

La rassegna stampa di **O**bligue

settembre 2015

La rassegna stampa del mese si apre con
I MARRON GLACÉ DEL MAGISTRATO,
un racconto di Luca Lòtano.

Il magistrato uscì dalla porta a vetri della pasticceria Trivelin con il Leviatano in mente e tra le mani un pacchetto di carta blu che avvolgeva la protuberanza scioppata al suo interno. Uomo di nicchia il consigliere, da sanguigno adolescente aveva preso le palle in mano e, confezionate con carta e carica giurisdizionale, le aveva portate in alto con orgoglio, le palle, per difendersi dalla sciocca presunzione del potere di masticare un uomo e di sputarlo via. Scevro da vezzi e disabituato ai lussi che esulassero dai duecento grammi di marron glacé del venerdì sera, il magistrato ostentava con orgoglio l'accessorio al quale delegava l'espressione della sua carica: un paio di baffi *turkish business*, trapiantati a Istanbul per dodicimila lire turches, con i quali imponeva rispetto e soggezione all'ascoltatore già solo per il disegno che i mustacchi tracciavano sulle vocali, specialmente sulle *o* e sulle *i* che l'uomo allungava appositamente fino a sentire le setole castagno grattargli la guancia. Poi, finito di parlare, ne inumidiva la punta con veloci colpetti della lingua, sino a renderli lucidi, glassati, rimanendo con un sapore marron sulle labbra sottili. Così, come ogni venerdì

sera, sottomesso solo alla legge, il magistrato procedeva con i marron glacé ben in vista verso la bocca del metrò.

A quell'ora i canali della metropolitana, saturi di gente, davano alla città un senso di pesantezza indigesta tanto da inarcare la superficie della piazza come un ventre gonfio; il magistrato allungò il passo sfruttando la pendenza formatasi e schivò un paio di sampietrini schizzati in aria per la pressione, prima che la bocca del metrò ruttasse quarantasei persone su per la scalinata Narrentreppe lanciandole smangiucchiate ai lati della piazza: poi ognuno si rialzò in silenzio, individuò la strada di casa e la massa si sparpagliò a testa bassa finché Narrentreppe in un istante inghiottì un'altra manciata di persone tra cui il magistrato con il suo pacchetto lucido di pasticceria.

Dismessa dal castello del Trausnitz e acquistata all'asta dal comune di Gozzo, la scalinata Narrentreppe era stata trasportata a pezzi dalla Baviera e rimontata con così scarsa perizia da perdere per sempre l'ordine dei suoi centosei gradini tanto che l'effetto finale era un miscuglio di marmo scuro e scivoloso che dava sui treni della metropolitana e sul

puzzo di ascelle e gomma che ungeva le mani, il collo e il petto. Il magistrato tirò in su i baffi per riparare il naso mentre un coro di probabili fedeli, gli unici a rimanere in equilibrio sui gradini, recitava una strana litania, «'mbrelli 'mbrello 'mbrelli – grande piccoli capo», in una maniera così convinta che fuori si mise a piovere. Giù per la scalinata, in quel bolo di uomini fumé, bambini in tartara grigia e donne al nero di seppia, il magistrato riuscì a tenere i marroni giulebbati sopra la testa ben saldi tra le due mani, così da non farseli schiacciare, fino a frenare con il mocassino destro sulla striscia giallo-gomma della banchina; poi staccò soltanto una mano dal pacchetto arricciando tra l'indice e il pollice la punta destra dei mustacchi, piegò il collo all'indietro, e sentendo il nervo cervicale comprimersi guardò lo schermo:

PROSSIMO TRENO TRA 2 MINUTI

Nei vagoni affollati del treno in arrivo a piazza Trivelin, intanto, due donne musicavano la loro fame con una serie cadenzata di acuti più simile a un corteggiamento tra animali che a una questua di uomini, seguendo la partitura con un lieve ondeggiare del naso adunco. Con il viso scuro come maschere, delle strane puzze colorate che gli aleggiavano intorno, un fare tonto e gli occhi sveltissimi, le donne appoggiavano gli acuti sulla voce nasale di una pianola, tanto che uno studente, uno dei pochi seduti, le disegnò su un foglio come fossero due zanni della commedia dell'arte. Intanto i passeggeri, schiacciati a pressione, cercavano sostegno sulle cosce dei vicini concedendo a chi ci provava gusto, come Giovanni Pinutti, di indugiare sul culo jeansato della ragazza di fronte a lui; appoggiando la sua voglia tra la piega del culo e il dorso del portafoglio infilato nella tasca della donna, infatti, Giovanni testava con convinzione il Priligy consigliatogli dall'urologo – «assuma il medicinale da una a tre ore prima dell'attività sessuale, ciò dovrebbe limitare al minimo il rischio di eiaculazione precoce». E così si andava avanti, masticati, percorrendo le fauci della città dal Bolo nord al Bolo sud con le due zanne in giro per il vagone come fochie ondegianti su spalle e bacino. Quando lo studente disegnò il secondo personaggio della sua

commedia degli zanni, il braccio di una delle due donne si infilò nel baricentro della poltiglia umana masticata e cotta dagli acidi di Gozzo e iniziò a perlustrarne le zone basse; nessuno si mosse, alcuni fissavano il finestrino nero, qualcuno dormiva, chi accennava un discorso lo consegnava all'auricolare nelle oasi di segnale dei tunnel sotterranei e le facce non rivolte a terra fissavano uno schermo nero attaccato al soffitto del treno. Intanto le donne, zanne, crude, animali in carne ancora vivi, quasi appartenessero ad un altro stato dell'essere che non permetteva alla città di masticarle in fondo, continuavano a cercare girando inosservate sotto la voce meccanica che in quel momento annunciava:

PROSSIMA FERMATA PIAZZA TRIVELIN

Fu quello l'istante esatto in cui una delle due donne, notando un portafoglio nella tasca di dietro di un culo jeansato, girò la testa dall'altra parte e senza guardare provò con una mano ad afferrare e a tirare su la prima sporgenza incontrata su quel culo. Quando Giovanni Pinutti sentì la mano afferrarlo proprio lì, dove misurava la sua durata, rimase immobile; la zanna tirò su e giù un paio di volte la protuberanza fino a che, incredulo, Giovanni Pinutti sentì una scossa dietro al collo e venne. In preda alle contrazioni che si scatenarono dalla prostata, Giovanni staccò a forza il suo bacino dal culo jeansato e dalla mano della donna che aveva sentito la sporgenza muoversi ed un odore umido appoggiarsi sulle sue dita. La proprietaria del culo, a quel punto, si girò di scatto: dietro di sé la mano della donna incredula che aveva pensato di tirar via un portafoglio, e la faccia di Giovanni Pinutti che vacillava tra il sorriso ebete e la protesta furiosa per essersi giocato la sua cartuccia per le successive tre ore. «Al ladro!» gridò la ragazza. La zanna ritirò velocemente la mano e provò ad allontanarsi, ma la pressione di chi si preparava a scendere la schiacciò verso la porta; decise così di attuare una seconda strategia di difesa, si attaccò ad un corrimano del vagone e ricominciò ad esprimersi in grammelot negando qualsiasi accusa. Intanto il treno si era fermato e la voce meccanica stava annunciando:

PIAZZA TRIVELLIN, USCITA LATO DESTRO

In quel momento le porte del treno si spalancarono per la proprietaria del culo, per la donna zanna attaccata al palo, per Giovanni Pinutti che malediceva sé stesso e il Priligy per non aver funzionato e per un capannello di uomini masticati che sarebbe dovuto scendere, ed un altro capannello sulla banchina che sarebbe dovuto salire.

A quel punto qualcuno doveva fare qualcosa. «Quella donna voleva rubare il portafoglio alla proprietaria di questo culo!» gridò Giovanni con voce rauca, puntando il dito in mezzo alle chiappe jeansate e ritirandolo velocemente a sé; la zanna, di fronte a lui, cercava di tenersi aggrappata al palo scivoloso come alla sua innocenza, masticando sintagmi incoerenti – «io pippa fatto niente altro» – che nessuno riusciva a collegare al contesto, tranne Giovanni, costretto a rafforzare la dose davanti alle sue vergogne.

«Qualcuno chiami un vigilante! Fate tacere quella donna!» sbottò Pinutti.

Un vigilante si fece spazio sulla banchina ma riuscì a infilarsi nel treno solo fino alla testa dell'omero, allora un uomo in piedi sulla striscia gialla, stanco di aspettare oltre, minaccioso e risolutivo prese parola rivolgendosi alla zanna:

«Fuori! Deve andare fuori, signora. Ho detto fuori, capito?!».

La zanna, guardandolo con sufficienza, non si mosse di un centimetro e fu raggiunta dalla sua compagna che intanto era riapparsa sulla porta. Il treno era fermo da troppo tempo ma nessuno osava scendere, le facce atone lasciarono gli occhi puntati sulle porte.

«Se io dico fuori dovete andare fuori. Capito?!» – pausa – «sono un magistrato! Magiiiiistratooo».

Lì il disegno dei mustacchi dell'uomo attirò l'attenzione della folla e i due capannelli di persone smisero di confabulare. Il magistrato era lì per difenderli, uno per uno, da tutti coloro che si erano sottomessi

e accordati all'assemblea di uomini che governava la città di Gozzo.

Le donne forse non capirono, o forse non si erano sottomesse a quello stato. L'accusata continuava sicura a stringere il palo, e l'altra sputò a terra. Il capannello di gente che era sul treno si allontanò, di colpo, con un gesto di ribrezzo che passò da corpo a corpo e per effetto domino colpì come ultimo tassello il pacco blu che il magistrato teneva in mano; il pacchetto barcollò, poi cadde rovinosamente e finì sotto i piedi della folla. Persa tra il flusso di chi usciva e di chi entrava, la spalla del vigilante si lussò, il magistrato diventò paonazzo e, articolando delle *i* e delle *o* silenziose, cercò di raccogliere i marron glacé mentre sulla banchina la gente che passava continuava a chiedersi «perché non obbediscono? È un magistrato!».

In quel momento la città ruttò così forte che tutti furono sputati fuori in piazza Trivellin travolgendo la litania «'mbrelli 'mbrello 'mbrelli – grande piccoli capo» e calpestando i marron glacé che rimasero attaccati sotto i piedi di tutti per un isolato e mezzo, e la sera le mogli furono costrette a lavare le suole e a lasciarle asciugare stese sui davanzali tanto che l'isolato sembrò abitato da soli piedi.

Le due zanne si ritrovarono accartocciate sotto un colonnato, nella parte nord-est di piazza Trivellin, e lì furono raggiunte dal vigilante con il braccio lussato retto dall'altro; trovate prive di un qualsiasi tipo di pass e di identità politica, il vigilante rilasciò le due zanne, che a bordo di un carrello per la spesa rientrarono nel loro stato per acquisizione.

Il magistrato rimase senza sensi per un paio d'ore, poi si rialzò in piedi, cercò di inumidire la punta dei baffi con veloci colpetti della lingua e tornò verso l'ingresso della pasticceria. Erano ormai le nove, e la vetrina era già buia.

Luca Lòtano (Roma, 1984). Si è laureato in giurisprudenza e ha collaborato con un'associazione che si occupa di comunicazione e diritto e con una onlus che dà assistenza e formazione ai migranti. Come pubblicista e amante del teatro ha iniziato a collaborare con la redazione di «Teatro e Critica Webzine».

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet tra il primo e il 30 settembre 2015.
Impaginazione a cura di **Oblique**

≠ «Arriva <i>Purity</i> , il nuovo libro di Jonathan Franzen contro tutti»	
Gianni Riotta, «La Stampa», primo settembre 2015	7
≠ «Manlio Cancogni. L'uomo del '900 che non aveva capito di essere uno scrittore»	
Fabio Galati, «la Repubblica», 2 settembre 2015	9
≠ «I diabolici scrittori misconosciuti della nostra letteratura»	
Luca Ricci, «Il Messaggero», 2 settembre 2015	11
≠ « <i>“Scrittori e massa è la testimonianza di una sconfitta”</i> »	
Marco Palombi, «il Fatto Quotidiano», 3 settembre 2015	12
≠ «Joan Didion o del romanticismo»	
Cristiano de Majo, rivistastudio.com, 3 settembre 2015	16
≠ «Knausgård, innovatore esasperante»	
Raffaele La Capria, «Corriere della Sera», 4 settembre 2015	19
≠ «Così muore una collana strozzata dai costi e da un mercato strabico»	
Davide Brullo, «il Giornale», 4 settembre 2015	21
≠ «Il futuro dell'editoria? È nei libri fatti a mano»	
Gianluca Barbera, «il Giornale», 4 settembre 2015	22
≠ «Il mio viaggio nelle librerie dove il mondo si rappresenta»	
Jorge Carrión, «la Repubblica», 5 settembre 2015	24
≠ «Il punto cieco di Javier Cercas»	
Francesca Borelli, «Alias del manifesto», 6 settembre 2015	26
≠ «Critica, the second life»	
Frédéric Martel, «la Repubblica», 6 settembre 2015	29
≠ «La rivolta dei lettori che mette fine all'interpretazione»	
Valerio Magrelli, «la Repubblica», 6 settembre 2015	31
≠ «Il font che ha conquistato internet»	
Davide Piacenza, rivistastudio.com, 7 settembre 2015	33
≠ «Azar Nafisi, le mille e un'America»	
Antonio Monda, d.repubblica.it, 8 settembre 2015	35
≠ « <i>Mein Kampf</i> libero?»	
Paolo Emilio Petrillo, rivistastudio.com, 9 settembre 2015	38
≠ «Se Conrad avesse raccontato l'11 settembre»	
Christian Salmon, «la Repubblica», 9 settembre 2015	40
≠ «Quella strana libreria che vende un solo libro alla settimana»	
Ilaria Maria Sala, «La Stampa», 9 settembre 2015	43
≠ «I paradossi felini che svelano il reale»	
Alessandra Pigliaru, «il manifesto», 10 settembre 2015	44
≠ «Italiano addio? Solo internet ci può salvare»	
Tullio De Mauro, «La Stampa», 10 settembre 2015	47
≠ «La sindrome dell'impostore»	
Alessandro Piperno, «Corriere della Sera», 11 settembre 2015	49

≠ «Clayton a Mantova. La calligrafia è viva e lotta insieme a noi» Marco Belpoliti, «La Stampa», 11 settembre 2015	52
≠ «Richard Ford alle prese con l'uragano Sandy» Francesca Borrelli, «il manifesto», 11 settembre 2015	54
≠ «Un rosso da un milione ipoteca il Salone del libro» Letizia Tortello, «La Stampa», 11 settembre 2015	58
≠ «Perché facciamo ancora i conti con Tondelli» Giorgio Fontana, internazionale.it , 12 settembre 2015	59
≠ «Biblioteche, scene da una catastrofe » Gian Antonio Stella, «Corriere della Sera», 12 settembre 2015	62
≠ «Ripensare Calvino oltre il cliché della leggerezza» Marco Belpoliti, «La Stampa», 13 settembre 2015	64
≠ «“Diamoci tutti del Tu”. Ma così la nostra Italia perde la memoria» Umberto Eco, «la Repubblica», 14 settembre 2015	66
≠ «Marilyn, Calvino e la Giaguara. Le mille vite di “Playboy”» Leonardo Coen, «il Fatto Quotidiano», 15 settembre 2015	69
≠ «“Tra ebook e carta non c'è gara: l'editoria è già digitale da trent'anni”» Andrea Coccia, linkiesta.it , 15 settembre 2015	71
≠ «Quando Einaudi proibì a Calvino il premio Viareggio» Silvia Truzzi, «il Fatto Quotidiano», 17 settembre 2015	75
≠ «Franchini lascia Mondadori e passa a Giunti» Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 18 settembre 2015	77
≠ «Libri: secondo Nielsen carta batte ebook. Ma è proprio vero?» Marinella Zetti, ilfattoquotidiano.it , 18 settembre 2015	78
≠ «Adelphi, gli occhi degli Agnelli sul prestigioso marchio editoriale» Silvia Truzzi, «il Fatto Quotidiano», 18 settembre 2015	79
≠ «Marías e gli spettri del franchismo. La narrazione diventa affresco» Giorgio Motefoschi, «Corriere della Sera», 21 settembre 2015	81
≠ «Carmen Balcells, la liberatrice degli scrittori» Francesca Lazzarato, «il manifesto», 23 settembre 2015	83
≠ «Addio lettore digitale» Raffaella De Santis, «la Repubblica», 24 settembre 2015	86
≠ «“Vi spiego il mio metodo tra giornalismo e non fiction”» Roberto Saviano, «la Repubblica», 25 settembre 2015	88
≠ «Etgar Keret» Marco Mathieu, «la Repubblica», 27 settembre 2015	92
≠ «“Il male assoluto? Sono tutte le forme del nichilismo”» Amanda Mars, «la Repubblica», 28 settembre 2015	94
≠ «Anna, libera e coraggiosa ultima eroina di Ammaniti» Marco Missiroli, «Corriere della Sera», 29 settembre 2015	96
≠ «I fratelli Kouachi ce l'hanno quasi fatta. “Charlie Hebdo” non ha più vignettisti» Giulio Meotti, «Il Foglio», 28 settembre 2015	98
≠ «Ricordami così. Intervista a Bret Anthony Johnston» Francesco Musolino, minimaetmoralia.it , 30 settembre 2015	99

Arriva *Purity*, il nuovo libro di Jonathan Franzen contro tutti

Esce oggi negli Usa il nuovo atteso romanzo *Purity*.
Lo scrittore contro Google, Facebook e il bon ton politico
dei campus: un Donald Trump della letteratura

Gianni Riotta, «La Stampa», primo settembre 2015

Quel che resta della società letteraria di New York – chiusi i caffè dell'Upper West Side, ridotte a poca cosa le (un tempo boriose) riviste dei «glitterati», con il web a dominare sulle biblioteche – ha passato il weekend che precedeva questo primo settembre a imprecare contro l'ascesa elettorale di Donald Trump e a leggere le copie staffetta di *Purity*, il nuovo romanzo di Jonathan Franzen, 563 pagine, edito da Farrar Straus and Giroux. L'autore, considerato il maggior scrittore americano vivente, ha speso la vigilia a sollevare ogni possibile polemica, on e offline, contro le femministe militanti e no, contro i cultori dei new media, accademici o patiti di Silicon Valley, contro i circoli intellettuali.

Senza scrupoli lessicali

Purity confermerà gli astiosi avversari di Franzen nella loro bile, perché i protagonisti non coltivano nessuno degli scrupoli del bon ton politico che impera nei campus universitari Usa, dicono «cunt cunt cunt» (figa figa figa) per definire la propria ragazza, detestano Google e Facebook e vivono senza troppo preoccuparsi dei giornali chic. Mischiando la lettura del romanzo a quella delle cronache sulle primarie presidenziali 2016 verrebbe proprio da dire – *absit iniuria verbis* – che Franzen è il Donald Trump della letteratura, intento a squassare ogni canone vigente e a parlare direttamente al «popolo». Che Trump riesca davvero ad arrivare alla Casa Bianca è dubbio, i militanti lo temono, il guru statistico Nate Silver lo esclude e io mi fido di Silver: ma Franzen ha scritto un bellissimo romanzo, di cui vi raccomando la lettura.

L'ombra di Assange

Pip è una ragazza di 23 anni che ha 130mila dollari (ormai il cambio in euro poco cambia) di debito con l'università, vive in un appartamento occupato a Oakland, in California, e sopporta la mamma, veterana hippie che ha tagliato i ponti con la famiglia, senza neppure dire a Pip – Purity Tyler è il vero nome – chi sia suo padre. Pip, il soprannome rimanda a *Grandi speranze* di Dickens e al marinaretto matto di *Moby Dick* di Melville, vorrebbe emanciparsi dall'eredità asfissiante degli anni Sessanta e ritrovare il papà e cerca aiuto, a modo suo, in Andreas Wolf. Cresciuto tra le spie della Germania Est, Wolf è tra i boss del Sunlight Project, una sorta di WikiLeaks, e di certo richiamerà al lettore l'ombra, per alcuni sinistra per altri carismatica, di Julian Assange: accusato di stupro in Svezia, rifugiato in un'ambasciata a Londra, ambiguo profeta della trasparenza altrui e dell'oscurità propria.

La doppiezza di Assange, contro cui in una citazione Franzen è lapidario («megalomane, autistico, maniaco sessuale»), filtra in Wolf, anche lui costretto alla macchia in Bolivia, e la povera Pip, come il suo omonimo baleniere matto di *Moby Dick*, cade a capofitto ogni giorno, non nell'oceano, ma in un mare di segreti. E perfino il segreto della copertina, che ritrae una giovane donna, anima i dibattiti: chi è la misteriosa figura, opaca, ritratta dall'art director di Farrar Straus and Giroux, Rodrigo Corral? «Un'amica del fotografo», si schermisce lui lapidario, e allora si parte sui social media a setacciare il profilo Facebook dell'artista, Bon Duke: invano,

non si è ancora deciso se si tratta del volto di Pip o della mamma hippie.

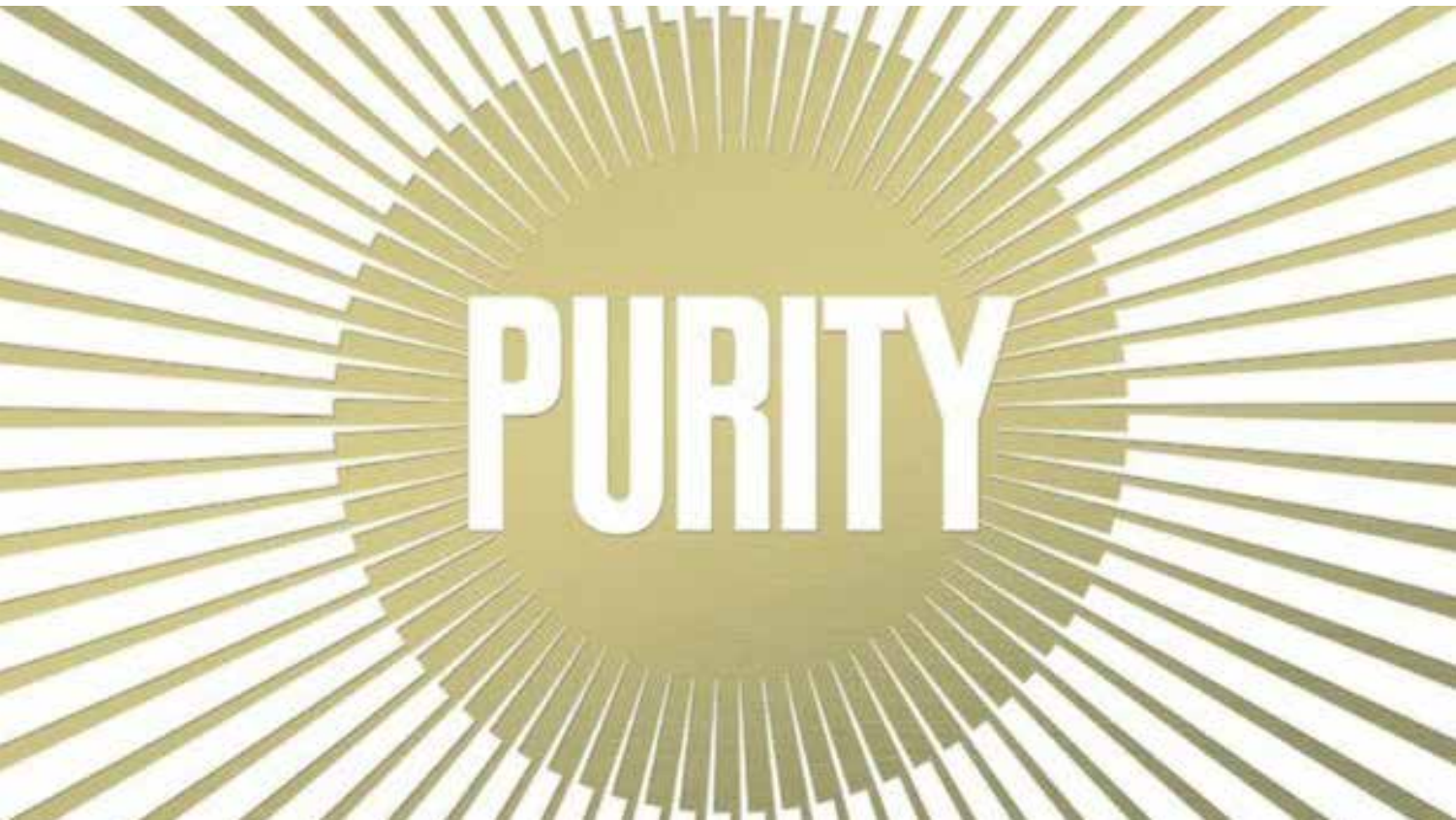
Non esce meglio identificato neppure l'altro antieroe, Tom Aberant, intellettuale del Colorado che guida un sito web di giornalisti militanti, intenti a cercare scandali, veri o presunti. I tempi sono di morale doppia, se non tripla, e Wolf nicchia davanti a possibili rivendicazioni contro Google, osso troppo duro da aggredire, preferendo scegliere – come l'ex agente Nsa Snowden rifugiato nella Mosca di Putin – di convivere nelle «nicchie dei sistemi totalitari».

Un felice, virile disincanto

Dopo *Le correzioni* e *Libertà* (tradotti da Einaudi, che pubblicherà *Purity* a febbraio), Jonathan Franzen ha scritto un libro divertente, critico, sarcastico, pieno di irriverenti verità sulla disfunzionale società americana del presente. Fino all'autoironia, nel passaggio che mi ha fatto ridere da solo quando un personaggio bofonchia «Troppi Jonathan in giro. Un'epidemia di Jonathan letterati. Se leggi la 'New York Review of Books', pensi che Jonathan sia il nome comune maschile più diffuso in America. Sinonimo di talento

e autorevolezza, ambizione e vitalità». E inarcando un sopracciglio verso Pip: «E che diciamo di Zadie Smith. Un mito giusto?», l'ironia rivolta alla scrittrice cara alla cultura multietnica.

Nessuna delle polemiche contro Franzen si spegnerà dopo *Purity*, malgrado in qualche passaggio l'autore sembri un po' intimidito dai critici. Il lettore interessato alla perenne cacofonia del web se ne rallegrerà o lagnerà, secondo l'inclinazione corrente. I superstiti lettori di romanzi – ma davvero ancora ne sopravvivono? – si godranno un gran bel libro, capace di inquadrare lo Spirito del Tempo. Al punto che Curtis Sittenfeld, critica del quotidiano inglese «Guardian», violando ogni embargo, non resiste a twittare in anteprima un passaggio del libro: perché chi bazzica sereno il nostro mondo sa che tra cultura tradizionale e digitale non c'è alcun gap, occupano lo stesso spazio nelle coscienze, private e pubbliche. Leggete, per esempio, il diario in pubblico che il critico e editor letterario Severino Cesari va tenendo da qualche mese sulla sua pagina Facebook, la profondità del passato investita nei mezzi del futuro. Franzen agisce nella stessa dimensione, con felice, virile, disincanto.



PURITY

Manlio Cancogni.

L'uomo del '900 che non aveva capito di essere uno scrittore

L'autore di reportage e romanzi è morto ieri nella sua Versilia.

Aveva da poco compiuto 99 anni

Fabio Galati, «la Repubblica», 2 settembre 2015

Ha chiesto di portare le sue ceneri in un piccolo cimitero di Seravezza, per continuare a vedere le amate Apuane. Manlio Cancogni, defilato ma indiscusso protagonista controcorrente della vita letteraria italiana del secondo Novecento, se ne è andato ieri. Due mesi fa aveva compiuto 99 anni. Lo scrittore e giornalista versiliese ha avuto sempre una cifra inconfondibile: moderato, ma estremista nella sua caparbia volontà di smarcarsi. Dalle mode, dai vezzi degli intellettuali, dai suoi stessi amici. Inflessibile fino a dolorose rotture, che negli ultimi anni rileggeva con una sorta di stupito distacco. Quasi a non voler infondere in quelle scelte nessun furore intellettuale, piuttosto l'ineluttabilità di posizioni che non avrebbe potuto evitare di assumere.

Innamorato della libertà come rivendicazione del singolo, così descriveva alle soglie del centenario la sua bussola esistenziale: «Sono arroganti, cattivi, quelli che di fatto mancano di personalità libera, di una vera individualità. Allo stesso tempo, però, mi è sempre stata antipatica la figura del "ribelle", quello che dice: io sono io, mi sono fatto da me. Ero individualista, fisiologicamente direi, ma senza gloriarmene troppo». Cancogni era nato a Bologna nel 1916 («per sbaglio» raccontava lui) da genitori versiliesi e aveva vissuto gli anni della giovinezza a Roma, ma sempre guardando alla Versilia rifugio estivo come la terra d'elezione a cui tornare appena possibile. Proprio nei pomeriggi romani dopo il liceo, ma soprattutto sulla ferrovia tra Roma e la costa toscana era nata e maturata la sua grande amicizia con Carlo Cassola. L'avrebbe descritta più tardi, trasfigurandola in uno

dei suoi romanzi più belli, *Azarin e Mirò*, terminato durante i bombardamenti di Firenze del '43-'44. Quel libro è stato definito anche il manifesto del «subliminarismo», di cui Cancogni e l'autore della *Ragazza di Bube* erano convinti assertori. Una posizione poetica che vedeva nel «sublimine» la realtà vera da cercare dietro quella sensibile grazie alla letteratura. I due amici ne fecero la loro bandiera e, come racconterà decenni dopo lo scrittore versiliese, consideravano il Joyce di *Gente di Dublino* l'opera più riuscita per chi si riconosceva in questa ricerca. Sempre fedele al suo amore per la letteratura, Cancogni visse tutte le sfide della sua generazione, ma a distanza di anni le rileggeva senza lo stesso ardore. O almeno questo pareva quando raccontava della sua partenza per la guerra di Grecia, poi del ritorno a casa e dell'adesione al fronte antifascista. Prima si avvicinò al Partito comunista, ma il distacco fu veloce («l'idea di una società perfetta mi pareva un incubo»). Aderì alla Resistenza, entrò nell'orbita del Partito d'azione, ma avrebbe raccontato quella militanza con divertita modestia: «Facevo dei gran giri in bicicletta, avevo compiti di collegamento più che da partigiano vero e proprio». Nei mesi della Firenze occupata dai nazisti e dai fascisti della banda Carità conobbe Carlo Levi e ne divenne amico. Fu proprio l'autore di *Cristo si è fermato a Eboli* a chiamarlo, dopo la Liberazione, alla «Nazione del popolo». E Cancogni inizierà così quella carriera giornalistica che lo avrebbe poi portato a scrivere per «l'Europeo», «Il Mondo», il «Corriere della Sera», «il Giornale». Ma sarà all'«Espresso» che firmerà nel 1955 quel reportage «Capitale corrotta = nazione infetta» sul

sacco immobiliare di Roma rimasto negli annali della professione: un lucido racconto sull'assalto della speculazione edilizia al tempo del sindaco Rebecchini che partiva dalla descrizione degli immani profitti realizzati con la costruzione del quartiere romano di Vigna Clara. Sempre per «l'Espresso» sarà a lungo corrispondente da Parigi, mentre il suo interesse per la politica si andava raffreddando. Nel 1948 nettamente schierato in nome dell'anticomunismo contro il Fronte popolare, passato negli anni Cinquanta al voto senza emozioni per i socialisti, si distaccò progressivamente dallo scontro tra partiti. Ma senza perdere mai l'occasione di prendere posizione su quanto avveniva in Italia, soprattutto nel mondo della cultura. E se già nel 1945 i muri di Firenze si erano coperti di scritte contro di lui dopo un articolo in cui rivendicava i meriti del nozionismo, più tardi avrebbe incrociato il fioretto con l'avanguardia letteraria. Quando gli intellettuali del Gruppo 63 bollarono Bassani e Cassola come delle «Liale» della letteratura, lui si schierò con i due scrittori. E anche su questa polemica tornò nel 2013, in un libro-conversazione con Simone Caltabellota (Elliot), significativamente intitolato *Tutto mi è piaciuto*. Secondo Cancogni, Bassani e Cassola avevano «sbagliato a prenderla dall'alto, molto, polemizzando come si trattasse di un attentato alla loro maestà... “ma lasciateli fare” dicevo io».

Aveva vinto lo Strega nel 1973 con *Allegri, gioventù* e il Viareggio nel 1985 con *Questa strana felicità*, intervallando con lunghe pause la sua produzione letteraria preso com'era da quella giornalistica. Un impegno che toccava lo spettro ampio, dal racconto degli anni di De Gaulle fino alla ricostruzione delle vicende degli anarchici italiani con una serie sul «Giornale» di Montanelli, *Gli angeli neri*, che poi divenne anche volume in libreria. Grande appassionato di sport, di calcio in particolare, iniziò a scriverne sull'«Espresso» firmandosi come Emilio Speroni, ma ne fece spesso tema dei suoi romanzi. Così *La carriera di Pimlico* (1956), dove il mondo dell'ippica serve a leggere in controluce la lotta di chi deve fare i conti con il proprio talento, oppure *Il mister* (2000), dominato dalla figura dell'allenatore slavo Zoran, poeta calciatore nella Roma del Ventennio, omaggio lampante a Zeman. Tifoso del Bologna, ammiratore del Grande Torino tanto da farsi

in bicicletta il viaggio tra la Versilia e Livorno nel '46 per poter vedere dal vivo la squadra mito dei granata, Cancogni era sempre rimasto ferocemente attaccato al suo tifo anti-Juve. Che non rinnegò neanche quando l'Avvocato lo invitò allo stadio, dopo un articolo in cui celebrava i suoi decenni di antipatia bianconera. Lo scrittore versiliese amava il gesto atletico, quell'unico istante perfetto che sintetizza tutte le potenzialità del campione. E parlando del dribbling dell'attaccante, del pallone che s'insacca dopo un tiro da venti metri, dell'instancabile lavoro del mediano non aveva paura di paragonarli al «gesto» lirico: «Si tratta di “simboli”, di “segni”, di “significazioni”?» si domandò nel '67 su «La fiera letteraria» di cui era direttore. «Tanto peggio. Li amiamo lo stesso. Come amiamo, sì, confessiamo anche questo crimine, la poesia, la parola che ci rivela a noi stessi, l'immagine che inventa la realtà, ci immerge nella corrente della vita, spazza via la noia».

La poesia era un'altra grande passione. Fra i più amati Montale, che frequentò a lungo negli anni Quaranta, e poi Gatto, Giotti, Penna, Betocchi, Luzi, Delfini (con cui litigò «per la sua permalosità»). E Caproni, con cui discuteva di ateismo. Già allora, avrebbe rivendicato poi Cancogni, «mi auguravo l'esistenza di un Dio-registro della verità». Il riavvicinamento alla fede sorprese non poco molti amici, che avevano presenti le sue frequentazioni laiche di decenni. Lui spiegò di aver avuto un ripensamento alla morte del padre, alla fine degli anni Sessanta, ma solo quando la figlia Annapaola se ne andò nel 1993 stroncata da una malattia il percorso divenne manifesto fino all'incontro con Giovanni Paolo II. Arroccato nella casa di Fiumetto, a Marina di Pietrasanta [...], Cancogni ha vissuto sempre accanto all'amatissima moglie Rori, sposata nel '43, e a cui era dedicato *Sposi a Manhattan*, del 2005, intessuto di ammirazione per Manzoni. E proprio *I promessi sposi* erano una delle riletture preferite, insieme a *Pinocchio* e a Stevenson. «Riprendo i libri che per me sono stati decisivi» spiegava. Impegnato per anni da una depressione a tratti paralizzante era comunque sereno: «Ho fatto certamente più di quello che mi aspettassi di poter fare. Chi lo immaginava di diventare davvero uno scrittore?».

I diabolici scrittori misconosciuti della nostra letteratura

Luca Ricci, «Il Messaggero», 2 settembre 2015

Francesco Permunian, Franz Krauspenhaar, Giacomo Sartori, Rocco Brindisi, Sergio Nelli. Se com'è probabile questa sfilza di nomi non vi dice niente, sappiate che vi ho appena fatto l'elenco di alcuni tra i più interessanti scrittori italiani viventi. E sono, per l'appunto, sconosciuti.

Mi piace pensare a loro – e tanti altri me ne dimentico – come ai diabolici della nostra letteratura, cani sciolti, senza tessere o protezioni, fuori dai giri, ostinatamente pronti a un unico dio: l'autonomia intellettuale. Forse ottusi, mentecatti, per qualche verso idioti, e per questo autentici nel fabbricare la grande finzione. Isolati, isolatissimi. Così vivono (e spesso muoiono: si pensi all'impopolarità di autori come Rocco Carbone, Paolo Zanotti, Luca Rastello) gli scrittori italiani che non vogliono sottostare ai ridicoli diktat dell'editoria odierna: darsi allo storytelling (che per uno scrittore è un po' come darsi all'ippica); scrivere gialletti seriali con relativo commissario; fare autofiction (che è un po' l'equivalente letterario di partecipare a un reality).

Permunian – alle spalle un libro rifiutato da 32 editori – considera la letteratura come una sorta di casa di cura dalla realtà, e ha inanellato diversi libri senza una trama solida, zibaldoni pieni d'intelligenza: un Enrique Vila-Matas di Desenzano, provincia di Brescia.

Krauspenhaar ha fatto autofiction quando l'autofiction non esisteva come moda editoriale, e ha scritto dei racconti reperibili in rete invariabilmente memorabili: spesso me ne viene in mente uno che s'intitola «Il treno della morte», resoconto allucinato di un viaggio ferroviario prima dell'avvento delle Frece.

Giacomo Sartori da anni pubblica in rete i suoi «Autismi», lampi di spietato rigore morale applicati a qualsiasi cosa dello scibile umano: impossibili da

incasellare dentro le attuali griglie editoriali, sarebbero da pubblicare di corsa, anche a costo d'inventare una collana apposita.

Brindisi, pur antologizzato da Siciliano nel prestigioso Meridiano sulla novella italiana, è via via scivolato in una specie di limbo letterario e le sue cose sono state pubblicate da editori invisibili: da leggere subito la doppietta uscita per Quiritta *Il silenzio della neve* e *Elena guarda il mare*.

Sergio Nelli è autore di un libro bellissimo – senz'altro da ascrivere all'esistenzialismo (nella sua accezione più alta) – intitolato *Orbita clandestina*, che è anche uscito nella collana prestigiosa di un grosso editore, eppure sembra proprio che la qualità ormai sia un ostacolo alla vendita, e quindi quasi mai viene promossa.

Certo, vengono in mente il primo manoscritto dei *Canti Orfici* di Dino Campana smarrito da Soffici, il rifiuto ostinato di Pavese contro Silvio D'Arzo, l'isolamento cui è stato costretto Giuseppe Tomasi di Lampedusa e l'indifferenza riservata a Guido Morselli, quell'unica copia venduta in tutta Napoli da Antonio Pizzuto col romanzo *Ravenna* (comprata da una biblioteca che l'aveva scambiato per una guida turistica del Touring), gli stenti editoriali di due giganti come Tommaso Landolfi e Giorgio Manzanelli. Viene il dubbio, insomma, che la letteratura di qualità sia sempre stata un fatto «minoritario», e scorra inaccessibile ai più come un fiume carsico. Ma a maggior ragione la pepita d'oro andrebbe cercata anche tra le pieghe dei cataloghi superstiti (una delle leggi non scritte del bestsellerismo è quella di smantellarli, per favorire il culto della novità e perpetrare la favola del consumismo culturale), fuori dai premi e dai giornali, lontano dai festival e perfino da certi editori, il cui unico compito ormai sembra quello di voler dilapidare l'autorevolezza accumulata in passato.

«Scrittori e massa è la testimonianza di una sconfitta»

Marco Palombi, «il Fatto Quotidiano», 3 settembre 2015

Non sembri bizzarro introdurre una conversazione con Alberto Asor Rosa – storico della letteratura e intellettuale che ha attraversato mezzo secolo della sinistra cosiddetta radicale, dall’operaismo dei «Quaderni Rossi» – con l’attacco che il conservatore Balzac riserava in *La duchessa di Langeais* all’aristocrazia della Restaurazione. Uccisa per insipienza dai nuovi padroni borghesi, incapace persino di dotarsi d’un salotto letterario di qualche valore: «Quando la letteratura non ha un sistema generale, non attecchisce e si dissolve col dissolversi del suo secolo». Curiosamente, Balzac finì per essere proprio il cantore della monarchia borghese di Luigi Filippo d’Orleans, perché l’arte e la vita hanno rapporti strani e misteriosi, ma il problema del «sistema generale», o almeno d’un suo accettabile succedaneo, è arrivato fino a noi. Oggi, per dire, Asor Rosa lo cerca e non lo trova: i furori giovanili di *Scrittori e Popolo* – attacco da sinistra al populismo coltivato dal Pci nel brodo del gramscianesimo – sono tornati in libreria dopo cinquant’anni esatti con una postilla, *Scrittori e massa*. L’obiettivo polemico, però, è svanito. Non c’è più il popolo, sostituito dalla massa, non ci sono più il Pci, l’operaismo, la rivoluzione: persino il liberalismo è morto, schiacciato dalla vittoria del capitale. A livello della letteratura, moribonda anche la critica, quel che resta è una massa di scrittori tra i 30 e i 50 anni alle prese con una miriade di storie senza rapporto con la Storia, schiavi del ritmo di produzione imposto dall’industria, spesso tradizionali nella forma, sempre conservatori quanto alla funzione oggettiva. «Il Fatto» se n’è occupato, parlandone con scrittori e addetti ai lavori, nelle ultime 10 settimane: la serie si chiude tornando al punto di partenza, Alberto Asor Rosa.

Professore, se come lei scrive la critica è incapace di darsi un senso, la politica indicibile o inutile, allora Scrittori e massa non è solo la fine del mondo letterario d’antan, ma anche un segnale di resa: una sconfitta che è anche la sua.

Devo fare una premessa: il mio punto di vista non è così negativo e pessimistico come lo raccontate. Ho cercato di individuare una linea di analisi, di individuare una serie di possibilità. In *Scrittori e popolo* il tentativo fu contrapporre alla tendenza populistica gli autori della letteratura grande-borghese; oggi, anche se è più difficile, ho puntato l’attenzione su alcuni elementi di approfondimento che pure esistono nella letteratura più recente. Direi che anche il fatto che un signore della mia età, che ha attraversato cinquant’anni di storia culturale e politica, si dedichi con una certa diligenza a esaminare e valutare scrittori trenta o quarantenni segnala che non c’è perdita di interesse. Ciò detto, non voglio eludere la domanda.

Dunque, questo libro è la testimonianza di una sconfitta?
Che nell’autore dei due libri ci sia la testimonianza di una sconfitta lo trovo innegabile. È al tempo stesso la sconfitta di una prospettiva politico-ideologica che nel percorso cinquantennale che ci sta alle spalle ne ha subite di tutti i colori. La sconfitta c’è: è personale e di gruppo, ma è anche più globalmente una sconfitta storica. Non per enfatizzare, ma se uno ha partecipato con un certo impegno alla gestazione dei vari fenomeni che hanno contraddistinto gli anni Sessanta – dalle lotte operaie a quelle studentesche –, trovarsi di fronte l’Italia di Matteo Renzi e dei suoi complici non può non rappresentare un elemento di sconfitta e autocritica. A sostegno della ditta si potrebbe dire almeno che qualcuno non ha smesso di parlare...

Veniamo ai libri. Lei sostiene che gli editori vogliono narrativa, l’unica forma ammessa di letteratura, e questo comporta una sovrapproduzione.

Che ci sia un’urgenza della produzione mi pare evidente: se il narratore contemporaneo deve produrre un libro ogni due anni, le risorse umane, la

creatività, l'invenzione, la capacità di riflessione diventano impari rispetto a una macchina così vorace.

Balzac scriveva moltissimo...

Beh, forse la fonte era più poderosa... Anche Dumas ha scritto molto, non tutto allo stesso livello, ma sempre ad un altro livello. Diciamo che è come se oggi il meccanismo avesse rovesciato il suo andamento: la produttività di Balzac regolava i ritmi della produzione editoriale, oggi è la macchina produttiva editoriale che regola la produttività dell'autore.

Lei fa un cenno anche a come è cambiato il lavoro dello scrittore grazie al computer. Troppo facile fare un romanzo?

Certo che questo conta, ma non solo. In passato poteva accadere che ci fosse un narratore riuscito di un solo libro. Manzoni ha scritto solo *I promessi sposi* e nessuno gli ha chiesto di scrivere altri romanzi: aiutava il fatto che fosse un *rentier*, se la cavava da solo e non aveva bisogno di portare a casa i soldi a fine mese.

Si parlava del romanzo. Per quanti se ne pubblicano sembra vivacissimo, mentre la sua morte come forma negli anni Sessanta era un fatto assodato. Un solo esempio: Fratelli d'Italia di Arbasino.

È un fatto singolare e vero. Arbasino, certo, ma anche Italo Calvino. L'estenuazione e la dissoluzione della forma romanzo in Calvino arriva a livelli impensabili solo trent'anni prima: *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno...* Anche *Petrolio* di Pasolini è in definitiva un tentativo di svuotare la forma romanzo. Tutto questo processo arriva alla metà degli anni Ottanta: quando i più giovani ricominciano, nei Novanta, riprendono la vecchia forma romanzo. È più tradizionale Veronesi di quanto non sia Calvino, è più tradizionale Lagioia di quanto non sia Gadda. Il Novecento ha fatto fino in fondo il percorso fuori e oltre la forma romanzo, mentre – con qualche eccezione – oggi la scelta è la forma tradizionale.

Fin dal suo debutto, nel Seicento, il romanzo si sviluppa in rapporto con il gusto borghese: forse oggi muore – o

[...] quel che resta è una massa di scrittori tra i 30 e i 50 anni alle prese con una miriade di storie senza rapporto con la Storia

non parla più alla Storia – perché anche la borghesia muore.

La domanda è complicata, ma la questione è giusta. Una controprova positiva di questo si potrebbe avere nel fatto che, secondo me, la narrativa più convincente e risolta oggi è quella anglo-americana, dove la genesi borghese e rivolgersi a un pubblico borghese sono due fatti innegabili. In Italia il vincolo è assai più labile, ma nell'ultima ondata narrativa è indubbio che c'è la ricerca, anche faticosa, di radici e interlocutori che siano più legati a questa famosa tradizione borghese.

Nomi?

Ad esempio Mazzucco e Lagioia, ma anche altri, nei loro romanzi più riusciti sono evidentemente alla ricerca di questa interlocuzione: raccontano la decadenza e il degrado di quel mondo e al tempo stesso non possono fare a meno, in un certo senso, di rivolgersi a lui, di attraversare questa perdita cercando di restituire i simulacri di interlocutori che sul piano sociale e culturale si sono perduti.

In Scrittori e massa parla molto bene di Gomorra come tentativo di uscita dallo storytelling e ritorno alla Storia. Una soluzione, però, non si vede: forse a colpi di 50 titoli l'anno («ma il calcolo è per difetto») muore anche la critica?

Effettivamente una linea di tendenza che accomuni più autori non c'è: le ricerche si sono individualizzate, ciascuno cerca verità e invenzione usando mezzi che sono peculiarmente suoi. Per questo ho parlato di «atomismo individualistico»: non ci sono gruppi, non ci sono tendenze, non ci sono centri di elaborazione collettiva che integrino scrittori, critici, intellettuali e così via. Qualcosa accade con la rivista

di Goffredo Fofi, «Lo straniero», ma nulla a che vedere col panorama anche solo di cinquant'anni fa. In questa situazione, non ho nessun motivo di nascondere, c'è una estrema difficoltà a orientarsi nella critica: è come se ci si trovasse di fronte a un caleidoscopio con decine e centinaia di ipotesi e suggestioni.

Antonio Pascale ha sostenuto che il suo è un problema di distanza: dovrebbe alzare lo sguardo e così vedrebbe l'intero quadro.

Pascale è uno scrittore molto intelligente, ma in quell'intervista a un certo punto dice: «Non scriviamo per Fofi o Asor Rosa». E chi l'ha chiesto? La critica mica è la richiesta che lo scrittore si assoggetti, è un'operazione di scambio. Quanto alla distanza, al saper vedere, forse Pascale ha ragione, fatto sta che io quelle analogie non sono riuscito a vederle. Resta che la lotta dello scrittore che cerca la sua strada fra la miriade di ostacoli e occasioni che gli si frappongono è solitaria: l'individualità del conflitto prevale.

Per Franco Cordelli, il problema è che ormai il pubblico dei narratori sono gli stessi narratori: tutti i lettori hanno un romanzo nel cassetto o potrebbero avercelo.

Beh, questo riguarda anche me ormai, visto che da qualche anno anch'io scrivo narrativa. Cordelli è uno scrittore intelligente e avveduto, anche se è di un'altra generazione rispetto a quelli di cui mi occupo. Non so dire se abbia ragione: è un dato di fatto, però, che il pubblico dei lettori sia enormemente diminuito. L'uso degli strumenti informatici ha paradossalmente dato il colpo di grazia al processo di alfabetizzazione che con enorme fatica si era compiuto nei primi due o tre decenni del Dopoguerra.

«[...] l'industria editoriale spinge a scrivere sempre più narrativa, e quindi a produrre sempre più narratori, mentre il mercato dei lettori si riduce».

E quali sono le conseguenze?

Se l'utenza si restringe, ovviamente il rapporto della letteratura con la società tende a diventare meno produttivo. C'è una singolare contraddizione: l'industria editoriale spinge a scrivere sempre più narrativa, e quindi a produrre sempre più narratori, mentre il mercato dei lettori si riduce, per cui la moltitudine dei narratori corrisponde a un bacino sempre più limitato di lettori. Mancano, contemporaneamente, quei punti di riferimento, di sostegno ai processi della lettura, che erano le grandi tendenze culturali e ideologiche e politiche, dal comunismo al cattolicesimo, al liberalismo... Se tutto questo esce di scena, il narratore, poveretto, che fa?

Fa Francesco Piccolo...

Piccolo non è affatto male, è anche simpatico, ma è la riduzione grottesca di una fenomenologia che io considero tragica. Lui ci ride sopra e gli va anche bene...

Gianni Ferrari, vicepresidente di Mondadori Libri, l'ha messa giù dura: editoria e letteratura non sono la stessa cosa, non è compito dell'editore fare ricerca letteraria.

Ferrari è simpaticissimo e gioca a fare l'editore, quindi tutto ciò che costituisce un richiamo alla possibilità che anche una casa editrice stimoli ricerca letteraria lo trova in disaccordo. Però, l'intervista al «Fatto» la conclude così: elenca una serie di categorie di editori e finisce dicendo che «ci sono editori che pensano, più umilmente, di fare un'attività mista, che in parte è industriale, in parte scoperta, in parte esplorazione di ciò che bolle nel pentolone del mondo. A me diverte più l'ultima perché mi piace mettere il naso nel pentolone». Ma allora l'editoria ha a che fare con la ricerca! Lo dice lui, è lui che smentisce che l'editoria sia solo industria e profitto. Chi potrebbe negare che Giulio Einaudi, nonostante la sua tendenza a realizzare soluzioni fallimentari, facesse l'industriale? Ma se le cose stanno come dice, perché non dovremmo essere d'accordo col grande editore Ferrari attento solo ai profitti? L'industria editoriale è anche ricerca letteraria.

Il critico Andrea Cortellessa ha buttato lì che in Scrittori e massa lei si occupa di troppi autori Einaudi, suoi colleghi di casa editrice.

Non ho fatto conteggi, ma non credo: comunque parlando di narrativa e poesia è difficile non occuparsi di Einaudi...

Ancora Cortellessa: queste cose si dicono da anni, l'analisi di Asor Rosa arriva troppo tardi, quando i buoi sono già scappati.

Questa non la capisco: i poveri critici storici arrivano sempre a cose fatte. Anche *Scrittori e popolo* alla prima riga dell'introduzione recita: «Il populismo è morto e io spiego perché». Vabbè, diciamo che sono uno che arriva tardi e la chiudiamo qui.

Dei poeti, invece, parla molto bene. Pare che l'unico rifugio della letteratura sia la lirica: ancora una fuga dalla Storia.

Do qualche spiegazione: una di queste è che la poesia non ha mercato, quindi le regole e le pulsioni che derivano dall'essere nel mercato e dover

assolvere alcuni compiti di profitto la lirica non ce le ha. I poeti scrivono quello che vogliono e come vogliono: questa maggiore libertà creativa approda a risultati individuali anche di alto livello. A parte Valerio Magrelli – che è una certezza acquisita – se devo fare un esempio dico che anche Aldo Nove tra gli ultimi mi ha molto colpito, forse anche per motivi personali: in *Addio mio Novecento* c'è una percezione del mutamento, del passaggio, che nei narratori si avverte meno. Forse anche la presenza predominante dell'elemento femminile in poesia è significativa: le donne vanno più facilmente in quella strettoia, mentre il maschio cerca il successo.

La poesia, però, non ha lettori: a livello editoriale è quasi scomparsa.

Sopravvive perché ci sono due collane e qualche cespuglio sparso nell'editoria minore: Ferrari giura che *Lo Specchio*, quella di Mondadori, non chiuderà, ma stenta; la Bianca dell'Einaudi ha diminuito i titoli e la tengono in piedi per motivi di facciata. Dovessero sparire, non so che ne sarebbe dei poeti italiani.



Joan Didion o del romanticismo

Mentre in Italia esce *The White Album*,
alcuni critici si chiedono per quale motivo
la scrittrice sia diventata una celebrità letteraria

Cristiano de Majo, rivistastudio.com, 3 settembre 2015

Su un vecchio numero della «London Review of Books» del 1980, Martin Amis definiva Joan Didion «la cantrice della grande vuotezza californiana» in un articolo non esattamente tenero nei confronti della scrittrice-giornalista americana. L'affilata analisi di Amis metteva in risalto come il suo fosse il particolare caso di un'emotività assoggettata a uno stile piuttosto che il contrario. Una radicale ideologia estetica che, secondo Amis, raggiungeva risultati molto più felici nei testi non fiction (reportage, ritratti, frammenti autobiografici) rispetto ai romanzi. Dal 1980 di acqua sotto i ponti ne è passata parecchia. Ci sono stati altri libri di fiction e non fiction (*Democracy*, recentemente ripubblicato in Italia da e/o, per esempio, o *Miami*, lo splendido romanzo-reportage politico dalla città della Florida), e soprattutto c'è stato *L'anno del pensiero magico*, il memoir sulla morte del marito e la malattia della figlia che le ha fatto vincere il National Book Award, le ha fatto vendere copie come mai prima e quindi l'ha resa nota al cosiddetto grande pubblico mondiale, anche grazie a un fortunato monologo teatrale, recitato da Vanessa Redgrave.

Anche io in effetti ho conosciuto Didion attraverso quel libro e l'ho conosciuta e l'ho amata dunque qualche anno prima che in Italia un suo libro diventasse uno status per il lettore à la page (lo dico senza alcun moralismo, non ci trovo nulla di male). Per varie ragioni non era ancora possibile cogliere nel 2006, in Italia – *Verso Betlemme*, la prima raccolta di scritti, sarebbe uscita dal Saggiatore nel 2008 –, le potenzialità di questa riscoperta, che comunque, almeno da

noi, resta un fenomeno di nicchia. Ma la riscoperta di Joan Didion – o almeno la sua inclusione tra gli autori letterari del pantheon – è un fenomeno non solo italiano perché anche negli Stati Uniti, dove non è mai stata dimenticata, negli ultimi anni sembra avere assunto un ruolo decisamente più centrale sia sul piano letterario che su quello iconografico.

Proprio in questi giorni, dopo che e/o nell'ultimo paio d'anni ha ripubblicato due suoi romanzi fuori catalogo, il Saggiatore porta in libreria *The White Album*, cioè la seconda raccolta di scritti, seguito in ordine cronologico da *Verso Betlemme*, mentre quest'estate, in occasione dell'uscita di una sua biografia (*The Last Love Song* di Tracy Daugherty), negli Stati Uniti e in Inghilterra sono usciti parecchi articoli di analisi del fenomeno Didion. Per esempio uno su «New Republic» intitolato **«Come Joan Didion diventò la celebrità letteraria definitiva»**; un altro sul «Guardian» più o meno dello stesso tenore: **«Da peso massimo della letteratura a marchio del lifestyle»** (in cui ci si lamenta che sia una scrittrice più citata che letta); oppure sulla «Los Angeles Review of Books», dove si può leggere un pezzo intitolato **«Saint Joan»** che critica lo stile mitologizzante che la scrittrice ha utilizzato per raccontare i suoi luoghi e la sua epoca.

C'è da dire che in mezzo è passata anche una campagna pubblicitaria di Céline sintetizzata in un'immagine al limite del grottesco in cui la scrittrice ormai anziana indossa dei vistosi occhiali da sole – su Gawker: «Oddio, cos'hanno fatto adesso a Joan Didion?» – e la vendita all'asta di un suo giubbotto

di pelle. Tanto che sul «Guardian», nell'articolo citato, è stata definita protagonista di una *lifestylification* della letteratura. La mitizzazione ha prodotto, come spesso succede, una serie di reazioni di resistenza a quella che i critici vedono come una forma di corruzione dell'ideale di purezza della letteratura. Ma al di là dei giudizi morali, la cosa che personalmente trovo più interessante chiedersi è perché oggi, proprio oggi che ha praticamente smesso di scrivere, Joan Didion sia diventata una figura letteraria così rilevante. Perché, insomma, nonostante leggiamo cose da lei scritte venti, trenta, o quarant'anni fa, sembri così adatta a quest'epoca.

Al di là della sua aura glamour – le amicizie hollywoodiane, le fotografie in bianco e nero, l'essere stata una testimone della storia americana –, ci sono alcune possibili risposte che si possono trovare nei suoi scritti. E una è legata al ruolo che ha interpretato come scrittrice. Non ideologica e totalmente coinvolta come essere umano nei fatti, si potrebbe dire che sia una specie di anti-Susan Sontag, per prendere un'altra scrittrice che ha avuto forza come icona oltre che per il valore dei suoi testi, ma i cui libri oggi fanno fatica a stare nel nostro tempo. Lo scrittore non è una persona qualunque, ma ha un ruolo di guida, secondo i canoni della tradizione novecentesca. Per Joan Didion, invece, il fatto di raccontare le cose che vede non la trasforma in una persona al di sopra delle cose. Leggendo l'edizione italiana di *The White Album* s'incontrano spesso dimostrazioni di come la sua idea di raccontare la realtà sia di farlo evitando di considerarsi esterna alla realtà stessa (il ruolo dell'intellettuale che indica la strada o che distingue tra il giusto e lo sbagliato). Si possono scegliere come esempio i bersagli che prende di mira: nel ritratto di Doris Lessing, che è una vera spiegazione della sua poetica al contrario: «Una donna di tendenze decisamente utopistiche e chiaramente teologiche assalita di continuo da una nuova prova che il mondo non sta esattamente migliorando come promesso. E poiché tale è la caratteristica della sua mente, è costretta, di fronte a questa evidenza, a cercare ancora più freneticamente la causa finale, la risposta priva di ambiguità»; oppure nel suo paesaggio del movimento

*Per Joan Didion, invece,
il fatto di raccontare le cose che vede
non la trasforma in una persona
al di sopra delle cose.*

femminista in America: «Sarebbe stato inutile anche chiedersi se queste donne avevano ragione o torto, insensato soffermarsi sull'evidenza, sull'imbarbarimento dell'immaginazione morale a cui questo genere di idealismo sociale tanto spesso porta».

Mi viene da pensare che la riscoperta con mitizzazione della Didion sia anche una reazione contraria a una tendenza ugualmente mitizzata del romanzo americano anni Novanta e primi anni Zero, Franzen e David Foster Wallace su tutti. Cioè il romanzo come risposta ai problemi sociali e politici di una comunità che, seppure continuerà a essere scritto, non sembra più rispecchiare lo spirito del tempo.

L'altro aspetto che fa sembrare Joan Didion una giovane scrittrice di oggi è quello che spesso viene citato come elemento controverso dai suoi critici (Amis compreso) e cioè quella forma così peculiare di autoepica che caratterizza alcuni degli scritti meno giornalistici raccolti in *The White Album* (così come in *Verso Betlemme*): 1. Il magnifico «The White Album», primo pezzo della raccolta, in cui la scrittrice fonde la sua vita con i fatti di cronaca che l'attraversano e che è veramente un modello di scrittura autobiografica e di letteratura di realtà che chiunque dovrebbe studiare; 2. e soprattutto «In tournée», che racconta di un periodo di continui spostamenti, di voli, aeroporti e alberghi – sorta di trattato sullo spaesamento nell'Occidente ricco – affrontato dalla scrittrice con la figlia undicenne e che sembra il campione, la cellula originaria, da cui sarebbe scaturita tutta l'atmosfera tipicamente astratta e decadente di romanzi come *Diglielo da parte mia* e *Democracy*: «Il tempo era denaro. Il movimento era progresso. Le decisioni erano rapide e l'assistenza altrui era costante. Il servizio

in camera, per esempio, assunse un'importanza capitale. Avevamo bisogno, io e la mia undicenne, di istantanee quanto scoordinate infusioni di consommé, pappa d'avena, insalata di granchio e asparagi in vinaigrette. Avevamo bisogno di Perrier e tè da bere quando lavoravamo. Avevamo bisogno di bourbon con ghiaccio e Shirley Temple da bere quando non lavoravamo». Il modo in cui Joan Didion rappresenta sé stessa, costruendo un io romanizzato, esteticamente coerente e anzi persino forzato nella sua perfezione stilistica, sembra frutto di una

impossibile consapevolezza di come noi tutti oggi ci autorappresentiamo in qualsiasi mezzo. Una postura che è allo stesso tempo pre e post-novecentesca. Un autoritratto con i colori di un filtro Instagram sullo sfondo di quella che Amis chiama *emptiness*. Qualcosa che ci riguarda. E che, pescando una frase da *The White Album*, mi viene da definire un ritorno al romanticismo: «Sono approdata alla vita equipaggiata con un'etica essenzialmente romantica». Una frase che potrebbe essere uscita dalla bocca mia o di un mio coetaneo.



Knausgård, innovatore esasperante

Lo scrittore norvegese scardina le forme e intona una musica narrativa mai ascoltata prima. Ci vuole pazienza e tempo per leggerlo, ma la sensazione è di avere di fronte qualcosa di unico

Raffaele La Capria, «Corriere della Sera», 4 settembre 2015

Borges diceva di avere in antipatia il romanzo per tutte le sue necessarie connessioni, descrizioni, notazioni e raccordi, che secondo lui allontanavano dall'essenziale e costituivano un inutile rallentamento della narrazione. Chissà cosa avrebbe detto di questa interminabile autobiografia, più che romanzo, di Karl Ove Knausgård, oggi considerato il massimo narratore norvegese e probabile futuro Nobel, che scrive narrazioni di circa 500 pagine quasi tutte di un realismo minuzioso con dettagli apparentemente ininfluenti rispetto alla trama, ma che alla fine danno per risultato una conoscenza diretta e immediata della vita quotidiana in Norvegia, dei sentimenti, dei sogni, delle conversazioni, delle abitudini, dei suoi abitanti, soprattutto se giovani, anzi giovanissimi, colti nell'adolescenza, nei primi approcci con la vita e con le ragazze, e seguiti fino all'età matura, fino alla morte del padre. E *La morte del padre* è appunto il titolo del primo dei voluminosi libri dedicati alla sua autobiografia, uscito l'anno scorso da Feltrinelli che poi ha pubblicato anche il secondo, *Un uomo innamorato*. Come il personaggio del narratore nella *Recherche* di Proust si chiama Marcel, qui si chiama Karl Ove Knausgård, e parla in prima persona di ogni piccolo evento, di ogni minimo incidente della sua giornata, descrivendo con precisione apparentemente inutile oppure ovvia perfino come imburra il pane quando fa colazione. Questo è solo un esempio simile a molti altri che riempiono le pagine di questo libro dove l'evento principale, la morte del padre, è come una pietra buttata nelle acque del grande mare della vita, che provoca innumerevoli cerchi che si allargano

all'infinito. La morte del padre, che pur genera pianti improvvisi e rimpianti e ricordi, viene però inglobata nella trama delle irrilevanze quotidiane e diventa, a volte così sembra, un avvenimento come un altro, perché la vita che corre è così, incide e cancella e prosegue, indifferente come la natura. E lui, Karl Ove Knausgård, lo racconta senza omettere nulla nelle 3.500 pagine autobiografiche che compongono i 6 volumi. La morte ne è il tema principale, anche se per una buona metà del libro questo non appare. La morte è però annunciata dalla prima pagina, la morte fisica, la dissoluzione organica del corpo, sono descritte in modo impressionante, in una specie di funebre introito al tema principale. Sarà vero, come dice il risvolto della copertina, che con la pubblicazione dei suoi 6 volumi Karl Ove Knausgård «diventa uno dei più grandi scrittori viventi al mondo»? Ai posteri l'ardua sentenza. Qui dirò che ci vuole molta pazienza, grande resistenza, e magari qualche mese di vacanza a disposizione per leggerlo lentamente come va letto, e per superare a volte la ovvietà di certe situazioni da lui descritte accuratamente. Per darne un esempio: «Presi una fetta di pane e ci misi sopra un uovo servendomi della spatola che Yngve aveva poggiato sul bordo del piatto. Feci scorrere lo sguardo lungo il tavolo a caccia del sale. Non lo vidi da nessuna parte. "Posso avere il sale?". "Tieni" rispose Karl Anne porgendomelo dall'altro lato del tavolo. "Grazie" dissi [...] e rimasi a osservare come i granellini affondassero nel tuorlo giallo perforandone appena la superficie mentre al contempo il burro sottostante cominciava a penetrare dentro la fetta di pane». Ma a questi

momenti se ne alternano altri di natura saggistica, senza evidenti soluzioni di continuità. Per esempio: «Scrivere significa portare alla luce l'esistente facendolo emergere dalle ombre di ciò che sappiamo. La scrittura è questo. Non quello che vi succede, non gli avvenimenti che vi si svolgono, ma lì, in sé stessa, lì risiede il luogo e l'obiettivo dello scrivere. Ma come si arriva a questo lì?». Oppure: «Se qualcuno degli altri elementi letterari è più forte della forma, per esempio lo stile, l'intreccio e il tema, scavalcano l'importanza della forma, il risultato sarà debole. Ecco perché gli scrittori che posseggono uno stile marcato, scrivono spesso libri deboli. Ecco perché quegli autori che si occupano di argomenti e temi forti scrivono libri deboli. La potenza insita nel tema e nello stile deve essere spezzata affinché possa nascere la letteratura. È questa demolizione che viene definita scrivere».

Mi scuso di aver fatto delle citazioni così lunghe, ma mi pare che in questo modo ho dato un'idea dell'andamento di questa autobiografia, di questo romanzo in rallenti in cui il presente è continuamente attraversato dal passato, da ricordi che si presentano vividi, da osservazioni di carattere letterario che si immettono naturalmente nel tessuto della narrazione. Una capacità di introspezione di una sottigliezza stupefacente, e un rapporto molto particolare anche se troppo soggettivo con la letteratura dell'«alto modernismo». A volte si pensa addirittura a certi aspetti dell'École du regard. I nomi di Adorno, Beckett, Butor, Blanchot, Benjamin, Derrida, Foucault, Lacan, e così via, scorrono di continuo agevolmente anche se, come confessa l'autore, «non capivo niente, soltanto il fatto di essere in contatto con loro [...] condusse ad una dislocazione della coscienza che mi rese più ricco di intuizioni e percezioni». La morte

del padre è sempre presente, i segni della sua morte per abuso di alcolici sono evidenti nella casa in cui, tra bottiglie di birra e di liquori ancora sparsi dovunque sul pavimento, lui ha vissuto gli ultimi giorni della sua vita in uno stato di ubriachezza e di dissipazione. Rimettendo ordine e ripulendo la casa, i due figli celebrano «una specie di atto di ricostruzione». Lui (nostro padre) «qui ha distrutto tutto e noi non intendiamo accettarlo». Un lavacro insomma, contro la morte e i suoi segni, dove persino i detersivi acquistano simbolicamente un ruolo purificatore e un valore salvifico. Alla fine i funerali del padre diventano una faccenda burocratica, come scegliere il tipo di bara, la musica del rito funebre, i fiori eccetera, ma il dolore è sempre lì. Un continuo flusso di impressioni legate al passato e a circostanze minime non riesce a distrarre da questo tema centrale, e la vita banale finisce così per accordarsi con la solennità della morte. La figura del padre viene continuamente ricostruita secondo i vari momenti della memoria, e sembra a volte che Karl Ove sia colmo fin quasi a scoppiare di sensazioni. Anche se a prima vista non appare, questo è un libro musicale, e non tanto perché la musica vi svolge un ruolo formativo e fa parte dell'educazione del protagonista scandendo gli anni della sua adolescenza, ma perché il libro intero intona una nuova musica narrativa, un ritmo lento e persistente che impronta di sé ogni pagina ma questa musica richiede un po' di affiatamento per essere percepita, bisogna farci l'orecchio, perché è un tipo di musica cui non eravamo abituati. A volte la lettura di questo romanzo è esasperante, ma vale la pena di leggerlo perché si ha sempre la sensazione di essere di fronte a un grande e riuscito tentativo di innovazione delle forme della narrativa.

La morte del padre, che pur genera pianti improvvisi e rimpianti e ricordi, viene però inglobata nella trama delle irrilevanze quotidiane e diventa, a volte così sembra, un avvenimento come un altro, perché la vita che corre è così, incide e cancella e prosegue, indifferente come la natura.

Così muore una collana strozzata dai costi e da un mercato strabico

Davide Brullo, «il Giornale», 4 settembre 2015

Il dibattito sull'editoria italiana si è fossilizzato su un bivio. Da una parte gli editori grossi&cattivi (sintetizzati dalla fusione Mondadori+Rcs) dall'altra quelli piccoli e carini. Ma per quanto i critici letterari più quotati (esempio: Emanuele Trevi) ritengano che la maggior parte dei libri partoriti dalla grande editoria sia inutile, spazzatura, non si fa nulla per sostenere la piccola editoria. Stampare libri importanti costa molto e fa guadagnare poco. Ergo: puoi permetterti di fare l'editore vero (cioè, pubblicare libri notevoli) solo se sei ricco. Altrimenti la piccola editoria è il regno della speculazione, si pubblica di tutto pur di incassare.

Così muore una collana editoriale. Un esempio. Al principio del 2014, con l'editore Guaraldi (quello che nel '74 si inventò, con Einaudi, Feltrinelli, Laterza e Marsilio, il primo «Convegno per una Editoria Democratica» e che nel 2011 segnalò all'allora presidente Giorgio Napolitano, in anticipo sui tempi, che «interi categorie professionali della filiera editoriale si sono già estinte e altre rischiano di esserlo»), ci inventammo la collana I Nazirei, con l'intento «di riaprire il discorso sul romanzo "moderno" capace di trattare contenuti forti, storici, politici e persino religiosi o teologici; non solo storielline d'amore o thriller d'intreccio cui l'abbiamo ridotto». Grafica nitida (che richiama la «Medusa» Mondadori), si pensò di abbinare la pubblicazione di un classico riscoperto a quella di un autore inedito, potente. Guaraldi ha fatto risorgere l'interesse verso l'opera di Lion Feuchtwanger e di Giorgio Saviane, abbiamo pubblicato il romanzo più radicale, meno noto, impossibile di Herman Melville, *Pierre o delle ambiguità*. Tra gli autori contemporanei sono usciti due narratori di platino come Gian Ruggero Manzoni e Roberto

Barbolini. Esito: ottime recensioni, diversi critici hanno fatto le fusa; economicamente, un disastro. I libri, in distribuzione nazionale, sono stati assorbiti poco dalle librerie (in media, 250-300 volumi a titolo). Le vendite si sono rivelate troppo scarse per continuare la collana. Dopo neppure due anni I Nazirei scompaiono, gli ultimi libri, previsti in autunno, sono *Dersu Uzala* di Vladimir Arsen'ev e *Tutte le voci di questo aldilà*, straordinario e dolente romanzo di Andrea Temporelli, già elogiato in una raffinata scheda di lettura da Tiziano Scarpa. Naturalmente, visti i tempi, questi ultimi due libri, terminali, non saranno distribuiti in libreria, ormai non ha più senso, ci si arrangia come si può. Avremmo voluto pubblicare altro, era in programma. *I tacchini* di Marcel Jouhandeau e i libri strazianti di Henry de Montherlant, per dire, *I nostri padri* di Allen Tate, pubblicato nei Sessanta da Feltrinelli, e *Ceneri*, l'immane epopea polacca narrata da Stefan Zeromski, un tempo in catalogo Einaudi. Avremmo voluto riscoprire l'opera di Massimo Bontempelli, alternata al primo romanzo, crudo e poetico, di Andrea Ponso e ai radiodrammi deliziosi di Giuseppe O. Longo. Non è stato possibile. Probabilmente perché i buoni libri non interessano a nessuno. Il problema è che o stai nei giri giusti o stai a casa che è meglio. Uno scambio di mail con il cardinale Gianfranco Ravasi, eminenza della cultura «cattolica», è illuminante. Tentando di promuovere l'opera di Giorgio Saviane, il cardinale è stato chiarissimo, «tanti scrittori del passato, anche più famosi di Saviane, sono ormai dimenticati e le recensioni non spingono più di tanto sul mercato»; d'altronde, «che il pubblico italiano sia allergico ai libri è già da tempo scontato e lo è già più ora». In editoria, neppure un dio ci può più salvare.

«Il futuro dell'editoria? È nei libri fatti a mano»

Con un amico ha creato un nuovo marchio.
Puntando su opere inedite e sulla qualità della carta.
«Le piccole case che imitano i colossi sbagliano. La qualità si paga»

Gianluca Barbera, «il Giornale», 4 settembre 2015

Ogni tanto una buona notizia: nasce un nuovo editore. Ha un nome curioso: Papero Editore. Lo guidano lo scrittore Gabriele Dadati e il pittore Davide Corona, entrambi piacentini e poco più che trentenni, ma con un notevole bagaglio di esperienze.

Avrà sede nella storica libreria Berti, nel cuore di Piacenza, e tratterà non solo libri ma anche manufatti di carta, oggetti di artigianato da ogni parte del mondo. Inoltre tra i suoi obiettivi vi è il rilancio della storica libreria cittadina, già tra i partner di riferimento dell'iniziativa editoriale Terre di mezzo.

Dadati, perché fondare una nuova casa editrice che addirittura punta sulla carta? Ha ancora un senso oggi col calo delle vendite, dei lettori, coi giovani che non leggono, con l'avvento dell'era digitale e lo strapotere di internet, dei pc, degli smartphone, dei tablet?

Il Papero vuole essere un'esperienza di innamoramento razionale e in direzione contraria a quella del mercato, che dice: abbassiamo i prezzi, urliamo più forte, cerchiamo di riempire gli spazi. Questo non crea lettori. Noi diciamo: i lettori sono pochi. Facciamo con loro un patto: la miglior qualità possibile a un giusto prezzo. E incontriamoli senza mediazioni.

Perché questo nome?

La carta in inglese è *paper*. Completarla con la *o* e farla diventare un animale buffo serve a non prenderci troppo sul serio. Siamo paperi, non falchi. E sullo sfondo la fascinazione per lo struzzo einaudiano, che fu reso bello da un artista della carta come Munari.

I soci fondatori?

Io sono uno scrittore, nel 2012 presentato allo Strega da Gherardo Colombo e Romano Montroni, e negli ultimi 5 anni sono stato editor a Laurana. Davide si è formato a Brera. È esterno al mondo dell'editoria, e questo è il grande valore che porta: ha una capacità artigianale meticolosa, riguardo colori e materiali, che troppo spesso è preclusa a chi lavora davanti a uno schermo.

Molti parlano di deriva del mercato librario e della ricerca di un nuovo modo di fare editoria...

Il settore librario s'è fatto industria dagli anni Cinquanta. Ma sia per la lavorazione dei testi sia per la movimentazione economica si tratta in realtà di un settore artigianale. Quello che contesto è applicare metodi di rilancio industriale – prezzi stracciati, prodotti urlati, invasioni di campo – invece di riconfigurarsi. Soprattutto per i piccoli: immagino che la fusione Mondadori-Rizzoli rappresenti una via percorribile, ma riguarda loro. Gli indipendenti che scimmiettano i grandi sbagliano, da Newton Compton a Frilli. È ridicolo per un indipendente uscire a 9 euro e 90. Fa bene SUR a creare circoli di lettori. Noi proporremo carte scelte e legature tradizionali come Henry Beyle, ma pubblicando inediti di viventi come il premio Campiello Giorgio Fontana. I nostri libri andranno in vendita diretta.

Parliamo del progetto editoriale vero e proprio.

Ore piccole è la collana di punta: oltre a Fontana avremo Marco Rovelli, Barbara Garlaschelli,

Giulio Mozzi, Alessandro Zaccuri e tanti altri, accompagnati da tavole di artisti contemporanei. Centocinquanta esemplari numerati, solo in abbonamento. Inoltre c'è l'ebook a prezzo bassissimo. Per dare accesso ai testi a tutti. Pronti all'uso è la collana di classici. Singoli testi della tradizione poetica – da Ovidio a Leopardi – raccontati da scrittori di oggi. Infine gli Scritti d'arte di Stefano Fugazza raccolgono le pagine migliori del compianto studioso del Simbolismo, mio maestro. Compriamo le carte dai produttori. Le portiamo a stampare in una cooperativa sociale che impiega portatori di handicap e le cuciamo. Per la vendita teniamo come base la nostra sede, in piazza Duomo, poi fiere, rete, eventi.

Il suo progetto però non include solo libri. E il rilancio della libreria lo ritiene possibile nel contesto attuale?

Importiamo da Giappone, Vietnam, Sri Lanka, Olanda e da altrove ventagli, gioielli, cornici, puzzle tridimensionali e complementi d'arredo fatti di carta e cartone in maniera etica. Per questo la libreria Berti, attiva da oltre novant'anni, si appresta a diventare

anche una «gastronomia della carta». Puntiamo a farne quasi un agriturismo della cultura.

Piccolo è bello o piccolo è solo il punto di partenza per diventare grandi?

Piccolo è bello se si lavora con le persone giuste, con l'affiatamento che sopperisce alla scarsità dei mezzi. Ma crescere non deve far paura. Lo si fa per gradi.

Quale fisionomia avrà l'editoria del futuro prossimo? Tutti sono in cerca di una nuova via, tutti si sforzano di drizzare le antenne per captare i nuovi fenomeni, ascoltare il vento che soffia. Lei come la vede? E come si prepara agli scenari che si schiuderanno?

Gli editori hanno sempre meno dipendenti e più collaboratori esterni. Forse le varie partite Iva inizieranno a organizzare reti che superino il concetto di casa editrice a favore di una situazione più fluida. Noi del Papero ci prepariamo cercando di imparare sempre più e sempre meglio. Ieri ero solo uno specialista dei testi, oggi so impaginare e rilegare. Così il mio socio. E chissà che in questo possa annidarsi a modo suo un miraggio di Rinascimento.



Il mio viaggio nelle librerie dove il mondo si rappresenta

Dal Sudamerica agli Stati Uniti dalla Francia all'Italia
il libro-reportage di Jorge Carrión nei luoghi
in cui non si è perso il senso della lettura

Jorge Carrión, «la Repubblica», 5 settembre 2015

Ogni libreria riassume in sé il mondo intero. Non è una rotta ma un corridoio aereo che, snodandosi tra ripiani e scaffali, collega il luogo in cui viviamo e le sue lingue con regioni sconfinite dove si parlano altri idiomi. Non è una dogana internazionale ma un valico – un semplice valico di frontiera – che dobbiamo attraversare per cambiare topografia e di conseguenza anche toponomastica ed epoca. Per accedere all'ordine cartografico di qualsiasi libreria, a questa rappresentazione del mondo – di tutti i diversi mondi che chiamiamo mondo – così simile a una carta geografica, a questo territorio libero in cui il tempo rallenta e il turismo diventa un'altra forma di lettura, non serve passaporto. Eppure, visitando la Green Apple Books di San Francisco, la Ballena Blanca di Mérida in Venezuela, la Robinson Crusoe di Istanbul, la Lupa di Montevideo, L'Écume des Pages di Parigi, la Book Lounge di Città del Capo, l'Eterna Cadencia di Buenos Aires, la Rafael Alberti di Madrid, la Casa Tomada di Bogotá, la Metales Pesados di Santiago del Cile, la Dante & Descartes di Napoli o la Literanta di Palma di Maiorca, ogni volta ho avuto come l'impressione che mi venisse apposto una specie di timbro su un documento, di accumulare visti che certificavano le mie tappe lungo la rotta internazionale delle librerie più importanti o significative, di quelle migliori, più antiche, interessanti o semplicemente più accessibili.

Il mio primo timbro è stato quello della Librería del Pensativo di Città del Guatemala. Ero arrivato verso la fine del mese di luglio del 1998 e il paese

era ancora sconvolto dalla morte del vescovo Gerardi. Era stato brutalmente assassinato due giorni dopo aver presentato, in qualità di rappresentante dell'Ufficio per i diritti umani dell'arcivescovado, i 4 volumi del rapporto *Guatemala: nunca más*, in cui erano documentate circa 54mila violazioni di diritti fondamentali avvenute nel corso dei 36 anni della dittatura militare. In quei mesi dominati dall'incertezza, durante i quali cambiai quattro o cinque volte domicilio, il centro culturale La Cúpula – che comprendeva il caffè/galleria Los Girasoles, la libreria e altri negozi – fu per me quanto di più simile ci fosse a una casa.

Il giorno in cui finalmente mi sono deciso a disporre sulla scrivania tutti questi timbri, quello che ho visto non era tanto un passaporto quanto un mapamondo. Tuttavia, essa rappresentava il possibile *status quaestionis* di una realtà al tramonto, in trasformazione. Giacché in ogni parte del mondo librerie come il Pensativo o non esistono più o stanno scomparendo oppure sono diventate un'attrazione turistica e hanno aperto un proprio sito internet o sono state assorbite da una catena le cui succursali portano tutte il medesimo nome. Spesso non compaiono nemmeno nelle guide turistiche né divengono oggetto di tesi di dottorato finché il tempo non ha la meglio su di loro, trasformandole in miti. Miti come quello di rue de l'Odéon a Parigi, alimentato dalla Shakespeare and Company di Sylvia Beach, e di Charing Cross Road, la strada intergalattica, via bibliofila di Londra per eccellenza, immortalata nel titolo del miglior romanzo che io abbia letto sulle

librerie: 84, *Charing Cross Road* di Helene Hanff; o come la libreria già dei Marini, in seguito Casella, fondata a Napoli nel 1825 da Gennaro Casella e passata in eredità a suo figlio Francesco, nel cui locale tra Ottocento e Novecento s'incontravano personalità come Filippo T. Marinetti, Eduardo De Filippo, Paul Valéry, Luigi Einaudi, G. Bernard Shaw e Anatole France (che, pur alloggiando all'Hôtel Hassler al Chiatamone, la usava come fosse il salotto di casa sua); o, ancora, come la Libreria degli scrittori di Mosca che, tra la fine degli anni Dieci e gli inizi degli anni Venti del Novecento, approfittò della breve parentesi di libertà rivoluzionaria per offrire ai lettori un centro culturale animato da intellettuali.

Catalogando tutti quei biglietti da visita, foglietti volanti, dépliant, cartoline, cataloghi, istantanee, appunti e fotocopie, mi sono imbattuto in numerose librerie che si sottraevano a qualsiasi raggruppamento cronologico o geografico. Erano quelle specializzate in narrativa e libri di viaggio, in sé stesse un paradosso, poiché tutte le librerie sono un invito

al viaggio e, anzi, sono dei viaggi in sé. Seguendo l'itinerario proposto dalla Altaïr (a Barcellona, ndr), superata la vetrina ci si imbatte in primo luogo in una bacheca dove sono affissi annunci di viaggiatori, oltre la quale sono esposti gli ultimi numeri della rivista omonima. La Ulyssus, a Girona, ha per sottotitolo Libreria di viaggi e, proprio come Albert Padrol e Josep Bernadas, i fondatori della Altaïr, anche il suo proprietario Josep Maria Iglésias si considera un viaggiatore prima ancora che libraio o editore. Non è un caso che al timone della parigina Ulysses vi sia Catherine Domain, esploratrice e scrittrice, che ogni estate costringe la propria attività a trasferirsi con lei al casinò di Hendaye. Per estensione simbolica, librerie di questo tipo traboccano in genere di carte geografiche e mappamondi: nella Pied à Terre di Amsterdam, per esempio, i globi terracquei che osservano di sottocchi il visitatore intento alla ricerca di guide e altre letture si contano a decine. La madrilenia Deviaje dà invece maggior risalto alla propria natura di agenzia: «Viaggi su misura, libreria, complementi di viaggio».



Il punto cieco di Javier Cercas

Lo scrittore spagnolo parla del suo nuovo libro, un «romanzo senza finzione» intitolato *L'impostore* e basato sul caso vero di un uomo che per tre decenni si spacciò come deportato nei campi nazisti dove non era mai stato

Francesca Borelli, «Alias del manifesto», 6 settembre 2015

Mettere insieme frasi trasparenti e precise per stanare verità semioccultate è una delle qualità più ricorrenti nei «romanzi senza finzione» di Javier Cercas, quei libri la cui materia è già Storia, in cui un certo numero di fatti realmente accaduti si moltiplica e si riverbera in combinazioni retoriche sapientemente architettate.

L'ultima sua performance muove dalla storia di un uomo chiamato Enric Marco, per quasi 3 decenni agli onori della cronaca in quanto combattente antifranchista deportato nella Germania hitleriana, poi – raccontava – sopravvissuto ai campi nazisti e dunque presidente per 3 anni della grande associazione spagnola dei sopravvissuti, la Amical de Mauthausen. Venne tributato di onorificenze, invitato a tenere centinaia di discorsi, anche in parlamento, richiesto di migliaia di interviste, finché uno storico tanto oscuro quanto ostinato, Benito Bermejo, non scoprì che era tutto falso: quello che nel libro di Cercas sarebbe diventato *L'impostore* (Guanda, traduzione di Bruno Arpaia, pp 416, euro 20) non fu mai deportato, men che meno approdò a Flossenbürg dove pretendeva di essere stato internato, e tutta la sua vita fu un enorme abuso, probabilmente perpetrato allo scopo di compensare la mancanza di amore che la madre, una pazza rinchiusa per 35 anni nel manicomio dove lo partorì, non aveva potuto dargli.

Man mano che Cercas si addentrava nella storia di Enric Marco scopriva in lui «un picaro, un ciarlatano scatenato, un imbrogliatore unico», sempre schierato con la maggioranza, sistematicamente pronto a dire di sì, un vorace accaparratore di consensi, in cerca di

simpatia, onori, visibilità. La sua gigantesca menzogna era tessuta di piccole verità, e se ebbe tanto ascolto e ne derivò altrettanto successo fu grazie ad alcune debolezze collettive così tipiche della sinistra: il prestigio della vittima, l'aura del testimone, la conversione in retorica della memoria storica.

Javier Cercas indugiò molto a lungo prima di scrivere questo libro: dice di avere avuto paura, perché a volte «la realtà uccide e la finzione salva». Riepiloghiamo con lui alcuni temi, prima che sabato prossimo, al Festivalletteratura di Mantova, racconti come si è districato in questo incredibile intreccio di verità e bugie.

Lei aveva costruito il suo romanzo intitolato Anatomia di un istante intorno al gesto di Adolfo Suárez che si rifiutò di gettarsi a terra mentre i golpisti sparavano sul parlamento: un atto di coraggio che è anche – scrive – un «gesto di grazia, di indubbio valore estetico». Nell'Impostore, invece, si è dovuto confrontare con un uomo la cui vita è sprofondata nel kitsch, un bugiardo aspirante al ruolo della vittima. Sembra che lei abbia dovuto vincere, tra l'altro, una riluttanza di tipo estetico, quasi avesse avuto paura di venire contagiato, in quanto persona e in quanto romanziere: come se raccontando la storia di Marco rischiasse di esporsi a un cinismo con il quale non avrebbe voluto intrattenersi. È così?

Forse. Non c'è etica senza estetica: il gesto di Suárez che dice *no* è bello perché è un gesto di coraggio; i gesti di Marco che dice *sì* sono orribili perché vili. Lei ha ragione: questi due personaggi sono per molti versi opposti (anche se non del tutto: Suárez è stato, per gran

parte della sua vita, un picaro, come Marco). Comunque, almeno quando, nel febbraio del 1981 i golpisti spararono sull'emiciclo del parlamento, Suárez si comportò da autentico eroe, rifiutandosi di abbandonare il suo scranno e di buttarsi a terra. Marco, per parte sua, è stato un falso eroe per quasi tutta la sua vita. Dico quasi tutta perché sta al lettore decidere se, in qualche momento, abbia contraddetto le sue abitudini. Per il resto, ho l'impressione che il mio atteggiamento verso entrambi i personaggi sia lo stesso: cerco di capirli in tutta la loro complessità per comprendermi e per comprenderci; è quasi superfluo dire che capire non vuol dire giustificare, semmai il contrario.

Trovo molto efficace la retorica con la quale lei costruisce i suoi libri, ripetendo anche a distanza di poche pagine le stesse cose: a volte con le stesse parole, a volte invece cambiandole e aggiungendo dettagli, ma sempre come se fosse la prima volta che ne parla. È una strategia narrativa che aveva già impiegato in Anatomia di un istante, mentre non compare nei romanzi di sola finzione. Come ci è arrivato?

Credo che in un certo senso tutti i miei libri – i romanzi come la non fiction – funzionino così. Sono un po' come quelle composizioni musicali in cui il tema, e persino le singole frasi, si ripetono più volte, cambiando via via fino a costruire una rete di significati che dovrebbe imprigionare il lettore e liberarlo allo stesso tempo. La musica che mi piace funziona così: Bach, Mozart, lavorano in questo modo; ma anche il rock and roll funziona così: sulla base di variazioni e ripetizioni. E naturalmente lo stesso vale per la poesia. Come ci sono arrivato? Non lo so: forse, appunto, attraverso la poesia o la musica. Anche alcuni romanzieri, tuttavia, procedono in questo modo, per esempio Conrad, e tra i contemporanei Kundera e Thomas Bernhard.

A me pare che questa strategia sia stilisticamente mimetica dell'intreccio tra verità e finzione che è alla base di tutti i suoi libri.

Il fatto è che la finzione pura non esiste: è una invenzione di quelli che non sanno cosa sia; d'altronde, se la finzione pura esistesse, non avrebbe alcun interesse:

«Perché gli unici libri che vale davvero la pena scrivere sono quelli teoricamente impossibili.»

la finzione è interessante perché è intrecciata alla realtà e se ne alimenta. Detto questo, è ovvio che in qualsiasi scrittore minimamente valido la relazione che stabilisce tra realtà e finzione ha una sua specificità, e nel mio caso varia in ogni libro.

Lei ha perfettamente ragione quando scrive che il peggior nemico della sinistra è la sinistra stessa, e quando denuncia la caduta in un sentimentalismo ipocrita e ornamentale; ma non pensa che questo sia un fenomeno più ampio, che si accompagna, per esempio, all'addio alla verità che ha contrassegnato la stagione postmoderna? Non ci sono fatti, solo interpretazioni, la celebre sentenza di Nietzsche la cui conseguenza sarebbe che il mondo vero ha finito per convertirsi in favola, è quanto Marco porta a giustificazione delle proprie bugie. Fin dagli esordi di Soldati di Salamina, invece, la sua narrativa sembra avere molto a cuore la realtà dei fatti. E tuttavia, lei torna più volte a scrivere che la finzione salva e la realtà uccide. Come si conciliano queste sue convinzioni?

Concordo totalmente con il fatto che il kitsch non è un patrimonio esclusivo della sinistra: se questa attira, nel corso del romanzo, le mie critiche, è perché sono un uomo di sinistra. Il tema della finzione che salva di contro alla realtà che uccide si ripete lungo tutto il libro, variando di significato. Per un verso è vero che non possiamo vivere di sola realtà, e che abbiamo bisogno della finzione perché la realtà è non solo insufficiente ma brutale e non ci offre mai ciò di cui abbiamo bisogno. «Human kind cannot bear too much reality», dice T.S. Elliot, e ha ragione. Marco ne è un esempio perfetto: si salva inventandosi un sé eroico, come Alonso Quijano si salva inventandosi un Chisciotte tanto eroico quanto pazzo. Per un altro verso, però, si ricordi che alla fine del romanzo Cervantes fa sì che Chisciotte

muoia savio, lo restituisce al suo vero sé, proprio come io ho cercato di riportare Marco alla realtà della sua persona, riconciliandolo con la verità della sua vita. Quel che Cervantes dice nel *Chisciotte* tento di dimostrarlo anch'io nell'*Impostore*: abbiamo bisogno della finzione tanto quanto della realtà. Per il resto, difendo comunque il postmoderno, o almeno alcuni suoi aspetti fondamentali, intendendo qualcosa che ha la sua origine più remota nel *Chisciotte* e la più vicina in Borges; però sono d'accordo con lei: Nietzsche non ha ragione, oltre alle interpretazioni dei fatti esistono i fatti in sé. Quanto a me, non sono già più postmoderno, sono post-postmoderno.

Perché, stando a quanto ha scritto, un autore dovrebbe aspirare alla sconfitta?

Perché gli unici libri che vale davvero la pena scrivere sono quelli teoricamente impossibili. Per questo Faulkner diceva che il massimo cui dobbiamo aspirare noi scrittori è una onorevole sconfitta.

A un certo punto Marco le chiede di lasciargli qualcosa a cui aggrappare il poco che gli resta della sua identità smascherata. A me sembra che questo sia anche il problema del narratore: da una parte, la sua empatia fa sì che lei si chieda: cosa posso lasciare a Marco perché non vada del tutto distrutta quella immagine di sé alla quale aveva aderito con tutto sé stesso? Ma anche: cosa posso lasciare a questo personaggio affinché non sembri solo un fantoccio posseduto da una idea? Perché continui a sembrare vivo? Questo è un momento chiave del libro. Sapevo fin dall'inizio che non avrei potuto scrivere un romanzo convenzionale, un romanzo di finzione, perché Marco è di per sé una finzione ambulante, una girovagante menzogna, e scrivere una finzione sulla finzione sarebbe stato ridondante, letterariamente irrilevante; ciò che avrei dovuto fare, piuttosto, era raccontare la verità di Marco e metterla in conflitto con le sue bugie. Così, fin dall'inizio dissi a Marco che non intendevo scrivere una sua agiografia, non volevo né vendicarlo né riabilitarlo, come lui avrebbe desiderato; gli spiegai che avrei semplicemente cercato di raccontare la verità sulla sua vita, tutta la verità. Ma poi, nel momento che lei ha ricordato, Marco mi ha fatto pena,

mi è dispiaciuto doverlo spogliare dell'involucro di bugie in cui aveva avvolto la sua vita, nel tentativo di farsi amare dagli altri e ingannandoli tutti; ma ho anche sentito di non poter fare altrimenti, perché lo esigevo il libro, perché era il mio dovere. A volte noi scrittori ci mettiamo nei pasticci, è una attività nella quale sono uno specialista. D'altronde, chi non accetta di mettersi nei guai non dovrebbe fare lo scrittore.

Per la prima volta lei introduce in questo romanzo un capitolo che è intitolato a una sua teoria, già in altre occasioni enunciata: «il punto cieco». Può riassumere cosa intende con questa espressione?

L'anno prossimo uscirà in Italia un libro, tratto da una conferenza che ho tenuto la primavera scorsa a Oxford, in cui lo spiegherò come meglio posso. L'idea centrale può comunque essere riassunta in poche parole: al cuore di tutti i miei romanzi – e della maggior parte di quelli che ammiro e che fanno parte della grande tradizione narrativa, dal *Don Chisciotte* a *Moby Dick* al *Processo* – c'è sempre un punto cieco; vale a dire un punto attraverso il quale, in teoria, non si vede niente. Tuttavia, è precisamente attraverso questo punto cieco che, all'atto pratico, il romanzo vede; è attraverso quel silenzio che si rende eloquente, e attraverso quella oscurità che ci illumina. Romanzi di questo tipo possono venire letti come una anomala variante del thriller, o addirittura come degli anti-thriller. Intendo dire che nel loro incipit, o nel loro cuore batte una domanda centrale, e tutto il romanzo consiste della ricerca di una risposta. Alla fin fine la risposta qual è? È che non c'è altra risposta se non la propria ricerca di una risposta, la domanda in sé, il libro in sé; alla fine della ricerca l'esito non è chiaro, tassativo, univoco. La risposta è sempre ambigua, contraddittoria, equivoca, fondamentalmente ironica: una risposta che di fatto non è tale, e tuttavia è l'unico genere di risposta che può permettersi un romanzo, il cui obbligo non consiste nel far fronte alla domanda che esso stesso si è posto, bensì nel formularla nel modo più esauriente possibile. Naturalmente, è proprio la persona di Marco il grande punto cieco, il grande interrogativo dell'*Impostore*, come la balena lo è di *Moby Dick*. In conclusione: Marco è il mio Moby Dick.

Critica, the second life

Davvero le recensioni di libri, musica e film sono state ormai sostituite dagli algoritmi su internet e dai suggerimenti dei siti che vendono prodotti culturali? Eppure di fronte all'abbondanza di offerta della rete c'è sempre più bisogno di «filtri»

Frédéric Martel, «la Repubblica», 6 settembre 2015

All'ingresso della sede di Gawker, a New York, c'è un grande schermo Lcd con i migliori risultati di audience del sito in tempo reale. In media, 100 milioni di visitatori unici al mese. «It's fucking high», mi fa James Del, all'ultimo piano di un edificio industriale a SoHo. Non parla dell'audience del sito, ma della scala interminabile. E senza ascensore. A 28 anni, James Del è vicepresidente di Gawker. «Il nostro modello è quello della *content curation*, la cura dei contenuti. Leggiamo tutto quello che si trova sulla rete e quando una storia ci sembra interessante prendiamo un'idea, un'informazione, un capoverso, ne ricaviamo un articolo e lo facciamo circolare». Sono nella sede di uno dei più importanti media di pettegolezzi e notizie scandalistiche degli Stati Uniti, un sito divertente e cattivo, regolarmente stigmatizzato per i suoi eccessi, la sua futilità, i suoi attacchi alla privacy. James Del liquida queste critiche con un gesto di sufficienza. Il distacco, la morale editoriale, la rispettabilità, sembra dire... «well, non è certo questo il web!». La condivisione, la partecipazione, la cura dei contenuti, gli algoritmi e le raccomandazioni sono il cuore del mestiere.

«Ogni quarantott'ore, sulla rete, viene creato lo stesso numero di contenuti che è stato creato dalla nascita dell'umanità fino al 2003». Questa constatazione di Eric Schmidt, il presidente del consiglio d'amministrazione di Google, dimostra che l'abbondanza è ormai una delle caratteristiche principali di internet. Questa profusione si traduce in flussi, correnti, «stream», con grave rischio di logorrea. Nel momento in cui la cultura, che ieri era costituita essenzialmente

da «prodotti culturali», si sposta dall'analogico al digitale e diventa una somma di «servizi culturali», sembra indispensabile ricorrere a qualcuno che ti dia dei consigli. Come orientarsi, altrimenti, nel catalogo di Spotify, che conta oltre 25 milioni di titoli? Come districarsi tra le 300 ore di video caricate ogni minuto su YouTube? Le novità in campo musicale sono letteralmente infinite, su iTunes, Spotify, Apple Music. E per finire i nuovi autori che spuntano fuori, autopubblicati, su piattaforme come Scribd o il Kindle di Amazon. Ancora prima di esercitare la sua funzione di raccomandazione, la critica deve fare una cernita in questa offerta illimitata.

«Il problema dei media è quello della *discoverability*» mi dice da parte sua Henry Finder, al 34° piano del World Trade Center One, a New York. Finder, che incarna l'élite intellettuale e difende una critica culturale «con dei principi», è il caporedattore della rivista «New Yorker», situata nel grattacielo che ha preso il posto delle Torri Gemelle. Lui non crede molto agli algoritmi, e nemmeno alla serendipità, quel caso fortunato che permette di trovare un contenuto senza averlo cercato. Lui crede ancora alla critica tradizionale, quella del «New Yorker». «I siti con un grande traffico hanno sempre meno recensioni. I siti che hanno poco pubblico si limitano a recensioni di nicchia. Ecco perché il «New Yorker» conserva tutta la sua rilevanza», commenta Finder. Lui crede a un giornalismo durevole, scevro di accelerazione e di buzz. Il modello del «New Yorker» è virtuoso sul piano editoriale e giornalistico, ma su internet si trova ad affrontare un problema molto

semplice: il costo di produzione di un articolo del «New Yorker» è astronomicamente più elevato di un post di Gawker. «New Yorker» vs Gawker: potrebbe essere riassunta così questa lotta fra titani che va in scena sotto i nostri occhi. La critica culturale, indicizzata sotto la chiave di ricerca «futuro della stampa e del libro cartaceo», si prepara a ingaggiare la battaglia. L'ultima? «La rivoluzione digitale dei media è una guerra dei cento anni. Siamo solo alle primissime battute», pronostica James Del di Gawker. Che è convinto che l'algoritmo diventerà la pietra miliare dei consigli e delle raccomandazioni culturali.

I critici tradizionali sono a rischio di estinzione, ma gli algoritmi sono in grado di sostituirli? «Il cambiamento più importante che produce internet sui media non è l'immediatezza, o l'abbassamento dei costi, è la *measurability*. E la verità è che fa paura, se sei un giornalista tradizionale», spiega Nick Denton, il fondatore di Gawker. E l'accuratezza della misurazioni dell'audience conferma quello che già presentivamo, vale a dire il numero limitato di lettori interessati alle recensioni culturali, il loro pubblico infinitesimale. Gli algoritmi possono sostituirli? E quello che pensano a Netflix, dove un algoritmo pilotato da 600 ingegneri che lavorano a tempo pieno classifica tutti i film in 76.897 generi, per proporre agli abbonati consigli su misura. Algoritmi simili esistono su Amazon, Facebook, Google, Spotify o Scribd. Grazie a questi algoritmi potenti, e costantemente affinati dai comportamenti degli utenti, i siti e le applicazioni propongono ai loro abbonati suggerimenti basati sulle vendite generali e le tendenze del mercato, ma anche sulle loro abitudini personali di consumo (è il famoso «potrebbero interessarti anche» di Amazon).

*«Ogni quarantott'ore, sulla rete,
viene creato lo stesso numero di
contenuti che è stato creato dalla
nascita dell'umanità fino al 2003.»*

Gli algoritmi di raccomandazione, però, non sono infallibili. Possono essere manipolati a fini commerciali (com'è il caso delle proposte di libri da parte di Amazon). Se eccellono in tutte le forme di misura, di aggregazione o di valutazione della soddisfazione, le «macchine» non sono molto brave a prevedere le raccomandazioni culturali. I filtri, da parte loro, generano troppo «rumore»: e così si va a sbattere il muso contro la profusione di offerta, e questo spiega l'insuccesso dei feed Rss, del Google Reader, e il probabile esaurimento, prima o poi, dei podcast. Infine, c'è l'immenso campo d'analisi delle distorsioni delle raccomandazioni sui social network.

Se la critica culturale tradizionale è una specie in via d'estinzione, se gli algoritmi possono essere manipolati, e in ogni caso non riescono a proporre dei consigli realmente pertinenti, diventa allora necessario inventare una nuova forma di raccomandazione culturale. È quella che ho scelto di chiamare «smart curation».

Di fronte al tallone d'Achille della rete – l'abbondanza – un ritorno al modello tradizionale della critica non è più pertinente, perché reso obsoleto dal suo elitarismo e dalla sua incapacità di «filtrare» efficacemente la massa di contenuti accessibili. Soprattutto, propone una visione unica del «buongusto», prende in considerazione un numero limitato di criteri ed è incapace di fornire, di fronte all'attuale frammentazione culturale, raccomandazioni differenziate in funzione dei percorsi, delle situazioni, delle nicchie e – se possiamo osare – delle «comunità culturali». Ci sono sfere di gusti differenti, perciò serve una pluralità di raccomandazioni.

L'alternativa strettamente matematica, quella delle «macchine», che consiste nel delegare queste raccomandazioni a degli algoritmi automatizzati, non sembra più efficace della critica tradizionale. È troppo imperfetta per essere efficiente.

La «smart curation» offre una soluzione alternativa: combina i due modelli, l'algoritmo da una parte e la cura dei contenuti dall'altra. E un «doppio filtro», che permette di sommare la potenza dei big data e dell'intervento umano, l'associazione delle macchine e degli uomini, degli ingegneri e dei «saltimbanchi». La «smart curation» è una forma di editing intelligente,

una selezione automatizzata e poi umanizzata che permette di fare la cernita, scegliere e poi raccomandare contenuti ai lettori. Può assumere varie forme: un «mi piace» su Facebook, un ritwittamento su Twitter, un «pin» su Pinterest, eccetera. Ma io la definirei partendo da 3 elementi: il suo «doppio filtro», al tempo stesso umano e matematico (combinazione della potenza di internet e delle raccomandazioni personalizzate a opera di «curators»); la necessità di fare ricorso, per questo secondo filtro umano di cura, a un «traghettatore» o a una persona terza (mediazione fatta necessariamente da un intermediario); infine la necessità che sia inserita in una «conversazione», cioè un dialogo che renda possibili gli scambi, gli andirivieni, le pluralità di gusti, e si elabori in differenti «sfere di giudizio». Alla fin fine, forse, le «macchine» non vinceranno la battaglia della critica, anche se diventeranno indispensabili. Quanto ai critici tradizionali, non possono sperare che il mondo torni alla critica vecchio stampo, destinata a scomparire. Gawker non rappresenta da solo il futuro; il «New Yorker» neanche.

La smart curation può consentire di riconciliare questi due mondi. Può addirittura diventare una delle nuove battaglie di internet. Numerosi media nuovi o tradizionali già vi si interessano, sperimentando strumenti basati su algoritmi, stupefacenti o inverosimili, che combinano la potenza matematica con il giudizio umano. Infine, innumerevoli start-up lavorano a loro volta su questi «doppi filtri», raccogliendo investimenti e assumendo a man bassa.

Una di queste si insedierà fra non molto sulla Quinta Avenue, uno degli indirizzi più prestigiosi di New York. Il suo nome? Gawker. Che ormai pubblica la sua «Gawker Review of Books». «Prossimamente ci trasferiremo: Fifth Avenue! Yeah!», esclama James Del, felice della potenza del simbolo. È Davide che si avvia a sconfiggere Golia. È l'outsider che esulta per essere riuscito a entrare nell'establishment. E come prova dell'ambizione e della *success story* della sua start-up diventata adulta, aggiunge: «E stavolta avremo un ascensore».

La rivolta dei lettori che mette fine all'interpretazione

Con la vittoria del tam tam si è avverato nel modo peggiore l'augurio di George Steiner

Valerio Magrelli, «la Repubblica», 6 settembre 2015

Sono passati 25 anni da quando George Steiner auspicava l'avvento di una cultura che bandisse interpretazione e commento, per dedicarsi solo all'ascolto diretto delle opere. L'autore di *Vere presenze* denunciava lo strapotere di una saggistica presuntuosa, incomprensibile, succube di mode insensate. Dieci anni dopo, riprendendone le tesi, Mario Lavagetto condannava la «chirurgia standardizzata» dei tardi epigoni strutturalisti. Tuttavia, con *Eutanasia della critica*, lo studioso italiano preferiva concentrarsi sull'eclissi di una disciplina ormai confinata in collane specialistiche finanziate dal ministero e destinate all'università. Ebbene, dopo questi due precedenti (molte altre testimonianze analoghe), è adesso la

volta di Frédéric Martel, al grido: «Il critico culturale è morto!».

Indubbiamente, con l'arrivo della rete, il critico, smarrito il suo prestigio, incontra sempre maggiori difficoltà a imporsi. Al suo posto regnano adesso i tweet o i «mi piace» di Facebook. Lo stesso vale per i suoi colleghi che seguono musica o cinema: i loro articoli non fanno più vendere i prodotti di cui si occupano, come invece accadeva in passato. A questo punto, perché non abolire il confine che divide gli esperti dai lettori? Riprendendo Tiziano Scarpa, potremmo dire che, come il musicologo si è trasformato in disk jockey, il critico letterario dovrebbe diventare un book jockey – ossia il fantino che, salito

in groppa al prodotto, lo sprona nelle classifiche delle vendite. Ma la questione è un'altra: scomparsa la contrapposizione fra professionista e utente, crollate le gerarchie, si spalanca uno dei più insondabili misteri della nostra epoca.

In un mondo che vive di specialisti, chi ama romanzi e poesie reclama l'esatto contrario. Il principio della competenza vale per chiunque (idraulici, dermatologi, guide alpine), meno che per la letteratura. Mentre si moltiplicano gli impieghi altamente qualificati, i lettori si ribellano contro chi vorrebbe orientarli nelle loro scelte. Sia pure nel peggiore dei modi, l'augurio di Steiner sembra essersi realizzato: con la vittoria del tam tam sulla recensione, trionfa il mito di un accesso alle opere letterarie senza più mediazioni. Così, dopo aver simbolicamente ucciso quella sorta di guida spirituale che era una volta il critico, i lettori dialogano fra loro in una orizzontalità totalmente e telematicamente democratica. Ma è proprio questo il problema.

Bisognerebbe piuttosto ricordare che ogni ricerca artistica è chiamata a compiere un viaggio nell'ignoto, cioè a forzare le aspettative del suo pubblico secondo quanto alcuni studiosi hanno definite «violazione» dell'orizzonte d'attesa. È appunto questa la funzione del critico: verificare se, come e dove, tale trasformazione ha avuto luogo in un testo.

Ora, per acquisire gli strumenti necessari a un simile esame, occorre trasformare la lettura in

un'occupazione sistematica – Max Weber lo spiegò sin dal 1918, con *Il lavoro intellettuale come professione*. Se non vogliamo ridurre la critica a un docile strumento del ramo vendite (con gli studiosi trasformati in fantini a dunque tristemente «datisi all'ippica»), dovremo affidare l'analisi della letteratura a una comunità di critici. Qualora fosse la parola a non andar bene, scegliamo «logotecnici» o «lavoratori cognitivi»: ciò che conta è riconoscere che, al pari di tutte le altre materie, anche racconti o versi, per essere compresi e poi trasmessi, richiedono una dedizione completa. Infatti, al di fuori di una formazione che passi dall'università, dall'editoria, dalle riviste o da qualsiasi altro ambiente dove si viva di letteratura, non resta che il dilettantismo.

Nessuno nega che esistano pessimi critici e pessimi docenti – anzi, nessuno più di un critico o un docente può percepire fino in fondo le manchevolezze dei propri colleghi. Ma questo avviene ovunque. Tutto sta nel seguire la persona giusta. Chi oserebbe rompere ogni rapporto con l'intera categoria dei dentisti, soltanto perché è stato curato malamente? Un critico, se è buono, mette la sua esperienza al servizio del lettore. Un critico, se è giusto, lo aiuta a distinguere, dai semplici autori di consumo, quelli che perlomeno tentano di fare letteratura. Un critico, se è vero, sa rifiutare le bufale nascoste sotto infinite sfumature di grigio.



Il font che ha conquistato internet

Impact, ideato nel 1965, è l'insieme di caratteri diventato uno standard comunicativo sul web dei meme (e un meta-meme a sua volta)

Davide Piacenza, rivistastudio.com, 7 settembre 2015

Una delle presenze fisse sulla rete di questi anni sono quelle immaginette buffe, satiriche o in qualche modo peculiari corredate da una breve o brevissima didascalia di testo maiuscolo, ciò che chi ha meno di cinquant'anni potrebbe conoscere come «meme». Un meme su internet, ci racconta il sempre d'aiuto Urban Dictionary, è «an internet information generator, especially of random or contentless information». Nella sua forma immagine+testo, il meme negli ultimi anni è diventato uno dei protagonisti della comunicazione online, portato a vette di ricercatezza stilistica su forum come Reddit e 4chan o svilto a corredo di frotte di commenti sgrammaticati su pagine Facebook di politici nostrani, e ha reso famosi personaggi che altrimenti con ogni probabilità non lo sarebbero mai diventati (Scumbag Steve, un meme raffigurante un giovane rapper contornato da testi ironicamente trasgressivi, ha ad esempio portato alla notorietà mondiale Blake Boston, leader di uno sconosciutissimo gruppo rap, grazie a una risibile foto in stile «gangsta» scattatagli dalla madre). Tra le particolarità di un meme, così riconoscibili da entrate a far parte di un canone, c'è il font utilizzato per la sua composizione: che stiate osservando l'ennesima riproposizione di **Ancient Aliens** o una rielaborazione originale di **[10] Guy**, vi troverete di fronte alle stesse massicce lettere bianche bordate di nero. Il carattere tipografico in questione si chiama Impact, e la sua storia inizia molto prima di quella del web. Nel 1965 il designer inglese Geoffrey Lee brevettò un sistema di caratteri, disegnandone

singularmente le matrici in metallo, che incontrasse le esigenze di un settore pubblicitario in rapida ascesa con lettere grandi e ben leggibili. Due anni dopo, come Lee stesso – scomparso nel 2005 – testimoniava poco prima della sua morte sul forum specializzato **Typophile**, decise di vendere il font alla Stephenson Blake di Sheffield, un'importante e storica fonderia di caratteri che dagli anni Novanta ha spostato il suo core business nel campo dell'ingegneria specialistica.

Impact funzionava particolarmente bene se sovrapposto alle immagini, come sottolineato anche dalla brochure originale di Stephenson Blake, dove viene definito «quite different and so good». L'arma segreta dei pubblicitari, insomma, ma non certo abbastanza per costruirsi una fama così longeva e capace di una seconda giovinezza nell'era dei social network. La fortuna del font iniziò con una nuova serie di acquisizioni: la fine dell'epoca d'oro dei tipi di Stephenson Blake coincide col passaggio dei diritti a un ex concorrente, Monotype, che a sua volta lo cedette a Microsoft. Qui inizia di fatto la scalata di Impact, inserito dalla compagnia di Redmond nella lista dei **«core fonts for the web»**, pubblicata nel 1996 come acerbo tentativo di generare un set standard di font gratuiti da usare per la scrittura su internet.

Diffuso su centinaia di migliaia di macchine, Impact continuava a conservare e venire valutato per la sua caratteristica essenziale: la leggibilità dei suoi caratteri sopra le immagini. Come molto di ciò che riguarda gli albori del web, è difficile indicare con

precisione i primi esempi di meme. Quel che è certo, però, è che sin dalla fine degli anni Novanta i primi pioneristici dispensatori di ironia in formato visuale costruivano le loro creazioni con Paint e altre rudimentali applicazioni capaci di generare immagini macro. Oggi, vent'anni dopo, siti ad hoc come memegenerator.net macinano un traffico da milioni di utenti mensili, tutti impegnati ad apporre testi in Impact su file immagine. Come spiega **Vox**, le stesse lettere protagoniste dei meme sono diventate un meme: «Ci aspettiamo che i meme abbiano un certo aspetto, e quell'aspetto include l'Impact».

Dovendo trovare due punti di svolta nel cammino trionfale di questo font, bisogna tornare agli inizi dei Duemila: il primo, **raccontato** da Richard Kyanka (fondatore del sito umoristico SomethingAwful.com) a Cnn, avvenne quando «qualcuno

postò l'immagine di una donna nera obesa che indossava una tuta da supereroe in spandex, e il testo diceva solo "DAAAAAMN". Da lì in poi, tutti passarono a usare Impact». Nel 2007, invece, allo sviluppatore di software Eric Nakagawa venne inviata la foto di un sorridente gatto protagonista di uno spot di cibo per animali in Russia. La caption «I can has cheezburger?» apposta da Nakagawa l'ha reso uno dei primi esempi di meme virale, da allora parte indelebile della storia di questo codice espressivo.

Ogni tanto sorgono tentativi di rimpiazzare l'ormai anziano Impact: app come **Super** inseriscono il testo in box che ne aumentano la leggibilità, e qualcuno utilizza font diversi. Scorrendo il proprio newsfeed di Facebook o usando la funzione di ricerca di Tumblr, tuttavia, viene da pensare che continueremo a vedere quelle lettere bianche ancora per un po'.



Azar Nafisi, le mille e un'America

L'autrice di *Leggere Lolita a Teheran* oggi insegna e vive a Washington. Dell'Occidente vede libertà e limiti, dice che ha votato Obama ma è delusa dagli accordi con l'Iran. Soprattutto, non smette di trovare nei romanzi la chiave per comprendere la realtà. E nel suo nuovo libro, legge Mark Twain, Sinclair Lewis, Chandler...

Antonio Monda, d.repubblica.it, 8 settembre 2015

A 12 anni di distanza da *Leggere Lolita a Teheran* e a 7 dalla scelta di diventare cittadina americana, Azar Nafisi pubblica un libro nel quale racconta i sentimenti contraddittori che prova nei confronti del paese che l'ha accolta. Il testo, in uscita per Adelphi il 17 settembre con il titolo *La repubblica dell'immaginazione*, cita in epigrafe una poesia piena di dolore e speranza di Langston Hughes: «Che l'America sia di nuovo America, che sia il sogno di un tempo [...] Oh, sì, lo dico chiaro: l'America non è mai stata America per me, eppure pronuncio questo giuramento – America sarà!». È inevitabile chiedersi quanto ci sia di autobiografico anche per la Nafisi, ed è evidente sin dalle prime righe che uno dei temi principali della sua riflessione sia relativo all'identità. Nel raccontare come sia cresciuta immaginando la reale esistenza di una repubblica dell'immaginazione, osserva quanto sia profondamente «british» la Alice di Lewis Carroll, e come alcuni testi cambino profondamente significato a seconda delle traduzioni. Il secondo tema, non meno importante, è il rapporto tra realtà e illusione: per affrontarlo riflette sull'*Autunno del Patriarca* di Gabriel García Márquez, ricordando come il protagonista fosse un dittatore semianalfabeta convinto che le costanti rimozioni della verità delle quali aveva bisogno fossero la realtà. «La cecità verso gli altri» scrive «è l'origine del male nel mondo reale», ma il suo sguardo rimane umanistico e pieno di empatia nei confronti di chiunque. L'intreccio di questi temi è presente in maniera ricorrente anche nel suo modo di dialogare, colto, curioso e pieno di passione: «Creando nel dialogo e nella cultura: il confronto può solo

arricchire», racconta nel suo appartamento di Washington, «e lo scambio libero di idee è un privilegio dei paesi che non conoscono l'orrore della dittatura».

Ritiene che l'America sia un paese libero?

Se mi consente una parolaccia è «il paese delle fotute opportunità», e in questo rimane certamente un paese libero. La libertà non si raggiunge mai del tutto, ma si cerca, come la felicità. E porta con sé un elemento di rischio, come ogni cosa per cui vale la pena vivere. Per quanto riguarda l'America, il rischio che vive oggi è il conformismo: non si deve dimenticare che tutti gli stati, anche quelli totalitari, offrono lusinghe e tentazioni. Nel momento in cui cediamo, ci abbandoniamo ai dettami del gruppo: e questo rappresenta la negazione della libertà.

In Tropic del Cancro Henry Miller ha scritto: «L'America non esiste: è un nome che si dà a un'idea astratta». È una grande battuta, provocatoria: ovviamente l'America esiste, ma Miller coglie un elemento di verità, specie per quanto ci sia così di seducente in questo paese, che a volte si rivela solo un'illusione. Questo popolo formato di gente di ogni parte del mondo è abilissimo a cibare queste illusioni: ne è prova evidente l'immagine pubblicitaria, o anche il cinema. E sappiamo bene che vivere nei sogni è sempre pericoloso.

È vero che da piccola vedeva sempre i musical?

Sì, e immaginavo gli Stati Uniti come a una terra di canzoni e danze. Da piccola avevo un'idea di America,

proprio come diceva Miller, e sapevo nell'intimo che la realtà sarebbe stata inferiore alle aspettative. Ma la costruzione dell'illusione si vede anche nella vita quotidiana, basta pensare alla politica e a come si presentano i candidati di ogni colore: in questo, sia chiaro, il resto del mondo non è molto diverso.

Anche i libri sono illusioni?

Privare l'uomo dei libri e della cultura significa privarlo di uno degli elementi che lo caratterizza come essere umano. Nel *Buio oltre la siepe* di Lee Harper un personaggio dice: «Leggere non mi è mai piaciuto tanto, finché non ho avuto paura di non poterlo più fare. Non si ama respirare».

C'è una relazione tra cultura e dittatura? In altre parole, la cultura può salvare dalla privazione della libertà? Rispondo con una battuta di Iosif Brodskij, che rifletteva sul fatto che Lenin, Stalin e Mao fossero tutti persone istruite: Stalin aveva diretto un giornale, Mao scriveva addirittura versi. Brodskij conclude che il problema è che «l'elenco delle loro vittime era infinitamente più lungo dell'elenco delle loro letture». A questo riguardo voglio aggiungere un elemento illuminante: sono le scienze umanistiche a spaventare sempre i tiranni.

In un passaggio del libro lei paragona le dittature comuniste con quelle caratterizzate dal fondamentalismo islamico.

Uno dei tanti tragici effetti delle dittature è cambiare il senso delle parole: per esempio in Iran ci sono elezioni, che per natura dovrebbero essere democratiche. Ma lo sono solo per i musulmani approvati dai leader religiosi. Pensi per un attimo a quello che succedeva in Bulgaria, con risultati favorevoli al regime vicini al 95 per cento. La rivoluzione islamica ha cambiato per sempre il significato di parole come «spiritualità», «religione», «virtuoso», «decadente», «straniero». Queste parole sono diventate orfane, e sono associate alla paura, al pericolo, alla corruzione e allo Stato, così come nell'Urss parole quali «dittatura», «uguaglianza» e «libertà» avevano smarrito il loro significato originario.

Per raccontare l'America ha scelto 3 libri.

Ai quali voglio aggiungere subito un grande autore come James Baldwin, che ritengo essenziale per comprendere quello che succede oggi nel mondo in termini di conflitti razziali e identità. Baldwin andò in Francia per parlare della sua America, consapevole che amare significa anche criticare. Era contro l'ideologia e il totalitarismo e rifiutava ogni categoria, o quello che oggi definiamo politically correct. Va ricordato che lui, uomo di colore, scrisse un libro su un gay bianco, pubblicandolo in Inghilterra. I libri che meritano di essere letti superano le classi, le razze e le tradizioni: appartengono a uno spazio universale.

Il primo libro che esamina è Le avventure di Huckleberry Finn di Mark Twain.

Huckleberry Finn è un personaggio che rifiuta il concetto di radici e di tradizione: è l'antenato di tanti protagonisti senza dimora dei romanzi americani. Capisco perché secondo Hemingway era il libro più bello della narrativa statunitense: per molti versi ha predetto cosa sarebbe stata l'energia e l'illusione dell'America, con tutte le sue contraddizioni, grandezze e miserie. Io sostengo che avesse ragione Henry Louis Mencken a paragonare Twain a Shakespeare e Cervantes: in *Huckleberry Finn* ha creato dal nulla un linguaggio nuovo e, di conseguenza, un mondo nuovo.

Scrive anche di Babbitt di Sinclair Lewis.

È un altro libro fondamentale per capire l'America nei suoi personaggi marginali e apparentemente insignificanti. In questo caso il parere di Hemingway era opposto: lo considerava una nullità, ma non coglieva la profondità con cui Lewis intuisce una contraddizione molto americana: il desiderio di sistemarsi e quello di essere sempre in movimento. Una volta scrisse: «Tutti dovrebbero avere una casa dalla quale andar via».

Colpisce anche la sua riscoperta di Carson McCullers.

Il cuore è un cacciatore solitario è un libro struggente e per spiegare perché ho scelto McCullers le rispondo

con una sua frase: «Tutti gli uomini si sentono soli. A volte, però, mi sembra che noi americani siamo i più soli di tutti».

Lei ha dichiarato di essere delusa da Obama.

Sì, e non mi riferisco solo all'insufficienza di quello che ha fatto per contrastare l'orrore che vive il mio paese. Ci tengo a dire che l'ho votato poco dopo essere diventata cittadina americana, ed è anche stata l'unica volta che ho votato in vita mia: mi sento responsabile per quel voto. E voglio anche aggiungere che condivido e appoggio molte scelte che ha fatto: capisco cosa possa significare essere il primo presidente nero in un paese dove alcuni vorrebbero innalzare ancora la bandiera della Confederazione. Ma in politica estera sembra che non abbia una strategia, che si limiti a reagire agli avvenimenti. E per quanto riguarda l'educazione ha sviluppato un progetto troppo simile a quello della destra: apprezzo l'idea dell'unificazione nazionale dei programmi, ma credo che la minimizzazione dello studio dell'arte e della musica nelle scuole primarie rappresenti un

grave errore. È un paradosso: Obama è stato spesso attaccato come troppo intellettuale.

Tra i grandi scrittori americani lei colloca anche Raymond Chandler.

La correggo: lo colloco tra i grandissimi. Amo il suo linguaggio metaforico e lo sguardo morale e mai moralista. Credo che il suo saggio *La semplice arte del delitto* rappresenti una Dichiarazione d'Indipendenza per tutti gli scrittori di genere.

Subito dopo l'uscita in italiano del suo libro, lei il 19 settembre sarà al festival Pordenonelegge per presentarlo. È vero che legge anche molti libri italiani?

Certo: tra gli scrittori del Novecento Moravia, Calvino e la Ginzburg. E poi il mio preferito: Italo Svevo. Vedo anche molti film italiani e oltre ai grandi registi ho una passione per gli interpreti, in particolare Vittorio Gassman e Claudia Cardinale. L'idea di *La repubblica dell'immaginazione* è nata proprio a Roma: una città che accoglie in maniera informale e sensuale.



Mein Kampf libero?

Dal primo gennaio 2016 la «bibbia di Hitler»
potrà essere pubblicata liberamente.
Vi raccontiamo come la Germania ha tentato di correre ai ripari

Paolo Emilio Petrillo, rivistastudio.com, 9 settembre 2015

30 aprile 2015. Decorrono i 70 anni dalla morte di Adolf Hitler – scrittore, come riportato nel documento d'identità – e il 31 dicembre decadranno i diritti editoriali del suo scritto più famoso, il *Mein Kampf*. La data, in Germania, era attesa con qualche preoccupazione. Dal primo gennaio 2016, in teoria, chiunque potrebbe ristampare l'opera, rimettendo sul mercato tedesco un libro che è al contempo il manifesto esplicito di uno dei peggiori prodotti dell'umanità e un eccezionale bestseller, secondo per vendite mondiali, pare, soltanto alla Bibbia. Un oggetto-tabù non solo in Germania, con tutto ciò che segue.

Il primo volume del *Mein Kampf* esce nel luglio 1925 presso la Franz Eher Verlag di Monaco, con il sottotitolo: «Eine Abrechnung», «un rendiconto», e contiene l'autobiografia politica di Hitler. Il secondo segue nel dicembre dell'anno successivo ed è dedicato al «movimento nazionalsocialista». Al momento della morte del Führer l'opera, apparsa intanto in molteplici edizioni fra cui una in linguaggio braille, ha venduto nella sola Germania 12,5 milioni di copie ed è stata tradotta in 16 lingue. Dopo la resa del Reich molte copie vengono distrutte, il libro vietato, e le autorità militari statunitensi, di stanza in Baviera, affidano al governo regionale la gestione di tutti i diritti della Franz Eher Verlag, affermatasi negli anni come la casa centrale del panorama editoriale del partito nazionalsocialista. Il Land s'impegna a impedire la ristampa dei materiali di propaganda dell'ex partito di regime, in particolar modo il *Mein Kampf*. Impegno che la Baviera ha finora mantenuto con inflessibilità.

Nel corso degli anni diversi studiosi e editori hanno provato a ripubblicare, a fini scientifici e/o di divulgazione, materiali del partito nazionalsocialista. L'ultimo tentativo ha visto coinvolto l'editore britannico Peter Mc Gee, che nel 2009 aveva iniziato a distribuire settimanalmente in Germania una raccolta di quotidiani tedeschi del periodo, introdotti e commentati da storici di professione, con l'obiettivo di «dare uno sguardo approfondito al panorama mediatico in Germania dal 1933 al 1945». L'iniziativa editoriale prendeva il nome di Zeitungszeugen – «testimoni di stampa» – ed era stata vista da molti. Diversa però l'accoglienza riservata dalle autorità bavaresi: rivendicando il possesso dei diritti, il Land ha reso da subito la vita molto dura a Zeitungszeugen, impedendone inizialmente l'uscita già nel 2009 e poi bloccandola del tutto nel dicembre 2010. McGee aveva in mente di pubblicare anche degli estratti del *Mein Kampf*, ma al testo di Hitler l'editore britannico non si è neanche potuto avvicinare. La fine del 2015 è però sempre più prossima e con essa il venir meno del principale strumento giuridico nelle mani del Land.

Nell'aprile del 2012 il ministero delle Finanze bavarese, retto da Markus Söder (Csu), organizza a Norimberga una tavola rotonda con l'obiettivo di discutere del futuro editoriale del *Mein Kampf* davanti a un più ampio spettro di realtà sociali. All'incontro partecipano personalità dell'editoria, delle organizzazioni di sopravvissuti ai lager nazisti, del mondo ebraico tedesco e dell'accademia, fra cui il professor Andreas Wirsching, direttore dell'Istituto di storia contemporanea di Monaco

(Ifz). Si riscontrano posizioni anche opposte: chi, come il ministro Söder, vede in un'edizione scientifica del *Mein Kampf* un'imperdibile occasione d'intervento culturale, e anzi pianifica di affiancarle una versione scolastica, ridotta e adatta a un pubblico più giovane. («In ognuna delle due versioni», spiegava allora Söder, «vogliamo mostrare con tutta evidenza di quale colossale follia si trattò e con quali fatali conseguenze»). E chi, come la signora Charlotte Knobloch, presidente della Comunità di culto israelitico Monaco e Alta Baviera, vede invece negativamente qualsiasi ristampa legale di quello che definisce «il più vergognoso libello antisemita mai pubblicato in lingua tedesca». Tuttavia, di fronte al rischio di un fiorire di ristampe incontrollate della «bibbia» di Hitler, che si andrebbe ad aggiungere alle decine di migliaia di vecchie copie ancora in circolazione e a tutto quello che si può scaricare facilmente dalla rete, anche i contrari alla fine si rassegnano al male minore e la tavola rotonda opta per promuovere un'edizione scientifica del testo. Un progetto a cui l'Istituto di storia contemporanea di Monaco (Ifz), uno dei più prestigiosi centri di ricerca storica in Germania, stava pensando e lavorando da tempo: una versione critica del *Mein Kampf*, integrata da note e commenti per accompagnare il testo esplicitando di volta in volta riferimenti e implicazioni, e indicando le forzature e falsità di cui l'autore si era servito nel redigerlo. Nell'estate del 2012 dunque il parlamento bavarese approva a favore dell'Ifz un finanziamento straordinario di 500mila euro, che impegna l'Istituto a terminare i lavori in tempo utile a far uscire il testo per l'inizio del 2016.

L'Ifz serra le fila, istituisce un team di studiosi la cui guida è affidata al professor Christian Hartmann, e si mette intensamente al lavoro. Il sostegno ufficiale della Baviera è però di breve durata. Nel settembre del 2012, nel corso di un viaggio in Israele – cui partecipa anche, fra gli altri, la signora Knobloch –, il capo del governo Seehofer viene esplicitamente criticato per la prevista pubblicazione del *Mein Kampf*, soprattutto dalle organizzazioni dei sopravvissuti ai lager e da esponenti del governo israeliano. Nasce così il

timore, nelle autorità bavaresi, che all'estero il progetto possa essere frainteso e che il sostegno ufficiale a un'edizione scientifica del *Mein Kampf* possa trasformarsi in un micidiale boomerang d'immagine per la Baviera. Tornato in patria, dunque, Seehofer comincia a prendere le distanze dal progetto, ma solo un anno più tardi, nel dicembre 2013, annuncerà che la pubblicazione non avrà il patrocinio del Land. Si rinforzano anzi le voci di chi è contrario a un ritorno in circolazione del *Mein Kampfe* si arriva a ipotizzare che, pur venendo meno la leva dei diritti d'autore, si potrebbe vietare la ristampa del libro già solo in base ai suoi contenuti, in quanto istiganti all'odio.

Gli storici dell'Ifz, dal canto loro, preso atto del brusco cambiamento di scenario dichiarano che obiettivo e tempi non mutano e, in più, annunciano che la versione commentata del *Mein Kampf* verrà edita, in via eccezionale e contrariamente a quanto previsto, dallo stesso Istituto. «Abbiamo voluto dare un segnale politico il più chiaro possibile», ha spiegato a «Studio» la signora Paulmichl, responsabile delle relazioni con il pubblico dell'Ifz. «L'Istituto va avanti con il suo lavoro, in regola con la decorrenza dei diritti e in nome della libertà della ricerca scientifica, garantita e protetta dalla Costituzione tedesca». E questo è dunque, al momento, lo stato dei fatti: dopo 70 anni di assenza il *Mein Kampf* sta per tornare nelle librerie tedesche. Con un'edizione però che avrebbe dovuto esser frutto di una volontà comune, con obiettivi condivisi a fronte di una ben chiara situazione; e invece l'iniziativa si ritrova oggetto di polemica, su cui pende un ancora non meglio definito rischio d'illegalità.

«L'opera», ha detto a «Studio» il professor Magnus Brechtken, storico, esperto di nazionalsocialismo, dal 2012 vicedirettore dell'Istituto di storia contemporanea di Monaco, «uscirà nel gennaio prossimo e sarà in due volumi, ognuno dei quali fra le 800 e le 900 pagine. Complessivamente, quindi, andranno in stampa circa 2000 pagine: 900 circa del testo originale di Hitler, accompagnate da un corpo di oltre 3500 note. Al momento è difficile essere più precisi perché i nostri colleghi stanno ancora lavorando e la lunghezza effettiva dipenderà alla fine dal numero di commenti ritenuti necessari».

Se Conrad avesse raccontato l'11 settembre

Così l'attentato del 2001
ha dato il via alla nuova guerra delle narrazioni

Christian Salmon, «la Repubblica», 9 settembre 2015

Se l'attentato di Sarajevo scatenò nel xx secolo la Prima guerra mondiale, l'attentato contro il World Trade Center nel xxi secolo fu il primo atto di questa guerra delle narrazioni. La scelta di un bersaglio sovraesposto, ripreso giorno e notte dalle telecamere di videosorveglianza, creò, attraverso la televisione e la rete, un'onda d'urto destinata a diffondersi nel mondo. Per la prima volta, un atto di terrore includeva nella sua modalità operativa non più soltanto le condizioni tecniche della sua riproducibilità (mediatizzazione), ma la formula della sua trasparenza assoluta. Metteva insieme le tecniche della pubblicità e il *modus operandi* dei reality show. L'attentato non era solamente mediatico, ma media-attivo, perché l'effetto di stupore prodotto dalle immagini proseguiva la sua azione corrosiva molto dopo l'evento. Non si trattava più della semplice diffusione di un attentato terroristico, ma di una Trasfusione di Terrore. Attentato media-attivo: non solo mediatico, televisivo o telegenico, media-attivo perché l'effetto di stupore prodotto dalle immagini non si esauriva con la loro diffusione. Immagini incredibili. Immagini sbalorditive. Che hanno la forza di convinzione del reale, ma ripetono senza posa lo stesso effetto di incredulità. Contrapponeva all'ubiquità sovrana della grande narrazione dell'Impero un'altra ubiquità, stavolta clandestina, capace di dominare lo spazio e di interrompere il tempo, colpendo ovunque e nello stesso momento. Due aerei per le Twin Towers, due aerei per i Twin Powers (il Pentagono e la Casa Bianca). Colpire al cuore la narrazione americana. Questo era l'obiettivo dei terroristi.

Mai un evento aveva conosciuto una simile risonanza mondiale, aveva suscitato così tante false informazioni, così tanta incredulità.

Trasparenza e incredulità. È attraverso questo paradosso che viene letta, dopo l'11 settembre 2001, la terribile «efficacia simbolica» del terrorismo. Trasparenza dell'atto ritrasmessa in tempo reale su scala planetaria. Incredulità di fronte alla versione ufficiale dell'attentato: la concatenazione (il groviglio) delle sue cause e dei suoi effetti. Trasparenza totale. Incredulità massima. Ecco i due criteri della razionalità terroristica. Il suicidio o l'esecuzione degli autori chiude il cerchio dell'incantesimo e la segreta efficacia dei loro atti. L'11 settembre è stato il modello perfetto. La distruzione delle torri fu la schermata di una decostruzione della grande narrazione dell'America. Per decostruire un'immagine, il World Trade Center, l'icona del capitalismo, si fece ricorso alla fabbricazione di un'immagine più forte ancora, quella degli aerei che esplodevano contro le torri. L'incredulità di fronte all'inimmaginabile registra l'impossibilità di integrare l'attentato in una narrazione credibile. Non è un atto gratuito, perché punta a disarticolare la narrazione dominante non per contrapporvene un'altra, ma per distruggere la competenza narrativa del potere vigente. L'attentato sarebbe dunque una contronarrazione che produce incredulità, mentre il racconto di finzione implica da parte del lettore un atteggiamento che i narratologi definiscono «sospensione provvisoria dell'incredulità».

Forse bisogna semplicemente prendere le misure di questa opacità, di questa illeggibilità. Non soltanto

come un'insufficienza, una lacuna, una mancanza di informazioni o un ritardo dell'informazione sull'evento, ma come l'unico autentico evento. Un'epifania al contrario. Il fuoco abbattutosi sul World Trade Center non apporterebbe conoscenza, ma ignoranza. Si manifesterebbe non come un'apparizione, ma come una sparizione. Non la narrazione, ma un'impasse narrativa.

Alla fine del XIX secolo, Joseph Conrad, testimone dell'espansione del terrorismo anarchico in Europa, scrisse un romanzo ispirato a un fatto di cronaca, *L'agente segreto*. A Londra, il 15 febbraio 1894, un certo Martial Bourdin, noto membro di un circolo anarcoide (infiltrato dalla polizia), fu ucciso vicino all'Osservatorio reale di Greenwich da una bomba che aveva con sé. Conrad si ispira a questo fatto storico per elaborare quella che lui chiama «una filosofia del terrorismo». Secondo lo scrittore, l'atto di terrore assoluto sarebbe un atto impossibile da spiegare, di cui sarebbe impossibile decifrare tanto il movente quanto gli autori, per il quale i giornali non disporrebbero di «espressioni preconfezionate». La sua efficacia sarebbe proporzionale alla sua potenza di alterazione del discorso mediatico. L'obiettivo preso di mira dai terroristi nel romanzo di Conrad era scelto, da questo punto di vista, con particolare oculatezza: colpendo l'Osservatorio di Greenwich prendevano di mira i punti di riferimento spazio-temporali, senza i quali non c'è narrazione possibile; colpire il meridiano di Greenwich significa prendere di mira le coordinate stesse di un'esperienza possibile.

Come Conrad era riuscito a comprendere il senso della sfida anarchica della fine del XIX secolo, è un romanziere americano, Don DeLillo, l'uomo che probabilmente ha espresso meglio il senso nascosto di questi eventi, deplorando, di fronte agli attentati di Manhattan, la mancanza e l'impossibilità di una contronarrazione.

La grande narrazione americana che affascinò milioni di emigranti del terzo mondo è terminata lì dov'era cominciata, a Manhattan. L'America, cantata da Elia Kazan in *Il ribelle dell'Anatolia*, quel luogo mitico che offriva una pagina bianca dove

Ground Zero è il grado zero della narrazione, un'area di linguaggio devastato.

riscrivere la propria vita, una vita degna di essere raccontata. Già da tempo la narrazione americana si era spostata dalle pagine di Mark Twain o di Jack London verso gli studios di Hollywood. L'America si illustrava, più che raccontarsi. La sequenza degli aerei che esplodono contro le torri ormai fa parte dell'album di famiglia dell'America. L'immagine dell'America incessantemente rimangiata, corretta e colorizzata, stavolta è stata, e nello spazio di un istante, solarizzata. Roland Barthes parlava del grado zero della scrittura. Ground Zero è il grado zero della narrazione, un'area di linguaggio devastato.

L'attentato dell'11 settembre non aveva altro scopo che questo: disarticolare la grammatica della narrazione dominante. «Oggi, ancora una volta, la narrazione del mondo appartiene ai terroristi», scriveva Don DeLillo dopo gli attentati dell'11 settembre, in un articolo sull'*«Harper's Magazine»*. Una formulazione che può essere interpretata in due modi: nel primo significherebbe che la narrazione dominante è quella dei terroristi, nel secondo che la modalità narrativa stessa è diventata terroristica, un regime al tempo stesso di finzione e terrore. Il sociologo americano Jeffrey Alexander non dice niente di diverso: «La violenza terroristica dev'essere analizzata come una forma d'azione simbolica particolarmente orribile in un campo performativo complesso. E la risposta americana a questo terrore una contro-performance che continua a strutturare le prassi culturali della politica americana a livello nazionale e internazionale».

In questa guerra delle narrazioni, le gesta sono rappresentate da performance calcolate per avere il massimo impatto, e che ubbidiscono alla legge dell'iperbole e della trasgressione. Per colpire le menti, c'è

bisogno di un'escalation della trasgressione. È quella che si potrebbe definire la legge di utilità marginale della trasgressione. In un'economia dell'attenzione, l'utilità marginale è l'attenzione supplementare che si può ottenere da una trasgressione più alta (un punto di audience per un media, una crescita nei sondaggi per un politico, il numero di condivisioni per i terroristi su internet...). Le trasgressioni via via più alte non hanno altro obiettivo che quello di catturare l'attenzione, ed è per questo che non ubbidiscono a una strategia di dissuasione, ma a una strategia di escalation nella provocazione. La violenza

terroristica, e la risposta americana a questo terrore, si rispondono fra loro come gli episodi di una guerra delle narrazioni che ha come posta in gioco la conquista dei cuori e delle menti. Da questo punto di vista, i «droni», divenuti onnipresenti nella guerra al terrorismo, possono essere analizzati come una risposta performativa agli attacchi «mirati» dell'11 settembre. Anche loro possono colpire in qualunque posto e in qualunque momento. Anche loro sono caricati di questa ubiquità quasi divina. La guerra delle narrazioni cominciata l'11 settembre prosegue sotto un cielo di minacce.



Quella strana libreria che vende un solo libro alla settimana

Ilaria Maria Sala, «La Stampa», 9 settembre 2015

La libreria Morioka Shoten, a Ginza – il quartiere nel centro di Tokyo dello shopping di lusso – aperta al piano terra dell'edificio Suzuki (un palazzo storico del 1929, fra i pochi sopravvissuti alla guerra) ha una caratteristica tutta singolare. Ogni settimana, dal martedì alla domenica, seleziona un unico volume per la vendita. Lo espone, lo cura, lo circonda di immagini che lo completano, lo presenta attraverso una serie di incontri serali con l'autore o persone in grado di parlarne, e alla fine della settimana lo sostituisce con un nuovo unico volume.

Questa è la formula, che porta il concetto di «cura» alle sue estreme conseguenze, sviluppata dal libraio di 41 anni Yoshiyuki Morioka, che ha così creato l'idea di «Issastsu, isshitsu»: ovvero, un'unica stanza per un unico libro. Si tratta di un modo di vendere libri che ha sviluppato nei suoi 20 anni da libraio, nel quartiere di Jimbocho e Kayabacho – dove si possono trovare volumi nuovi e antichi – dove Morioka ha una prima libreria, perlopiù di testi di seconda mano.

Ma appassionato di grafica – comprese le stampe dirette, dalla grande potenza grafica e dalla dubbia ideologia che il Giappone produceva prima della Seconda guerra mondiale – e di design, dopo un workshop di Masamichi Toyama presso la Takram Design Engineering (che si occupa di sviluppare idee creative per il business, il commercio e l'ingegneria) Morioka ha dunque perfezionato la sua idea, che aveva chiamato «La rigenerazione dell'atomo del libraio», divenuta ora realtà.

È un misto di minimalismo totale e attenzione al dettaglio quasi maniacale: la libreria infatti è uno

spazio piuttosto piccolo, con il pavimento di cemento, i muri imbiancati, un tavolino in mezzo con il solo volume che Morioka ha deciso di promuovere quella settimana, e una scrivania di legno a cassettoni dove lavora il libraio.

Fra i titoli proposti dall'apertura della libreria ad oggi possiamo trovare opere disparate: c'è stata la promozione di un libro fotografico sulla Birmania, circondato da alcuni manufatti birmani che avevano colpito l'estetica di Morioka. Un altro libro promosso in modo così maniacale è stato un volume di grafica dedicato a Yamana Fumio, un pubblicitario giapponese degli anni Quaranta e Cinquanta, che ha disegnato, fra le altre cose, le prime scatole di cosmetici della Shiseido – con manifesti e poster alle pareti di Yamana.

Fra i libri curati con quest'attenzione totale ci sono anche volumi di narrativa (fra cui Murakami), poesia, e altre opere di natura grafica. Per Morioka, come ha detto nel corso di un'intervista radiofonica, si tratta di ritagliare uno spazio speciale, di attenzione, ad un solo libro alla volta, per aiutare a diminuire il rumore di sottofondo, il brusio costante, dato dalla quantità di informazioni che vengono ricevute passivamente ogni giorno. Così, invece, ecco che per una settimana almeno un'opera unica diventa il centro dell'attenzione, della cura, dell'interesse, in una stanza. Una stanza. Un libro. Un allegro libraio, e appassionato lettore, forse un po' matto, ma di certo originale, e davvero capace di consigliare i suoi clienti nel modo più approfondito possibile sull'opera che sceglie di promuovere quella settimana.

[...] si tratta di ritagliare uno spazio speciale, di attenzione, ad un solo libro alla volta, per aiutare a diminuire il rumore di sottofondo, il brusio costante, dato dalla quantità di informazioni che vengono ricevute passivamente ogni giorno.

I paradossi felini che svelano il reale

Alla letteratura è delegata una funzione ancillare della scienza.
Ma sono i romanzi che spesso restituiscono lo spessore della realtà,
una capacità preclusa a discipline del sapere ripiegate su se stesse.
Parla lo scrittore francese Philippe Forest, autore del romanzo *Il gatto di Schrödinger*

Alessandra Pigliaru, «il manifesto», 10 settembre 2015

«In ogni momento, ovunque, il reale si biforca in tutti i sensi contemporaneamente. Tutto ciò che è possibile viene a essere simultaneamente realizzato. Il virtuale e l'attuale non si distinguono più. Tutto è vero da qualche parte. E falso in ogni altro luogo». A sondare le traiettorie del reale e dell'immaginabile ci pensa Philippe Forest, che intorno alla coesistenza del vero e del falso concentra il suo ultimo libro, *Le chat de Schrödinger* (Gallimard 2013) tradotto da Gabriella Bosco per Del Vecchio (pp 310, euro 15,50 – recensito su «Alias» il 12 ottobre 2014).

Romanzo e insieme originale scrittura filosofica, *Il gatto di Schrödinger* è una narrazione che solleva domande di un certo rilievo scientifico ed esistenziale. Nella personale ricognizione dell'assenza in relazione alla scomparsa della figlia dell'autore – morta all'età di 4 anni – vi è dunque un gatto di cui discetta il titolo. Non è un felino qualunque ma quello raccontato dallo scienziato Erwin Schrödinger, premio Nobel per la fisica nel 1933, che ha inteso farne il protagonista del suo esperimento concettuale, oggi alla base della fisica quantistica. Si suppone che un gatto sia chiuso in una scatola, accanto a lui un meccanismo che può azionare un veleno. Fino a quando la scatola rimane chiusa la situazione interna al contenitore è indeterminabile, ovvero – aggiunge Forest – il gatto può essere considerato allo stesso tempo vivo e morto. Il paradosso originale che racconta di decadenza dell'atomo e questioni più strettamente inerenti la fisica diventa, nelle mani dello scrittore, un'eventualità poetica e soprattutto esperienziale. Serve cioè a osservare la ricaduta che la convivenza

dei contrari può avere nella vita di ciascuna e ciascuno. A partire dalla propria.

Il gatto è forma che va a smontare il principio di identità, quello di non contraddizione e infine del terzo o medio escluso, mentre la scatola è superficie liscia, segreta e indecidibile che consente alla letteratura un'esitazione dello sguardo. Tuttavia, per interrogare il baratro lasciato da una vita strappata all'infanzia, come quella della sua figlioletta Pauline, Forest inizia a misurarsi con la propria biografia, ripercorre il brancolare nel buio e la paralisi dinanzi a un'intermittente densità oscura da cui spuntano sagome «in flagrante delitto di esistenza». Dalle mani algide di Schrödinger a quelle più amorevoli di Forest, il gatto acquista consistenza di vivente. Oltrepassa la siepe dinanzi alla quale l'autore trascorre delle ore, attiva il cortocircuito tra vero e falso, sembra essere arrivato dal nulla.

In questa riflessione le categorie di spazio e tempo sono oblique, affastellano conciliaboli e memorie da un sottosuolo che pretende una ragione sufficiente. Succede invece che davanti alla perdita di una persona cara il ragionamento logico abbandoni le proprie ossessioni di verificabilità e si faccia lambire indulgente dalla letteratura, per raccontare la transitorietà del sé e del mondo.

Abbiamo incontrato Philippe Forest, ospite del Festivalletteratura di Mantova [...], per porgergli qualche domanda.

Qual è la differenza di interrogazione del reale da parte della letteratura e della filosofia?

La filosofia – almeno se si riferisce al significato datole da Hegel – mira al sapere assoluto. La letteratura si situa invece nel crinale del non-sapere. Da qui la lunga disputa che contrappone scrittori e filosofi. Ma è una diatriba complicata in cui entrambe le parti del conflitto stringono spesso delle alleanze. Come scrittore, credo che questa sia la letteratura, perché si trova in una parte inconsapevole che, più della filosofia, dice la verità sulla realtà. Eppure, come spiegava Georges Bataille, il non-sapere presuppone il sapere, si appoggia su di esso. Questo è il motivo per cui il romanzo deve integrare in sé il discorso suggerito dalla ragione, dalla filosofia e dalla scienza, ma per mostrare qualcosa di diverso e far sentire a chi legge quale sia la vertigine che si prova a sporgersi sul vuoto della verità.

I suoi romanzi interrogano la perdita, il lutto e la distanza immedicabile a partire dall'esperienza della scomparsa di sua figlia. Anche in Il gatto di Schrödinger è presente la piccola Pauline, soprattutto attraverso i vostri dialoghi notturni. Sono esperienze dalle quali forse non si torna indietro, perché capaci di trasformare tutte le nostre ulteriori percezioni del reale. È così?

Tutti i miei romanzi procedono dal primo, *L'Enfant éternel* (Gallimard, *Tutti i bambini tranne uno*, Alet 2005, ndr), che racconta infatti la morte di mia figlia. Si configurano come una singola serie di libri che mi piace pensare siano ognuno la ripresa di tutti gli altri. Prendo in prestito il termine «ripresa» da Kierkegaard che si oppone al «ricordo». Attraverso il «ricordo» ci si volta verso il passato. La «ripresa» si apre invece al futuro. È proprio quello che il filosofo danese definisce «un ricordo in avanti». Questo è vero anche per *Il gatto di Schrödinger* che costituisce ancora il recupero di tutti i miei libri precedenti. Pertanto appare di nuovo in questo libro il ricordo di mia figlia. Ma lei ha ragione: non c'è ritorno indietro. Ciò che si perde non si ritrova mai, contrariamente a quanto scritto da Proust, anche se sono abbastanza sicuro che non ci credeva veramente. Il passato certamente esiste nel presente ma come passato.

«Ciò che si perde non si ritrova mai, contrariamente a quanto scritto da Proust, anche se sono abbastanza sicuro che non ci credeva veramente.»

Anche in questo suo ultimo libro lei si muove nella divaricazione tra vita e morte, con tutte le circostanze contrarie che vi abitano. Appaiono come possibilità niente affatto superflue che lei contempla dopo aver fatto i conti con l'ineluttabile, con ciò che è già accaduto e che dunque è già entrato in un regime di necessità...

Io uso un certo numero di teorie scientifiche come metafore romanzesche e poetiche. C'è la famosa storia del paradosso del gatto di Schrödinger che ha finito per prendere una direzione opposta a quella data dal suo inventore: Schrödinger infatti non ha mai pensato che un gatto potesse essere sia morto che vivo. Ha anche voluto dimostrare per assurdo che i paradossi nel mondo quantistico in cui evolvono le particelle subatomiche non possono essere estrapolati per il mondo in cui viviamo. Ma la storia che ha creato permette una meditazione sulla possibilità che il sogno e l'immaginazione riescono a offrire a tutti, cioè di attraversare il confine che separa la vita dalla morte, il giorno dalla notte, il sogno dalla realtà. Ci sono anche tutta una serie di altre teorie, allo stesso tempo problematiche e deliranti, che pretendono di leggere nel paradosso di Schrödinger l'equazione che prova l'esistenza dei cosiddetti «universi paralleli». Io sono scettico, ma affascinato dall'idea che la vita che viviamo avrebbe potuto essere completamente diversa nella coesistenza di versioni separate della realtà. Joyce la chiama «l'infinita possibilità del possibile» in riferimento a Ulisse. Ma troviamo lo stesso fascino in modi molto diversi di approccio alla questione, per esempio in Aristotele e Leibniz. Oppure Borges e Robbe-Grillet. Tutto questo ci porta a riconsiderare in modo molto confuso ciò che definiamo come «realtà». Questo è il ruolo della letteratura.

Lei scrive che «tutto accade come se il mondo nel quale viviamo fosse contemporaneamente lo stesso e un altro». Quel «come se», espressione usata dagli scienziati e dai bambini, le è stata utile per scrivere anche questa sua ultima storia?

«Come se» è la formula magica. Apre delle ipotesi per capire meglio il mondo ed esplora le conseguenze che possono essere in grado di agire su di esso, quindi prevedere i fenomeni e ciò da cui sono provocati. Questo è esattamente ciò che fanno gli scienziati. Ma c'è anche un altro modo, cioè quello della finzione scelto da chi scrive romanzi. Inventiamo un'altra realtà che, come sappiamo, non esiste, e nella quale agiamo come se noi la credessimo esistente. Questa è la famosa «sospensione volontaria dell'incredulità». Si possono dire molte cose filosofiche a riguardo. Ma i bambini che giocano non hanno bisogno della filosofia per sapere quello che fanno. «Come se» è simile al «Facciamo finta!» dell'Alice di Lewis Carroll.

La scatola del gatto di cui lei parla sembra simile al vaso di Pandora. Nonostante ciò, lei parte da un esperimento mentale che, come afferma, è anche una scommessa. Qual è la posta in gioco?

Al confronto con il vaso di Pandora non ci avevo pensato ma lo trovo appropriato. La scatola contiene tutti i mali, ma una volta aperta resta la speranza. In un certo senso, la storia di Schrödinger offre una straordinaria lezione della relatività, dell'incertezza e della speranza perché ci insegna che forse tutto esiste in una forma diversa da quella che conosciamo. Per me, la scatola è anche una metafora del romanzo che contiene tutte le possibili storie dell'universo – fin quando il romanzo non viene scritto, la scatola non viene aperta (o viceversa). Una grande fucina di storie, di senso e non senso, esiste per l'umanità. È inesauribile. Questo, nonostante tutto, è un motivo per riportare speranza nell'uomo, e anche un motivo per non disperare dell'umanità.



Italiano addio? Solo internet ci può salvare

La lectio del linguista al Festival della Comunicazione.
«Nel dopoguerra abbiamo vissuto una rivoluzione»

Tullio De Mauro, «La Stampa», 10 settembre 2015

Nei centocinquant'anni di vita dello Stato unitario la realtà linguistica italiana ha conosciuto un rinnovamento profondo, accentuatosi nei settant'anni di vita democratica e repubblicana. È stato un rinnovamento che a buon diritto può chiamarsi una rivoluzione nel confronto con i mutamenti linguistici d'altre parti del mondo. In effetti, in particolare nell'ultimo mezzo secolo, tutti i paesi hanno conosciuto mutamenti intensi della loro situazione linguistica. In parte i mutamenti sono stati conseguenza di grandi fenomeni non linguistici: alcuni di natura politica, come la decolonizzazione o la crisi dello Stato tradizionale e la nascita di organismi «oltre lo Stato»; altri, del resto intrecciati ai precedenti, di natura economica e tecnologica, che hanno accentuato l'interdipendenza finanziaria e produttiva dei diversi paesi; altri di natura ancor più profonda, come la crescente migrazione dalle aree più povere verso le ricche o il risveglio della coscienza delle identità etniche e dei diritti linguistici d'ogni gruppo umano, anche minore.

L'uso dell'inglese

Nella complessiva realtà linguistica mondiale una delle conseguenze dei mutamenti è stata l'espansione dell'uso dell'inglese nei rapporti internazionali e, per una sessantina di paesi, anche nella vita amministrativa e pubblica. È il fenomeno più vistoso per l'osservatore comune. Negli anni Settanta qualche sociologo si spinse ad affermare che l'anglizzazione di tutto il genere umano era ormai una realtà e che le migliaia di diverse lingue umane si sarebbero

dissolte nel nulla. Così non è avvenuto e non sta avvenendo. Certamente sono in pericolo di estinzione (ma non per colpa dell'uso dell'inglese e non da questo sostituite) quelle lingue la cui base demografica, ristretta talora a poche decine di individui, è in via di dispersione o di assorbimento.

Ma, pur meno vistosi e meno seguiti dall'informazione giornalistica, sono avvenuti fenomeni di segno contrario. Negli anni Settanta le lingue affidate non solo all'oralità, ma alla scrittura erano poco più di 700, oggi sono oltre 2500. L'adozione nella scrittura accompagnata da un'estesa alfabetizzazione conferisce a una lingua una stabilità nel tempo e nello spazio sociale e culturale che lingue di uso solo orale non conoscono.

L'analfabetismo

Restano ancora gravi problemi di analfabetismo nelle aree povere, ma la scolarizzazione ha fatto passi da gigante tra anni Cinquanta e Duemila: ha cambiato profondamente la faccia culturale e linguistica di molti paesi, dando nuova solidità e stabilità a lingue e tradizioni diverse.

I mutamenti linguistici che l'Italia unita e, poi, repubblicana hanno vissuto possono definirsi una rivoluzione: una rivoluzione epocale, anche se in parte nascosta e incompleta.

Una rivoluzione epocale. La rivendicazione dell'unità politica dell'Italia in nome dell'unità di lingua ebbe natura largamente mitologica, la competenza in lingua italiana essendo restata per secoli limitata alla parte più alfabetizzata della Toscana e della città

di Roma e, fuori di queste due aree, a piccoli sottogruppi dell'esilissimo strato di persone colte, affiorante dal mare dell'analfabetismo e dei dominanti dialetti. Ma l'unificazione innescò poi processi che diffusero l'italofonia. L'accumulo di competenze restò sotto un terzo di popolazione fino al secondo conflitto mondiale. Dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento il conseguimento diffuso della licenza elementare, l'avvio di una meno inconsistente scolarità media e, dagli anni Novanta, mediosuperiore, l'inurbamento e spostamento della popolazione dalle regioni agricole e meridionali verso le città e il Centro-Nord e la diffusione dell'ascolto televisivo hanno concorso a un decisivo incremento della convergenza degli usi parlati verso il comune patrimonio linguistico italiano specie nella vita di relazione, dove l'adozione dell'italiano coinvolge ormai più del 90 per cento della popolazione.

I dialetti

Nei tremila anni di storia anteriore documentata mai le popolazioni d'Italia conobbero un simile grado di convergenza verso una stessa lingua anche se ancor oggi per metà della popolazione sopravvive la possibilità di usare, accanto all'italiano, uno dei molti idiomi locali (dialetti affini all'italiano e lingue di minoranza). A questo multilinguismo endogeno si è aggiunto negli ultimi anni un gran numero di lingue, circa 200, importate dall'immigrazione. Ma gli immigrati quasi tutti si assimilano rapidamente a italiano e parlate locali e per ora non paiono incidere sull'uso dell'italiano.

Una rivoluzione nascosta, non governata, poco compresa. La mitologia patriottica, il bellettrismo

dominante della cultura «generale», la modestia della componente antropologica e demografica degli studi storici italiani hanno occultato nella coscienza anche dei ceti colti l'enorme rivolgimento linguistico vissuto dal e nel paese. Pasolini avvertì quel che andava accadendo, ma, mescolando a ciò errori (presunta morte dei dialetti, presunta tecnologicità dello stile ecc.) e urtando contro l'opaca disattenzione dei più, restò un caso isolato.

La vittoria del parlato

Una rivoluzione incompleta. L'adozione dell'italiano come lingua comune di riferimento ha vinto nel parlato, ma non si è accompagnata al possesso della lettoscrittura in italiano: e non perché vi siano state altre lingue di riferimento, ma per la povertà della lettura, per il peso dei residui di analfabetismo primario e per la formazione di imponenti sacche di analfabetismo di ritorno. Gli adulti, in una percentuale stimata tra il 70 e l'80 per cento, anche dopo aver raggiunto una buona scolarizzazione, dagli stili di vita sono portati a non praticare più la lettura e quindi hanno difficoltà di comprensione di un testo scritto, con conseguenti difficoltà di adoperare in modo appropriato una lingua di grammatica complicata e vocabolario fondamentale d'antica tradizione, che quasi per 8 parole su 10 è fatto delle parole usate da Dante nella Commedia. Alcuni sperano che per le future generazioni questo stato di arretratezza alfabetica possa essere corretto dalla diffusione delle tecnologie informatiche. Come è successo altrove nel mondo, per esempio per gli inuit o per gli eroici curdi, la tradizione e Dante potrebbero trovare un alleato in internet.

*Una rivoluzione incompleta. L'adozione dell'italiano
come lingua comune di riferimento ha vinto nel parlato,
ma non si è accompagnata al possesso della lettoscrittura in italiano.*

La sindrome dell'impostore

Per poca autostima, interesse, convenzione
tutti recitano una parte, pochi ne soffrono

Alessandro Piperno, «Corriere della Sera», 11 settembre 2015

Da quando un paio d'anni fa è morto il mio Maestro (così gli accademici chiamano i docenti che li hanno formati) non passa giorno che non pensi a lui. Seduttore mefistofelico, oratore meraviglioso, sfrenato manipolatore, non c'era nessuno più compreso nel ruolo di Professore e tuttavia così poco professorale. Una mattina mi disse che era tempo di darsi del tu (ci conoscevo da 10 anni): a ora di pranzo ci aveva già ripensato, inorridito all'idea che mi rivolgessi a lui in modo informale. Non doveva essere facile coniugare attitudini antitetiche come la pompa accademica e la franchezza artistica. (E quando dico artistica alludo agli artisti di strada, funamboli pieni di improntitudine). Se è vero che il talento è il modo di rendere personale l'ordinario e peculiare l'universale, allora il mio Maestro resta l'individuo più talentuoso in cui mi sia mai imbattuto. Vorrei specificare però che il terriccio spirituale in cui il suo genio fruttificava non aveva niente di fragrante: egotismo, malinconia, disperazione. Poi c'era la crudeltà, ma temo quella vada ascritta all'infantile incapacità di comprendere fino a che punto le sue parole potessero massacrare l'interlocutore. Al fondo di tutto, la paranoia. Vedeva nemici ovunque, soprattutto dove non c'erano. Poiché il suo era il solo disincanto che riusciva a tollerare, ai coetanei preferiva sempre e comunque i giovani.

Il mio Maestro adorava essere chiamato Professore. E bastava vederlo in azione per capire che quel titolo gli stava come un blazer doppiopetto a David Niven. La lezione era la sua riserva di caccia, il luogo in cui l'eloquenza naturale spiccava il volo fino a sfiorare vette soprannaturali. Non aveva pudore a parlare di argomenti che l'accademico medio evita come la peste: amore, gelosia, invidia, denaro, morte, eternità, insomma la battaglia per la vita. Spaziava da

Platone a Gino Paoli con la naturalezza del *crooner*, ma senza nessuna concessione alla demagogia. E che forbitezza stupefacente! Non c'era studente che non abboccasse. Da baudelairiano irriducibile ci invitava a occuparci solo di grandi cose. La fine dei corsi, gli ultimi giorni di primavera, corrispondeva alla morte civile. L'aula universitaria (quella che oggi gli hanno melanconicamente intitolato) era il suo ring, la pista di pattinaggio, l'arena imbrattata di sangue dei mille tori che aveva infilzato. Lì aveva fatto vibrare i cuori di sospirose Bovary e di disadattati cronici. Con generosità e cinismo encomiabili. Non c'era ragazza che dopo una decina di lezioni su Mallarmé non decidesse di lasciare il fidanzato per abbandonarsi a un'allegria promiscuità sessuale (anche di questo, caro Maestro, ti ringraziamo). Un giorno mi telefona per dirmi che l'indomani dovrò sostituirlo. Gli chiedo in che senso. Irritato, mi spiega che ha una visita oculistica (per un professore gli occhi sono importanti quasi quanto la voce e le mani, e i suoi erano vulnerabili e feroci come quelli di un Grizzly). Mi spiega che non ha potuto avvertire gli studenti. È troppo indietro con il programma per concedersi un'assenza. Non devo preoccuparmi: è una lezione su *Le peintre de la vie moderne* di Baudelaire, argomento che da mesi sviscero nella mia tesi di dottorato. Devo essere limpido, didascalico; proibirmi le digressioni; ma soprattutto tenere a mente che gli studenti sono come i cavalli: capiscono poco di qualsiasi cosa se non della capacità del fantino di dominarli. Le mie proteste, colorite da commenti spudoratamente autodenigratori, non sortiscono effetto se non quello di fomentare la sua irritazione. Dopo aver attaccato, mi getto sul mio Baudelaire, tentando di trovare qualcosa di interessante da dire.

La notte fu animata da incubi di pubblica gogna. Sebbene la lezione fosse a mezzogiorno (il mio Maestro era solito esibirsi in orari baronali), alle 7 ero già in facoltà, un caffè in mano, la scrivania ingombra di libri aperti. Avrò avuto al massimo 25 anni. Alcuni degli studenti a cui stavo per distillare il mio sapere incerto erano stati miei compagni di corso. L'idea di leggere nel mio francese scolastico la prosa di Baudelaire era resa imbarazzante dalla presenza di un paio di ragazzi di Nantes. Del resto, parlare di fronte a una platea avvezza alle lezioni del mio Maestro era come palleggiare a centrocampo in un San Paolo gremito subito dopo la famosa performance di Diego Armando Maradona.

La voce con cui spiegai agli studenti che quel giorno avrei sostituito il mio Maestro andò subito in pezzi, e con essa l'autorevolezza vagheggiata e i sogni di gloria. Dopo una trentina di minuti di dotti farfugliamenti baudelairiani, avendo esaurito gli argomenti, battei in ritirata.

È curioso il modo in cui una lezione così poco memorabile sia rimasta scolpita nella memoria. Ancora oggi, che ho imparato a sopperire con il mestiere, quella mezz'ora di balbettii al cospetto di un pubblico perplesso e annoiato rappresenta un monito permanente, un invito alla cautela, alla circospezione, all'invisibilità.

Per questo, quando qualcuno mi chiama «professore» mi guardo intorno in cerca di un individuo idoneo alla qualifica. E non parlo degli intimi, che mi chiamano «professore» per sbottermi, e neppure degli studenti, dei bidelli o del personale amministrativo, che non saprebbero come altro rivolgersi a me, ma di tutti gli altri. Da cosa dipende una così deleteria, patologica mancanza di autoconsiderazione? Dopotutto si tratta

*Diffido di chiunque stia bene
nei propri panni. La disinvoltura
è la condizione climatica in cui
germoglia la pianta dell'impostura.*

di un titolo che mi sono meritato sul campo (e non alludo solo ai libri scritti, alle ore trascorse in biblioteca, alle lezioni, ai convegni, ma anche e soprattutto ai culi leccati e ai rospi inghiottiti). Cosa c'è di incongruo nella qualifica di «professore»? Il dato anagrafico non c'entra, tanto più che la gerontocrazia accademica mi annovera ancora tra i giovani docenti. Del resto, non ho mai avuto paura di invecchiare. Anzi c'è stato un momento della vita in cui ho seriamente temuto di rimanere giovane. Essere giovane non mi è mai piaciuto, non faceva per me. È che quando qualcuno mi chiama Professore avverto nell'aria un lezzo insopportabile di truffa e ciarlataneria. Mi chiedo subito chi tra me e il mio interlocutore sia il vero raggirato.

Io un Professore? Scherziamo? Sarebbe come darmi del marito o del padre, dell'adulto o del cittadino esemplare. Non sono nessuna di queste cose.

La sindrome dell'impostore

Il mio Maestro non mi perdonò la carriera letteraria. Considerò un oltraggio le ottime vendite del primo romanzo, per non dire delle recensioni, gli attestati, i premi, le interviste, le foto, le comparsate televisive, le traduzioni, le opzioni cinematografiche, le collaborazioni giornalistiche, le mail di anonimi ammiratori e soprattutto i quattrini (quelli proprio non li digeri: e perché avrebbe dovuto?). Si godette le stroncature, fu particolarmente entusiasta di quelle più sarcastiche. Pretese di partecipare, in veste di conferenziere, alla prima presentazione romana del mio libro. Di fronte a una cospicua platea di amici e parenti, enumerò i difetti di un'opera prima pomposa, maldestra e sopravvalutata. Ancora una volta diede spettacolo: smanioso di umiliarmi, finì con l'umiliare sé stesso. Allora gliene volli, oggi non più. Solo in seguito avrei capito che parlava in nome della mia coscienza, dando voce al sospetto di non essere scrittore più di quanto fossi professore. La sindrome dell'impostore s'insinuava in me subdola come una malattia cronica.

Noi siamo niente

In uno dei più celebri brani di *L'essere e il nulla*, quello dedicato al cameriere del bistrot parigino,

Sartre illustra la condizione di un uomo semplice, a suo agio nei panni imposti dalla professione: «Ha il gesto vivace e pronunciato, un po' troppo preciso, un po' troppo rapido, viene verso gli avventori con un passo un po' troppo vivace, si china con troppa premura, la voce, gli occhi, esprimono un interesse un po' troppo pieno di sollecitudine per il comando del cliente, poi ecco che torna tentando di imitare nell'andatura il rigore inflessibile di una specie di automa, portando il vassoio con una specie di temerarietà da funambolo, in un equilibrio perpetuamente instabile e perpetuamente rotto, che perpetuamente ristabilisce con un movimento leggero del braccio e della mano. Tutta la sua condotta sembra un gioco. Si sforza di concatenare i movimenti come se fossero degli ingranaggi che si comandano l'un l'altro, la mimica e perfino la voce paiono meccanismi; egli assume la prestezza e la rapidità spietata delle cose. Gioca, si diverte». Sartre mette in scena l'impostore lieto e consapevole. Ovvero il cameriere che si comporta da cameriere. Provate a pensare allo sconcerto che ci suscita il causale incontro per strada con un cameriere di un ristorante che frequentiamo abitualmente: è lì, fuori dal perimetro privilegiato in cui decine di volte l'abbiamo visto agire, in abiti borghesi a dir poco incongrui. Dapprima stentiamo a riconoscerlo, poi ci sentiamo ingannati. *En passant*, Sartre rivela che non c'è azione umana aderente all'individuo che la compie. Ciascuno di noi recita. Recita la mamma carezzando il bimbo che si addormenta (eccola scrutarsi da fuori, soddisfatta nel percepirsi madre modello). Recita il professore fumando la pipa, il calciatore masticando la gomma, l'attore inforcando i Ray-Ban. Recita il giudice quando con solennità condanna un uomo alla pena capitale, e persino il condannato a morte strillando la sua innocenza. Recita il martire che si fa esplodere nella moschea e il mendicante inginocchiato sulle scale della chiesa.

E tuttavia non sono molti a soffrire della sindrome dell'impostore. Di norma la gente non se ne cura. Perlopiù si è lieti di fingere di essere ciò che non si è. Diffido dei palloni gonfiati che, per chiudere un contenzioso, ti sbattono in faccia qualifiche o

La letteratura è un ricettacolo di bastardi e lestofanti, peggio di un carcere di massima sicurezza.

competenze: «Io sono un avvocato». «Io faccio televisione da trent'anni». «L'enologia è la mia vita». Diffido di chiunque stia bene nei propri panni. La disinvoltura è la condizione climatica in cui germoglia la pianta dell'impostura.

Mi chiamo nessuno

Non sorprende lo straordinario numero di impostori messi in scena dalla letteratura (la letteratura è un ricettacolo di bastardi e lestofanti, peggio di un carcere di massima sicurezza). Più sorprendente forse è che tali personaggi siano spinti all'impostura da moventi così diversi, spesso palesemente antitetici. Per Ulisse l'impostura è il solo modo di risolvere i problemi: dopo aver violato le mura di Troia con un raggiro truffaldino, fornisce false generalità sia a Polifemo che ai Proci. Lui è il «nessuno» per antonomasia (millenni prima che Sartre scrivesse *L'essere e il nulla*). Le motivazioni che spingono Frate Cippola e Tartuffe all'impostura sono altrettanto disoneste, ma di certo meno nobili. Cyrano è impostore per amore, Valmont per lussuria, il conte di Montecristo per vendetta, Gatsby per rivalsa, Madame Verdurin per snobismo, Mattia Pascal è smanioso di libertà e così via a seguire. I personaggi letterari che rifiutano la maschera dell'impostura di solito fanno una brutta fine: per tutti valga l'esempio di Mersault, lo straniero di Camus. Che l'impostura non sia una condizione ineludibile? Di più: un'indispensabile risorsa sociale. Denunciando una patologica mancanza di autostima, l'impostore è colui che vuole migliorarsi, che non si contenta; scommette su un futuro implausibile ma eccitante; coltiva il desiderio che le cose si aggiustino, le speranze si rinnovino, i sogni si realizzino, anche a costo di essere smascherato.

Clayton a Mantova. La calligrafia è viva e lotta insieme a noi

Il monaco benedettino inglese che ha studiato
la transizione della scrittura dall'analogico al digitale:
l'eredità degli amanuensi nei nostri tablet

Marco Belpoliti, «La Stampa», 11 settembre 2015

Riaprono le scuole. Sui banchi delle elementari siedono da parecchi anni le generazioni «digitali». Dall'età di 10 anni, o forse anche prima, i bambini usano cellulari, tablet, lavagne elettroniche. Si connettono, scambiano messaggi, cercano contenuti, scrivono. In quante scuole s'insegna ancora la calligrafia? Poche.

A Palo Alto

Le generazioni analogiche hanno cominciato a scrivere tracciando aste con pennini e calamai; esisteva persino un voto per la bella o brutta scrittura. E oggi? Si scrive di più, sempre meno a mano. Le scritture personali sono sovente illeggibili; grafie tremule, oscillanti, aggrovigliate che forse faranno la gioia dei grafologi, ma che spesso risultano indecifrabili agli stessi autori. Forse il libro giusto per educatori, docenti e insegnanti c'è ed è uscito da qualche tempo. S'intitola *Il filo d'oro* (Bollati Boringhieri), l'ha scritto un calligrafo, Ewan Clayton, monaco benedettino, poi ricercatore presso il centro della Xerox a Palo Alto, da cui vengono molte delle creazioni informatiche che usiamo, per fondare infine un Centro internazionale di ricerca calligrafica nel Sussex.

Una carriera davvero inconsueta, che unisce due cose in apparenza opposte. Del resto, in un momento di grande cambiamento nell'uso della parola scritta risulta importante capire cosa muore e cosa sopravvive dell'antica consuetudine di tracciare lettere a mano. Clayton ricostruisce la storia della scrittura a partire dal mondo antico, per arrivare alle

stanze dove sono stati disegnati i caratteri con cui scriviamo ogni giorno testi, messaggi, appunti, promemoria. La scrittura oggi è dappertutto, non è certo morta. Si è trasformata. Come? Diventando più efficiente, chiara, e insieme immateriale. L'ex monaco benedettino spiega come sono sorti i caratteri a stampa debitori della calligrafia utilizzata nei secoli precedenti, di cui traccia una dettagliata storia. I suoi eroi, ad esempio Nicolò Niccoli, sono ignoti a più, sebbene dobbiamo proprio a loro se le lettere del computer, quelle con cui io ora sto scrivendo o quelle del giornale di carta (o supporto elettronico) su cui voi state leggendo, sono agevoli, eleganti ed efficaci.

L'eredità analogica

Il tratto più affascinante della storia è probabilmente l'ultimo, quello vicino a noi, quando una schiera d'inventori di caratteri ha preparato le lettere di cui servirci, perché, e qui sta la tesi centrale di Clayton: la calligrafia ha contribuito in forma decisiva a modellare, oltre alle lettere a stampa, anche quelle digitali. Quando alla fine degli anni Sessanta del xx secolo stava per rompersi l'intera cornice concettuale e dimensionale, che chiudeva in sé 500 anni di conoscenze acquisite nel campo della tipografia e dei caratteri tipografici (R. Southall), c'è stato chi ha trasferito la forma delle lettere da una tecnologia all'altra.

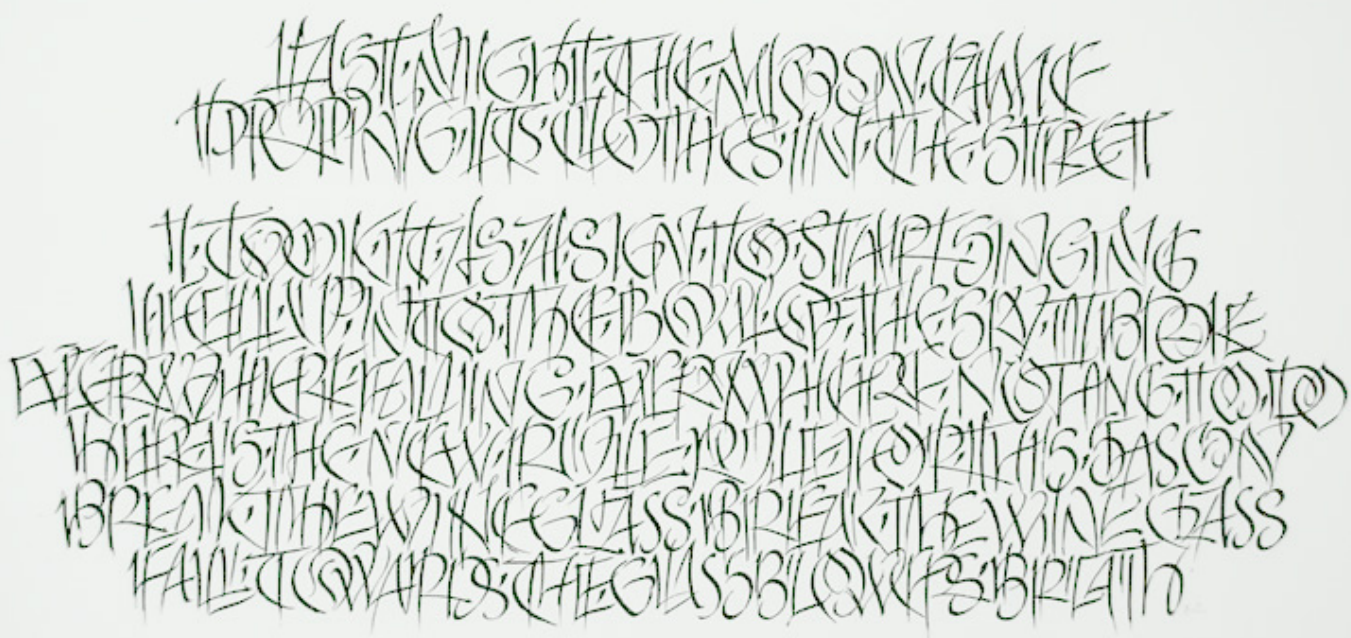
Steve Jobs

Tutti sanno che Steve Jobs ha seguito un corso di

calligrafia, dopo aver abbandonato il corso di laurea all'università di Portland nell'Oregon. Jobs è stato allievo di Robert Palladino, a sua volta allievo di Llyod Reynolds, che insegnava grafica e di cui Clayton racconta la carriera e prerogative tecniche. Quando nel 1984 Apple adottò un'interfaccia grafica utente per il Mac incorporò secoli di pratiche calligrafiche e tipografiche migliorando di colpo l'esperienza visiva dello schermo. La tradizione manoscritta entrò da quella porta nell'era digitale modellandola. La conseguenza fu un continuo travaso dal passato al presente attraverso i programmi di scrittura di nuovi disegni dei caratteri. Il saccheggio sapiente della calligrafia e della tipografia, sua erede meccanica, fu continuo e inarrestabile. La calligrafia tuttavia è declinata nelle scuole di tutto il mondo. Ad assestarle un colpo è stata la convinzione, introdotta dalla psicologia scientifica e dalle teorie di apprendimento di Jean Piaget, che la scrittura dovesse diventare una disciplina più flessibile: la calligrafia rifletteva la personalità individuale e perciò non era più il caso d'imporre un modello unico e rigido di stile.

La danza delle dita

L'avvento delle penne stilografiche e della penna a sfera, inventata nel 1931, ha modificato la calligrafia di almeno tre generazioni di ragazzi. Clayton fa notare come la nascita dei graffiti urbani sia coeva alla nascita della rete elettronica, quasi che l'espressività grafica sui muri dei giovani sia stata un contrappeso alle prime scritture dei computer. Che ne sarà della calligrafia? Anche se non è più insegnata nelle nostre scuole, non scompare del tutto. Ci sono corsi e laboratori che la insegnano, e si sta affermando l'idea, promossa ad esempio dallo psicologo Daniel Stern, che si tratta di un «affetto vitale». Gli elementi che costituiscono le singole lettere rappresentano sottili combinazioni di affetti, quasi una danza delle dita e della mano, un fraseggio musicale, una coreografia teatrale, o altro ancora di ritmico; è il «grafismo», come l'ha chiamato Leroi-Gourhan, la capacità che l'uomo ha sviluppato di esprimere pensieri e sentimenti utilizzando simboli concreti. Quelli stessi che ora leggete qui.



Richard Ford alle prese con l'uragano Sandy

Incontro con lo scrittore americano, che nel suo ultimo libro ha ridato voce al personaggio di Frank Bascombe

Francesca Borrelli, «il manifesto», 11 settembre 2015

Deve essere difficile separarsi dal protagonista dei propri romanzi, soprattutto quando si è deciso di rinnovargli la fiducia, titolo dopo titolo, ogni volta vedendo premiata la propria fedeltà. E, tuttavia, anche l'approdo a una certa insofferenza nei confronti di una voce che si confonde con la propria, quando non la sovrasta decisamente, sembra ineluttabile. Così prima o poi si sogna di tacitare con un gesto autoriale quella figura alla quale ci si è accompagnati per centinaia di pagine e decine di anni, e c'è chi ci riesce e chi no. Philip Roth ha cinicamente fatto uscire di scena il fantasma di Zuckerman dopo quasi trent'anni di remunerativi servizi, ma lottava con lui da molto tempo, e prima ancora di farne il protagonista delle sue storie lo aveva eletto a proprio alter ego privilegiato, un ruolo che prima o poi chiunque paga.

Anche Richard Ford aveva pensato di espellere Frank Bascombe dalle sue storie, dopo averlo ritratto trentenne in *Sportswriter*, quarantenne in *Il giorno dell'indipendenza* e cinquantenne in *Lo stato delle cose*. E forse non è del tutto un caso se proprio durante la sua lunga separazione da Bascombe, lo scrittore americano ha lavorato al suo libro contenutisticamente più straziante e stilisticamente più maturo, *Canada*, il racconto, in prima persona e a cinquant'anni di distanza dai fatti, di un quindicenne lasciato allo sbando, insieme alla sorella, dopo che i genitori sono finiti in galera per avere, del tutto incredibilmente, rapinato una banca. Lo stesso anno in cui uscì il romanzo, Richard Ford decise di verificare con i suoi occhi le rovine che l'uragano Sandy

aveva lasciato in eredità alle spiagge del New Jersey: era il 2012 e la voce di Frank Bascombe tornò, dopo quasi un decennio di silenzio, a imporsi alla trascrizione letteraria che lo scrittore americano intendeva restituire del disastro.

Ne uscì un altro dei suoi libri migliori, il cui titolo originale suona come un calembour malriuscito, *Let me be Frank with you*, e che Feltrinelli ha pubblicato riprendendo il titolo di una delle quattro novelle che lo compongono, *Tutto potrebbe andare molto peggio* (traduzione di Vincenzo Mantovani, pp 215, euro 17). Ormai Bascombe è un uomo in pensione, ha lasciato il suo lavoro di agente immobiliare, è tornato a Haddam, il sobborgo del New Jersey nel quale aveva già abitato, è sposato in seconde nozze con Sally, anche lei sul finire dei sessant'anni, ha 3 figli di cui il primo morto per malattia, di certo il più presente alla sua mente. Conoscevamo già Bascombe come l'emblema dell'uomo medio americano di buoni sentimenti, e tale si conferma: legge per i ciechi e una volta alla settimana va al Liberty di Newark con un gruppo di veterani a accogliere i reduci dall'Afghanistan o dall'Iraq, sorriso sulle labbra e mano tesa, ma sufficientemente vigile da riflettere sull'esibizionismo intrinseco a queste performances. Ora, per di più, il suo corpo quasi vecchio lo rende diffidente: ha cominciato a spazzolarsi la lingua tre volte al giorno per scongiurare l'alito cattivo, avanza congetture desolate sulle conseguenze della vecchiaia e, ricordando le raccomandazioni alla prudenza di sua moglie, si descrive come «un incidente ambulante in attesa di verificarsi».

Nel primo racconto di cui si compone questo libro in 4 movimenti, Frank viene raggiunto al telefono da un vecchio conoscente, Arnie Urquhart, al quale molti anni prima aveva venduto per una somma esorbitante la sua imponente villa tutta vetri e sequoia, ora spazzata via dall'uragano. Davanti alle fondamenta di quella casa divelta, Arnie Urquhart non rivendica nulla, ha solo bisogno di condividere la sua sciagura, vuole un testimone, e comprensibilmente sceglie l'uomo che un tempo abitava lì, l'ex agente immobiliare dal quale ora vorrebbe anche sapere come comportarsi con la società di speculatori che si è fatta avanti per comprare il terreno dal quale l'uragano ha sradicato la sua casa.

Il ritratto di Arnie, affidato a poche righe, disegna un'altra variante magistrale dell'americano medio al quale Richard Ford deve la sua fortuna di romanziere: Arnie è un solido ex ragazzo del Maine, che gestisce una pescheria specializzata in frutti di mare, destinati a una ricca clientela del New Jersey. Si presenta personalmente al volante del suo furgone con le maniche arrotolate sulle braccia carnose, pronto a sbattersi a destra e a manca per organizzare ogni sorta di servizio a caro prezzo, impuzzolentendosi le mani di pesce mentre allestisce tartine perfette, e con la sua industriosità ricorda implicitamente ai clienti prezzolati l'etica del lavoro del New England. Ora Arnie gesticola sulla spiaggia affollata dalle rovine, dove enormi buche rivelano le radici della casa divelte, e tra queste la sua: «Dappertutto è come se un gigante fosse uscito dal mare grigio e avesse preso a calci frenetici ogni cosa».

Bascombe sente di essere diventato un bersaglio di quella sensazione di perdita, e di quella tristezza che la desolazione del paesaggio gli procurano e da cui avrebbe voluto salvaguardarsi. Ma se c'è una costante nel suo comportamento, durante le 4 novelle di cui è protagonista, questa riguarda il suo super-Io, che prevale sul desiderio di quiete che accompagna la sua incipiente vecchiaia. Così, nel racconto intitolato «I New Normal», la sua missione consiste nel portare alla ex moglie Ann, ricoverata in una sorta di casa di cura di extralusso, uno speciale cuscino ortopedico raccomandato per i malati di Parkin-

*La vecchiaia ha reso Bascombe
ancora più accondiscendente,
comprensivo, disponibile, qualità
che ora si prepara a strappare
al tempo che passa.*

son. I due ex coniugi stentano a trovare qualcosa da dirsi, tanto più che Ann ora si interessa di misticismo, e nel cercare le cause della sua malattia scarta le ipotesi genetiche e accusa piuttosto l'uragano, «un agente di mutamento al di sopra della realtà». Quando è sul punto di andarsene, Bascombe cede ancora una volta al suo dover essere: «Non sento l'impulso di toccarla, baciarla, abbracciarla. Ma lo faccio egualmente. È la nostra ultima scaramanzia. L'amore non è una cosa, dopotutto, ma una serie infinita di singoli atti».

La vecchiaia ha reso Bascombe ancora più accondiscendente, comprensivo, disponibile, qualità che ora si prepara a strappare al tempo che passa. Quando una donna afroamericana si presenta a casa sua, qualificandosi come la vecchia inquilina Charlotte Pines, desiderosa di rivisitare le stanze della sua infanzia, Frank la lascia fare, anzi la incoraggia, fino al punto di ritrovarsi, suo malgrado, a ascoltare la storia di lei, una storia che non promette nulla di buono. Viene fuori, infatti, che in quella casa il padre della signora Pines ammazzò sua madre, poi suo fratello, dunque si sedette a aspettare che tornasse da scuola per uccidere anche lei, ma Charlotte tardò, perciò il padre trascinò in cantina i cadaveri e poi si fece fuori.

Forse perché sconvolta dall'uragano, che l'ha sorpresa nella sua casa, ora distrutta, Charlotte Pines è venuta a mettere in scena il proprio dramma davanti all'attuale abitante di quelle stanze in cui la sua infanzia era stata bruscamente interrotta. E Bascombe ascolta. Non si sottrae nemmeno di fronte all'appello lasciato sulla sua segreteria telefonica da un vecchissimo conoscente ora in punto di morte, la cui voce aveva già ascoltato alla radio, fra quelle degli scampati all'uragano, desiderosi di raccontare

la sciagura che li ha colpiti. Di fronte all'uomo che offre di sé uno spettacolo miserevole, ancora una volta Bascombe si presta all'ascolto, nonostante da tempo abbia rinunciato alle amicizie e a tutto quanto gli appare superfluo: in fondo ha 68 anni, dice di dividere il suo tempo tra l'attesa della moglie, che assiste le vittime dell'uragano, e l'attesa della morte; ma Ford gli ha regalato una nuova stagione, di certo una delle migliori.

Come descriverebbe quel che ha provato quando, all'incirca 10 anni fa, si rese conto che Bascombe non era più capace di parlarle? E come è successo che tornasse a sembrarle il personaggio adatto cui affidare il suo ultimo libro?

I miei personaggi non mi parlano, sono io che parlo per loro. Sono oggetti inventati. Non hanno altra volontà se non la mia. Dieci anni fa, dopo avere scritto un romanzo molto lungo, *Lo stato delle cose*, il cui narratore era Frank Bascombe, mi stancai di scrivere con la sua voce: ero fisicamente stanco, non stufo di Frank in sé e per sé, solo sfinito dal fatto di scrivere frasi che attribuivo a lui. Probabilmente ero altrettanto provato quando arrivai alla fine di *Canada*. Anche lì, era stato il lavoro, non il personaggio di Dell Parsons a stancarmi. Così, non ebbi alcuna esitazione quando, nel 2012, tornai a scrivere nei panni di Frank: decisi di farlo perché ero rimasto molto impressionato dall'uragano Sandy, e desideravo mettere insieme alcuni racconti sulle conseguenze più nascoste della tempesta. Visto che Frank «vive» nel New Jersey ed è capace di parlare allo stesso tempo seriamente e in modo ironico di cose importanti, mi sembrava che mi avrebbe offerto il modo giusto per raccontare le storie di questo libro.

Cosa intendeva evocare con il calembour contenuto nel titolo originale di questo libro, Let me be Frank with you?

Volevo che il titolo suonasse al tempo stesso diretto, ossia – appunto – franco, e spiritoso. Questo perché, come le dicevo, desideravo che i miei racconti fossero al tempo stesso seri e divertenti. Negli Stati

Uniti il titolo non è piaciuto a molti, incluso il mio editore. Ma piaceva a me, e il libro è mio.

Bascombe ha preso da Emerson la massima che dice: «Una infinita lontananza è alla base di tutti noi». In realtà è l'emblema di un everyman contraddittorio: vorrebbe tenersi distante da qualunque cosa gli solleciti una emozione, ma allo stesso tempo scrive per i soldati di ritorno dall'Iraq e dall'Afghanistan, «o da qualunque altro posto dove la nostra patria sta combattendo guerre segrete e commettendo torti globali in nome della libertà». Non si potrebbe dire di lui che è un intellettuale, tuttavia lei lo ha dotato di un notevole spirito critico...

Io credo che per un romanziere non esista nulla di riconducibile a un *everyman*. Tutti gli uomini (e le donne) sono per me dotati di una loro singolarità. Il concetto di uomo qualunque rivela un uso del personaggio, o piuttosto un equivoco, che è il frutto delle proiezioni del lettore. Ma dal punto di vista di uno scrittore che crea il suo personaggio, forse non tanto nel XVIII secolo ma di certo nel XXI, quel che conta sono i dettagli; così, i personaggi raggiungono una loro compiutezza identitaria ognuno a partire da strategie narrative diverse. Inoltre, a me non sembra affatto che Frank Bascombe si tenga distante da ciò che può procurargli una emozione: lo prova il modo stesso in cui racconta le storie di cui è protagonista. Frank è, di fatto, saturo di emozioni, anche se alcune di queste cerca di tacitarle, altre di stemperarle e ad altre ancora si arrende totalmente. Certo, «parla» spesso della sua necessità di prendere le distanze da certe emozioni, ma non ci riesce mai. E, d'altronde, perché dice di lui che non è un intellettuale? Io credo piuttosto (insieme a Umberto Eco) che è un intellettuale chi produce conoscenza, e Frank di certo lo fa.

Sebbene l'uragano Sandy sia l'elemento ricorrente di tutte le sue storie, in tre di esse compare con molta discrezione, magari solo nominato in quanto causa di un accidente – per esempio il polso ingessato di Ms. Pines – occorso a uno dei personaggi. Come mai ha deciso di dare all'uragano un ruolo protagonista e di relegarlo però sullo sfondo?

Perché quel che desideravo è cercare di identificare i modi più subdoli attraverso i quali l'uragano ha investito la vita della gente: ciò che le notizie televisive non avrebbero mai notato. Emerson scrisse che «la natura non ama essere osservata»; sta di fatto che l'immaginazione deve intervenire per rendere gli effetti della natura reali, visibili e persuasivi. In quanto esseri umani siamo sempre interessati alle cause di ciò che accade nelle nostre vite, ma siamo spesso incapaci di esprimerne con una qualche accuratezza le conseguenze. In altre parole, ho provato a enfatizzare gli effetti minori e meno ovvi dell'uragano, quelli meno scontati. Dopo il passaggio della tempesta ero stato sulle spiagge del New Jersey e avevo contemplato la devastazione tutto intorno, la fragilità di cose che tutti noi consideriamo generalmente eterne; ma anche quanto fosse migliorato, imprevedibilmente, il panorama, una volta che tutte le costruzioni dell'uomo erano state spazzate via. Non è il modo più consueto di pensare all'uragano, lo capisco; d'altronde non fa parte del mio lavoro ricalcare modi di pensare convenzionali.

Come descriverebbe i cambiamenti più importanti che sono intervenuti nella personalità di Bascombe, man mano che diventava vecchio nel corso dei suoi romanzi? È diventato più divertente, almeno per me; ha ammorbido il suo sguardo (mentre io non ho ammorbido il mio); è meno ansioso e preoccupato; accetta di più la vita, è più paziente, meno disposto a stupirsi o indignarsi. Sono tutte qualità che, naturalmente, vengono dalla mia inventiva; nell'arco della vita di qualsiasi altra persona, cambiamenti così possono non verificarsi mai. In realtà, tutta questa idea che intervengano mutamenti nelle persone lungo il tempo è falsa, ma per me non è altro se non un altro modo per creare interesse.

I luoghi e le case sono sempre fisicamente molto presenti nei suoi romanzi e sembrano avere un ruolo importante: «Solo le case – imponenti, silenziose e gravate da ipoteche – sono testimoni delle vite che le hanno attraversate», dice Bascombe. E, ancora: «Una vita passata a vendere

case ti fa capire che puoi vivere con molto meno di quello che credi».

A parte ciò che i luoghi e le case effettivamente testimoniano della realtà (e che di cui io sono partecipe) c'è di mezzo una questione autobiografica: sono cresciuto in una famiglia piccola e felice, con un padre che desiderava molto affermarsi nel mondo, e la cui realizzazione sarebbe stata, almeno in parte, sancita dal suo riuscire a acquistare una casa più bella in cui vivere. Credo di avere cominciato a realizzare fin da piccolo, e lo dico sapendo che la mia non è una considerazione originale né profonda, che una casa non è mai soltanto una casa: le sue valenze vanno oltre quella del semplice rifugio. Comunque, amo le architetture, il lessico dell'edilizia, i termini presi dall'urbanistica ma anche dalla vendita immobiliare. Eleggere le case a moventi di scrittura ha più a che vedere con la scelta e con l'uso di un determinato linguaggio che con le case in sé stesse.

Giro a lei la domanda che il personaggio di Eddie rivolge a Bascombe riportandolo al tempo in cui aveva tentato di diventare un romanziere: «Mi domando, quando scrivi un libro, come fai a sapere qual è il momento in cui l'hai finito? Lo sai in anticipo? Ti è sempre chiaro? È una cosa che mi lascia perplesso...».

So quando ho finito. Ho alcuni criteri per avvertirlo. Uno di questi sta nell'accorgermi di quando arriva il momento in cui sto cambiando le frasi per farle tornare a essere come le avevo scritte la prima volta. Un altro sta nel capire quando arriva il momento in cui ho esaurito tutti i materiali grezzi che avevo immagazzinato, o almeno quelli che più mi interessano. E poi c'è il criterio che dice se il libro è arrivato a fermarsi al punto giusto, fisicamente giusto, e se è arrivato a trarre correttamente le sue conclusioni. Voglio che i miei libri finiscano, e non già che si arrestino. Voglio che il lettore senta che si sta separando da una esperienza accuratamente costruita sotto la mia autorità assoluta; e che questa esperienza è stata fabbricata per il suo diletto, non per la gioia di chi scrive. Questo richiede una certa dose di intimità con i materiali narrativi che ho usato nel libro. Ma che altro dovrei fare? Niente.

Un rosso da un milione ipoteca il Salone del libro

Futuro incerto per la manifestazione torinese,
la direttrice designata Giulia Cogoli non ha ancora firmato

Letizia Tortello, «La Stampa», 11 settembre 2015

Doveva essere un rilancio in rosa, con due donne-manager, Milella&Cogoli, per voltare pagina al Salone del Libro. Oggi, a 8 mesi esatti dalla prossima edizione della fiera (12-16 maggio 2016), la situazione è tesissima e i conti sono da profondo rosso.

Quasi un milione di passivo. Il bilancio di previsione del 2015 chiuderà con un «buco» ben più grande di quello che i soci fondatori si aspettavano e rispetto al «rosso» dell'anno scorso, 489mila euro e il fondo di dotazione eroso, che già Comune e Regione avevano promesso di ripianare (ma i soldi ancora non sono arrivati).

Di certo, non ne arriveranno altri. Notizia feroce e inattesa, quella dei bilanci colabrodo del Salone, che la presidente Giovanna Milella comunicherà questo pomeriggio, durante un cda più assemblea dei soci. In via Santa Teresa, al momento, è il caos più assoluto. Perché non c'è un direttore designato, né un progetto editoriale per l'edizione 2016. Giulia Cogoli, l'ex numero uno del Festival della Mente di Sarzana, ha ricevuto un contratto a fine giugno, con la proposta di un compenso da 100mila euro l'anno (come quello del predecessore Ernesto Ferrero, mente del Salone per lunghi anni), ma non l'ha ancora firmato, anzi la proposta in clima di spending review e conti disastrosi è quella di ridurlo del 20 per cento.

Sempre se lei accetterà l'incarico, visto che al momento la fiera sembra navigare a vista. Incredibile a

dirsi, per una manifestazione da 341mila visitatori nel 2015 e che è stata capace di portare al Lingotto di Torino i tedeschi della Buchmesse. Eppure i numeri non felici che Milella snocciolerà oggi (c'è anche quel milione e 700mila euro da saldare ai fornitori, per le edizioni 2014 e 2015) mettono il Salone di fronte a un muro: fare entrare i privati nella gestione, come vorrebbe la Regione, o trasformare la Fondazione per il Libro in un soggetto profit, che sta in piedi con le sue gambe e commercializza gli spazi direttamente con gli editori? Il Salone, al momento, prende soltanto il 20 per cento degli incassi della biglietteria, il resto va a Gl Events, i francesi proprietari del Lingotto, padroni di casa che nel nuovo bando pronto per la prossima settimana chiederanno 1,2 milioni per l'affitto dei padiglioni fieristici a chiunque gestirà Librolandia. Questo è il nodo che oggi si proverà a sciogliere. Alla luce di bilanci disastrosi, divenuti insostenibili coi soli finanziamenti di Comune, Regione e qualche sponsor. Non aiuta il fatto che il tandem rosa proprio non funziona. Atmosfera da guerra fredda tra Milella e Cogoli. Toccherà al sindaco Fassino e al presidente Chiamparino, entrambi attesi in cda, decidere se mandare avanti l'accoppiata o procedere con un commissariamento. «Questa governance ha l'orizzonte di un anno», dice Chiamparino. Dopo i rinvii plurimi di Picchioni&Ferrero, il 2016 si annuncia un'altra edizione a singhiozzo. Con il futuro del Salone a rischio.

Perché facciamo ancora i conti con Tondelli

Giorgio Fontana, internazionale.it, 12 settembre 2015

Sessant'anni fa, il 14 settembre 1955, nacque a Correggio Pier Vittorio Tondelli – e se la parola influente ha un qualche senso, allora lui è stato senz'altro uno degli scrittori più influenti della sua generazione. Ancora oggi facciamo i conti con la sua opera, ancora oggi ci domandiamo in che modo rileggerlo e come gestire questa variegata eredità.

Innanzitutto, credo sia indispensabile fare piazza pulita delle incrostazioni «generazionali» che affliggono la sua figura. Come scriveva Antonella Latanzi in occasione dell'anniversario di *Altri libertini*, è con Tondelli che entra nell'immaginario collettivo e editoriale la categoria dello «scrittore giovane». Questo da un lato ha fatto da apripista a una leva di narratori come De Carlo, Del Giudice e Piersanti; dall'altro ha offerto a una certa critica la possibilità di abusare del concetto, invertendo la polarità tra aggettivo e sostantivo. Ancora oggi, spesso, non conta tanto l'essere scrittore quanto l'essere giovane. Ma soffermandoci sul preteso giovanilismo o maledettismo di Tondelli (pensiamo alla condanna per oscenità e oltraggio alla morale pubblica che cadde su *Altri libertini*) rischiamo di perdere di vista una delle parole più belle, e che il nostro ha cantato con autentico pudore: appunto, giovinezza. La meraviglia del mondo. La confusione personale. I dolori della crescita. E più di tutto il desiderio: dalle sue forme più voraci e istintuali a quelle più complesse e mature, ma non meno schiavizzanti.

In realtà, l'intuizione fondamentale di Tondelli è di natura linguistica. Non è un narratore sanguigno e nemmeno un artista del dialogo: il modo in cui scolpisce i suoi personaggi – le loro ossessioni, la loro solitudine, il loro bisogno spesso disperato – si basa su un intuito per la frase che ha qualcosa di unico, e una straordinaria esattezza lessicale. Che però non è mai fine a sé stessa, non genera illusioni formaliste. Nella rigorosa ricerca di stile portata avanti da Tondelli (e nutrita da ingredienti molto diversi tra loro)

vive sempre la necessità di restituire un intero cosmo emotivo, di toccarne il centro esatto.

Sospeso tra desiderio e libertà

Ha ragione Fulvio Panzeri nell'introduzione alle *Opere* (Bompiani 2000, 2 volumi) quando scrive che il metodo di Tondelli procede verso la costruzione di una voce, e «si fonda quindi sulla possibilità di un riconoscimento, l'unico che può dar luogo alla “prova di stile”, non tanto come esercizio estetico, ma come naturale connotazione di un testo».

Di più: ho sempre pensato al percorso di Tondelli – dal ritmo serrato di *Altri libertini* al «largo» espressivo di *Camere separate* (1989) – come a una sorta di viaggio in scala della lingua italiana attraverso gli anni Ottanta.

Con il suo primo «romanzo a scene» e *Pao Pao* (1982), la priorità di Tondelli era registrare un presente quasi fotografico, una condizione sospesa tra desiderio di libertà, oppressione della pianura padana (sarebbe utile analizzare la presenza ossessiva del paesaggio in questo libro), eccessi autodistruttivi («tipici dell'epoca del riflusso», come si suol dire) e sete di esperienze.

In una sua intervista con Tino Pantaleoni, all'indomani dell'uscita del libro, disse che l'editor Aldo Tagliaferri aveva intuito per primo dove stava il suo talento, «quel poco talento che avevo e che ho»: un talento «soprattutto descrittivo, impressionista quasi». Basta aprire lo splendido *Viaggio* per vedere come tutto questo prende corpo:

Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia a spolmonare quel che ho dentro, notte solitaria e vagabonda a pensare in auto verso la prateria, lasciare che le storie riempiano la testa che così poi si riposa, come stare sulle piazze a spiare la gente che passeggia e fa salotto e guarda in aria, tante

fantasie una sopra e sotto all'altra, però non s'affatica nulla.

Il vero protagonista della frase – e dell'intero libro – è il ritmo. Sempre nella stessa intervista, Tondelli parlava di «jam session», e questo esempio mostra bene cosa intendeva: più che l'io narrante, il soggetto è l'azione stessa, il paesaggio stesso che diventa, in chiave appunto impressionista, il modo stesso in cui è percepito e ruminato («pensierato»); un unico periodo che suona come una frase musicale, la lezione di Kerouac per cui il punto arriva quando il fiato finisce, proprio come un sassofonista jazz – e che qui termina con quel novenario che sembra quasi uscito da una penna stilnovista, «però non s'affatica nulla».

Rimini (1985) segna invece uno scarto profondo. Il romanzo – corale, pieno di flashback e digressioni, sostenuto da registri e toni molto diversi fra loro – abbraccia per intero la complessità e i difetti degli anni che si trova a raccontare: dalla lingua il fuoco si sposta su un cosmo che è sia cronachistico (e osservato con grande ironia) sia simbolico. Rimini come Hollywood, come Nashville, Rimini come metonimia dell'Italia, dove «la massa si cuoce e rosola, gli eroi sparano a Dio le loro cartucce».

Ma è anche la testimonianza di una crisi: la risposta personale a una serie di problemi per «ricrescere come persona nuova, più vitale, meno autodistruttiva, più positiva» – nella corrispondenza con François Wahl.

Le pagine dedicate allo scrittore Bruno May e al suo amore infelice per Aelred sono stupende e già prefigurano il futuro orizzonte stilistico di Tondelli; altre invece tradiscono la necessità a tenere in equilibrio

i tanti fili narrativi sacrificando talvolta la tenuta linguistica o disperdendo la sua intuizione primaria per il ritmo (anni dopo, Tondelli ne parlerà alla sua traduttrice come di un testo difforme, «pieno di un brulicare di vita e di storie», ma con debolezze evidenti come i «brutti dialoghi all'americana»).

Si apre dunque un nuovo periodo. Si apre il percorso (segnalato dal racconto *Pier a gennaio* e dai meravigliosi *Biglietti agli amici* del 1986) che porterà Tondelli a un ripiegamento interiore e a un suo profondo mutamento, sia come individuo sia come autore. Sempre in una lettera a Wahl, concorda con l'amico e con l'ex editor Tagliaferri che lo spingono a riportare l'interesse sulla lingua, «consigliandomi di lavorare in futuro sulla prosa pura pur rilanciando il ruolo di quel linguaggio nell'impresa letteraria».

Ma «prosa pura» è un'espressione che può trarre in inganno. In realtà, *Camere separate* ha una tonalità prussiana: è una piccola *Recherche* volta all'analisi quasi ossessiva di ogni sensazione, di ogni frammento di passato, di ogni elemento legato all'amore del protagonista Leo per Thomas.

Un secondo sguardo all'indietro dato da una condizione di solitudine quasi assoluta: lo sguardo dello scrittore (e non a caso Leo è uno scrittore) che trova il segno nell'oggetto, e lo restituisce alla sua pienezza, lo sottrae allo scorrere incessante del tempo, all'invecchiamento, all'oblio. Nei *Biglietti agli amici* prefigurerà questo libro come un «distillato di posizioni sentimentali». La linea narrativa procede per ricordi ed evocazioni, saltando dal passato al presente senza apparente soluzione di continuità: è guidata dalle sollecitazioni del momento, cui reagisce come una bacchetta da rdbomante.

Dopo avere orecchiato le sirene del postmodernismo, Tondelli immerge la parola in una sorta di lavacro: e ci consegna un libro capace di parlare d'amore e di morte con tutta la profondità e la sofferenza che ciò comporta, bruciando infine tutta la plastica inutile del decennio e assumendo, in certi punti, quasi la forma di una preghiera. Valga per tutte la scena in cui Leo, su un volo di rientro New York, parla con un uomo che sta riportando in Europa il cadavere del figlio:

[...] è con Tondelli che entra nell'immaginario collettivo e editoriale la categoria dello «scrittore giovane».

Nel buio della carlinga assonnata, le ragazze che dormono accartocciate sui sedili, il gruppo di turisti che parlotta ubriaco, solo due figure insonni e addolorate sono illuminate dalle piccole luci bianche di servizio. Due uomini il cui dolore è una assurdità naturale che non può essere contenuta da nessuna parola: e anzi, per descrivere la quale, le stesse espressioni utilizzabili appaiono un controsenso. Su quell'aereo in volo sulle tracce del vecchio continente, viaggiano un "padre orfano" e "un amante vedovo". E se Leo dovesse dire, usando la parola spagnola, qual è il destino di quell'aereo non potrebbe giurare nemmeno che, da qualche parte, toccherà terra. Poiché tanto il vecchio quanto il giovane stanno facendo rotta, con i cadaveri sotto ai piedi, verso quel luogo algido in cui la vita appare nient'altro che il vuoto lasciato da un paradiso corrotto e perduto per sempre.

Ovviamente, questa ricostruzione temporale non implica lo stabilire graduatorie o parlare in termini evolutivi del suo percorso. *Altri libertini* non è «inferiore» a *Camere separate*: ma i 9 anni che li separano testimoniano un lungo e complesso lavoro di ricerca, uno spostarsi perennemente insoddisfatto da un territorio all'altro, per rispondere meglio al crescere e al diversificarsi del proprio talento.

Sotto questa ricerca, gli articoli raccolti in *Un weekend postmoderno* (1990) agiscono come basso continuo. Nelle parole di Panzeri, «il materiale che compone il libro può essere letto come una postilla o un sottotetto, redatto in forma di lunghe note che definiscono ulteriormente, nel loro carattere quasi documentario, i contenuti dell'opera narrativa»: a ogni sezione di queste «cronache dagli anni Ottanta» corrisponde un tema o un'ossessione sviluppata in ciascun libro: la provincia, la naia, il kitsch dell'Adriatico, i viaggi, la musica.

Un'attenzione classicista

Ma sarebbe riduttivo considerarlo la versione non fiction dei romanzi di Tondelli: in realtà, nel *Weekend*

In realtà, l'intuizione fondamentale di Tondelli è di natura linguistica.

postmoderno vediamo all'opera un giornalista culturale attento e brillante, un reporter capace di scovare le vibrazioni nascoste di una città così come le sue manifestazioni più modaiole, un bravo critico musicale, un appassionato di fumetti. E se alcuni articoli sono inevitabilmente invecchiati, altri – come l'esplorazione dell'immaginario letterario in Romagna di *Cabine! Cabine!*, il ricordo di Andrea Pazienza o il saggio sul viaggio a Grasse «nonostante la morte di Prokosch» – conservano tutta la loro forza.

Assorbendo la lezione delle avanguardie, Tondelli ne ha conservato la spinta creativa e l'urgenza: ma allo stesso modo nella sua prosa c'è un'attenzione classicista, quasi volta a ricostruire una tradizione.

Ecco, forse la sua eredità più profonda è questa, una domanda: quale obiettivo darsi come scrittori, in un'epoca che già si annunciava come post-qualsiasi-cosa, perfino postpostmoderna? Possiamo ancora avere fiducia nella parola, nelle possibilità del testo per raccontare la complicata trama delle esistenze? Quale nuova tradizione letteraria creare dalle macerie, a quale spirito appartenere in tempi di cinismo dilagante?

A ben guardare, lo stile di Tondelli contiene anche una risposta. Perché sa essere di una esattezza strabiliante, malinconico e luminoso come pochi altri, eppure sempre cosciente della sua diversità e modernità; forgiato dalla commistione di materiali extraletterari e classici come Roland Barthes, Ingeborg Bachmann o Christopher Isherwood, dalla beat generation e dalla passione per il rock.

Uno stile che lascia tuttora interdetti per la sua capacità di restituire con eguale nitore l'eccitazione per un viaggio o la solitudine dell'abbandono, gli abissi della crudeltà o lo stupore per la tenerezza. Forse possiamo ricominciare, ogni volta, anche da qui.

Biblioteche, scene da una catastrofe

Da 354 a 165 dipendenti alla Nazionale di Firenze.

E a Venezia fotografare 20 pagine costa 300 euro.

In 7 anni, lo sviluppo dei servizi informatici è diminuito del 64 per cento

Gian Antonio Stella, «Corriere della Sera», 12 settembre 2015

Ah, la biblioteca di Alessandria! Ah, la biblioteca di Sarajevo! Ah, la biblioteca di Mosul annientata dall'Isis! Dite voi: è normale sospirare sulla storia cancellata dagli «altri» e chiudere gli occhi davanti alle condizioni in cui versano le nostre biblioteche, i nostri archivi? Certo, Dario Franceschini ha solennemente promesso che questo sarà «l'anno delle biblioteche e degli archivi» annunciando «8 milioni in più». Speriamo. L'altro giorno gli amici dell'Associazione lettori che mandarono al «Corriere» le foto dei teli di plastica per mettere al riparo le librerie della Biblioteca Nazionale di Firenze in caso di pioggia, però, hanno segnalato a Tomaso Montanari, che ne ha subito scritto, un avviso della direzione: «Si informano i gentili Utenti che a causa della continua diminuzione di personale che non consente il regolare svolgimento del servizio, da lunedì 31 agosto 2015 fino all'arrivo dei giovani del Servizio Civile Regionale...». Per 5 giorni a settimana (sabato compreso, chiusura alle 13) si possono chiedere libri solo la mattina, il martedì solo al pomeriggio entro le 17.30, domenica chiuso. Manco fosse una biblioteca regionale di Latina. Tutto inciso nel marmo digitale: «A causa della continua diminuzione di personale...». Era di 354 dipendenti, la pianta organica della nostra più importante biblioteca nazionale. Oggi sono 165, molto meno della metà. E la nuova tabella organici varata dal ministero ne prevede 170. Per 6 milioni di volumi, 3 milioni di opuscoli, 4mila incunaboli, 25mila manoscritti. La Bibliothèque Nationale de France, per dare un'idea, di addetti ne ha 1.400. Non bastasse, i bibliotecari

veri e propri previsti sull'Arno sono 38. Per 120 chilometri lineari di scaffali. Ma Firenze, con gli ospiti costretti a stare col paltò addosso d'inverno (freddo polare) e a boccheggiare d'estate (caldo tropicale), le toilette spesso chiuse per guasto, gli orari ridottissimi rispetto a tutte le grandi biblioteche del pianeta è solo una delle emergenze. Gli organici delle 9 biblioteche statali italiane, da Roma a Napoli, da Torino a Venezia, arrivano insieme a 884 persone. Poco più della metà della sola biblioteca nazionale parigina.

L'aveva già denunciato Giovanni Solimine in *L'Italia che legge* (Laterza, pp 173, euro 12): «Le due Biblioteche Nazionali vedono i loro bilanci ridursi al lumicino (un milione e mezzo quella di Roma e 2 milioni quella di Firenze), mentre quelli delle consorelle europee sono di tutt'altro ordine di grandezza: Parigi 254 milioni, Londra 160 milioni, Madrid 52 milioni». Non parliamo dei soldi per comprare nuovi libri: 120mila euro a testa le nostre due biblioteche nazionali, 19 milioni di euro a testa la British Library e la Bibliothèque nationale. E oggi, accusa Natalia Piombino dell'Associazione lettori, va perfino peggio: «Niente, niente, niente: non ci sono i soldi per comprare più niente».

Un dato dice tutto. Non una delle nostre biblioteche risulta tra le prime 20 del mondo. Neppure una. Non c'è da stupirsi. La stessa Rossana Rummo, direttore generale per le biblioteche, riconosceva nel 2012 tagli «spaventosi»: «Negli ultimi 7 anni, lo sviluppo dei servizi informatici è diminuito del 64 per cento e del 93 per cento per la catalogazione. Il

budget, rispetto al 2005, è sceso del 63 per cento». Né le cose, nonostante gli impegni, appaiono molto migliorate: per la gestione ordinaria nel 2015 (lasciamo stare i soldi straordinari: le emergenze sono emergenze) la dote fissata è di 196.397 euro. Commento feroce di Montanari: meno del contributo «che lo stesso ministero ha pensato bene di destinare a *Non c'è due senza te*, l'ultimo film con Belén...».

Non bastasse, tutte queste biblioteche che funzionano a singhiozzo perché parevano già dispersive nel 1867 all'allora direttore di Firenze Desiderio Chilovi («Le "nazionali" italiane sono per numero sovrabbondanti; giacché lo Stato non è in grado di sopportarne la spesa») stanno infliggendo agli studiosi un supplizio economico e culturale supplementare. Vietano infatti a chi ne ha bisogno di fotografare per proprio conto libri e documenti imponendo a tutti di rivolgersi ad aziende e aziendine convenzionate. Una gabella. Come spiegano nei loro documenti Mirco Modolo e gli altri animatori del movimento «Fotografie libere per i Beni Culturali», dalle altre parti del mondo non è così. La British Library, ad esempio, non solo consente a tutti coloro che non hanno scopi di lucro e agli studiosi di «utilizzare i propri dispositivi per fotografare oggetti a scopo di ricerca personale», ma ha messo online su YouTube una spiegazione di come vanno correttamente girate le pagine d'un libro antico e infine («ci rendiamo conto che non vi è un grande vantaggio nel condividere le immagini su Twitter e altri social media»), ha concesso agli utenti di far circolare il materiale: è

o non è, quello della British, un patrimonio di tutti? E così si regolano più o meno tutte le altre grandi biblioteche. Dalla Bibliothèque Nationale de France alla Deutsche Nationalbibliothek, da quella di Oslo fino a tutte le biblioteche romane degli istituti culturali stranieri. Frequentatissime.

Da noi no. Men che meno negli archivi di Stato. Dopo avere liberalizzato le foto turistiche, infatti, il ministero ha fatto marcia *indré*. Col risultato che, ad esempio, per aver le foto di 20 pagine uno studente che va all'Archivio di Stato di Venezia può essere costretto a pagare 300 euro. Dettaglio incredibile: il prezzo dimezzato per «riprese digitali b/n da originali». Prova provata che c'è chi si mette al computer per ridurre in bianco e nero le foto originali ovviamente a colori. Ridicolo. E perché mai, questo pedaggio alla Ghino di Tacco contro il quale c'è una rivolta scandalizzata degli studiosi stranieri? Questioni contrattuali. E spilorceria di chi già lamenta di avere poche entrate... Il bello è che, hanno scoperto i sostenitori del principio «libera foto in libero Stato», un sacco di soldi vengono buttati in una voragine: gli affitti pagati dai 103 archivi di Stato. Quello centrale su tutti: 4.361.858 euro di canone annuale. Quello di Roma città, da quasi un ventennio, 936mila: per un edificio fatiscente che vale una quindicina di milioni. Quello di Verona, «gentilmente» ospitato da Cariverona, 580mila: il quadruplo di prima. Totale degli affitti pagati all'anno: 18.807.250 euro. Cioè i quattro quinti (i quattro quinti!) di tutti i soldi dati dal governo. E pensano di tappare i buchi facendo pagare una gabella sulle foto? Mah...

Né le cose, nonostante gli impegni, appaiono molto migliorate: per la gestione ordinaria nel 2015 (lasciamo stare i soldi straordinari: le emergenze sono emergenze) la dote fissata è di 196.397 euro. Commento feroce di Montanari: meno del contributo «che lo stesso ministero ha pensato bene di destinare a Non c'è due senza te, l'ultimo film con Belén...».

Ripensare Calvino oltre il cliché della leggerezza

A trent'anni dalla morte
le *Lezioni americane* restano la sua opera meno compresa

Marco Belpoliti, «La Stampa», 13 settembre 2015

Calvino? *Le Lezioni americane*. La leggerezza. Il brand dello scrittore, se così si può dire, è saldamente legato a quel libro postumo, all'idea del «togliere peso»; del resto, viviamo da vari decenni dentro il mondo dell'immateriale. E se, invece di lasciarci all'improvviso in quel settembre del 1985, Calvino avesse potuto terminare le sue conferenze a Harvard, scrivendo l'ultima, quella sulla *Consistency*, dedicata a *Bartleby lo scrivano* di Melville, quale immagine avremmo di lui? E se la sua idea di autobiografia senza Io, di cui ci resta l'abbozzo di *La strada di San Giovanni*, fosse stata portata a termine, come lo considereremmo?

Insieme a Pasolini e Primo Levi, Calvino è il più noto scrittore italiano della seconda metà del xx secolo. Certamente è ancora uno dei più letti, se è vero che nelle nostre scuole circola *Il sentiero dei nidi di ragno*, unico libro sulla Resistenza che i giovani hanno tra le mani, e anche la trilogia di *I nostri antenati* che sembra reggere nel tempo, mentre non c'è architetto che non citi *Le città invisibili*, il suo capolavoro letterario, anche se sovente a sproposito. Non si può fare la storia con i se e con i ma, tuttavia le *Lezioni americane* hanno prodotto nella vulgata corrente una distorsione nella percezione del lungo, ampio e complesso lavoro di Calvino. Le citazioni prevalenti vanno alla lezione sulla Leggerezza, o al massimo a quella sulla Rapidità, mentre quasi nessuno richiama Visibilità o Molteplicità, ben più complesse, e certamente meno cool.

La lezione mai scritta

Il titolo americano delle *Lezioni* era più concreto e diretto: *Six memos for the next millennium*. Più

un post-it che una Bibbia del futuro. Calvino era intenzionato a riscrivere e sistemare i capitoli dei suoi interventi americani pensando ai lettori italiani. Inoltre, senza la finale lezione sulla «coerenza» (consistenza o compattezza) è difficile dare un senso a quello che viene passato come il suo testamento. A leggere gli apparati che Mario Barenghi ha allestito nel Meridiano dei Saggi, ci si rende facilmente conto che gli autori che Calvino avrebbe citato nella lezione mancante erano tutti personaggi, da *Bartleby* a Wakefield, che dicevano di no, che scomparivano, sottraendosi ai legami sociali: lavoro, matrimonio, residenza. Decisamente le *Lezioni americane* non hanno giovato alla comprensione di Calvino, non certo per colpa sua, ma per demerito di molti lettori, anche colti, che l'hanno eletto a profeta della leggerezza, là dove lui era invece il cantore da almeno 20 anni del suo contrario: la pesantezza.

La pesantezza

Si è confuso, e si continua a confondere, la leggerezza della scrittura di Calvino, frutto di un lavoro incredibile, come testimoniano gli autografi, con l'idea di leggerezza in generale. A partire dal 1968, Calvino ha cercato di contrastare la pesantezza che era entrata nel nostro mondo in modo forse definitivo. La nuova pesantezza, che egli cercava di diradare con l'utopia pulviscolare di Fourier, lasciato del suo Sessantotto, gli era apparsa alla fine dei Sessanta più densa e consistente di quella degli anni di ferro del comunismo staliniano; con grande realismo il fantasioso autore di

Il barone rampante aveva cercato di contrastare la visione cupa subentrata allora mobilitando i suoi personaggi di carta, come il signor Palomar, un Marcovaldo redivivo, con tanto di occhiali, biblioteca di letture e pensieri da scrittore.

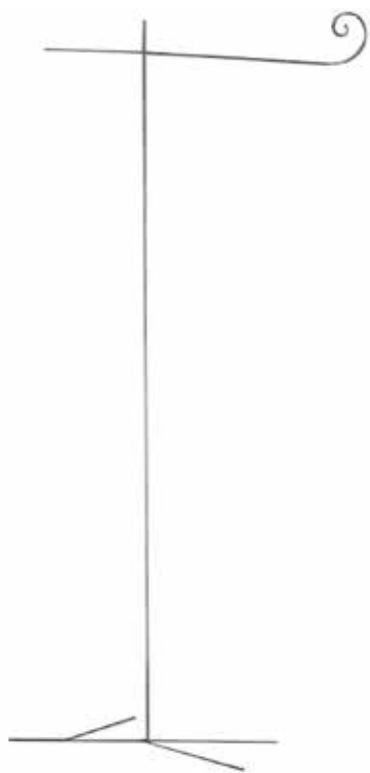
Calvino non può essere compreso se non si considera che è stato, oltre che uno scrittore, un intellettuale, il quale pensava il proprio lavoro letterario tarandolo sull'attualità sociale e politica, mediando continuamente tra questa e il suo talento e il suo carattere. Non c'è un libro di Calvino uguale all'altro, per quanto si continui a considerarlo uno scrittore unitario, o al massimo con due movimenti: primo e secondo Calvino. Come Levi, Calvino è un poliedro con tante facce. Certo, la coerenza era uno dei suoi problemi principali, ma non è solo su questo metro che possiamo oggi valutarlo.

Un doppio metro

Cos'è vivo e cosa morto del suo lavoro? Vivissimo è il suo libro d'esordio, *Il sentiero*, che ha guadagnato

con il passare degli anni; anche i libri della trilogia hanno una loro vitalità, *Il barone rampante* più di tutti. *Le città invisibili* è un libro indecifrabile, misterioso e inafferrabile, che attende ancora i suoi lettori ideali. Meno efficaci sono invece i libri «realisti» come *La speculazione edilizia* o *La giornata di uno scrutatore*, per quanto sia uno dei suoi libri che amo di più. La vena favolistica continua a mantenere vive *Le cosmicomiche*, sebbene meno riuscite di altre parti della sua opera, tuttavia anche questi racconti contengono temi – la biologia ad esempio – che probabilmente torneranno utili in prossimo futuro.

Calvino non è stato solo un letterato; la sua valutazione non va compiuta tenendo conto del valore estetico dei suoi testi, o almeno non solo. Vale per lui, come per Pasolini e Levi, la considerazione su quanto la letteratura illumini aspetti decisivi della nostra esistenza, dalla psiche individuale ai grandi problemi sociali. La sua durata si misura su questo doppio metro.



«Diamoci tutti del Tu». *Ma così la nostra Italia perde la memoria*

Da Dante a Manzoni, per secoli abbiamo usato il «Lei» e il «Voi».
Oggi non più: una finta familiarità che rischia di trasformarsi in insulto

Umberto Eco, «la Repubblica», 14 settembre 2015

La lingua italiana ha sempre usato il Tu, il Lei (al plurale Loro) e il Voi. Voi sapete che la lingua inglese (reso arcaico il poetico e biblico Thou) usa solo lo You. Però contrariamente a quel che si pensa lo You serve come equivalente del Tu o del Voi a seconda che si chiami qualcuno con il nome proprio, per cui «You John» equivale a «Tu, John» (e si dice che gli interlocutori sono in «first name terms»), oppure lo You è seguito da Mister o Madame o titolo equivalente, per cui «You Mister Smith» significa «Lei, signor Smith». Il francese non ha Lei bensì solo il Tu e Vous, ma usa il Tu meno di noi, i francesi «vouvoyent» più che non «tutoyent», e anche persone che sono in rapporti di gran confidenza (persino amanti) possono usare il Vous. L'italiano (e mi attengo alla *Grammatica italiana* di Luca Serianni, Utet) distingue tra i pronomi personali i *pronomi allocutivi referenziali o di cortesia*, che sono Ella o Lei o Voi. Ma la storia di questi pronomi è molto complessa. Nella Roma antica si usava solo il Tu, ma in epoca imperiale appare un Vos che permane per tutto il Medioevo (per esempio quando ci si rivolge a un abate) e nella Divina Commedia appare il Voi quando si vuole esprimere grande rispetto («Siete voi, qui, ser Brunetto?»). Il Lei si diffonderà solo nel Rinascimento nell'uso cancelleresco e sotto influenza spagnola.

Nelle nostre campagne si usava il Voi tra coniugi («Vui, Pautass», diceva la moglie al marito) e l'alternanza tra Tu, Lei e Voi è singolare nei *Promessi sposi*. Si danno del Voi Agnese e Perpetua, Renzo e Lucia, Il Cardinale e l'Innominato, ma in casi di

gran rispetto come tra Conte Zio e Padre Provinciale si usa il Lei. Il Tu viene usato tra Renzo e Bortolo o Tonio, vecchi amici. Agnese dà del Tu a Lucia che risponde alla mamma con il Voi. Don Abbondio dà del Voi ad Agnese che risponde per rispetto con il Lei. Il dialogo tra Fra Cristoforo e don Rodrigo inizia col Lei, ma quando il frate s'indigna passa al Voi («la vostra protezione...») e per contraccolpo Rodrigo passa al Tu, per disprezzo («come parli, frate?»). Una volta per rispetto, anche in un'aula universitaria o in una conferenza, si usava il plurale Loro («come Loro m'insegnano...») ormai desueto e sostituito dal Voi. Usato solo ormai in senso ironico è l'arcaico Lorsignori. Ormai dire «come lorsignori m'insegnano» equivale a suggerire che gli interlocutori siano una massa d'imbecilli.

Il regime fascista aveva giudicato il Lei capitalista e plutocratico e aveva imposto il Voi. Il Voi veniva usato nell'esercito, e sembrava più virile e guerresco, ma corrispondeva allo You inglese e al Vous francese, e dunque era pronome tipico dei nemici, mentre il Lei era di origine spagnolesca e dunque franchista. Forse il legislatore fascista poco sapeva di altre lingue e si era arrivati a sostituire il titolo di una rivista femminile, «Lei», con «Annabella», senza accorgersi che il Lei di quel titolo non era pronome personale di cortesia bensì l'indicazione che la rivista era dedicata alle donne, a lei e non a lui. Bambini e ragazzi si davano del Tu, anche all'università, sino a quando non entravano nel mondo del lavoro. A quel punto Lei a tutti, salvo ai colleghi stretti (ma mio padre ha passato quarant'anni nella stessa azienda e tra colleghi si sono sempre

dati del Lei). Per un neolaureato, fresco fresco di toga virile, dare del Lei agli altri era un modo non solo di ottenere il Lei in risposta, ma possibilmente anche il Dottor.

Da tempo invece, a un giovanotto sui quarant'anni che entra in un negozio, il commesso o la commessa della stessa età apparente cominciano a dare del Tu. In città il commesso ti dà evidentemente del Lei se hai i capelli bianchi, e possibilmente la cravatta, ma in campagna è peggio: più inclini ad assumere costumi televisivi senza saperli mediare con una tradizione precedente, in un emporio mi sono visto (io allora quasi ottantenne e con barba bianca) trattato col Tu da una sedicenne col piercing al naso (che non aveva probabilmente mai conosciuto altro pronome personale), la quale è entrata gradatamente in crisi solo quando io ho interagito con espressioni quali «gentile signorina, come Ella mi dice...». Deve aver creduto che provenissi da *Elisa di Rivombrosa*, tanto mondo reale e mondo virtuale si erano fusi ai suoi occhi, e ha terminato il rapporto con un «buona giornata» invece di «ciao», come dicono gli albanesi [...].

Tra parentesi, per ragioni forse di politically correct femminista, tra i giovani sono scomparse le signorine. Non si sente più dire con tono piccato «prego, signora, non signorina» e nemmeno «scusi, signorina». A una giovane si dice «chi tu!». Durante una trasmissione di Giletti, *L'Arena*, a Matteo Salvini che le si era rivolto con un «permette signorina?», Pina Picierno rispondeva: «Signorina lo dica a sua sorella!». [...].

Il problema del Tu generalizzato non ha a che fare con la grammatica ma con la perdita generazionale di ogni memoria storica e i due problemi sono strettamente legati [...]. Vi parlo ora di un fatto che è stato ripreso da Youtube, subito visitato da 800mila persone, mentre la notizia tracimava su vari quotidiani. La faccenda riguardava *L'eredità*, la trasmissione di quiz condotta da Carlo Conti, in cui vengono invitati concorrenti certamente scelti in base alla bella presenza, alla naturale simpatia o ad alcune caratteristiche curiose, ma anche selezionandoli in base a certe competenze nozionistiche, per evitare di mettere

Il problema del Tu generalizzato non ha a che fare con la grammatica ma con la perdita generazionale di ogni memoria storica e i due problemi sono strettamente legati.

in scena individui che se ne stiano pensosamente a bocca aperta di fronte alla sfida se Garibaldi fosse un ciclista, un esploratore, un condottiero o l'inventore dell'acqua calda. Ora, in una serata televisiva Conti aveva proposto a 4 concorrenti il quesito «quando era stato nominato cancelliere Hitler» lasciando la scelta tra 1933, 1948, 1964 e 1979. Dovevano rispondere tale Ilaria, giovanissima e belloccia, Matteo, aitante con cranio rasato e catenina al collo, età presumibile sui trent'anni, Tiziana, giovane donna avvenente, anch'essa apparentemente sulla trentina, e una quarta concorrente di cui mi è sfuggito il nome, occhiali e aria da prima della classe.

Siccome dovrebbe essere noto che Hitler muore alla fine della Seconda guerra mondiale, la risposta (anche per chi non conosceva per filo e per segno la storia dell'ascesa di Hitler al potere) non poteva essere che 1933, visto che altre date erano troppo tarde. Invece Ilaria risponde 1948, Matteo 1964, Tiziana azzarda 1979, e solo la quarta concorrente è costretta a scegliere il 1933 (ostentando incertezza, non si capisce se per ironia o per stupore).

A un quiz successivo viene domandato quando Mussolini riceva Ezra Pound, e la scelta è tra 1933, 1948, 1964, 1979. Nessuno (nemmeno un membro di Casa Pound) è obbligato a sapere chi fosse Ezra Pound e io non sapevo in che anno Mussolini l'avesse incontrato, ma era ovvio che – il cadavere di Mussolini essendo stato appeso a Piazzale Loreto nel 1945 – la sola data possibile era 1933 (anche se mi ero stupito per la tempestività con cui il dittatore si teneva al corrente degli sviluppi della poesia anglosassone). Stupore: la bella Ilaria, richiedendo indulgenza con un tenero sorriso, azzardava 1964. Ovvio sbigottimento di Conti e – a dire la verità – di tanti che reagiscono alla notizia di Youtube, ma

il problema rimane, ed è che per quei 4 soggetti tra i venti e trent'anni – che non è illecito considerare rappresentativi di una categoria – le 4 date proposte, tutte evidentemente anteriori a quelle della loro nascita, si appiattivano per loro in una sorta di generico passato, e forse sarebbero caduti nella trappola anche se tra le soluzioni ci fosse stato il 1492. Sempre all'*Eredità* una concorrente doveva stabilire se una certa persona era attrice o cantante, e aveva risposto sempre bene, ma si era arenata (e sbagliata) su Gina Lollobrigida e Monica Vitti. Troppo remote, come Lida Borelli e Francesca Bertini [...].

Vi chiederete perché lego il problema dell'invasione del Tu alla memoria e cioè alla conoscenza culturale in generale. Mi spiego. Ho sperimentato con studenti stranieri, anche bravissimi, in visita all'Italia con l'Erasmus, che dopo avere avuto una conversazione nel mio ufficio, nel corso della quale mi chiamavano Professore, poi si accomiavano dicen-

do «ciao». Mi è parso giusto spiegargli che da noi si dice «ciao» agli amici a cui si dà del Tu, ma a coloro a cui si dà del Lei si dice «buongiorno», «arrivederci» e cose del genere. Ne erano rimasti stupiti perché ormai all'estero si dice «ciao» così come si dice «cincin» ai brindisi. Se è difficile spiegare certe cose a uno studente Erasmus immaginate cosa accade con un extracomunitario. Essi usano il Tu con tutti, anche quando se la cavano abbastanza con l'italiano senza usare i verbi all'infinito. Nessuno si prende cura degli extracomunitari appena arrivati per insegnare loro a usare correttamente il Tu e il Lei, anche se usando indistintamente il Tu essi si qualificano subito come linguisticamente e culturalmente limitati, impongono a noi di trattarli egualmente con il Tu (difficile dire Ella a un nero che tenta di venderti un parapigiola) evocando il ricordo del terribile «zi badrone». Ecco come pertanto i pronomi d'allocuzione hanno a che fare con l'apprendimento e la memoria culturale.



Marilyn, Calvino e la Giaguara.

Le mille vite di «Playboy»

Non solo Marilyn. Su «Playboy», il «New Yorker» con le tette, ci è finita la letteratura con Calvino, Nabokov e Bradbury e la politica con la storica intervista a Castro

Leonardo Coen, «il Fatto Quotidiano», 15 settembre 2015

Corsi e ricorsi. Quando uscì il primo numero di «Playboy», nel dicembre 1953, in copertina c'era una splendida Marilyn Monroe. Fin da subito, il giovane editore ventisettenne Hugh Hefner di Chicago svelò le sue intenzioni: offrire il meglio ai lettori maschi. «Entertainment for men», si leggeva infatti sotto la testata. Erano anni di perbenismo e caccie alle streghe. Di ipocrisia e censure. La copertina fu un necessario compromesso. La Monroe era presentata vestita, sia pure succintamente, ma vestita. Nelle pagine interne della rivista patinata, però, ecco la grande sorpresa, lo scoop, il colpo da maestro: la donna più desiderata d'America era ritratta languidamente nuda. Sdraiata su di un fianco, sopra un lenzuolo rosso: un nudo tuttavia non volgare, statuaria. Bellissimo come la Venere di Milo. Divenne la foto più famosa della diva di Hollywood. Quella più appesa negli abitacoli dei camionisti. Solleticava le loro fantasie erotiche, i loro desideri proibiti. Del resto, continua a farlo, 62 anni dopo.

In Italia, secondo il sito marieclaire.it che poche settimane fa ha condotto un sondaggio tra gli autotrasportatori, pare che in testa ai sogni libidinosi dei camionisti non ci siano la prosperosa Sabrina Ferilli o Alessia Marcuzzi, bensì Laura Boldrini. Poteva lasciarsi sfuggire un'occasione simile l'edizione italiana di «Playboy», tornata in edicola nel luglio scorso dopo più di un anno d'assenza? Assolutamente no. Nel numero di settembre, quello ancora in edicola con l'accattivante titolo «Scrivere è sexy», ecco che la presidente della Camera è presa di mira dalla rubrica «Quando il potere ha i tacchi a spillo». La

Boldrini, si legge, «lascia presagire una dirompente anima dominatrice», in bilico tra santità e peccato, con tanto di «carriera sul velluto» (rosso, come nella foto di Marilyn?).

Una gattamorta: con quella sua aria «apparentemente docile» lei gli uomini se li mangia in un boccone. Anzi, con «il tono da maestrina, quella conturbante aria un po' snob e distaccata e due occhi da cerbiatta che lasciano intendere una certa predisposizione a condurre il gioco...». Analoga sorte era toccata nel primo numero di questo «Playboy» (70mila copie di tiratura) edito dal milanese Kytoria Media Group, a Maria Elena Boschi, definita «la Giaguara», dal fascino «assolutamente bipartisan». In futuro toccherà, mi spiega il direttore Vincenzo Petraglia, quarantenne di origini lucane, «ad altre donne potenti e affascinanti», donne tacco dodici che «comandano e stuzzicano». Dagospia stende un velo pietoso: «Volevamo lo scandalo, ci hai dato solo storytelling grillino».

Perché la Boldrini made in «Playboy» sconfina nel moralismo antipolitico. Eppure, in altre pagine troviamo Gherardo Colombo che discetta su Tangentopoli: «Non solo lui. Abbiamo avviato un rapporto di collaborazione con la scuola di scrittura Bottega Finzione di Carlo Lucarelli, che è stato intervistato nel numero di luglio», continua Petraglia «avremo personaggi italiani di calibro in futuro, daremo spazio ai talenti emergenti della nostra letteratura». Nel primo numero italiano di «Playboy» (novembre 1972) si vantava Italo Calvino. In copertina, una donna di colore.

L'intento era quello di smantellare l'immagine forchettona di una società italiana ancora indietro, rispetto al resto del mondo. Approfondimento culturale e sesso progressista. «Playboy», quello made in Usa, pubblicò fra tette e culi epocali frammenti di sublime letteratura americana. Cominciò Ray Bradbury che spal mò su 3 numeri (gennaio-marzo 1954) l'immortale *Fahrenheit 451*. Ci furono Saul Bellow, Norman Mailer, Gabriel Garcia Márquez, Jack Kerouac, Chuck Palahniuk, John Cheever, Michael Chrichton, John Updike, Doris Lessing, Kurt jr. Vonnegut, tanto per ricordarne alcuni. Fondamentale ruolo ebbero il columnist Marshall McLuhan e il giornalista Alex Haley che fu responsabile di straordinarie interviste senza reticenze.

«Playboy» fu consacrata quale sofisticata rivista anticonformista, la più letta d'America e del mondo: «Un "New Yorker" con le tette», scrissero. Lingerie, malizia e riflessioni. Infranse un cerchio di (false) virtù e di pregiudizi politici che avevano contaminato la società stelle e strisce marcata dalle fobie

maccartiste, dalla Guerra Fredda, dal movimento d'emancipazione dei Neri, dalle pulsioni liberali che sfociarono nella rivolta dei campus universitari. Fragole, sangue, e piacere: Herbert Marcuse ne fu il profeta. Il mitico e sulfureo jazzista Miles Davis fu il primo a essere intervistato, in quel di Parigi, nel gennaio 1962.

Storica l'intervista a Fidel Castro, nemico numero uno degli States, del gennaio 1967. Preceduta, due anni prima, da quella di Martin Luther King. La spregiudicata Bette Davis, icona del movimento gay, nel 1982 elogiò la «predisposizione artistica» degli omosessuali e la loro altissima serietà professionale. Vladimir Nabokov raccontò i segreti di *Lolita* nel 1964. Timothy Leary, che aveva fondato la Lega per la Spirituale Scoperta (Lsd), vantò e difese le oniriche trasgressioni della sostanza nel 1966, l'anno in cui venne messa fuorilegge. Argomenti tabù – come lo era il sesso nella puritana società Usa – che contribuirono a mutare il costume. Tant'è che oggi persino l'Enciclopedia Treccani lo riconosce nella voce dedicata a «Playboy».



«Tra ebook e carta non c'è gara: l'editoria è già digitale da trent'anni»

Per l'uscita del suo nuovo romanzo, Maurizio Maggiani parla del futuro del libro, stretto tra digitale, espedienti editoriali e crisi dei lettori

Andrea Coccia, linkiesta.it, 15 settembre 2015

Nella sua carriera trentennale Maurizio Maggiani ha pubblicato, tra le altre cose, 9 romanzi, un reportage di viaggio, una guida e un'invettiva. Ha vinto, tra le altre cose, un premio Strega, un Campiello, uno Stresa, un Viareggio Répaci e anche un premio Ernest Hemingway. Ma Maurizio Maggiani non è uno scrittore.

«Io non sono uno scrittore. Io sono un narratore». Lo dice con la tranquillità di chi sa che le domande che la vita ti pone davanti sono ben altre, ma lo dice guardando negli occhi, sicuro di non sbagliare. È a Mantova a presentare il suo ultimo romanzo, *Il Romanzo della Nazione*, in uscita per Feltrinelli, e appena si siede su una delle sedie di cartone, una di quelle che trovi solo nella sala stampa del Festivalletteratura, si ferma a osservare e a tocchignare la tastiera nera che gli sta davanti. «È una bella tastiera questa, e non deve nemmeno costare molto, senta come suona...». Non è un caso, questa sua passione per quella tastiera. E per capirlo basta chiedergli come ha iniziato a scrivere, magari aggiungendo una domanda su come sia cambiata la sua vita di scrittore quando ha smesso di scrivere a macchina o a penna per darsi al computer.

«Non è cambiata di una virgola», dice. E continua a guardare negli occhi, come fanno gli uomini quando non hanno segreti da nascondere. E sorride, anche, perché prima ancora della domanda successiva – un *perché* un po' stupito – quello stupore l'ha già capito dallo sguardo dell'intervistatore.

«Perché l'unica cosa che io abbia scritto a mano è stata il mio tema all'esame di maturità», risponde,

godendosi la sorpresa che non se ne va dallo sguardo di chi ha seduto di fronte.

Quindi come ha iniziato a scrivere?

Partiamo da una premessa, io non ho mai avuto la vocazione di scrivere, potevo averne altre, ma quella no. Ho cominciato a scrivere a causa di un incidente in moto che ho fatto nel 1985. All'epoca stavo lavorando nel cinema industriale come operatore e mi son trovato a non potermi muovere. In quel momento come oggetto consolatorio – amo molto gli oggetti consolatori – mi sono comprato il primo Macintosh, il primo computer della Apple. Decisi quando vidi che quando scrivevo sulla tastiera il testo mi appariva sullo schermo come un libro stampato. Non ci misi molto a firmare le mie 24 cambiali, spendendo 5 milioni e 800mila lire. Poi cominciai a scrivere. Così, per sentire il chiocciolo di quella tastiera meravigliosa. Anche adesso, quando scrivo su una bella tastiera io mi sento come Ray Manzarek che fa un assolo sulla Hammond e sta dietro a Jim Morrison. È un piacere fisico.

Quando ha capito di essere uno scrittore?

Diciamo una cosa, io non sono un bravo scrittore. Io sono un bravo narratore. E lo sono da prima che cominciassi a imparare a scrivere. Perché io a 4 anni me la sono cavata da un disastro di rapporti interni a una banda di ragazzini tra cui io ero il più piccolo e il più gracile – sono nato in un'epoca in cui i conflitti dell'infanzia erano conflitti maneschi – raccontando

una palla gigantesca su un mostro che avevo visto una notte, riscossi ampio successo e non le presi.

Cosa era successo?

Avevo semplicemente chiamato mostro il primo trattore che era arrivato in campagna da noi, una roba sconvolgente per noi piccolini, con i fari gialli accesi nella notte. Ma la prova che ero già un bravo narratore è che i più grandi, anche una volta che ero stato sbugiardato – perché era chiaro che quello che descrivevo non era un mostro ma il trattore di Fernà – hanno preferito la mia storia piuttosto che la verità. Era più bella.

Si parla dell'ebook come di una rivoluzione degli ebook, ma in realtà, come dimostra la sua storia, il libro è già digitale da trent'anni: l'autore scrive in digitale, l'editore legge, corregge e impagina con i computer, è solo l'ultimo passaggio, quello del lettore, che avviene su carta. Di che cosa stiamo parlando allora?

Esatto, infatti si può tranquillamente dire che da quando ho iniziato io ho iniziato a scrivere ebook, nel 1985, non nel 2015. Trent'anni fa. Quelli che vanno pazzi per i miei libri di carta mi fanno un gran piacere, ovviamente, però in realtà stanno leggendo la trasformazione in analogico di un lavoro di scrittura che è totalmente digitale. Un libro che è già da tempo *strutturalmente* digitale.

Cosa cambia nel lavoro di scrittura?

Avendo cominciato a scrivere su un computer il mio modo di scrivere sarebbe impossibile da replicare con una macchina per scrivere. Avendo davanti la pagina costantemente, una pagina pulita, simile a quella che vedrà il lettore, io ho la possibilità di fare

«Qualcuno mi vuole spiegare qual è quell'impresa – che venda verdura o lavatrici non importa – che può andare avanti con l'88 per cento di resa del suo prodotto. Nessuna.»

migliaia di revisioni, di ritocchi, di correzioni, e le faccio, me la prendo tutta questa possibilità, che non avrei scrivendo su carta. E la mia scrittura è proprio questo, che piaccia o non piaccia, bella o brutta che sia, è nata dalla possibilità che mi dà il personal computer con un programma di scrittura.

È un cambiamento paradigmatico? Per esempio, il Don Chisciotte scritto al computer sarebbe il Don Chisciotte?

Alla prima dico sì, è assolutamente un cambiamento paradigmatico. Alla seconda, invece, certo che no, il *Don Chisciotte* sarebbe completamente diverso. Ma non vale solo per Cervantes, vale anche per Manzoni, per Gadda e per tutti coloro che scrivevano prima dell'avvento del computer. Perché nella loro testa le frasi nascevano direttamente, nascevano più definitive, già elaborate e ripetute chissà quante volte in testa. Ora, al contrario, le frasi nascono imperfette per definizione, il ragionamento si è spostato dalla testa alla pagina.

Se dal punto di vista della produzione la letteratura è già digitale da un bel po', da quello della commercializzazione è più recente. C'è futuro per la carta?

Le rispondo con una provocazione: ci sono tre miliardi di essere umani al mondo che non usano ancora la carta igienica. Hanno diritto o no a usarsi un metro di carta per uno? E la chiederanno, prima o poi, e lotteranno per quello. Tre miliardi di metri sono tre milioni di chilometri al giorno. Non bastano tutti i pioppi del mondo per fare questa carta, per rispondere a un diritto. Allora, quando quelli che vogliono la carta igienica saranno di fronte a quelli che vorranno stampare la Divina Commedia, diranno loro che no, che prima vogliono pulirsi il culo, poi se ne avanza si stampi la Divina Commedia. E infatti non è certo il mercato editoriale a tirare, è piuttosto quello della carta igienica.

Che futuro ha il mercato editoriale?

Quando vengo a Mantova mi sembra sempre di essere all'ultima convention, ad Alessandria d'Egitto, degli incisori di tavolette d'argilla. Perché lo

percepisci chiaramente che è finita. La questione della carta, che ci piaccia o no, è una questione già decisa dal punto di vista economico: l'editoria è un'industria, e la carta, dal punto di vista economico, è una follia.

Perché è una follia?

Il costo di un libro medio è 20 euro e la distribuzione dei ricavi è così ripartita: dal 5 al 10 per cento – lordo – è il guadagno dell'autore, a seconda della sua fama e della sua capacità di contrattazione. Poi c'è il lavoro editoriale, dalla redazione all'ufficio stampa, che è un altro 10 per cento. Poi c'è la stampa, un altro 10. Il resto, diciamo un 70 per cento, se ne va, nell'ordine, per pagare il magazzino, il trasporto della carta dal magazzino alla libreria, il costo del ritrasporto della carta invenduta, la maggior parte, dalla libreria di nuovo al magazzino. Questi dati vanno poi incrociati con un altro dato: più dell'ottanta per cento della carta che arriva in libreria torna indietro invenduta. Qualcuno mi vuole spiegare qual è quell'impresa – che venda verdura o lavatrici non importa – che può andare avanti con l'88 per cento di resa del suo prodotto. Nessuna.

L'editoria è l'unico settore che si lamenta del proprio insuccesso con i propri clienti. Il problema quindi secondo lei è più dei produttori che dei consumatori?

Ma certo che è un problema dei produttori. L'impresa editoriale è un presidio psichiatrico: metà della carta stampata in Italia se la paga chi scrive solo per dare sollievo al suo disagio affettivo e sociale. Ma il problema più grosso è che l'impresa editoriale si regge su un trucco contabile che gli permette di continuare a esistere, mentre in teoria se vigessero le normali regole dell'economia, sarebbe già tutto fallito.

Qual è questo trucco?

Io pubblico un libro. Vado dai librai e gli dico: mi compri 10 Maggiani, se me ne prendi 12, due te li regalo anche. Il libraio, che gli dice sì, fa fattura, quindi per la casa editrice quel prodotto è venduto.

«L'industria editoriale esiste ancora perché corre costantemente un passo davanti ai suoi debiti.»

Dopo 6 mesi il libraio, che di Maggiani nel frattempo ne ha venduti due, i 10 li rimanda indietro, ma non li paga mica.

E cosa succede?

Succede che quei libri rientrano in magazzino, che ha costi altissimi, e devono starci per legge un tot di tempo prima di andare al macero. Nel frattempo, l'editore va tutti i giorni da quel libraio e gli vende Dickens, Bruno Vespa rimandando la questione sempre di 6 mesi. Ma nel frattempo al libraio vende migliaia e migliaia di altri libri. L'industria editoriale esiste ancora perché corre costantemente un passo davanti ai suoi debiti.

Però anche i lettori stanno diminuendo...

Parliamoci chiaro, io penso, da anarchico, che la lettura sia un diritto come la casa, il lavoro e la salute, ovvero diritti fondamentali dell'uomo. Ma l'uomo nel suo complesso, soprattutto l'*homo italicus*, non è che ci creda più di tanto a questa cosa. Su 60 milioni di italiani quanti sono quelli che leggono? Un paio di milioni. È inutile che ce la raccontiamo, anche se io sono perché tutti leggano, questa resta un'élite. E un'élite vuole un prodotto d'élite. Se non trova il prodotto che vuole lascia perdere. Quindi l'industria editoriale deve dare un prodotto d'élite ai suoi lettori, e il prodotto d'élite è un prodotto che nasce da un lavoro lento. Ci vogliono anni per fare un libro, non puoi sfornarne uno ogni 6 mesi. Io infatti ne scrivo uno ogni 4-5 anni, e ciò fa di me un uomo povero, ma a me va bene così, perché so che mi ci vuole del tempo per lavorare. Io vivo una vita dignitosa, mi sembra che non mi manchi nulla, anzi, quest'anno mi sono comprato anche questa camicia, vado bene, benissimo.

Quindi la soluzione è accontentarsi?

Accontentarsi è una parola sbagliata. Bisognerebbe vivere con più dignità e godere un po' di più.

Cambiamo argomento: si parla sempre di più di storytelling, ma non per parlare di narrativa, quanto di giornalismo o addirittura di politica, come mai?

Premetto che non conosco bene l'inglese, l'ho studiato ma non lo so parlare, non lo so scrivere, lo so un po' leggere, ma non lo conosco e non è un vanto. Ho 64 anni, sto ancora cercando di imparare l'italiano e spero che prima di morire riuscirò ad avere un quadro abbastanza soddisfacente. Ripeto non è un vanto, è una condizione. Io sono passato all'italiano dalla lingua materna, sono nato in una realtà, quella degli anni Cinquanta, in cui la lingua materna non era ancora quella nazionale. Dopodiché lo so cosa si cela dietro questa etichetta. Lo so come lo sapeva Pasolini, ovvero non ne ho le prove, ma lo so. Lo so che quando per dire qualcosa mi rifilano un termine inglese, soprattutto quando è composto, lì c'è dietro un'inculata. Quando un politico mi dice *spending review*, o *jobs act*, io so già che mi sta per inculcare. E alla lunga ho capito che non sbaglio. Ora, per riprendere la sua domanda, devo dirle che io vivo in campagna e francamente mi è sfuggita questa polemica sul cosiddetto «storytelling». Probabilmente lo chiamano così perché è più figo per l'ufficio marketing, forse vende di più...

Parliamo di un'altra parola che ciclicamente viene data per morta: il romanzo. Lei ha appena intitolato il suo ultimo libro Il Romanzo di una Nazione. Cosa significa «romanzo» nel 2015?

Romanzo significa racconto, narrazione nella lingua romana. E la lingua romana non è il latino, è quella sorta di lingua universale mediterranea che ha dato origine poi alle lingue romanze, ed era una lingua parlata, quella scritta era il latino. Quindi il romanzo è il racconto nella lingua parlata. I più grandi romanzi dell'umanità, dall'anello del Nibelungo all'Iliade, non sono scritti, sono raccontati, e spesso sono raccontati da analfabeti, gente che non ha mai saputo scrivere. Solo posteriormente sono stati messi per iscritto. Non bisogna saper scrivere per essere grandi narratori.

Cos'è per lei essere un narratore?

Il narratore ha un'arte narrativa che è fatta di molte cose, che non è solo la padronanza della lingua, ma anche del tono, del gesto, dell'ambiente, sa costruire dentro uno stanzone disadorno un teatro, perché devi convincere la gente a stare lì, devi convincerli che ne vale la pena. Io cerco di trasformare tutto questo in un racconto scritto, cerco di ricostruire su una superficie piatta che è quella dello schermo o della carta la tridimensionalità della narrazione orale. La narrazione orale infatti è tridimensionale, è fatta dal tono di voce, di gesto, di spazio, di sguardi di quelli che stanno ad ascoltare. Perché una cosa che ho imparato è che l'autore non è mai uno solo, che non esiste Maggiani come autore, e nemmeno Tolstoj. L'autore non è mai uno, sono almeno due: uno che racconta e uno che ascolta, o che legge. Se non ci sono tutti e due il racconto non c'è, al limite c'è un vaniloquio, c'è uno che parla da solo, uno matto.

«Lo so che quando per dire qualcosa mi rifilano un termine inglese, soprattutto quando è composto, lì c'è dietro un'inculata.»

Quando Einaudi proibì a Calvino il premio Viareggio

Ernesto Ferrero. A trent'anni dalla scomparsa,
il direttore del Salone del libro di Torino ricorda gli anni a fianco dello scrittore

Silvia Truzzi, «il Fatto Quotidiano», 17 settembre 2015

Roccamare, 6 settembre 1985. Italo Calvino si accascia a terra per un ictus. Lo trasportano a Siena dove, ha detto una volta il suo amico Pietro Citati, «lo operarono solo perché era Italo Calvino. Avrebbero dovuto lasciarlo morire: non c'era speranza che sopravvivesse». Se ne andrà pochi giorni più tardi, il 19 settembre. Trent'anni dopo, la memoria di chi l'ha conosciuto è ancora viva, insieme alla riconoscenza. E siccome i classici sono tali perché non smettono mai di dire quello che hanno da dire e sono sempre attuali, con Ernesto Ferrero, di nuovo direttore editoriale del Salone del libro, il papà di *Marcovaldo* s'affaccia prima che l'intervista abbia inizio.

Si parla della burrascosa successione al Salone: «Calvino lo diceva quarant'anni fa: le mutazioni, le trasformazioni, avvengono fuori dalla politica perché la politica si limita a gestire le emergenze e quindi arranca».

Cartoline da un'Italia in bianco e nero: albeggia il 1963, Ferrero entra per la prima volta in via Biancamano, mitico tempio torinese del sapere. Al colloquio per il posto all'ufficio stampa presenziano Giulio Einaudi e Roberto Cerati. «Mi hanno fatto scrivere un risvolto di prova: allora era un compito degli uffici stampa. Un retaggio storico di quando all'ufficio stampa c'era Calvino medesimo: nessuno era bravo come lui nei risvolti. Mi tocca un romanzo complicato da raccontare perché non succedeva assolutamente niente: nevrosi minimalista. L'ho scritto tra mille ambascie, sapendo che era la prova della mia vita. Alla fine è venuto fuori un po' legnosco». E – l'importanza di chiamarsi Ernesto – «a Calvino non è piaciuto. A Einaudi sì, e sono entrato».

Che maestro era?

Non voleva esserlo per evitare quel tanto di emotivamente ambiguo che sempre passa nel rapporto con l'allievo. Era un grandissimo lavoratore: ha faticato, da quando era entrato come ragazzo di bottega fino alle *Lezioni americane*, come i contadini che zappavano i poderi di suo padre a San Remo. Sempre disciplinato e partecipe di questo gioco collettivo, in cui non c'erano ruoli definiti. Del resto diceva: «Lavorando in una casa editrice, ho dedicato più tempo ai libri degli altri che ai miei. Non lo rimpiango: tutto ciò che serve all'insieme di una convivenza civile è energia ben spesa». Non ha mai fatto valere il suo peso, la sua autorevolezza, il suo carisma. Nemmeno quando si trattò del suo grande amico Georges Perec: pubblicare *La vita, istruzioni per l'uso* costava troppo all'Einaudi in crisi. Ma lui non s'impuntò e poi lo fece Rizzoli.

Quando uno se ne va, chi resta ama dire che lo scomparso lo teneva in grande considerazione...

Non è il nostro caso. Calvino non mi riteneva né particolarmente bravo né particolarmente intelligente. Mi bacchettava parecchio, cosa di cui gli sono assai grato. Mi diceva bruscamente, con poche parole dure, quello che non andava. T'insegnava il mestiere senza eufemismi e nemmeno pietà.

Una volta Calvino ha detto a Giulio Bollati: «Sono un grande minore».

Fa parte del suo understatement: era molto autoironico. Anche nelle interviste – in questo era molto

simile a Primo Levi – si presentava sempre con un profilo bassissimo. In riunione si divertiva a mettere in caricatura le sue difficoltà d'eloquio accentuando la propria balbuzie. La parola parlata non gli piaceva, perché – diceva – nella concitazione del dire riesce fatalmente approssimativa. Quando Arpino gli dava del ghiacciolo rispondeva: «Magari! Sarebbe il più bel complimento che mi sia stato rivolto! Purtroppo ne sono molto lontano».

Alla fine degli anni Sessanta mandò il celebre telegramma, respingendo il premio Viareggio: «Ritenendo definitivamente chiusa epoca premi letterari rinuncio al premio perché non mi sento di continuare ad avallare con il mio consenso istituzioni ormai svuotate di significato». Perché gli hanno fatto la cattiveria di intitolargli un premio?

Ricordo bene questa storia. È stato Einaudi, Calvino non era affatto contrario a riceverlo. Einaudi glielo fece rifiutare perché in quel periodo – pieno '68 – irridere le istituzioni letterarie era molto facile. L'aria era «demoliamo l'ancien régime». Il premio intitolato a Italo è riservato agli esordienti e ha una funzione di filtro piuttosto utile. Tutti gli anni vengono fuori testi di buon livello e c'è una certa competizione tra gli editori. Calvino è sempre stato molto attento a quelli che in casa editrice venivano chiamati ironicamente «manoscrittai». A loro ha mandato migliaia di lettere, con grande generosità: non solo li leggeva, non solo rispondeva, ma attraverso le osservazioni critiche restituiva una sua idea della letteratura, come fare. Più erano

lontani, più lui si apriva e raccontava di sé. Con i conoscenti e le persone vicine era molto cauto. Anche in questo era simile a Levi: temeva l'aggressività della corporazione dei letterati. A ogni libro che usciva si aspettava di essere impallinato, anche se è sempre stato trattato con rispetto. Io ero andato via dall'Einaudi ed era uscito *Una pietra sopra*. L'avevo recensito: mi manda un biglietto da cui traspariva il sollievo di uno che anche quella volta l'aveva scampata...

Con i grandi, come Pavese e Fenoglio, che rapporti aveva?

Con Pavese un rapporto filiale, soffrì molto la sua morte. A Fenoglio voleva bene, gli era simpatico questo spilungone di Alba un po' ruvido e brusco come lui. C'è una lettera straziante in cui Fenoglio chiede se gli possono pagare un anticipo di 40mila lire per saldare le rate della macchina da scrivere.

Umanamente com'era?

Detestava parlare di sé. Per decenni, gli è toccato combattere in prima fila: la guerra partigiana, dove è scampato per un pelo alla fucilazione, poi la militanza Pci e il lavoro nelle cucine dell'Einaudi, con dedizione, umiltà, spirito di servizio. Sognava una letteratura priva dell'ingombrante presenza dell'autore: «Come scriverei bene se non ci fossi!». Per tutta la vita ha provato a sparire, defilandosi, scegliendo la parte del testimone secondario. Era parsimonioso, attento, vestiva in maniera dimessa. Delle apparenze, come del cibo, non gli importava nulla.

«Sognava una letteratura priva dell'ingombrante presenza dell'autore: "Come scriverei bene se non ci fossi!".»

Franchini lascia Mondadori e passa a Giunti

Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 18 settembre 2015

Mentre è ancora in corso di definizione la trattativa per l'acquisizione di Rcs Libri, continua la riorganizzazione in casa Mondadori che perde uno dei suoi uomini più importanti. Antonio Franchini andrà a occupare la poltrona di direttore editoriale di Giunti. Napoletano, 57 anni, appassionato di boxe, scrittore lui stesso (*L'abusivo*, *Cronaca della fine*, *Gladiatori*), Franchini è l'editor che ha lanciato alcuni degli autori di maggior successo degli ultimi anni, da Paolo Giordano, che con lui esordì a 25 anni con *La solitudine dei numeri primi*, ad Alessandro Piperno (*Con le peggiori intenzioni*) e Roberto Saviano (*Gomorra*). Da tempo si sapeva di una certa stanchezza di rapporti tra il responsabile della narrativa italiana e i vertici della casa editrice, anche se da Mondadori non arrivano commenti ufficiali. Confermano invece il nuovo matrimonio Giunti e lo stesso Franchini, raggiunto al telefono mentre è in viaggio verso Pordenone dove incontrerà alcuni dei «suoi» autori, come Mauro Corona, Alessandro D'Avenia, Daria Bignardi. «La fusione» sgombra subito il campo «non c'entra.

Devo dire, anche a mio disdoro, che ho scarsissima sensibilità politica e di queste vicende me ne sono sempre fregato. Mi interessa leggere dattiloscritti, vederli diventare libri, lavorare sul testo». Franchini ha trascorso 29 anni in Mondadori: «Professionalmente sono una vita, anzi forse due. Me ne vado perché ho voglia di fare qualcosa di diverso e l'idea di lavorare a un progetto come quello di Giunti, con la possibilità di gestire qualcosa di nuovo, mi attira. Giunti è un marchio importante, storico, molto forte nella scolastica e nei ragazzi, che ora sta cercando di rafforzarsi anche nell'area Trade». Da qualche tempo la casa editrice di Firenze ha deciso di investire nella narrativa, anche di intrattenimento, avvalendosi della collaborazione di Benedetta Centovalli, direttrice della collana italiana. «È un marchio che ha vissuto molte stagioni, ci hanno lavorato Enzo Siciliano, Raffaele Crovi, tanti nomi importanti». E a Segrate? «In Mondadori lascio un bello staff, con persone molto brave, anche giovani, alcune delle quali formate da me, nei limiti in cui posso formare qualcuno».



Libri: secondo Nielsen carta batte ebook. Ma è proprio vero?

Marinella Zetti, ilfattoquotidiano.it, 18 settembre 2015

Semplificando al massimo si potrebbe dire: carta batte digitale 97 per cento a 41 per cento. Ma sarebbe una lettura molto parziale e che non tiene conto dell'arretratezza tecnologica, o come dicono i ben informati, del *digital divide*, che da sempre penalizza il sistema Italia.

Ed ora scopriamo cosa raccontano **i due numeri emersi dall'indagine «Consumer book buying, in digital and print» realizzata da Nielsen** e presentata in anteprima a Editech 2015, l'appuntamento sull'innovazione tecnologica nel settore dell'editoria libraria, organizzato dall'Aie-Associazione italiana editori in corso a Fiesole.

Nella prima parte della ricerca viene fotografato il mercato globale, mentre nella seconda il focus si sposta sull'Italia.

L'obiettivo dello studio era quello di porre l'accento, per la prima volta nel nostro paese, sulle scelte dei consumatori italiani quando acquistano libri online. E i dati emersi evidenziano che è in atto un profondo cambiamento: il 97 per cento di chi acquista libri online preferisce la carta, ma un sostanzioso 41 per cento acquista ebook, una percentuale che sale addirittura al 49 per cento se si considerano anche quelli gratuiti.

E questo numero conferma indiscutibilmente che il libro digitale sta conquistando un'importante fetta di

pubblico anche nel nostro paese. E che non ha alcun senso la guerra che molti conducono a favore del cartaceo e contro il digitale o viceversa. Dalla ricerca emerge chiaramente che i lettori spesso scelgono l'ebook per il prezzo inferiore rispetto al cartaceo.

Inoltre, lo studio evidenzia anche gli strumenti utilizzati per leggere i libri digitali: 1 su 3 degli intervistati dichiara di leggerlo su pc o computer portatile, uno su tre di farlo su tablet (più frequentemente, iPad), mentre 1 su 5 lo fa su un ereader e, infine, 1 italiano su 6 lo legge sul cellulare.

È anche opportuno sottolineare che, secondo Nielsen, Kobo ha superato Kindle, ma se analizziamo il grafico, scopriamo che l'ereader Kobo detiene il 10 per cento, mentre Kindle di Amazon si attesta sull'8 per cento; a questo dato però va aggiunto il 7 per cento di Kindle-fire. In realtà, quindi, la fetta di mercato negli ereader detenuta dalla società di Seattle è del 15 per cento.

Se oltreoceano le vendite degli ebook sono in calo, nel nostro paese sono finalmente in crescita. Sempre più lettori, pur amando i libri di carta, si stanno accorgendo che la versione digitale oltre a costare meno, permette di disporre di un'intera biblioteca in poco spazio. E per un amante della lettura questo si traduce in due gradi vantaggi: maggiori acquisti e più possibilità di scelta.

[...] il 97 per cento di chi acquista libri online preferisce la carta, ma un sostanzioso 41 per cento acquista ebook, una percentuale che sale addirittura al 49 per cento se si considerano anche quelli gratuiti.

Adelphi, gli occhi degli Agnelli sul prestigioso marchio editoriale. Da Torino arriva la smentita, ma...

La voce è ritenuta «plausibilissima» da fonti vicine alla famiglia torinese e pure da fonti interne a Rcs. Secondo il Lingotto non c'è nessun interessamento, ma del resto oggi nessuna vendita è stata (ancora) perfezionata

Silvia Truzzi, «il Fatto Quotidiano», 18 settembre 2015

Tra una decina di giorni sapremo tutto. O almeno qualcosa di quel che bolle nel pentolone dell'affare Mondazzoli, conio giornalistico che allude alla scorpiata che Mondadori sta per fare mangiandosi in un sol boccone tutta (o quasi) la galassia dei libri Rcs. La trattativa si sta concludendo, scadenza 30 settembre, con molti mal di pancia e violenti scontri nei corridoi di via Rizzoli, dove pare che presidente e amministratore delegato siano ai ferri cortissimi. I mal di pancia sono soprattutto dalle parti di Bompiani: diversi autori del bel catalogo firmato Sgarbi (Elisabetta, direttore editoriale) hanno sottoscritto un documento preoccupato, firmato da Umberto Eco. La speranza è che l'Antitrust obblighi il colosso Mondazzoli a vendere qualcosa. E perché non Bompiani, che senza Sgarbi varrebbe molto meno? Sono libri, non ombrelli: per tanti autori la presenza del direttore editoriale è una garanzia irrinunciabile. Se lei se ne andasse, molti la seguirebbero (con conseguente beffa per Mondadori). Si dice che la Sgarbi stia pensando a una fondazione, ma è solo un'ipotesi. Come quella di una cordata di imprenditori interessati ad acquisire una Bompiani «ibernata» dall'Antitrust: un nome per tutti è quello di Francesco Micheli, patron di Mito, ex socio di Marsilio, ex socio di Gems, di cui ancora oggi il figlio ha una piccola quota. Per molti anni è vissuto nella casa di Valentino Bompiani e certo non sarà distratto di fronte a eventuali sviluppi. Quel che invece è certo è che in caso di vendita Adelphi si sfigurerà. Sarà per il logo, il pittogramma cinese della luna nuova che si vede sui bronzi Shang (oggetti rituali che risalgono al 1000 a. C) e vuol

dire «morte e rinascita». O forse per il nome, la parola greca che vuol dire «sodali, fratelli». Roberto Calasso non tradirà i suoi fratelli, i fondatori Luciano Foa e Bobi Bazlen, e nemmeno i lettori: non ci saranno traslochi a Segrate. Lo può fare perché insieme agli altri soci di minoranza (hanno il 42 per cento delle azioni) ha un diritto di precedenza in caso di vendita. Ma chi comprerà la quota di maggioranza corrispondente al 58 per cento? Si sussurra di un interesse della famiglia Agnelli, che tiene in grande considerazione il raffinatissimo catalogo di Calasso (si dice sia stato visto più volte negli ultimi periodi a Villar Perosa). Nel 2014 Adelphi ha pubblicato un primo libro di Marella Caracciolo, *Ho coltivato il mio giardino*, scritto insieme alla nipote. E poi, quest'anno, *La signora Gocà*, protagonista anche di un piccolo giallo.

Il 16 giugno una lettera firmata dalla direzione commerciale della casa editrice annuncia ai librai il ritiro del memoir di donna Marella, con conseguente redistribuzione del titolo a strettissimo giro. Motivo? «Un guasto tipografico». Le due edizioni – ha scritto Dagospia – differiscono perché nella prima si raccontavano troppi dettagli sugli amori adulteri di papà Caracciolo. Cortesie editoriali a parte, non si tratterebbe di molto denaro: un paio di milioni di euro. La voce è ritenuta «plausibilissima» da fonti vicine alla famiglia torinese e pure da fonti interne a Rcs, ma è stata smentita categoricamente e ufficialmente da Fiat. Per non dire dell'assoluto riserbo di Adelphi: strappare qualche parola a Roberto Calasso è notoriamente impresa ardua.

Smentite e silenzi che fanno pensare a quel detto, «la verità si manifesta nella cura con cui la si vuol celare». Oggi non c'è nessun interessamento, ma del resto oggi non c'è nemmeno alcuna prelazione da poter esercitare perché nessuna vendita è stata (ancora) perfezionata. E tra un mese? Vedremo. Bisogna dire che comprare le quote di Adelphi, per la famiglia da pochissimo principale azionista dell'«Economist» non sarebbe una passeggiata. Fiat ha il 16 per cento di Rcs: dunque per ricomprare le quote di Adelphi dalla stessa Rcs sarebbe necessario, per verificare la congruità dell'operazione, ricorrere a una procedura complessa.

Spostandoci da Milano a Venezia dove ha sede la Marsilio, scopriremo che i ruoli sono invertiti. In caso di vendita, Rcs dovrebbe ricomprare le quote di Cesare De Michelis. Per l'acquisizione del 100 per cento di Marsilio – i cui bilanci sono stati baciati dal successo dei giallisti svedesi e non solo – l'esborso dovrebbe essere piuttosto oneroso: circa 9 milioni. Molti «più» e «meno» quindi sul prezzo finale che fanno pensare a un altro, lungo, periodo di trattative tra Rcs e Mondadori.

Si parlava dei dissidi in via Rizzoli. La situazione debitoria del gruppo è pesante e ormai resta poco da

vendere (o svendere), dopo la cessione della sede di via Solferino, quasi tutti i periodici, Flammarion e la concessione della raccolta pubblicitaria delle edizioni locali del gruppo alla Piemme di Caltagirone. Per non dire delle radio (105, Montecarlo, Virgin), appena vendute per 21 milioni alla Finelco che a sorpresa ha esercitato il diritto di prelazione. Di chi è la Finelco? Della famiglia Hazan, fresca di partnership con Mediaset, che ha acquisito azioni con diritto di voto pari al 19 per cento di RB1 (che con i soci fondatori ha il 92,8 per cento del gruppo Finelco). Mediaset ha poi acquisito azioni di RB1 senza diritto di voto pari al 50 per cento del capitale. Insomma, da anni si dà per morto il capitalismo di relazione, ma pare che le relazioni tra i capitalisti funzionino benissimo: i libri a Mondadori, le radio a Finelco, tutto intorno a Berlusconi. Del resto l'attuale presidente di Rcs è Maurizio Costa, vicepresidente di Fininvest fino al 2013. Chissà se la Consob e l'Antitrust avranno qualcosa da dire. E mentre a Segrate si teme molto la scure dell'Authority, in Rcs girano voci rasserenanti a proposito di un parere complesso ma non ostile alla cessione. Sarà solo un auspicio?



Marías e gli spettri del franchismo. La narrazione diventa affresco

Esce domani per Einaudi *Così ha inizio il male*,
il nuovo romanzo dello scrittore spagnolo

Giorgio Motefoschi, «Corriere della Sera», 21 settembre 2015

Madrid, anni Ottanta: quando il ricordo del franchismo è ancora vivissimo. Juan De Vere, un giovane di 23 anni appena laureato, viene assunto in qualità di segretario da un regista spagnolo di mezza età e di medio successo commerciale, Eduardo Muriel, che insieme alla moglie, Beatriz Noguera, e ai loro tre figli, vive in un elegante appartamento borghese. Beatriz è una bella donna quarantenne provvista di un fisico prospero. Eduardo ha perso un occhio da ragazzo (ma questo, come i molti altri enigmi di *Così ha inizio il male*, il romanzo di Javier Marías, edito da Einaudi, di cui stiamo parlando, verremo a scoprirlo dopo parecchie domande trattenute e risposte evase), porta sempre una benda nera che non si toglie mai, ha baffetti sottili, i capelli con la riga da una parte, e assomiglia all'attore americano Errol Flynn. Un giorno, Juan – che dorme anche nella casa – viene convocato da don Eduardo nel suo studio e, come spesso succede, lo trova sdraiato sul pavimento. Ha la pipa in bocca, l'occhio buono fisso a un quadro appeso al muro, eseguito nientemeno che dal fratello di Giacomo Casanova, nel quale è raffigurato un uomo a cavallo che, allontanandosi, si volta indietro quasi a dire: non dimenticatevi di me. La scena, abbastanza surreale perché il regista non fornisce giustificazioni logicamente accettabili per la sua inconsueta postura, fa pensare al work in progress di un affresco di Picasso. La prospettiva capovolta, la benda, l'occhio fisso, la pipa, il cavaliere che si volta. Cos'altro riempirà questa stanza vuota che noi sentiamo da subito pronta a ospitare la memoria di un passato recente e doloroso, i fantasmi

dei morti e delle vittime della Guerra Civile e della dittatura, le maschere tette dell'oblio? Per adesso, Eduardo Muriel si limita a porre una domanda, al suo giovane dipendente – circondandola di svariate riflessioni. «Tu» gli chiede, «cosa faresti se ti giungesse voce che un amico di vecchia data... un amico che conosci da molti anni, non è sempre stato quello che è? Che non era come tu lo hai conosciuto, come lo conosci adesso, o come hai sempre creduto che fosse?». Ed è una domanda di quelle che si prendono la scena. Non da poco.

Marías, lo sappiamo, è un scrittore che ama il racconto psicologico e di investigazione. E sa farlo (quando non annega le trame, assai spesso al limite della verosimiglianza, in un eccesso talvolta faticoso di «pensiero»): dissemina dubbi, ritarda scoperte, inventa colpi di teatro. *Così ha inizio il male* chiede molto al lettore; ma il lettore lo molla all'ultima riga. Il vecchio amico sul quale, a richiesta del regista, Juan dovrebbe indagare, si chiama Jorge Van Vechten, ha una decina d'anni più di Muriel, è un pediatra più che stimato soprattutto negli ambienti della borghesia intellettuale di sinistra, grazie alla sua disponibilità, negli anni difficili della dittatura, a prestare la propria assistenza professionale a personaggi e famiglie politicamente in difficoltà. Possibile che, nascostamente, sia caduto tanto in basso che più in basso non si può cadere? Che – come dicono le voci – con una o più donne si sia comportato in modo indecente?

Juan è inquieto. Ma non solo per il compito che deve svolgere. È inquieto per il rapporto coniugale

di Eduardo e Beatriz che ha sotto gli occhi. Eduardo tratta la moglie malissimo, le dice che è una palla di lardo, la respinge, ha nei suoi confronti un atteggiamento punitivo. Come se dovesse farle scontare una colpa. Una notte, Juan assiste non visto a un episodio sconcertante. Beatriz indossa una camicia da notte molto corta, sotto la quale probabilmente non ha nulla, che mette in evidenza le sue forme. Bussa alla camera da letto del marito: una volta, due, tre; lo supplica di aprire; vorrebbe far l'amore con lui. Eduardo si rifiuta. Poi però apre la porta; seguendo un istinto animalesco le palpa il seno, la tocca senza nessun affetto, quindi la scaccia. Lei insiste. «Mi tratti in questo modo per una storia vecchia, per una bambinata», prova a difendersi. Lui è irremovibile. «Vattene», dice. E aggiunge: «Se solo non mi avessi detto niente. Se mi avessi tenuto all'oscuro».

Le parole misteriose che cadono nel corridoio in penombra di questo appartamento madrileni che sembra di vedere per come trasuda decoro e finzione, congiungono la vicenda di Van Vechten a quella coniugale. Cosa ha fatto che non doveva fare Beatriz tanti anni fa? Perché non ha taciuto una colpa che lei reputa una bambinata e suo marito un fatto grave? E, soprattutto: perché Edoardo vuol sapere di Van Vechten, e non avrebbe voluto sapere di sua moglie? Beatriz è triste; esce per dare lezioni d'inglese; torna a casa; suona il pianoforte. Le amiche – nella Spagna che sta spasimando per ottenere il divorzio – la incoraggiano a separarsi. Lei non vuole. Dice che ama soltanto suo marito, che lui non è come sembra, è buono. Però ogni tanto scompare per ore.

Juan – che è anche narratore e non nasconde l'attrazione per questa donna malinconica, bella quasi quanto Senta Berger – un pomeriggio la segue fino in uno stranissimo posto: il monastero di Nostra Signora di Darmstadt. Più tardi sapremo che il monastero è un covo di fascisti legati a Pinochet; ma adesso cosa ci fa una bella signora in questo luogo cupo e deserto che l'ha inghiottita? Passano pochi minuti e lei riappare. A una finestra del primo piano. Qualcuno la sta brancicando, le sbatte la testa contro il vetro, la fa girare, la possiede con violenza e con furia. È il pediatra, Van Vechten: che con i

suoi occhi celesti gelidi, la sua chiostra di denti da cavallo scoperti in un sorriso di soddisfazione, entra di prepotenza nel quadro.

Ora, nel quadro che in qualche modo assomiglia a un affresco di Picasso, abbiamo un uomo con una benda nera che respinge sua moglie; una moglie malinconica che si fa sbattere da un pediatra famoso amico del marito; un pediatra losco; un cavaliere che ammonisce di non dimenticare. E, sullo sfondo, la Spagna che è stata franchista e ha scordato di esserlo stata; la Spagna di quelli che stavano dall'altra parte; la Spagna di quelli che hanno compiuto piccoli o enormi abusi, ma si giustificano perché qualcosa di male, da nascondere, lo hanno fatto tutti; la Spagna, infine, di quelli che pensano che il male inizia «quando si rinuncia a sapere quello che non si può sapere, quando ci si sottrae alla corrente di quello che ci viene raccontato nella vita». Insomma, gli elementi per una indagine che coinvolga, intrecciandoli, il passato e il presente, la morale pubblica e quella di ciascuno, il sesso nudo e la confusione dei sentimenti, non mancherebbero. Ma Javier Marías è uno scrittore sprovveduto. Non si accontenta di mettere Juan sulle tracce del pediatra losco; non si accontenta di fargli confessare – con quel sorriso da cavallo – che sì, è vero, ha compiuto delle bassezze ignobili con delle donne ricattando i loro mariti in disgrazia, in virtù del fatto che era un informatore del regime, e di fargli aggiungere che tanto le donne è quello che vogliono: farlo quando sono costrette; non si accontenta di mandare a letto Juan e Beatriz. Quando ancora dobbiamo avere una quantità di risposte, lui capovolge la composizione del quadro. Beatriz tenta il suicidio e viene salvata per miracolo; Eduardo Muriel non vuole sapere più nulla del pediatra. Diventa uno di quei sepolcri imbiancati che per strada non riconosciamo. E sul romanzo – nel quale accadrà ancora parecchio, e al termine del quale sapremo quale è stata la «bambinata» – cala la scure del pessimismo. La giustizia – dice il regista da quattro soldi simile a Errol Flynn – non esiste. Non esiste quella dei tribunali che giudicano i popoli e la storia; e neppure quella disinteressata personale. Dunque, è inutile cercarla.

Carmen Balcells, la liberatrice degli scrittori

La superagente che guidò, con il suo fiuto eccezionale, il boom della letteratura latinoamericana è scomparsa nel sonno a 85 anni. Fra i suoi autori Márquez, Llosa, Mendoza, Montalbán, Allende. Ora da decidere anche le sorti del suo prodigioso archivio

Francesca Lazzarato, «il manifesto», 23 settembre 2015

Carmen Balcells, colei che l'editore catalano Carlos Barral definiva «la supergente letteraria» («con licenza di uccidere», chiosava Manuel Vázquez Montalbán) è morta nel sonno lunedì, nella sua bella casa di Sarrià, a Barcellona: aveva 85 anni, e, anche se da molto tempo era costretta su una sedia a rotelle, la sua vitalità e il suo spirito erano tali da indurre chi la conosceva a credere che i funerali della Mamá Grande si sarebbero celebrati in un futuro così lontano da farle sfiorare l'immortalità. E invece il suo funerale verrà ora celebrato, in forma privatissima e, per sua volontà, senza alcuna veglia funebre, a Santa Fe de Dalt, il villaggio in provincia di Lleida dov'era nata nell'agosto del 1930 in una famiglia di piccoli proprietari terrieri, e da dove era partita, forte solo di un modesto diploma, per stabilirsi a Barcellona, la città in cui sarebbe diventata un personaggio leggendario.

Perché non c'è dubbio che Balcells fosse una leggenda, e sapesse di esserlo. In una delle rare interviste da lei concesse aveva confessato: «Che esista la leggenda non è un male, purché io non finisca per crederci. Ne ho tratto vantaggio, certo, ma a farmi diventare qualcuno sono state l'audacia e il fatto di sapermi guadagnare la fiducia dei miei clienti».

Consigli di vita

Audace lo era davvero, oltre che acuta, intelligente, con un enorme fiuto letterario, capace di grandi allegrie e grandi furie, espansiva e riservata allo stesso tempo (pochissimo si sa della sua vita privata), affettuosa con gli autori ma implacabile con gli editori,

pronta a incoraggiare, controllare, viziare, sgridare i suoi «clienti», che mai si azzardò a definire amici, al punto che quando uno di essi, Gabriel García Márquez, a corollario di un rapporto quarantennale le chiese: «Carmen, mi vuoi bene?», si sentì dire: «A questo non posso rispondere, perché rappresenti il 36,2 per cento del nostro fatturato».

Ma, al di là degli affari, l'amicizia esisteva, e solida: per anni Balcells ha raccolto le confidenze dei suoi «clienti» e condiviso con loro trionfi e dolori, consigliandoli maternamente su ogni cosa, dall'acquisto di una casa alla soluzione di una crisi coniugale. Ma soprattutto è stata colei che aveva cambiato radicalmente il rapporto tra scrittori e case editrici, da quando nel 1960, in pieno franchismo, aveva fondato la sua agenzia letteraria dopo un breve apprendistato in quella di un fuoruscito rumeno, Vintila Horia, adottando subito una decisa, quasi feroce politica di difesa degli autori e dei loro diritti.

«C'è un prima e un dopo Carmen Balcells, nel nostro universo», dice Juan Marsé, ricordando quegli anni, e Manuel Vázquez Montalbán la definiva «la liberatrice degli autori», aggiungendo: «Finché non è arrivata lei, gli scrittori firmavano contratti a vita con gli editori, percepivano compensi miserevoli e a volte, come premio, ricevevano un maglione o un formaggio Stilton».

Ma Carmen Balcells era, soprattutto, colei che aveva in un certo senso inventato il cosiddetto Boom latinoamericano (anche se questa definizione, lo ripeteva spesso, non le piaceva e non restituiva la complessità di quello che, a suo parere, restava il

fenomeno «più fresco, innovatore e rigenerante che abbiamo mai avuto»), spingendo gli editori spagnoli a diventare meno provinciali e a volgersi verso un orizzonte più ampio, e trasformando per qualche anno Barcellona nella capitale letteraria del mondo occidentale. Tra i suoi «clienti», oltre a grandi nomi come Augusto Roa Bastos, Ana María Matute, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Juan Goytisolo, Alfredo Brice Echenique, Isabel Allende, Javier Cercas o Carme Riera, si contano sei premi Nobel, da García Márquez a Vargas Llosa, da Asturias a Cela, da Aleixandre a Neruda; ma l'importante, diceva Balcells, era intuirlo venticinque o trent'anni prima, di aver per le mani un futuro premio Nobel. Lei l'aveva capito più di una volta, per esempio quando il poeta José Caballero Bonald le aveva suggerito di dare un'occhiata al libro (già rifiutato da Carlos Barral) di uno sconosciuto giornalista colombiano, chissà mai che non ne venisse fuori qualcosa: Carmen lo aveva fatto (il libro era intitolato *Cent'anni di solitudine*), e aveva incluso il colombiano nella propria scuderia.

Una eccezionale scuderia

Allo stesso modo, aveva convinto Vargas Llosa a lasciar perdere i lavori «alimentari» e a trasferirsi a Barcellona per scrivere e basta. Ed era volata fino a Montevideo per convincere l'eccentrico Onetti, sconosciuto in Europa, a diventare uno dei suoi «clienti». Tutti autori di grande qualità e spesso di ottime vendite, anche se un Gabo che macinava milioni di copie poteva convivere con un Juan Benet, scrittore sofisticatissimo, difficile, di immenso valore, ma certo non altrettanto vendibile.

Potente e rispettata, spesso temuta, quasi sempre amata, la «superagente» aveva fatto sentire la

«Finché non è arrivata lei, gli scrittori firmavano contratti a vita con gli editori, percepivano compensi miserevoli e a volte, come premio, ricevevano un maglione o un formaggio Stilton.»

sua influenza anche quando il governo Aznar (con il quale, lei che si proclamava di sinistra, non aveva niente da spartire) aveva promulgato la prima legge sulla proprietà intellettuale dell'era democratica. E allo stato spagnolo aveva venduto nel 2010, per 3 milioni di euro, buona parte del suo prodigioso archivio: 2000 scatoloni stipati di manoscritti originali e corrispondenza con gli autori e gli editori, insomma un pezzo di storia del novecento letterario.

Quando, nel 2000, aveva annunciato il proprio ritiro e consegnato l'agenzia nelle mani dei suoi fidati collaboratori, nessuno ci aveva creduto davvero. E, infatti, nel 2004 aveva ripreso le redini, delusa e dispiaciuta per il saccheggio compiuto da Andrew Wylie, il glaciale proprietario di una potentissima agenzia rivale che le aveva sottratto clienti importanti come Bolaño e Cabrera Infante.

Nel 2013, però, era tornata ad annunciare il proprio pensionamento per il giugno del 2015 (e nessuno, di nuovo, ci aveva creduto), indicando come suo successore il giovane Guillem d'Efak, un *mal-lorquino* formatosi negli Stati Uniti che fino ad allora si era occupato di poli museali ed editoria elettronica, e che giusto tre settimane fa ha lasciato l'agenzia. Non c'era dubbio, però, che Carmen Balcells, così vulcanica e piena di progetti, fosse stanca: abbastanza stanca da annunciare, nel 2014, la firma di un preaccordo con il detestato Wylie, in vista di una fusione che in realtà era una vendita mascherata; in questo modo, sarebbe nata la più grande agenzia del mondo, con oltre 1500 autori, tra i quali 13 premi Nobel: un gigante la cui apparizione preoccupava molti e rallegrava altri, convinti che solo così fosse possibile affrontare altri giganti, da Amazon alle concentrazioni editoriali come la Random Penguin, che controlla ormai una grossa fetta dell'editoria in lingua spagnola e continua a espandersi, come di mostra il recentissimo acquisto del gruppo Santillana.

Giochi di carta

Nessuno aveva previsto, però, che le trattative per mettere le basi della nuova agenzia si sarebbero arenate in fretta, perché Carmen Balcells non voleva



abbassare il prezzo (almeno 3 milioni di euro) né vendere più del 45 per cento prima di due anni; era, inoltre, molto riluttante a «far pulizia», ossia a licenziare un certo numero di collaboratori, come l'acquirente chiedeva, e per questo aveva rimesso sul mercato la sua creatura, affidandola all'Atlas Capital che le aveva sottoposto nuove offerte, come quella di Andrew Nurberg, un grande agente inglese, e, si dice, di Riccardo Cavallero, uscito dalla Mondadori. Nel frattempo è stata annunciata l'apertura, proprio in questo mese di settembre, della Wylie España, con sede a Madrid e direzione di Cristobal Pera, editoriale di lungo corso, ex responsabile della Random in Messico, dove ha lavorato a stretto contatto con García Márquez. Una mossa che puntava, tra le altre cose, a ottenere una rapida resa di Balcells.

Ora la morte improvvisa della meravigliosa Carmen sembra sparigliare le carte su più fronti: le sorti dell'agenzia sono tutte da decidere, e così pure quelle di una seconda parte dell'archivio, che include i diari della vecchia signora, redatti dal 1954 fin quasi ai nostri giorni, e altri materiali preziosi, il cui contratto di vendita allo stato spagnolo non è ancora firmato (la Generalitat catalana, intanto, ne reclama energicamente il ritorno a Barcellona, tra l'altro, ma Balcells non amava affatto gli indipendentisti e, in vita, forse non avrebbe avallato una decisione del genere). Comunque vadano le cose, con la morte di Carmen Balcells si chiude un'epoca straordinaria, irripetibile: ma a lei, una donna fuori del comune, curiosa e instancabile, che guardava al futuro e da esso continuava ad aspettarsi sorprese e meraviglie, non sarebbe piaciuto sentirselo dire.

Addio lettore digitale

Crollo delle vendite e riscoperta della carta.
Chi ha detto che il futuro era nell'ebook?

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 24 settembre 2015

Il futuro è digitale. Quante volte lo abbiamo sentito dire. È stato il mantra degli ultimi anni. Nel tempo leggeremo solo ebook, la carta diventerà un supporto del passato, come lo sono stati i papiri o le iscrizioni su pietra. Poi accade che il mercato dia un altro segnale e tutte le nostre proiezioni all'improvviso si smontano. Da ieri sappiamo che negli Stati Uniti – dunque nel centro dell'impero digitale – le vendite degli ebook stanno crollando: nei primi mesi di quest'anno i libri elettronici hanno perso negli Usa il 10 per cento, mentre il settore si è fermato al 20 per cento di mercato, la stessa quota che aveva 5 anni fa. I dati, raccolti dall'Association of American Publishers riferendoli alle vendite di oltre 1200 editori, finiscono sul «New York Times» e scoppia il caso. Contrordine, la rivoluzione non è avvenuta e chissà se avverrà. L'apocalisse digitale è scongiurata. Eppure negli ultimi tempi tutto faceva presupporre che saremmo diventati un mondo 2.0. I dati d'oltreoceano fotografavano una situazione molto diversa: tra il 2008 e il 2010 le vendite di ebook erano aumentate del 1260 per cento e qualunque bookmaker avrebbe dato il sorpasso per fatto nel giro di non troppi mesi. Il grande anno secondo le proiezioni doveva essere proprio il 2015, l'anno in cui gli americani avrebbero quasi dimenticato come si sfogliava un libro fatto di pagine di carta.

Ma a cosa è dovuta questa improvvisa inversione? Al momento si fanno solo ipotesi. Un peso non irrilevante può averlo avuto l'atteggiamento dei grandi editori, anche in chiave anti-Amazon. Lo scorso anno abbiamo assistito a un rialzo del prezzo degli

ebook. Una politica che ha reso in alcuni casi i libri digitali meno convenienti di quelli cartacei, scoraggiandone l'acquisto. *Il cardellino* di Donna Tartt in edizione paperback costava meno di quello elettronico, con il risultato che le vendite dei tascabili sono incrementate dell'8,4 per cento a scapito dei loro concorrenti digitali. Va poi considerato il fatto che la distribuzione nelle librerie è migliorata molto, per cui anche i tempi si sono ridotti. Se per avere un ebook basta un click, per fare proprio un libro di carta basta una passeggiata e al massimo qualche ora di pazienza, il tempo di controllare la disponibilità dal nostro libraio di fiducia e nel caso farlo arrivare a destinazione in giornata. Editori come Penguin Random House e HarperCollins hanno lavorato molto nel perfezionare la filiera del libro, tanto che anche il dato sulle rese per la prima volta ha invertito la tendenza: sono state ridotte del 10 per cento. Al momento la vendita dei libri di carta di Penguin Random House rappresenta il 70 per cento del commercio complessivo.

«Non si può passare da un estremo all'altro. Prima si parlava dell'esplosione del digitale e ora si esagera nel trarre conclusioni in senso opposto, facendo intendere che l'ebook è stato una bolla speculativa. Bisogna valutare che il libro elettronico è una realtà effettiva sul mercato statunitense da una decina di anni, in Italia da quattro. Bisogna aspettare che si consolidi prima di trarre conclusioni affrettate», spiega Giovanni Peresson, responsabile dell'ufficio studi statistici dell'Associazione italiana editori. Sarà così, ma ci sono indicatori che pongono interrogativi. Uno tra tutti: sembra

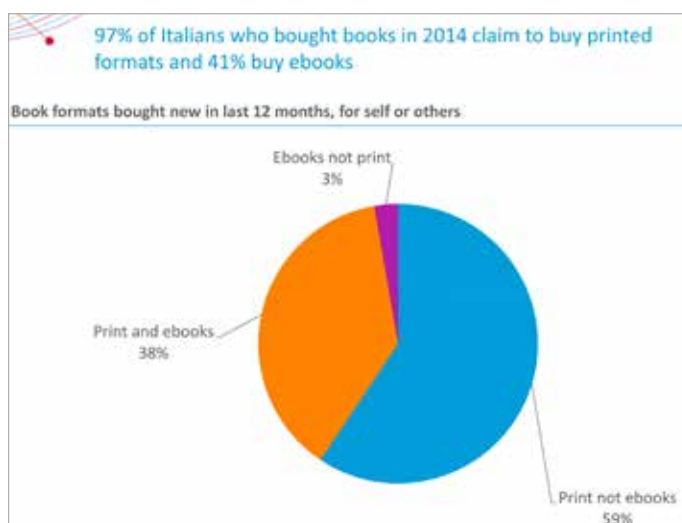
che i lettori più giovani siano i meno interessati agli ebook. Dunque la generazione 2.0, quella dei nativi digitali, va al mare mettendo un romanzo cartaceo nella borsa e ancora oggi preferisce addormentarsi con un libro in mano. Immagini che credevamo di dover relegare tra quelle in bianco e nero.

L'altro lato della faccenda è ancora più interessante e riguarda le librerie, come luoghi fisici e non piazze telematiche. Parallelamente a questa crisi dell'ebook si assiste infatti sul territorio americano a una rinascita delle librerie indipendenti, date per spacciate con l'arrivo di Amazon e tornate a nuova vitalità: sono 2227 nel 2015, erano 1660 cinque anni fa. Il «New York Times» cita ad esempio BookPeople, fondata nel 1970 ad Austin, in Texas, dove le vendite sono incrementate dell'11 per cento nell'ultimo anno.

Curiosamente in Italia il mercato sembra tenere e dà segni di un piccolo incremento. Ma forse ciò dipende dal fatto che non è mai decollato veramente. Nel 2014 secondo l'Istat la lettura di ebook è cresciuta dello 0,9 per cento rispetto all'anno precedente. Tutto questo in un paese in cui a leggere almeno un libro all'anno sono solo 41 persone su cento, molto meno della metà della popolazione. Il prezzo di copertina fa molto: se la media del costo di un libro di carta si aggira intorno ai 18 euro, quella di un

ebook è tra i 6 e i 7. Visto però che da noi le novità, positive o negative, arrivano sempre con un po' di ritardo staremo a vedere cosa accade e quali saranno gli effetti sul nostro mercato della crisi del digitale americana. Una crisi che ha origine in quella economica generale degli ultimi anni. Amazon sembra essersene accorta e ha abbassato il prezzo del Kindle, cercando di arginare le perdite: oggi un tablet ultima generazione costa 50 dollari, quando è comparso anni fa ne costava 400. La strategia di marketing dovrebbe aiutare il mercato, in grande perdita: lo scorso anno sono stati venduti 12 milioni di ereader, 8 milioni in meno rispetto ai 20 del 2011. Inoltre il colosso dell'e-commerce offre l'accesso a oltre un milione di titoli per 10 dollari al mese.

La prossima generazione leggerà gli ebook sugli smartphone. Gli ultimi dati Nielsen parlano chiaro, già lo fa un acquirente di libri elettronici su 6. Dice Peresson: «La sfortuna ha voluto che la diffusione degli ereaders sia avvenuta durante una congiuntura economica negativa. Molte persone che in altri momenti avrebbero acquistato un tablet non lo hanno fatto». Gli analisti puntano ancora sulla generazione 2.0, forse la nuova onda partirà proprio dai telefonini. Il tramonto del digitale potrebbe non diventare una disfatta.



«Vi spiego il mio metodo tra giornalismo e non fiction»

Roberto Saviano replica alle accuse americane contro il suo libro *ZeroZeroZero*. «Il mezzo è la cronaca, il fine è la letteratura»

Roberto Saviano, «la Repubblica», 25 settembre 2015

Rimbalza dagli Stati Uniti una polemica che ruota intorno allo scrittore. Un articolo pubblicato dal sito di informazione The Daily Beast, firmato da Michael Moynihan, è una lunga dissertazione su ZeroZeroZero, il libro sul narcotraffico globale da poco uscito negli Usa. L'articolo attacca il metodo di lavoro dell'autore di Gomorra. Saviano è accusato di non citare le sue fonti e di prendere in prestito singole frasi o passaggi da opere altrui. Da qui il titolo: «Il problema plagio dello scrittore di mafia Roberto Saviano». Una presa di posizione, questa del «Daily Beast», che ha subito suscitato un acceso dibattito sui social network.

Accade sempre così, prima con *Gomorra* e ora accade con *ZeroZeroZero*: quando un libro ha molto successo, quando supera il muro dell'indifferenza, quando le storie che veicola iniziano a creare dibattito, è quello il momento giusto per fermare il racconto. Per bloccarlo. E come sempre il miglior metodo è gettare discredito sul suo autore. Come se fosse possibile smontare davvero un libro di oltre 400 pagine con un articolo di qualche migliaio di battute. Ma forse questo è lo scopo di una recensione a *ZeroZeroZero* uscita sul «Daily Beast», che non si è accontentata di essere una stroncatura (è normale, no?, che un libro ne riceva), ma che vorrebbe essere altro. Che cosa, esattamente, lo lascia intendere l'autore, che si sofferma forse un po' troppo sulla mia figura, sul fatto di essere ormai percepito come un personaggio politico e non solo come uno scrittore. Non è evidente, allora, che i miei libri,

tutti, finiscano per scontare questa paternità troppo ingombrante?

Così, quando non si può dire che ciò che racconto è falso, si dice che l'ho ripreso altrove. Ma il mio lavoro è esattamente questo: raccontare ciò che è accaduto, nel mio stile, nella mia interpretazione. 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.

Di più. Per rendere i brani simili, il mio critico taglia il testo che avrei preso a riferimento, come fa per esempio nel caso di un passaggio del «Los Angeles Times». Scrive il giornale americano, secondo il «Daily Beast»: «...there are 15,000 gang members in El Salvador; 14,000 in Guatemala; 35,000 in Honduras; and 5,000 in Mexico. The biggest population of gang members still resides in the U.S., with an estimated 70,000 living there...». E questo sarebbe il brano che io avrei ripreso in *ZeroZeroZero*: «...about 15,000 members in El Salvador, 14,000 in Guatemala, 35,000 in Honduras, 5,000 in Mexico. The highest concentration is in the United States, with 70,000 members». E certo che i due passaggi si somigliano. E sapete perché? Perché per fare il suo gioco il «Daily Beast» ha ommesso dall'articolo del «Los Angeles Times» un passaggio significativo. «Speaking at the Mexico City premiere of *La Vida Loca* last month, Poveda said officials estimate there are 15,000 gang members in El Salvador; 14,000

in Guatemala; 35,000 in Honduras; and 5,000 in Mexico. The biggest population of gang members still resides in the U.S., with an estimated 70,000 living there, he said». La frase completa spiega insomma che quei numeri li ha dati Poveda stesso alla premiere messicana del film nel 2009. Ed è difficile dare questa informazione in maniera diversa, soprattutto se è Poveda stesso ad averne parlato.

Io cerco sempre di essere il più rigoroso possibile sui dati, riportandoli come sono forniti. E il caso di Christian Poveda è esemplare dal momento che a lui e al suo omicidio ho dedicato un intero capitolo di *ZeroZeroZero*: quindi l'ho citato, eccome se l'ho fatto! Del resto è sempre un azzardo utilizzare i puntini sospensivi indicando omissioni: in questo caso, per esempio, si stravolge sia quanto riportato in *ZeroZeroZero* sia quanto scritto sul «Los Angeles Times», cambiando la posizione di dati e parole. Costruendo artatamente una somiglianza che non c'era, o che poteva essere ricondotta al pressbook diffuso quando il documentario di Poveda uscì.

Ma poi sarebbe davvero plagio riferire la trama di un documentario? Cioè, se io scrivo la descrizione del *Padrino* sto plagiando la quarta di copertina? Ridicolo. Conosco moltissimi giornalisti, tra cui i maggiori giornalisti sudamericani, che incontro periodicamente e con cui scambio ogni tipo di informazione: loro mi mandano i loro scritti e io mando a loro i miei perché condividere informazioni, e soprattutto analisi, è la cosa che tutti noi consideriamo più preziosa. Sì, analisi: perché le informazioni sono di dominio pubblico. Attenzione a questo passaggio: 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.

Ma naturalmente, anche stavolta, sul «Daily Beast», tutto prende le mosse dalla causa per plagio avvenuta in Italia: causa anche interessante da raccontare, visto che oltre a me, a processo è finito un genere letterario, un genere che non è giornalismo, non è saggio e non è invenzione, ma qualcosa di diverso. Secondo me qualcosa di più – e i numeri di *Gomorra* lo hanno dimostrato.

[...] le informazioni sono di dominio pubblico e non appartengono a nessun giornale perché sono fatti.

Nella sentenza di primo grado della causa in cui due quotidiani locali campani mi accusavano di aver ripreso articoli, il giudice afferma che ciò che può essere oggetto di plagio sono opere che hanno carattere di «originalità e creatività», ergo la cronaca non ha né l'uno né l'altro requisito, essendo niente altro che «fatti». C'è solo un modo per dire come è avvenuto un arresto e come un imputato era vestito in tribunale per l'udienza di convalida dell'arresto. C'è solo un modo per descrivere un documentario. E spessissimo la fonte comune per notizie che riguardano arresti o indagini sono generalmente le conferenze stampa delle forze dell'ordine. Immaginiamo i vari quotidiani farsi causa per aver utilizzato parole uguali per descrivere uno stesso avvenimento?

Proprio sulla base di questo, il giudice di primo grado ha rigettato tutte le accuse. E non è stato neppure difficile smontarle: ai miei legali è bastato produrre in tribunale le decine di articoli identici a quelli di chi mi faceva causa, che descrivevano gli stessi avvenimenti. Anzi. Durante la riproduzione degli articoli da portare in udienza, ci siamo accorti che i quotidiani che mi avevano citato per plagio avevano pubblicato a mia insaputa (non ero ancora noto al tempo) alcuni miei articoli per intero: senza citare né autore né fonte. Non fatti simili né qualche parola uguale: ma due interi articoli. Per questo sono stati condannati: l'unica parte in cui le sentenze dei tre gradi di processo coincidono.

Sì, nella sentenza di secondo grado, per esempio, vengono accolte 3 su 10 delle loro richieste: corrispondenti a meno di 2 pagine su 331, lo 0,6 per cento del libro! Ma proprio su queste vale la pena soffermarsi ancora un attimo. Sono stato condannato per aver scritto «su un giornale locale» invece che «sul «Corriere di Caserta»». E per aver riportato per

intero un articolo virgolettato. Sapete quale? Quello che declamava le arti amatorie del boss Nunzio De Falco, mandante dell'assassinio di Don Pepe Diana. Il titolo dell'articolo era: «Nunzio De Falco, re degli sciupafemmine». Questo tecnicamente non sarebbe neppure plagio, e nemmeno appropriazione indebita, dal momento che non avevo nessuna voglia di attribuirmi la paternità di quell'articolo. L'autore, del resto, era sconosciuto. E sapete perché. Perché si trattava dell'esaltazione di un boss di camorra. Ed era proprio questo ciò che io volevo mostrare: quanto quei quotidiani peccassero di apologia verso i capi che avevano ucciso Don Pepe – quanto certa stampa locale fosse compiacente. Se li avessi propriamente citati, invece che dire «su un giornale locale», mi avrebbero fatto causa per diffamazione! E gli altri due articoli? Uno riguarda la struttura del clan, l'altro il percorso fatto dalle auto dei carabinieri dopo la cattura del boss Paolo Di Lauro: ed entrambi veicolavano informazioni diffuse direttamente dalle forze dell'ordine. Allora vivevo a Napoli, assistevo alle conferenze stampa di carabinieri e polizia, e avevo come fonti gli organi investigativi: come tutti. Del resto chiunque visse a Napoli in quegli anni, e facesse il mio lavoro, trascorrevano più tempo a parlare con gli inquirenti che sulle scrivanie. Era tempo di guerra di camorra (c'era almeno un morto al giorno) e tutti volevamo capire che cosa stava succedendo, come il nostro si stava trasformando in un vero e proprio territorio in guerra. Per inciso: la sentenza di terzo grado ha sancito definitivamente il carattere autonomo e originale di *Gomorra*, come aveva stabilito la sentenza di primo grado, rimandando al Tribunale circa la quantificazione

*[...] le parole, quando restano
relegate alla cronaca, sono
invisibili: ma quando diventano
letteratura, quelle stesse parole,
quelle stesse storie, diventano
visibili, eccome.*

del danno. Ma andrebbe ricordato che questo processo ha un antefatto. Importante. La citazione in giudizio da parte della società che pubblica «Cronache di Napoli» e «Corriere di Caserta» (oggi «Cronache di Caserta») non nasce in seguito alla pubblicazione di *Gomorra* (2006), ma solo due anni dopo: quando cioè ospite del Festivalletteratura di Mantova (settembre 2008) criticai duramente quelle testate locali che considero contigue alle organizzazioni criminali, che fungono da loro «uffici stampa» e che sono organo di propagazione dei messaggi tra clan. A Mantova mostro ritagli di giornale e la platea resta attonita. Il giorno successivo, di «Cronache di Napoli» e «Corriere di Caserta» parlavano tutti i maggiori quotidiani italiani. Continuo a lavorare su questo per lo *Speciale Che Tempo Che Fa* del 25 marzo 2009 (19 percento dello share della serata e 4 milioni e mezzo di telespettatori, è la trasmissione televisiva più vista quella sera). Mostro anche la prima pagina del «Corriere di Caserta» con il titolo a caratteri cubitali: «Don Pepe Diana era un camorrista». Ecco, dopo averne parlato in televisione sullo stesso argomento scrivo un libro per Einaudi. Tra la presenza televisiva e il libro arriva dunque la citazione in giudizio per plagio da parte delle testate locali. Anche qui, occhio: non per diffamazione ma per plagio. E non nel 2006, anno in cui *Gomorra* viene pubblicato, non nel 2007, ma dopo. Dopo che di loro parlo in televisione.

Aggiungo due notizie sulla società che mi ha fatto causa. Maurizio Clemente, ex editore occulto delle due testate, è stato condannato a 7 anni di carcere per estorsione a mezzo stampa: si faceva pagare per non diffondere informazioni su imprenditori e politici. E un processo con sentenza dello scorso febbraio ha dimostrato come un giornalista, Enzo Palmesano, che scriveva su un quotidiano del gruppo, sia stato licenziato su ordine del sanguinario boss di camorra Vincenzo Lubrano, che ha partecipato all'omicidio del giudice Imposimato. Ecco chi mi ha fatto causa. Ecco a chi i giudici di secondo grado hanno dato parzialmente ragione.

Ora, dopo questa lunga ricostruzione, è chiaro o no perché mi si attacca? Perché sono un simbolo da distruggere. Perché le parole, quando restano relegate

alla cronaca, sono invisibili: ma quando diventano letteratura, quelle stesse parole, quelle stesse storie, diventano visibili, eccome. Ma si può fare un processo a un genere letterario?

Il metodo è la cronaca, il fine è la letteratura. Il lettore legge un romanzo in cui tutto ciò che incontra è accaduto. Si chiama non-fiction novel: ed è, credo, l'unico modo davvero efficace per portare all'attenzione di un pubblico più vasto, e in genere poco interessato, questioni difficili da comprendere. Perché in un libro che non è un saggio, ma appunto un romanzo non-fiction, non si devono riportare tutti coloro che ne hanno scritto: soprattutto quando le fonti sono aperte, come nel caso citato di un documento dell'Fbi, quindi fonti comuni, o come i documenti governativi sulle organizzazioni criminali in Guatemala, nel caso dei kaibiles – tutti esempi su cui si è esercitato il mio critico americano. Se, per ipotesi, descrivessi il crollo delle Torri gemelle, come faccio a citare tutti coloro che ne hanno fatto in quel giorno la cronaca? Allo stesso modo, siccome descriverò il crollo delle Torri gemelle, utilizzerò parole simili perché le fonti sono identiche e soprattutto perché la fonte comune è la realtà: l'attacco terroristico è avvenuto, è una notizia, e non ci sono molti modi per raccontare una notizia. Le interpretazioni, quelle sì, possono essere infinite, e a quelle va attribuita paternità: sempre.

I fatti accaduti, con buona pace dei miei detrattori, non appartengono a nessuno. O meglio appartengono a chi li racconta e poi a chi li legge. Ma nell'articolo americano su *ZeroZeroZero* c'è di più. Non ci si limita a dire che avrei riportato agenzie giornalistiche non citandole, ma che ho inventato personaggi – nonostante io abbia detto direttamente

al mio critico, interpellato via email, che nessun personaggio è inventato. Lui insiste: «Sono troppo perfetti per essere veri». Ma è esattamente quello che ripeto da anni: la realtà è molto più incredibile della finzione. E quando ho deciso che forma dare a *ZeroZeroZero*, con tutto il materiale che avevo raccolto, non avevo dubbi: non potevo inventare. Quello che avevo, doveva essere raccontato così com'era. L'ho fatto, con il mio libro, in Italia e nel mondo: dove *ZeroZeroZero* – che ora compare negli Usa – è uscito ormai da due anni.

Insomma: prima mi si accusa di riportare notizie che esistono, ma prese da altri. Poi di aver inventato, perché ciò che scrivo è troppo perfetto. E a voi tutto questo non sembra l'ennesimo, furbo (ma poi nemmeno tanto) modo per delegittimarmi? Quando nell'articolo vengo definito «una specie di celebrità globale», «una rockstar letteraria», «il Rushdie di Roma», ho capito che ancora una volta ho fatto centro: il livore arriva quando c'è visibilità, quando il dibattito diventa centrale e catalizza l'attenzione. Ma mi dispiace per i miei critici, anche per quelli americani. Fiero dell'odio e della diffamazione, degli attacchi che ricevo quotidianamente, difenderò sempre il mio stile letterario: sia che lo usi per scrivere libri o articoli, sia che lo usi in teatro o per una serie tv. Così come l'omertà di alcuni sindaci non fermerà le riprese di *Gomorra 2*, così il cachinno contro di me non fermerà la mia letteratura. Rassegnatevi: continuerò a indagare il reale, con il mio stile. Sarà di questo che avrà avuto paura anche la famiglia di Pasquale Locatelli, il broker di coca ora agli arresti. Anche di lui parlo in *ZeroZeroZero* e quando, nel 2013, il libro è uscito in Italia, anche lui ne ha chiesto il ritiro immediato. La richiesta è stata respinta.

*Il metodo è la cronaca, il fine è la letteratura.
Il lettore legge un romanzo in cui tutto ciò che incontra è accaduto.
Si chiama non-fiction novel.*

Etgar Keret

In principio erano Grossman, Yehoshua e Oz, poi è arrivato questo quasi cinquantenne dall'aria scanzonata e dallo stile ironico a sparigliare un po' le carte della narrativa israeliana

Marco Mathieu, «la Repubblica», 27 settembre 2015

L'appuntamento è all'inizio del pomeriggio. E all'incrocio dei nostri voli. Tra Varsavia, Copenhagen, Roma. E Tel Aviv. Perché è qui, nell'area arrivi dell'aeroporto Ben Gurion spazzata dall'aria condizionata, che ci viene incontro a passi brevi e veloci un sorriso a forma di scrittore. Etgar Keret, anni 48 compiuti da un mese, camicia, jeans, zainetto e una reputazione addirittura da «genio della letteratura contemporanea» – secondo il «New York Times» – conquistata con lo stile incisivo e ironico dei suoi libri, tradotti in 31 lingue e pubblicati in 35 paesi. Cinque raccolte di racconti, ma anche film, sceneggiature. E quest'anno il successo di un volume che somiglia a un romanzo (*Sette anni di felicità*, in Italia per Feltrinelli) dedicato alla sua famiglia. «Ho dovuto convincere molti tra i miei editori in giro per il mondo, chiedevano perché volessi evadere dal mio stile dei racconti brevi. Ma ero convinto di doverlo scrivere e ora ne sono felice».

Terminal 3: gli annunci dei voli si susseguono e riportano le nostre parole all'incrocio tra arrivi e partenze. «A un festival mi hanno chiesto perché, se amo tanto la mia famiglia, la lascio a casa così spesso per viaggiare», sorride lo scrittore israeliano più popolare dopo la triade Grossman-Yehoshua-Oz. Pensieri che si formano e diventano parole, mentre attraversiamo bagagli e persone in attesa. «È un paradosso lo so. Ma il viaggio fa parte di me, della nostra cultura: pensa alla figura dell'ebreo errante. Il nostro essere cosmopoliti viene dalla tradizione ebraica. E andare in altri posti per poi tornare a casa aiuta a non far ristagnare il tuo punto di vista. Vale

ovunque, ma secondo me vale soprattutto qui, in Israele».

Paese dove notoriamente gli scrittori mantengono un ruolo importante, intellettuali e artisti riconosciuti come tali. Keret annuisce, poi stoppa l'imminente domanda con un gesto della mano. «Per me essere artista significa essere empatico e avere opinioni che non necessitano del consenso. Qui per tradizione gli scrittori possono, anzi debbono scrivere le proprie opinioni con editoriali sui media. Ma...». Eccolo, il momento di incertezza, la riflessione necessaria prima di proseguire. Usciamo e troviamo almeno 10 gradi in più e quella luce che è solo qui. «La capacità di comprensione della società israeliana è diminuita, aumentano l'intolleranza e gli estremismi. E questo ha avuto un effetto sulla libertà degli artisti». Gli chiediamo di personalizzare il concetto. «Io non credo di essere molto politicizzato, nulla nella mia identità e nella mia formazione lo è. E devo confessare che quando scrivo un editoriale ormai è come se già sapessi che mi prenderò un cazzotto in faccia. Perché sui social network ti attaccano in modo estremamente diretto, violento. Con minacce molto esplicite. A me è già successo. E così talvolta finisce che rinuncio. Se guardo a Grossman e agli altri, penso invece che loro siano nati esattamente per assumere quel ruolo sociale. Io no. Quello che io voglio fare è scrivere storie, non mi piace essere insultato soltanto per aver espresso un'opinione».

Un soldato è uscito a fumare e ora siede di fronte a noi, una coppia si affretta trascinando trolley e bambini, dalla porta arrivano soffi di aria condizionata che

si perdono nel calore diffuso. «Quando scrivo fiction mi sento bene, come se volassi, galleggiando nell'aria. Quando mi chiedono un editoriale, invece, è come se dovessi lavare i piatti o portare fuori la spazzatura: a chi piace fare quelle cose? E comunque di sicuro non è ciò che penso debba essere considerata l'arte». Rientriamo e cerchiamo un tavolo libero al bar più defilato. Sandwich, yogurt, insalate e, sì, anche caffè. Un americano e un espresso, grazie. Keret sorride, poi alza lo sguardo oltre le vetrine del terminal per raccontarci di Tel Aviv. «Amo la mia città, un'isola nel mare d'intolleranza che sta ricoprendo Israele, ma quando hai un figlio ti interroghi sulle prospettive. E non riesco a essere molto ottimista. Credo che abitare a Tel Aviv sia un privilegio, ma è come avere un biglietto di prima classe su un volo destinato a schiantarsi...». Ride con l'espressione seria negli occhi, mentre racconta quel che accade a pochi chilometri da qui, dove in una strada tranquilla del centro, a pochi minuti di cammino dalla spiaggia e al primo dei due piani di una palazzina semplice, dentro un appartamento di due stanze, salotto, cucina, bagno e balcone, ha costruito la sua famiglia e quel suo modo speciale di scrivere. «A Tel Aviv ci sono cose che non mi piacciono ma prevale la consapevolezza che sia una fortuna poter stare bene tra le persone, anche quelle che non la pensano come te, senza violenza». Non basta, c'è dell'altro in quella che l'archistar Libeskind definisce «una metropoli in miniatura». «Molti si sono trasferiti per realizzare i loro sogni: se fai musica vieni a Tel Aviv e troverai un batterista, se fai film è qui che incontrerai sceneggiatori e operatori, lo stesso vale per il teatro. Ecco perché tutto è molto visionario in questa città». I suoi occhi si illuminano come quando la bocca ha appena composto i suoni delle parole di una dichiarazione d'amore, in qualsiasi lingua. La stessa espressione dedicata al figlio Lev, nove anni, che torna spesso tra le sue risposte, così come sulle sue pagine. «Stare con lui è come andare a scuola e imparare, la sua curiosità potrebbe sembrare provocazione...». Esempi? «Siamo stati in Europa: abbiamo affittato un'auto, attraversato paesi e confini. È stata una vacanza molto bella. Tornati a casa Lev ha chiesto di ripetere l'esperienza qui, in

«Quello che io voglio fare è scrivere storie, non mi piace essere insultato soltanto per aver espresso un'opinione.»

Medio Oriente. Ma noi in Siria o Libano non possiamo andarci, e superare la frontiera con la Giordania è possibile ma sconsigliato perché pericoloso. Così ho dovuto provare a spiegargli l'assurdità in cui viviamo. Da quando è nato ci sono già state due guerre ed è mio compito insegnargli che non è così che dovrebbe funzionare il mondo». Si ferma, guarda intorno. Sembra quasi visualizzare i blocchi di cemento e il filo spinato, le armi e i muri, quando dice, anzi chiede: «Come spieghi a tuo figlio i check-point? Oppure, cosa gli rispondi quando lui ti chiede: "Papà, perché a Tel Aviv incontriamo gente di tutto il mondo, turisti italiani e giapponesi, francesi e australiani, ma nemmeno un signore palestinese?"».

Il silenzio è interrotto dal fruscio delle voci di passeggeri intorno a noi. Avviandoci verso le partenze, al piano di sopra, tra scale mobili e controlli, gli chiediamo cosa è cambiato nella narrazione familiare dei Keret. «Mio padre arrivò qui e visse il sogno di una nazione di ebrei dove saremmo stati salvi, ultima tappa del viaggio dopo l'orrore dell'Olocausto. Mi ha insegnato la speranza e la certezza di avere dei diritti e un senso di sicurezza. Ma quando parlo con Lev oggi non c'è quasi più nulla di quel che mi ha tramandato mio padre». Ci fermiamo di fronte all'ultimo varco, in mezzo ai viaggiatori in coda con il passaporto in mano. «Quando viaggio sono geloso di quel che vedo nelle altre società, incontro persone che hanno attività tramandate per generazioni e sanno che continueranno a esistere. Certo c'è la crisi economica, ma se la caveranno, andranno avanti quasi impermeabili alla Storia. Invece qui devi sempre avere un piano B, immaginarti capace di fare altro, trasformarti. Magari partire». La voce al microfono è perentoria, non c'è più tempo. «Ultima chiamata per il volo...».

«Il male assoluto? Sono tutte le forme del nichilismo»

Intervista a Martin Amis mentre esce in Italia *La zona d'interesse*, romanzo sulla Shoah. «Scrivo ciò che voglio, conosco i limiti»

Amanda Mars, «la Repubblica», 28 settembre 2015

Martin Amis apre la porta della sua casa di Brooklyn l'11 settembre, un anniversario maledetto negli Stati Uniti, ma la faccia delusa dello scrittore stavolta ha a che fare con il tennis: «Serena ha perso», sono le prime strascicate parole che pronuncia all'ingresso. Ora esce *La zona d'interesse*, un romanzo in cui torna a parlare dell'Olocausto e il cui tono satirico sollevò moltissime critiche quando venne pubblicato, un anno fa. Si può fare della satira sull'orrore? Sparse per la casa ci sono delle copie, in diverse lingue, dell'ultimo libro con cui ha osato farlo, ma sul tavolo della cucina c'è *Letters to Vera* di Vladimir Nabokov, che sta rileggendo. Amis è poco incline a frequentare autori viventi.

Perché non legge la nuova letteratura?

È una questione di buon senso. Leggere scrittori giovani o più giovani di me non è un modo efficiente di usare il tempo della lettura. Leggo solo i miei amici: Zadie Smith, Will Self... Ma non perché sono giovani. Il giudizio sul valore di un romanzo, di un quadro o di una poesia lo dà il suo perdurare nel tempo. L'unico giudice di un'opera è il tempo. Se un libro dura un secolo, probabilmente è un buon libro; se dura 10 anni, non tanto. Per questo sono solito leggere opere di autori morti, perché le loro opere sono sopravvissute, mentre la lettura del romanzo di un autore di 25 anni è una scommessa non molto sensata.

Il suo ultimo romanzo inizia in un modo romantico, ma in un contesto grottesco. Qual è il ruolo dell'amore nella storia?

Spesso i romanzi iniziano semplicemente con un'immagine e quando ce l'hai, sai di avere un pezzo di narrativa da raccontare, e io ho visto una scena d'amore a prima vista in questo terribile contesto. L'amore per la donna lo rende più coraggioso e diventa un salvatore. L'amore ti rende più idealista. Ma alla fine fallisce, gli rimane una delusione romantica, perché i regimi totalitari rendono molto difficile alle persone amarsi. C'è troppa morte, che è il contrario dell'amore, come l'odio; per questo l'amore deve alla fine rimanere deluso.

Uno come Hitler, dunque, non può essersi innamorato?
Decisamente no. Uno dei grandi misteri di Hitler, a differenza di Stalin o di Mao, è che non sappiamo nemmeno se abbia mai fatto sesso in vita sua. Ci sono teorie che dicono che era normale, altri dicono che era completamente asessuato e altri ancora che era un perverso. Ma io sono incline a pensare che fosse una persona senza sesso. È impossibile immaginarlo che fa l'amore con Eva Braun e poi si fuma una sigaretta a letto... Impossibile.

Perché Smzül, il personaggio ebreo, ha la storia più breve?

Perché è difficile scrivere di una vittima. Questo è il mio secondo romanzo sull'Olocausto e nel primo ho guardato le vittime da lontano. Ma nel frattempo mi sono sposato con una donna ebrea la cui famiglia ha subito l'Olocausto. E le nostre figlie sono per metà ebree. Ora mi sento parte di tutto questo; non vedo più le vittime così lontane da me.

È rimasto colpito dalle polemiche che alcuni dei suoi libri hanno suscitato negli ultimi anni? Si è censurato?

No, spero di no. Lo sforzo più grande nella nostra vita è quello di andare verso una maggiore democrazia, sociale e culturale. Non puoi esserne consapevole quando scrivi, ma quando guardo i miei primi romanzi mi dico ancora: «Cavolo, come ho fatto a dire una cosa simile». Perché è offensiva. Ma direi che ha molto a che fare con l'essere giovane, stupido e coraggioso. Oggi dico ancora quello che voglio. Naturalmente, non ti pieghi alle visioni religiose della gente, niente di tutto questo, ma, forse, sei un po' più attento a chi offendi.

E al perché, probabilmente.

Sì, a quale sia l'obiettivo. Ma penso che sia una questione molto importante quella dell'autocensura in atto, molto importante quando si tratta dell'Islam, perché la gente ha paura.

L'attacco a «Charlie Hebdo» ha chiuso la porta sul ridere del sacro?

Non credo. O almeno spero di no, perché sarebbe una vittoria terribile per l'estremismo, ma 5 giorni dopo la rivista ha pubblicato un nuovo numero con Maometto in copertina.

Ma ora hanno detto che non lo rifaranno.

Lo hanno detto? Qualsiasi rappresentazione della forma umana è considerata blasfema nell'Islam e anche qualsiasi raffigurazione del profeta; questa non mi sembra una gran perdita, ma lo è in termini di libertà di espressione.

L'umorismo dovrebbe avere dei limiti?

No. Ma non sarei nemmeno totalmente permissivo

su tutto. Qualunque tema si scelga implica delle particolari responsabilità e l'Olocausto più di qualsiasi altro. Ma sono le responsabilità che affronti in ogni pagina che scrivi, devi trovare il tono giusto. È qualcosa di simile al decoro, che non significa cortesia, ma un linguaggio appropriato per ogni evento.

Il male assoluto sembra presente in gran parte del suo lavoro. Crede che sia uno dei grandi problemi del nostro tempo?

Non mi piace troppo il concetto di male, lo vedo troppo teologico; preferirei la parola crudeltà o cattiveria. Tuttavia è qualcosa che continua a manifestarsi di continuo sotto varie forme. Ora un'organizzazione terroristica esalta la sua crudeltà e non dice come è abituale «ci dispiace dover uccidere questa gente, ma è necessario». No, questi sono orgogliosi di uccidere dei civili e di ridurre in schiavitù delle ragazze, degli stupri di massa... È sicuramente una nuova declinazione della cattiveria e loro ci vedono una giustificazione religiosa.

Quando assiste a ciò che sta accadendo in Siria, pensa che ogni epoca ha il suo male assoluto?

L'Is è una nuova manifestazione, una nuova evoluzione del male, ma forse è troppo dire che è un'altra cosa. Si tratta di una forma di nichilismo; è sempre nichilismo, nazisti, bolscevichi, Is...

Segue la politica britannica? Che cosa ne pensa di Jeremy Corbyn?

Con Corbyn, il partito laburista smetterà di essere un partito. Diventerà un gruppo di pressione, non ci sarà un governo capeggiato da lui. L'ultimo leader laburista Miliband, fallì perché era troppo di sinistra e ora scelgono uno che è molto più a sinistra.

«Non mi piace troppo il concetto di male, lo vedo troppo teologico; preferirei la parola crudeltà o cattiveria. Tuttavia è qualcosa che continua a manifestarsi di continuo sotto varie forme.»

Anna, libera e coraggiosa ultima eroina di Ammaniti

Una tredicenne e il fratellino si muovono in un mondo che sta per finire a causa di un virus che colpisce solo gli adulti

Marco Missiroli, «Corriere della Sera», 29 settembre 2015

È Anna il nuovo nome di Niccolò Ammaniti e da oggi detiene il suo cuore narrativo. Non esistono altri battesimi, l'autore sceglie queste quattro lettere per concepire la protagonista di un romanzo che racchiude tutti i suoi romanzi. Pesa su di lei, su questa ragazzina di 13 anni, il patrimonio di uno scrittore senza confini che affronta la sua storia più intima. Ma anche la più crudele.

In *Anna* c'è di mezzo la sopravvivenza, e c'è di mezzo un mondo che sta per finire a causa di un virus che abbatte ogni essere umano oltre la pubertà. Ci sono di mezzo loro, i bambini. Orfani. Gli unici che rimangono su questa terra, pronti a tutto per rispondere a una domanda: riuscirò a salvarmi? È da questo bivio finale che Ammaniti amplia il suo patrimonio letterario: ora è troppo poco non avere paura, è troppo poco prendere e portare via, è troppo poco sfidare un Dio e i suoi comandamenti. Non basta nemmeno un'adolescenza con le sue rivelazioni. La missione è restare in questa vita, garantendo la stessa sorte a chi ci è rimasto da amare. Per Anna è Astor, il fratello più piccolo. È dedicata a lui la lotta finale, riuscirò a salvarvi?

«Questa storia nasce da un pensiero puramente biologico-comportamentale: cosa farebbero dei bambini abbandonati a loro stessi? Da qui sono partito a ipotizzare che per qualche ragione nel mondo siano scomparsi gli adulti. Migliaia di domande sulla loro sopravvivenza mi venivano in testa. Questi pensieri mi hanno tormentato per otto anni senza riuscire a trovare una storia degna, viste le premesse. Poi ho pensato ai due fratellini e da lì sono partito. Intanto

ho cominciato diversi romanzi che ho abbandonato, ma non definitivamente».

I genitori dei due fratelli sono morti, il padre all'inizio dell'epidemia, la madre fa in tempo a lasciare un quaderno scritto a penna per i suoi bimbi: «Figli miei adorati, vi amo tanto. Tra poco la vostra mamma non ci sarà più e ve la dovrete cavare da soli. Siete bravi e intelligenti e son sicura che ce la farete».

È l'atto iniziale di un vangelo materno che guiderà il lettore in un'apocalisse disegnata da Ammaniti con un realismo chirurgico: la terra è una Sicilia sventrata, il tempo un futuro prossimo. La piaga è una peste evoluta che dà febbre e macchie rosse al primo accenno di sviluppo ormonale. Poi non c'è altro. Poi si finisce cadaveri, poi il mondo è un deserto di case svuotate e gruppi inferociti di ragazzini che saccheggiano e cannibalizzano in nome della sussistenza. Ma da qualche parte, si dice, qualcuno sta lavorando a un antidoto salvifico. È la voce che arriva anche ad Anna. Comincia qui l'odissea che la costringerà a diventare sé stessa, alleandosi con una solitudine pestilenziale che sembra appartenere al nostro presente. *Anna* è una storia annidata prima del tempo che racconta. Ammaniti ha scritto un romanzo sull'adesso. E sulle nostre possibilità di essere ciò che siamo quando niente ce lo permette. Così la sua protagonista non ha scelta, deve aggrapparsi a com'era quando aveva una madre e un padre: la bellezza della normalità, la tenerezza. Resiste questo in un inferno imminente, può ancora resistere questo: la lievità di una piccola donna che preserva la propria crescita dal senso di distruzione.

È la fiammella accesa nonostante la tormenta, lega alle viscere il narratore e il suo personaggio. «Via via che scrivevo percepivo un maggiore attaccamento ad Anna, provando compassione, orgoglio, gelosia. La sentivo a volte una figlia, a volte la mia fidanzata ideale. A un certo punto ho sentito che era un carattere indipendente e quasi si ribellava alla storia che le avevo recintato intorno. Mai successo prima».

Il narratore entra senza ritegno nella lotta di difesa, e si sente: la devozione di Ammaniti per la sua protagonista lo avvicina alla pietas che McCarthy mise per le sue creature nella *Strada*, imbastendo allo stesso tempo attacchi che devono molto al *Signore delle mosche* di Golding e alla decadenza di *The Walking Dead*, senza essere carneficina. Il prezzo da pagare è l'infanzia che si addossa la ferocia adulta, perdendo il controllo. Non può appellarsi a Dio, perché un dio è estinto. Ogni preghiera è diretta alla natura. Perché garantisca acqua potabile, una tanica di benzina piena, perché faccia trovare una scatola di antibiotici non scaduti. O un cane. In Ammaniti il sollievo della sofferenza passa dagli animali. Il personaggio che mancava nei libri dell'autore di *Fango* è un pastore maremmano sudicio e affamato che segue i due fratelli nelle tenebre.

I cani sono da sempre un'ossessione di Ammaniti, custodi di una libertà irraggiungibile per l'uomo e di una potenza silente. «Per anni mi sono trastullato scrivendo un romanzo su un branco di cani palermitani, ovviamente abbandonati. Ma alcune cose me le sono tenute e le ho messe in questa storia. Coccolone, il maremmano di questo libro, si presenta come una fiera che vuole solo il sangue di Anna e alla fine verrà salvato da lei. È il suo angelo custode». Il bambino salva l'animale, l'animale salva il bambino. È nello spirito a quattro zampe che affiora una speranza. Serviva un amuleto che potesse superare l'estinzione

adulta e il crollo di ogni certezza. Che proteggesse il codice ammanitiano dell'infanzia, forse per l'ultima volta. «È un libro che chiude la mia serie di romanzi sugli adolescenti. Non credo ne farò altri con ragazzini protagonisti. Anna supera tutti gli altri perché è l'unica completamente libera che fa un percorso completo di vita, non è condizionata dagli adulti ma può esprimere tutti i suoi pregi e difetti. Sono curioso di vedere l'accoglienza del pubblico. Il salto richiesto questa volta è più grande, seguirmi nei paradossi del romanzo di genere, accettarlo e superarlo. Perché questa è una lunga storia d'amore».

La fratellanza è questo amore. E il vincolo di sangue è il rimedio al contagio: Anna e Astor, le due costole del mondo, oltrepassano l'essere famiglia e diventano la forza «che spinge uno scarafaggio a zoppicare su due zampe quando è stato calpestato, la stessa che fa fuggire una serpe sotto i colpi della zappa tirandosi dietro le budella». È un istinto ultimo che nasce dall'abbandono violento degli adulti ma che si libera dagli adulti: come saremmo senza i legami che ci partoriscono? La risposta è sulla pelle dei due fratellini. Il vuoto lasciato da un genitore innesca una voracità affettiva che non sa come placarsi, se non nel vivere.

«L'amore è mancanza» ripete Anna quando pensa al corpo della mamma svuotato dal virus: l'aveva trovato nella stanza della casa dove la donna aveva deciso di morire senza essere vista dai figli. Anna l'aveva vegliata dalla porta, era entrata solo quando si era sentita pronta. Così l'aveva riconosciuta: la sua mamma era di una carne lieve, le ossa e i muscoli erano aria e lei aveva potuto trasportarla senza peso verso la sepoltura. Qui il figlio si fa genitore, qui Anna diventa grande. E si basta. Ammaniti la accompagna nella liturgia dell'addio, e nella consapevolezza del vuoto. Lasciando a noi il suo prodigio.

Il narratore entra senza ritegno nella lotta di difesa, e si sente: la devozione di Ammaniti per la sua protagonista lo avvicina alla pietas che McCarthy mise per le sue creature nella Strada.

I fratelli Kouachi ce l'hanno quasi fatta. «Charlie Hebdo» non ha più vignettisti

«Il trapianto di palle è quello che funziona peggio»

Giulio Meotti, «Il Foglio», 28 settembre 2015

C'erano sette vignettisti a «Charlie Hebdo». Cinque sono stati uccisi il 7 gennaio 2015: Charb, Cabu, Honoré, Tignous e Wolinski. Gli altri due, Luz e Pelloux, si dimettono questa settimana. Il mensile «Causeur» titola: «Charlie Hebdo fa hara-kiri», giocando con il suicidio giapponese e il precedente nome della testata satirica francese. Si è quasi conclusa, fra omicidi e abbandoni, la parabola del periodico satirico decimato a gennaio dall'attentato terroristico nei locali della redazione a Parigi.

Due giorni fa l'annuncio del medico Patrick Pelloux, che firmava vignette da 12 anni. «Se ho deciso di smettere di scrivere su “Charlie Hebdo” è perché c'è qualcosa che è finito», ha spiegato alla radio Pelloux, che il 7 gennaio scorso, dopo l'irruzione dei fratelli Kouachi in redazione e l'uccisione di 12 persone, fu uno dei primi ad arrivare al giornale e a comunicare con il presidente François Hollande. Qualche settimana fa, in un'intervista con «Vanity Fair», Pelloux aveva detto: «Non sono più lo stesso, anzi, non so più chi sono. Ho visto tutti i miei amici con i proiettili in testa o nell'addome. Gli assassini volevano massacrare il sorriso. È stato un atto politico nazista». Sono false le voci che vedono Pelloux in rotta con la direzione. Sempre a «Vanity Fair», infatti, Pelloux aveva detto: «Dobbiamo parlare dell'islamofascismo. Siamo in guerra, una guerra subdola. E “Charlie” ha i mezzi».

Lo scorso luglio, il direttore e vignettista, «Riss», aveva però annunciato che non avrebbe più dissacrato Maometto. La notizia fece scalpore. Il direttore e Luz sono stati accusati di piegarsi al terrorismo. «Il trapianto che funziona peggio è il trapianto delle palle», ha ironizzato con perfidia

Jeanne Bougrab, la compagna del direttore assassinato Stéphane Charbonnier.

La verità è che «Charlie Hebdo» è passato dal *nom de plume* allo pseudonimo. Dal soprannome alla clandestinità. Lo ha spiegato così nei giorni scorsi il direttore Riss al «Monde»: «Dopo tutto quello che accadde, è comprensibile che la gente voglia fare un passo indietro e proteggersi». *L'envie de se protéger*. Dimissioni dettate dunque dal terrore. La sfida, prosegue Riss, è adesso quella di «trovare nuovi vignettisti che abbiano lo spirito di “Charlie Hebdo”, ma molti hanno paura, vogliono restare anonimi».

Molti dipendenti del settimanale non escono senza scorta della gendarmeria. La giornalista franco-algerina Zineb El Rhazaoui è circondata da 6 poliziotti e ha detto a Mediapart che dorme «in un luogo diverso quasi ogni notte». Negli ospedali, i sopravvissuti all'attentato vengono curati e ricoverati sotto falso nome, per una maggiore sicurezza. Domenica scorsa, sul palco del Monde Festival, è arrivato il direttore di «Charlie Hebdo» pochi minuti dopo che gli ospiti avevano già preso posto in sala. Una visita a sorpresa, perché l'arrivo di Riss non era stato annunciato in anticipo per motivi di sicurezza. A gennaio, la Francia era tutta «Charlie». Unita per salvare la libertà di espressione. Otto mesi più tardi, quasi nessuno si dichiara più tale. Lo spiega bene la filosofa Elisabeth Badinter, moglie dell'ex ministro della Giustizia, nel documentario *Je suis Charlie* che sta per uscire fra qualche giorno nei cinema: «Se i nostri colleghi nel dibattito pubblico non condividono una parte del rischio, allora i barbari avranno vinto». «Charlie Hebdo» oggi è stanco. Chi può dargli torto? Ma gli altri?

Ricordami così. Intervista a Bret Anthony Johnston

Francesco Musolino, minimaetmoralia.it, 30 settembre 2015

Ricordami così (Einaudi editore, pp 468, euro 21, traduzione di Federica Aceto) verrà ricordato come il libro che ha conquistato la rete nella scorsa estate. Il libro d'esordio del romanziere statunitense Bret Anthony Johnston è stato fortemente sospinto sui social ottenendo la giusta visibilità.

Eppure, sbaragliando i luoghi comuni sul vasto consenso, *Ricordami così* non è affatto un libro semplice. L'adolescente Justin Campbell è scomparso da anni e i suoi concittadini di Corpus Christi cercano di formare un cuscinetto attorno alla sua famiglia che affronta il dramma, oscillando fra l'autocommisurazione e il senso di colpa, cercando disperatamente di riuscire a sopravvivere.

In pagina il Male si presenta nella forma peggiore, con le sembianze dell'uomo comune della porta accanto e Johnston è bravo soprattutto nel non affondare mai la testa sotto la superficie. Restano sul piatto tante domande e grandi silenzi. In questa intervista concessa per «Minima&Moralia» Johnston chiarisce il senso del tutto: non si tratta di un romanzo sulla perdita ma sull'importanza di essere trovati e una volta che ci si avvia sulla via della scrittura bisogna essere disposti ad annullare se stessi, persino a sanguinare per cercare la verità.

Ricordami così non è un romanzo sulla perdita, ma sull'importanza di essere trovati. Era questo l'intento originale del libro?

Penso che questo sia esattamente ciò di cui il libro parla. Ma in realtà non c'era nessun intento originale se non quello di voler seguire i personaggi attraverso questa particolare estate della loro vita. Non sono quel tipo di scrittore che usa il proprio libro per sviluppare un tema o una tesi precisa. Cerco personaggi interessanti in luoghi difficili nella loro vita, e poi li seguo da vicino mentre cercano di negoziare con tali avversità. Piuttosto che le intenzioni in una storia mi attirano le curiosità e le domande.

Perché hai scelto Corpus Christi come location? Sembra un luogo pieno di contraddizioni...

Esattamente! È un ambiente pieno di contraddizioni, proprio come lo sono i miei personaggi. Ma è anche un luogo molto, molto caldo in estate, e volevo che il calore fosse qualcosa di oppressivo e inevitabile come le difficoltà dei personaggi. Anzi, volevo che questa temperatura opprimente aggiungesse un ulteriore grado di tensione. Allo stesso modo, la comunità di Southport dove vivono i personaggi è quasi un'isola. Sono isolati nel loro dolore e nella paura, e ho sperato che anche l'isolamento divenisse parte del tutto.

Le relazioni fra i genitori e i figli sono centrali nel libro. Rendi il senso della fragilità del vincolo e la sua importanza durante la crescita. È stata dura?

L'intero libro è stato estremamente difficile da scrivere, ma non sono sicuro che ci sia stato un aspetto più impegnativo rispetto agli altri. Con i genitori e figli, ho lavorato duramente per mostrare la gamma delle loro emozioni, il loro amore, la paura, la rabbia e la confusione. Mi affascina la spaziosità di quei rapporti, la fragilità e la forza, le emozioni sfumate e la loro struttura sfaccettata, sia in senso positivo che negativo.

Un punto di forza del romanzo sono i silenzi. Nessuna risposta è consegnata al lettore cui non altro che porsi delle domande. Era una scelta voluta?

Absolutamente, è stata una scelta deliberata, e apprezzo molto il fatto che sia emerso questo fatto. Per certi aspetti, credo che questo sia un libro di segreti, riguardo le cose che legano intimamente le persone fra loro. Proprio come i genitori di Justin, anche il lettore attende che lui si apra. Volevo fare in modo che il lettore si trovasse lì, condividendo quella scomoda posizione. Il libro è fatto di segreti e di questa attesa, così quando le parole vengono in

superficie i personaggi diventano più intensi e cresce l'empatia con il lettore.

Dwight è la personificazione del male nel suo aspetto quotidiano e inaspettato. Per queste ragioni, fa più paura?

Dwight è terrificante perché somiglia a tante persone che pensiamo di conoscere. Quando i suoi vicini lo hanno visto con Justin, hanno visto un uomo che sembrava amare il ragazzo, un uomo che sembrava si stesse prendendo cura di lui, dandogli protezione. La «vita lontana» (*away life*, nel testo originale) di Justin aveva elementi di normalità, ma ha subito gravi e violenti abusi. Una delle cose che provoca un vero e proprio terrore è l'apparenza di normalità, la facciata di amore che maschera l'abuso. E i genitori di Justin si trovano dinnanzi a questi fatti all'improvviso, impreparati, proprio come il lettore.

Laura sembra convinta di meritare il dolore e tutte le sofferenze inflitte dalla vita. Per lei è impossibile fuggire via. Perché?

Laura è preda di un profondo senso di colpa e di una profonda rabbia, ancor più potente rispetto ai suoi familiari. Per quattro anni, era convinta che avrebbe potuto fare di più per salvare Justin, per ritrovarlo, e ora sente addosso tutta la responsabilità della sicurezza del figlio. La tormentano il passato e tutto ciò che potrebbe ancora accadere in futuro. Laura vuole punirsi proprio come vorrebbe punire chiunque abbia ferito suo figlio.

Sei stato uno skater professionista. Ci sono aspetti comuni con la scrittura?

Sono stato un grave skateboarder per trent'anni, e per un'estate ho girato l'America con una squadra di skater pro. Guardo il mondo con gli occhi dello skater e dello scrittore e sono prospettive assai simili. Entrambe richiedono una pazienza immensa, l'impegno e l'immaginazione. Entrambe vi lasceranno contusi e sanguinanti. E se ciò non accade, probabilmente non state rischiando abbastanza. Un sacco di gente dice che la scrittura e lo skate sono modi attraverso cui ci esprimiamo. Non sono d'accordo. Penso che siano una via per fuggire da noi stessi, un modo con cui ci arrendiamo a cose più grandi di noi.

Hai impiegato più di 5 anni per scrivere questo libro, approfondendo in profondità la psiche dei tuoi personaggi. Hai avuto paura di perderti, di non riuscire a trovare la via d'uscita?

Indipendentemente da ciò che sto scrivendo, il mio obiettivo è sempre quello di perdermi, nella storia e nei personaggi. Ed è il medesimo obiettivo che ho come lettore.

Ovvero?

Voglio allontanarmi, riuscendo ad allontanarmi dalla mia esperienza personale per essere consegnato ad un'altra coscienza. Quando scrivo voglio approfondire i personaggi, sfuggire alle mie idee, dimenticare quello che so e imparare a conoscere i miei personaggi, senza alcun filtro ideologico. Per questo la mia paura non è quella di smarrirmi, al contrario, la mia paura onnipresente è quella di non riuscire a perdermi del tutto.

«Guardo il mondo con gli occhi dello skater e dello scrittore e sono prospettive assai simili. Entrambe richiedono una pazienza immensa, l'impegno e l'immaginazione. Entrambe vi lasceranno contusi e sanguinanti. E se ciò non accade, probabilmente non state rischiando abbastanza.»