

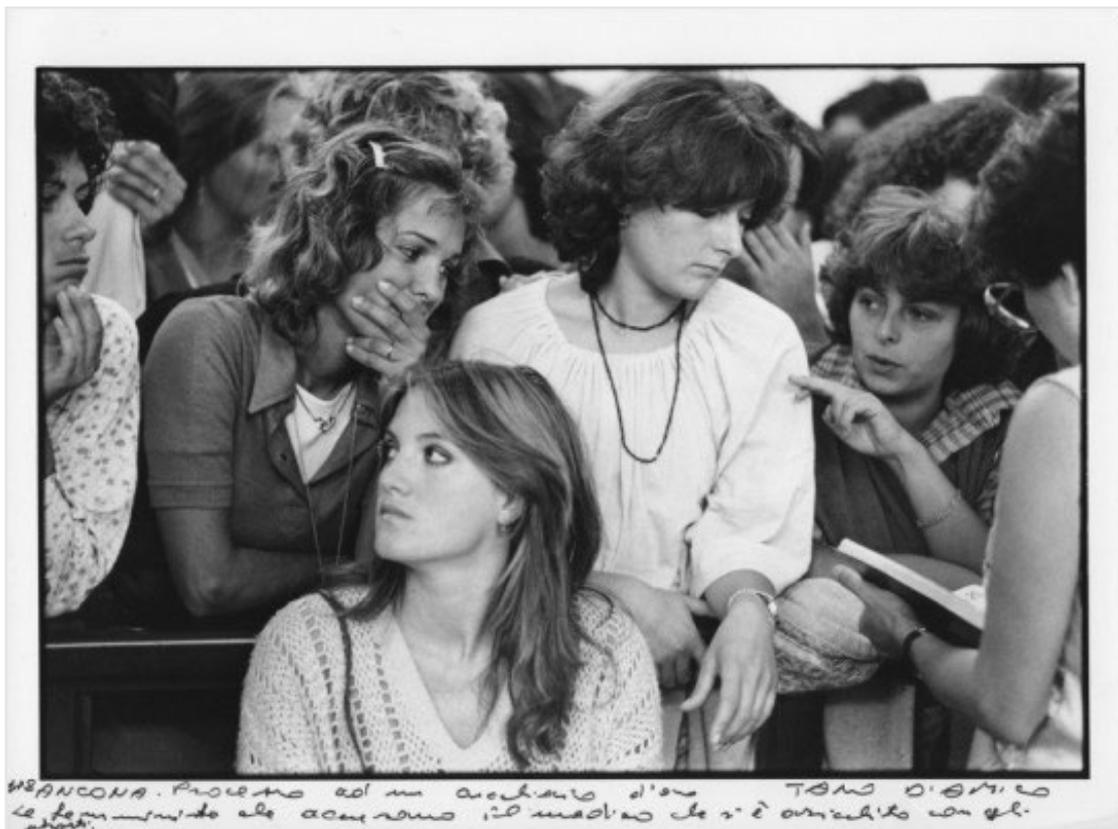
La rassegna stampa di **O**bligue

ottobre 2016

La rassegna stampa del mese si apre con **La fiammella editoriale** di **Laura Senserini**

Ho deciso di occuparmi di editoria per caso, invitata da una studentessa incontrata a un'assemblea di donne all'università (era il mitico '77) a entrare in un gruppo che voleva creare una casa editrice all'interno della facoltà di Lettere della Sapienza. Stavo per laurearmi e non sapevo bene cosa avrei voluto fare da grande, sperimentai l'insegnamento (quattro mesi alla scuola media dell'Isola del Giglio con tanto di soggiorno obbligato), constatai che non mi piaceva

per niente e che non c'ero molto portata così optai per una delle due alternative che avevo di fronte e scelsi l'editoria (l'altra era la gestione di un grande campeggio a Giannella, cosa che, con gran divertimento, avevo già fatto per due anni di seguito). La cooperativa – che creammo approfittando delle agevolazioni dovute alla Legge 285 per l'occupazione giovanile – andò a regime nel '79, quando affittammo dei locali a San Lorenzo, comprammo



macchinari e attrezzatura varia e prendemmo contatto con i docenti della facoltà. Fu allora che ci ponemmo seriamente il problema della nostra formazione, perché eravamo tutti neolaureati o studenti di facoltà umanistiche e sapevamo ben poco di stampa e editoria. Decidemmo perciò di farci le ossa sul campo (all'epoca non esistevano né scuole né master di editoria), contattando librai, editori romani, grafici, stampatori. Numerose sono state le giornate che abbiamo passato a discutere dell'universo mondo dell'editoria (nella fattispecie quella universitaria), a partecipare a incontri politici e non, numerose le notti trascorse a rifare lavori sbagliati (volevamo produrci da soli i nostri libri, per coniugare il lavoro manuale con quello intellettuale – erano siffatti tempi –, e quindi avevamo pensato a una tipografia interna come anche a una piccola libreria dove vendevamo, oltre agli altri testi universitari, anche i nostri). Insomma, siamo stati degli autodidatti che hanno imparato ciò che serviva per l'attività che volevano intraprendere osservando e studiando quello che facevano gli altri e lavorando fianco a fianco con professionisti. Ognuno di noi si è occupato di un settore ed è riuscito a svilupparlo più o meno bene, affinando nel tempo le proprie competenze, anche se le cose non sono state certamente rose e fiori, anzi, visto il periodo buio (gli anni Ottanta) in cui abbiamo poi operato. Certo però tutto questo ci è servito sia a livello collettivo che individuale, riprova ne è che, una volta andata in crisi la cooperativa, la maggior parte ha continuato a lavorare nel settore, chi come libraio, chi come redattore editoriale, chi come giornalista, chi come tipografo.

Quando nel '91 ho lasciato la cooperativa e ho spedito il mio curriculum a praticamente a tutte le case editrici romane, ho immediatamente avuto due-tre proposte di lavoro. Accettai l'offerta della Newton Compton, dopodiché, stufa dell'ambiente e del clima che vi si respirava, ho collaborato per un anno con la Jouvence (occupandomi in particolare di una collana di letteratura araba), quindi ho lavorato come free-lance per poi approdare prima alla Fanucci (solo

qualche mese) e infine alla Fazi Editore, dove lavoro tuttora a distanza di ventun anni.

In Fazi, per via della mia ormai più che decennale esperienza nel settore, ebbi immediatamente un ruolo di senior e, essendo la casa editrice ancora una realtà operativa molto piccola (eravamo in cinque compresa la segretaria tutt'altro), mi trovai subito a gestire tutta l'attività redazionale e produttiva nonché a occuparmi direttamente della formazione della giovane redattrice assunta insieme a me, di grande cultura e altrettanto grande volontà ma di scarsa esperienza. Ebbi così il mio primo ruolo di mentore, mio malgrado, ma devo dire che, in un rapporto gomito a gomito in cui mandavamo avanti collegialmente la nostra «macchina» e in cui la gerarchia era dovuta solo all'autorevolezza della conoscenza, la cosa ha funzionato, io sono riuscita a trasmettere a lei e agli altri quanto sapevo (il mio know-how si dice in gergo manageriale), e lei, imparando, ha insegnato qualcosa anche a me, sicuramente a rafforzare e strutturare meglio il tutto. Questa esperienza, peraltro, ha consolidato il mio convincimento di quanto nel lavoro redazionale (ma è la stessa cosa in ogni genere di attività) sia molto importante il lavoro di squadra, ragion per cui ho sempre discusso apertamente insieme ai miei redattori dei problemi che dovevamo affrontare nel quotidiano, e nel caso dovessimo prendere qualche decisione importante l'abbiamo fatto collegialmente, in una dialettica che non è mai venuta meno e che è stata per tutti un importante elemento di crescita.

Negli anni la casa editrice si è ingrandita, accogliendo nuove figure professionali, in particolare nuovi redattori, ma anche stagisti, soprattutto provenienti da scuole o master di editoria.

Mi sono perciò trovata di fronte al problema di come fare in modo che chiunque approdasse da noi potesse utilizzare proficuamente (per sé e per la casa editrice) il suo tempo e fin dall'inizio mi sono attenuta a un principio che ancor oggi reputo basilare: qualsiasi nuovo redattore o stagista mettesse piede nella redazione veniva messo nella gabbia dei leoni, veniva cioè coinvolto nell'intero processo lavorativo

di un libro (controllo della traduzione, redazione del testo, editing, correzione di bozze, stesura di schede, bandelle e copertinari, grafica), in un confronto costante su tutti gli aspetti del medesimo e divenendo a tutti gli effetti partecipe della vita della casa editrice. Ovviamente questo significava dare delle responsabilità e saggiare quanto la new entry fosse in grado di sopportarle e di gestirle, nonché di dimostrare quanto fosse veramente in grado di fare, ma è stata sicuramente una bella palestra per chiunque ci abbia incontrato sul suo cammino.

Certo, non sempre le cose sono andate in modo positivo, ci sono stati dei casi di protervia da parte di alcuni riguardo alle proprie (errate) convinzioni e inossidabilità a quanto si cercava di trasmettere che non solo hanno fatto perdere tempo ma ci hanno anche costretti talvolta a rifare in toto dei lavori. C'è da dire però che in generale questo tipo di atteggiamento, sebbene all'inizio risulti un po' spiazzante perché le responsabilità pesano non poco, è servito a inquadrare subito i nuovi venuti all'interno della redazione e della casa editrice e a far sperimentare loro a tutto tondo il lavoro editoriale.

Se questo ha spesso significato un appesantimento del nostro lavoro prima che i nuovi arrivati si rendessero abbastanza autonomi da essere fattivamente di aiuto, è però sempre stato un piacere ogni volta che il coinvolgimento è stato reale e abbiamo potuto appurare che ci sono stati dei veri progressi. In

particolare, aver creato un ambiente accogliente di confronto e di completa inclusione e partecipazione ha fatto sì che, con poche eccezioni, i nuovi redattori, come gli stagisti, siano stati ricettivi e ben disposti e si siano affezionati a tutti noi. Non è un caso, infatti, che la maggior parte degli interni o dei collaboratori che lavorano con la Fazi Editore venga da esperienze di stage con noi e che tutti quelli che negli anni hanno più o meno a lungo soggiornato in casa editrice abbiano mantenuto un rapporto con gli ex colleghi e abbiano ritenuto questa loro esperienza determinante per la loro formazione.

Per quanto mi riguarda, che dire? Da che ho scelto scientemente di non voler fare l'insegnante mi sono trovata comunque a dover insegnare. È stato uno sberleffo del destino ma tutto sommato è un ruolo che non mi è dispiaciuto e non mi dispiace svolgere, anche quando mi capita di farlo al di fuori della realtà della casa editrice, per esempio in corsi e master legati alla traduzione o all'editoria oppure nelle scuole, come è successo in questi ultimi anni.

Eppoi, visto quanto è difficile farlo bene, tanto di cappello a chi l'insegnante, nell'ambito scolastico e non, lo fa di mestiere, mestiere difficile e spesso misconosciuto che ha però come contropartita la soddisfazione di aver acceso qualche fiammella qua e là e, nel dare, aver ricevuto di sicuro qualcosa.

Laura Senserini, laureata in Lettere all'università Sapienza di Roma, ha sempre operato nel settore dell'editoria collaborando nel tempo con numerose case editrici. Lavora come caporedattore nella Fazi Editore fin dalla sua fondazione occupandosi di tutte le collane.

Immagine di copertina: © Tano D'Amico.

<i>≠ Le super scuole</i>	
Mara Accettura, «D» di «la Repubblica», primo ottobre 2016	9
<i>≠ Anne Sexton scappa, il demone la ripiglia</i>	
Roberto Galaverni, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 2 ottobre 2016	12
<i>≠ Elena Ferrante, le «tracce» dell'autrice ritrovata</i>	
Claudio Gatti, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 2 ottobre 2016	15
<i>≠ Gli editori di e/o, Sandra Ozzola e Sandro Ferri, rispondono al giornalista Claudio Gatti sull'identità di Elena Ferrante</i>	21
<i>≠ Lasciate a Ferrante il diritto all'assenza</i>	
Michele Serra, «la Repubblica», 4 ottobre 2016	22
<i>≠ Scoop giornalistico o gossip? Parla Claudio Gatti, autore dell'inchiesta su Elena Ferrante</i>	
Antonio Prudeniano, «Il Libraio», 4 ottobre 2016	24
<i>≠ Rabbia o euforia, il mondo si divide su Elena Ferrante</i>	
Stefania Parmeggiani, «la Repubblica», 5 ottobre 2016	27
<i>≠ Una, due, quante Ferrante</i>	
Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 6 ottobre 2016	29
<i>≠ Giovani scrittori non rivelate il vostro nome</i>	
Ferdinando Camon, «La Stampa», 6 ottobre 2016	32
<i>≠ Dopo la vita ci aspetta la vita</i>	
Francesca Borrelli, «il manifesto», 7 ottobre 2016	33
<i>≠ La vegetariana che viene da Seul</i>	
Elisabetta Muritti, «D» di «la Repubblica», 8 ottobre 2016	36
<i>≠ Don DeLillo, cioè l'America</i>	
Francesco Longo, «pagina99», 8 ottobre 2016	40
<i>≠ Archeologia del volgare</i>	
Matteo Motolese, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 9 ottobre 2016	42
<i>≠ Il sesso me lo imparo sul web</i>	
Caterina Bonvicini, «l'Espresso», 9 ottobre 2016	44
<i>≠ Nei romanzi di Marilynne Robinson possiamo leggere il nostro futuro</i>	
Nicola Lagioia, «Internazionale», 9 ottobre 2016	48
<i>≠ Il feuilleton al tempo del binge-watching</i>	
Valentina Pisanty, «il manifesto», 9 ottobre 2016	56

≠ <i>Intervista a Cattedrale, l'Osservatorio sul racconto</i> altrianimali.it, 10 ottobre 2016	59
≠ <i>Ritroviamo la bussola, basta scontri di civiltà</i> Renato Minore, «Il Messaggero», 10 ottobre 2016	65
≠ <i>Lo studio statistico richiama in causa Starnone</i> Alessia Rastelli, «Corriere della Sera», 12 ottobre 2016	67
≠ <i>«La sua canzone è poesia.» E il Nobel va a Bob Dylan</i> Sandro Veronesi, «Corriere della Sera», 13 ottobre 2016	68
≠ <i>Lo stupore e il sarcasmo degli scrittori: «Canzoni e letteratura sono cose diverse».</i> Alessia Rastelli, «Corriere della Sera», 14 ottobre 2016	71
≠ <i>Libri, film e musica on line. «Compro ma non è mio.»</i> Filippo Santelli, «la Repubblica», 15 ottobre 2016	73
≠ <i>Native advertising, la pubblicità che sembra giornalismo</i> Lelio Simi, «pagina99», 15 ottobre 2016	75
≠ <i>Sem, arriva un nuovo editore. E s'affida all'Olimpo di Fellini</i> Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 16 ottobre 2016	78
≠ <i>Elena Ferrante, ironie e ipocrisie</i> Claudio Gatti, «Il Sole 24 Ore», 16 ottobre 2016	80
≠ <i>Ridere con gli umili e i battuti</i> Daniela Marcheschi, «Il Sole 24 Ore», 16 ottobre 2016	83
≠ <i>Il Nobel on the road</i> Antonello Guerrera, «la domenica» di «la Repubblica», 16 ottobre 2016	86
≠ <i>Piccoli lettori crescono</i> Peter Osborne, «Il Sole 24 Ore», 16 ottobre 2016	89
≠ <i>Ginevra Bompiani: «Le seconde possibilità esistono solo nella scrittura».</i> Simonetta Fiori, «la Repubblica», 17 ottobre 2016	91
≠ <i>Elio Vittorini e la Gentile Signora. Le lettere a Lucia Rodocanachi</i> Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 17 ottobre 2016	94
≠ <i>Come sta cambiando il panorama dell'editoria italiana?</i> Antonio Prudenzeno, «Il Libraio», 18 ottobre 2016	97
≠ <i>Il riscatto dell'italiano, dai fornelli agli atenei</i> Valeria Strambi, «la Repubblica», 19 ottobre 2016	102

≠ <i>Francoforte a fumetti. È boom di graphic novel</i>	
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 20 ottobre 2016	104
≠ <i>L'uomo che non sapeva di essere Fitzgerald</i>	
Marco Cicala, «il venerdì» di «la Repubblica», 21 ottobre 2016	106
≠ <i>Occhi dolci e lezioni di ipocrisia</i>	
Giorgio Montefoschi, «Corriere della Sera», 22 ottobre 2016	109
≠ <i>Le signore Hemingway</i>	
Costanza Rizzacasa d'Orsogna, «Io Donna» del «Corriere della Sera», 22 ottobre 2016	111
≠ <i>Ma perché gli antichi inventarono i miti?</i>	
Mario Ricciardi, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 23 ottobre 2016	113
≠ <i>Geniale o blasfemo, divide il papa di Sorrentino con ascolti record</i>	
Antonio Dipollina, «la Repubblica», 23 ottobre 2016	115
≠ <i>Afroamericano in vena di ironia sceglie il ghetto</i>	
Luca Briasco, «il manifesto», 23 ottobre 2016	117
≠ <i>Intervista a Han Kang</i>	
Alcide Pierantozzi, rivistasudio.com, 25 ottobre 2016	119
≠ <i>Chi</i>	
Sylvia Plath, 22 ottobre 1959	121
≠ <i>Coniugare una fresatrice all'imperfetto</i>	
Davide Dalmas, «L'Indice dei libri del mese», ottobre 2016	122
≠ <i>Un'altra lingua per raccontare casa</i>	
Giorgio Amitrano, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 30 ottobre 2016	125
≠ <i>Generosità di un avido lettore</i>	
Harvey Sachs, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 30 ottobre 2016	127

Le super scuole

Tecnologia, democrazia, creatività. Dall'Olanda alla Germania al Giappone, sono i principi della nuova istruzione. Pensata per i nativi digitali e per il mondo che abiteranno

Mara Accettura, «D» di «la Repubblica», primo ottobre 2016

Intorno a un tavolo basso e rotondo, un gruppo di bambini di età diverse, la maggior parte scalzi, sta facendo lezione di matematica. L'insegnante è seduta con loro e spiega. Dopo un po' si alzano e vanno a prendere i loro iPad per completare il compito, alcuni si risiedono al tavolo, altri si sdraiano su un divano, insolitamente tranquilli e concentrati per essere alle elementari.

La Steve Jobs School (nessuna affiliazione con Apple) è nata a Amsterdam nel 2013 e in soli tre anni il suo modello è stato adottato da altre trenta scuole in Olanda e una in Sudafrica. È considerata una delle sperimentazioni didattiche più innovative del mondo e non solo perché ha adottato il tablet come strumento principale dell'insegnamento. La sua missione è ridefinire i parametri dell'istruzione in un mondo che cambia sempre più velocemente. «Qualche anno fa dovendo iscrivere la mia ultima figlia a scuola ho visitato quella già frequentata dagli altri figli negli anni Ottanta» racconta Maurice de Hond, fondatore. «Non era cambiato nulla. Perché? E che cosa poteva insegnare di nuovo a una bambina che già a due anni smanettava sull'iPad?» de Hond ha messo su un team di educatori e ha studiato una scuola ad hoc per i nativi digitali dove l'intero programma è concepito per il tablet che i bambini usano per metà del tempo dedicato allo studio. Per esempio imparano i rudimenti della programmazione – in sostanza, logica – prima di leggere e fanno compiti stile videogiochi, terminando gli step nel tempo che gli è più congeniale. Le risposte esatte li fanno salire di livello.

La tecnologia permette di creare delle classi non suddivise per età ma per competenza: «Se un bambino di sei anni riesce molto bene in matematica perché deve stare con dei coetanei?» chiede de Hond. «Si annoierebbe. In quelle ore starà con scolari più grandi.» Un'altra caratteristica è che l'insegnamento è penalizzato. Ogni sei settimane l'alunno discute con un coach e i genitori a che punto è e che cosa vorrebbe studiare. Se è immaturo per la scrittura ma è portato per la lettura, per un determinato periodo si concentrerà su quella e poi, più naturalmente, recupererà la scrittura. I genitori a casa possono seguire sull'iPad i progressi del figlio. Il curriculum è uguale a quello di qualsiasi altra scuola, dice de Hond, alla fine gli esami sono sempre quelli, solo che si insegna in modo un po' più creativo e interessante. Se mettiamo in dubbio questa dipendenza dai gadget che, tra le altre cose, danneggia la memoria, risponde: «Lei toglierebbe a un falegname un martello? La tecnologia è utile. Bisogna parlare un linguaggio adatto ai bambini. Nella mia esperienza la maggior parte di chi soffre di deficit di attenzione non ha un disturbo. È solo annoiata perché la scuola è lontana dalla vita».

de Hond non è l'unico a rendersi conto dei limiti del sistema tradizionale. Le scuole Montessori, Steiner e Sudbury hanno elaborato da anni sistemi ad hoc. «Le scuole tradizionali sono autoritarie e promuovono la competitività invece della collaborazione. I bambini non sono rispettati come membri indipendenti di una società democratica. Pensiamo solo a tutte quelle ore passate seduti fermi nei banchi: una

violazione dei diritti umani» dice Marko Koskinen, educatore finlandese formato secondo i principi della Sudbury e inventore della Knowledge Constructors, sistema on line di home schooling. In più, con la loro definizione ristretta dell'intelligenza, che glorifica chi ha successo nelle materie accademiche, ammazzano la creatività.

Il problema non è nuovo. Nelle sue famose conferenze per Ted, l'educatore Ken Robinson (autore di *Fuori di testa. Perché la scuola uccide la creatività*, Erickson) fa notare come il nostro modello scolastico sia nato in età industriale e modellato sulle fabbriche. La campanella, i banchi uno accanto all'altro, i posti assegnati, il sistema dei test, tutto ha lo scopo di produrre in modo efficiente individui standardizzati, a scapito della capacità che hanno tutti i bambini di produrre idee originali che hanno un valore.

«Se portiamo avanti un sistema educativo che sopprime l'individualità, l'immaginazione e la creatività, non sorprendiamoci se poi abbiamo quel risultato» dice. Peccato che il mondo per cui è stata concepita quella scuola non esista più. I lavori ripetitivi sono delegati alla robotica. E le lauree, così inflazionate, non garantiscono più un posto di lavoro. La società contemporanea infatti richiede competenze diverse. «Quella di cercare e filtrare le informazioni e quella di trovare soluzioni a dei problemi» dice de Hond. «Adattabilità ai cambiamenti e creatività nel generare nuove idee» dice Robinson. «L'istruzione dovrebbe mettere in grado gli studenti di capire il mondo in cui vivono e i loro talenti, in modo da formare individui soddisfatti e cittadini attivi e compassionevoli.» Molte scuole nel mondo hanno raccolto la sfida, rifiutando l'approccio tradizionale. In Germania, la



Evangelische Schule Berlin Zentrum è una delle più riconosciute. Non ci sono voti fino a quindici anni, né materie obbligatorie (tranne tedesco, matematica, inglese e social studies). I ragazzi decidono autonomamente quando fare gli esami. Per misurarne lo spirito di iniziativa, la capacità organizzativa e il senso di responsabilità gli educatori affidano loro progetti da realizzare e un budget.

A Copenaghen nell'Ørestad Gymnasium non ci sono aule. Più di un migliaio di alunni seguono classi (anche virtuali) in un open space suddiviso in zone di apprendimento che dovrebbero stimolare il senso di comunità e la flessibilità di pensiero. A New York, alla Blue School, nata dal Blue Man Group, gruppo di genitori che lavorano nel mondo del teatro, le ultime scoperte sul cervello vengono incorporate nella pedagogia in modo che i bambini abbiano sin da piccoli consapevolezza e linguaggio per le proprie emozioni. Anche la Blue School lavora molto su abilità sociali e organizzative, per esempio se si decide con i bambini di fare una visita a un museo, viene delegato a loro il compito di organizzarla: dove andare a seconda di quello che vogliono apprendere, come arrivarci, cosa fare prima e dopo la visita.

A Parigi l'École Dynamique, costola della Sudbury, non ha un vero curriculum: permette ai bambini di fare quello che vogliono accompagnandoli nella scoperta dei propri talenti in modo da raggiungere l'eccellenza. «I filosofi della Rivoluzione francese hanno garantito agli adulti libertà di azione, parola,

associazione e vita privata. Non c'è nessun motivo per trattare i bambini in modo diverso» dice il fondatore, Ramin Farhangi. Ad alcuni il sistema sembrerà folle. Inaspettatamente, «l'80 per cento degli studenti usciti dal sistema Sudbury va in università anche esclusive come Harvard» riprende Farhangi. Un caso eccellente è quello di Laura Poitras che alla Sudbury ha imparato a leggere a tredici anni perché tutto quello che le interessava fare era fotografare. Questo non le ha impedito di laurearsi e vincere un Oscar col documentario *Citizenfour* sulla vicenda di Edward Snowden.

Tutte sono ancora realtà piccole e sperimentali. «Considerate alternative perché si basano sull'apprendimento personalizzato, il senso di comunità, le attività extracurricolari, i sostegni all'insegnamento. Se queste realtà fossero ovunque non ci sarebbe bisogno di istruzione alternativa» dice Robinson, ricordando che l'istruzione ha luogo nelle aule e non nei ministeri e bisogna riportarla alle persone in modo da farle prosperare. Lui è convinto che il cambiamento stia prendendo slancio. Perché? «Il contesto in cui viviamo rende necessario che questi diversi approcci vengano compresi in pieno e applicati su larga scale. Le tecnologie rendono possibile personalizzare l'istruzione. Infine in molte parti del mondo cresce in modo spontaneo la sensazione che sia arrivato il momento di dare una scossa tellurica al modo in cui pensiamo e pratichiamo l'educazione.» Per la scuola la rivoluzione è appena iniziata.

«La campanella, i banchi uno accanto all'altro, i posti assegnati, il sistema dei test, tutto ha lo scopo di produrre in modo efficiente individui standardizzati, a scapito della capacità che hanno tutti i bambini di produrre idee originali che hanno un valore.»

Anne Sexton scappa, il demone la ripiglia

Un'antologia propone l'opera dell'autrice segnata dal disagio psichico che ha contribuito a ridefinire stile e tematiche nella produzione nordamericana.

Le sue metafore restano indomabili

Roberto Galaverni, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 2 ottobre 2016

Uno dei gerghi poetici più invasivi della poesia italiana degli ultimi anni, declinato perlopiù al femminile, è quello legato alla retorica del corpo, delle pulsioni profonde, del dolore e, per converso, alla negazione implicita di qualsiasi componente intellettuale, storica o culturale. Di questi gerghi ne esistono parecchi altri, ovviamente, spesso non meno pervicaci e diffusi. Dunque non si tratta affatto di un problema legato al femminile o al maschile ma di una questione estetica, e più specificamente poetica. Quando un privilegio di verità viene concesso a priori a una certa materia di poesia – in questo caso alle percezioni e alle ferite della dimensione fisica e psichica – anziché in una presunta autenticità si finisce infallibilmente per sfociare nei luoghi comuni e nei cliché, cioè appunto in un linguaggio poetico arbitrario, preconfezionato e, come tale, infinitamente riproducibile. In realtà, non esiste argomento, per quanto sacrosanto dal punto di vista storico o esistenziale, capace di per sé di legittimazione poetica, vale a dire di assicurare quell'aumento di vitalità della significazione che alla poesia sempre si richiede. È una legge dura, anzi durissima, ma è certo una legge.

Eppure, se si guarda indietro alle esponenti più conclamate di questa specie di vasto orientamento

espressivo – a Amelia Rosselli, Sylvia Plath, Anne Sexton, per esempio – ci si accorge subito come quella stessa legge poetica siano state assolutamente capaci di riconoscerla, di metterla non solo alla prova ma a frutto, di trasformarla in un'arma di poesia e, insomma, in un'opportunità per definire al meglio sé stesse e il proprio difficile, tormentato ma sicuramente ricco e complesso rapporto con la vita. E proprio della Sexton è in uscita in questi giorni per Crocetti Editore una corposa antologia, *La zavorra dell'eterno*, ben curata e tradotta da Cristina Gamberi, a cui va anche il merito di un'introduzione molto equilibrata. Quando si tratta di proporre al meglio un poeta amato, capita spesso di sorvolare su ombre e lacune eventuali. Ma in questo caso la curatrice non sottace i rischi che inevitabilmente porta con sé una poesia concepita fin dall'origine come ausilio terapeutico, medicamento, come strada verso una possibile guarigione da una malattia psichica che rende impraticabile la vita: una a dir poco esplosiva necessità di portare alla luce i viluppi personali più nascosti e arroventati, la ricerca dell'immediatezza del dire che scivola talora in una specie di diarismo in presa diretta, il carattere ossessivo, costretto dei temi, che può a sua volta irrigidirsi in uno schema culturale e ideologico. Ma

*«Ho bussato sulla mia stessa testa;
era di vetro, una scodella rovesciata.»*

«Sono stata vittima del sogno americano. Volevo solo vivere, sposarmi e avere figli. Pensavo che l'incubo, le visioni, i demoni sarebbero svaniti se avessi avuto in me tanto amore da sopprimerli.»

è poi altrettanto vero che senza questi stessi rischi ed eccessi, senza questo suo estremismo del dire, la Sexton non avrebbe avuto la forza, diciamo così, di tirare il colpo, contribuendo forse più di ogni altro a una nuova definizione del baricentro della poesia nordamericana in nome di una pronuncia più urgente, intima, coinvolta, drammatica, personale.

Del resto, per sentirlo appieno questo suo colpo, è necessario pensare agli Usa degli anni Cinquanta. La Sexton era nata nel 1928 nelle vicinanze di Boston, da una famiglia piuttosto agiata del New England. Ed è lei stessa a chiarire bene verso quale tipo di esistenza fosse stata indirizzata. «Sono stata vittima del sogno americano. Volevo solo vivere, sposarmi e avere figli. Pensavo che l'incubo, le visioni, i demoni sarebbero svaniti se avessi avuto in me tanto amore da sopprimerli. Facevo l'impossibile per condurre una vita tradizionale; per questo ero stata educata e questo mio marito voleva da me.» Così si comprende anche a quale incredibile pressione, a conti fatti fin troppo grande, la Sexton avesse sottoposto il discorso poetico, tra richieste di chiarezza e liberazione, attese salvifiche e miraggi di rinascita.

Le prime raccolte costituiscono pietre miliari della cosiddetta «poesia confessionale», accanto a quelle di Robert Lowell e della Plath. Nel libro d'esordio, *Al manicomio e (parziale) ritorno (To Bedlam and Part Way Back)* (1960), i motivi della Sexton sono in pratica già tutti presenti. In seguito, infatti, potranno cambiare le procedure espressive e della rappresentazione ma non l'immaginario poetico, ammesso che così si possa davvero chiamare, che fin da subito appare dato una volta per sempre. Se si pensa che in inglese *bedlam* significa «caos» ma anche «manicomio», si può dire che, con qualche anticipo sulla Rosselli, la Sexton abbia iniziato qui la propria «serie

ospedaliera». L'instabilità mentale, i ricoveri nell'ospedale psichiatrico, il rapporto col medico, le cure, i farmaci, i tentativi di suicidio, gli incubi, le ossessioni, le ferite della mente, il confronto con le figure del padre e ancor più della madre, l'infanzia, l'educazione costrittiva, le paure, i crolli emotivi, il desiderio della vita, le pulsioni di morte, il sogno di essere altra o altro – di questo parla anzitutto la Sexton, dapprima ricorrendo, come fosse un tutt'uno con la regressione verso l'infanzia, alla rima e ai modi della filastrocca: «La mia pillola per dormire è bianca. / È una splendida perla; / mi libra lontano da me stessa, / la mia pelle punzecchiata estranea / come uno straccio di stoffa. / Voglio ignorare il letto. / Sono biancheria su uno scaffale. / Che gli altri si lamentino in segreto; / che tutte le farfalle smarrite / vadano a casa».

In un brevissimo giro d'anni brucerà molte esperienze, esistenziali e insieme espressive. Eppure l'impressione che si riceve guardando di scorcio l'intera vicenda poetica della Sexton (che morirà suicida nel 1974) è di una fuga ogni volta mancata, di un continuo risucchio e di una redenzione impossibile, tanto meno poetica. Il grande successo di pubblico e i riconoscimenti critici nel corso degli anni Sessanta, le cattedre universitarie, l'approfondimento del rapporto tra poesia e l'inconscio, l'affinamento tecnico e stilistico, la padronanza sempre maggiore delle proprie immagini, la consapevolezza e l'impegno storico-civili, legati anzitutto all'emancipazione femminile, il raggiungimento della maturità fisica e artistica, le visioni mistiche, non varranno in nessun modo a indebolire la potenza oscura di quel «dio selvaggio», come l'ha chiamato Al Alvarez, che ha tormentato la sua esistenza e nutrito i suoi versi.

La vitalità della sua poesia, del resto, sta soprattutto nel carattere indomabile dei suoi principali nuclei

*«Sono uscita, una strega posseduta
che anela l'aria nera, resa audace dalla notte;
sognando malefici, ho eseguito il mio compito
sorvolando le case, luce dopo luce:
figura solitaria, con dodici dita, folle.»*

metaforici: la bambina, la strega, l'autorità, il nero, il bianco, il rosso, il corpo ferito, la colpa, la purezza. Nel suo gioco poetico qualcosa resta sempre fuori controllo. Se Lowell si espone ma anche si trincerava nelle sue diaboliche architetture formali, se la Plath, un po' come aveva fatto al massimo grado la Cvetaeva, raggiunge d'imperio frequenze o altezze che la portano anche al di là del dolore, la Sexton in qualche misura ci si trova sempre in mezzo. Per

quanto si sforzi di avere ragione del proprio demone semplicemente raccontandolo, oppure oggettivandolo nei grandi archetipi della fiaba, o ancora riconoscendolo nella storia pubblica e civile, è costretta costantemente a portarlo con sé e a fronteggiarlo. In fondo, di tutti i poeti confessionali è la più colpevole e insieme la più innocente. «Anne, Anne, / sul tuo asino scappa via, / scappa da questo triste albergo.»



Elena Ferrante, le «tracce» dell'autrice ritrovata

Documenti, riscontri, diritti d'autore: ecco le prove che ci inducono a identificare la scrittrice napoletana in Anita Raja

Claudio Gatti, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 2 ottobre 2016

«Non domandatemi chi sono... è una morale da stato civile. Regna sui nostri documenti. Ci lasci almeno liberi quando si tratta di scrivere» affermò Michel Foucault quasi cinquant'anni fa. E per quasi un quarto di secolo anche l'autrice della tetralogia napoletana di *L'amica geniale* ha rigettato quella morale celandosi dietro allo pseudonimo di Elena Ferrante. Di lei, dunque, non sono mai state pubblicate foto. Né è mai stato stabilito chi sia veramente. Come riporta la quarta di copertina di ogni suo libro, si sa solo che «è nata a Napoli». Allo stesso tempo Ferrante ha saputo parlare molto di sé, concedendo innumerevoli interviste mediate dalla casa editrice e scrivendo un volume sedicentemente autobiografico, *La frantumaglia*.

Un'inchiesta condotta da «Il Sole 24 Ore» e pubblicata oggi anche dal quotidiano tedesco «Frankfurter Allgemeine Zeitung», dal sito di giornalismo investigativo francese Mediapart e da quello della rivista americana «The New York Review of Books» fa ora emergere evidenze «documentali» che danno un contributo senza precedenti all'opera d'identificazione della misteriosa scrittrice.

Anziché su un'immaginaria figlia di una sarta napoletana, come si presenta l'autrice in *La frantumaglia*, le prove da noi raccolte puntano il dito su Anita Raja, traduttrice residente a Roma la cui madre era un'ebrea di origine polacca prima sfuggita all'Olocausto e poi trasferitasi a Napoli.

Sposata con lo scrittore napoletano Domenico Starnone, Raja ha da tempo uno stretto rapporto di collaborazione con edizioni e/o, la casa editrice

di Ferrante, per la quale da anni lavora come traduttrice dal tedesco. Per un breve periodo è stata anche coordinatrice della Collana degli azzurri, una collana che, nella sua brevissima esistenza negli anni Novanta, secondo la responsabile dell'ufficio stampa di edizioni e/o, ha pubblicato «un totale di tre o quattro libri, tra cui il primo romanzo di Ferrante». La responsabile stampa ha spiegato che Raja è una semplice traduttrice freelance e «assolutamente non una dipendente» della casa editrice. Questo ruolo non potrebbe mai spiegare i compensi pagati nell'ultimo paio di anni da edizioni e/o a Raja, che dalla nostra inchiesta risulta essere stata la principale beneficiaria del successo commerciale dei libri di Ferrante.

Un'analisi dei redditi registrati da edizioni e/o e da Anita Raja negli ultimi anni, quelli del boom della tetralogia di *L'amica geniale*, è illuminante. Nel 2014 il bilancio di edizioni e/o Srl riporta ricavi per 3.087.314 euro, con un aumento di oltre il 65% sul 2013. Nell'anno successivo, il 2015, il balzo è ancora più significativo: i bilanci si chiudono a 7.615.203 euro, pressappoco il 150% in più rispetto al 2014.

Lo stesso trend in forte ascesa è replicato dai compensi che ci risultano essere stati pagati da edizioni e/o a Raja. Abbiamo infatti appurato che nel 2014 sono aumentati di quasi il 50%, mentre nel 2015 hanno fatto un ulteriore balzo di oltre il 150%.

Il compenso totale pagato l'anno scorso da edizioni e/o a Raja è arrivato a superare di oltre sette volte il compenso del 2010, quando il successo dei suoi libri era ancora circoscritto all'Italia e ancora non era stato pubblicato il primo volume della tetralogia.

Questo balzo, di cui non ci risulta abbia beneficiato alcun altro dipendente, scrittore o collaboratore di edizioni e/o, non può essere giustificato da un incremento della mole di lavoro di traduttrice, notoriamente pagato poco. La spiegazione più logica è che sia dovuto al successo dei libri di Ferrante. Anche perché i compensi del 2014 e 2015 appaiono coincidere proprio con le somme generate dai diritti di autore.

A confutare la tesi che i libri siano stati scritti da Raja a quattro mani con il marito Domenico Starnone è il fatto che quest'ultimo non ci risulta aver ottenuto retribuzioni equivalenti da parte della casa editrice di Sandro Ferri e Sandra Ozzola (anche se non si può certamente escludere che Starnone abbia dato un rilevante contributo intellettuale).

Da visure catastali abbiamo poi appreso che nel 2000, dopo il successo del film ispirato al primo romanzo di Ferrante per la regia di Mario Martone, *L'amore molesto*, Anita Raja ha acquistato, da sola e non con il marito, un appartamento di sette vani in una zona nobile di Roma e nel 2001 ha poi comprato una piccola casa di campagna in un paesino della Toscana noto per essere frequentato dall'élite giornalistico-letteraria italiana.

Ma come abbiamo detto, da un punto di vista dei risultati economici, i libri di Ferrante hanno preso il volo solo dopo i successi registrati molto più recentemente nei mercati in lingua inglese, in particolare quello americano, dove e/o pubblica tramite una sua sussidiaria. Ed è quindi significativo che quattro mesi fa, nel giugno scorso, Domenico Starnone risulti aver comprato un altro appartamento a Roma a pochi passi da quello intestato a sua moglie. Si tratta di undici vani e mezzo per un totale di 227 metri quadri all'ultimo piano di un'elegante palazzina dei primi del Novecento in una delle strade più belle di Roma il cui valore di mercato si aggira tra 1,2 e 2 milioni.

Il fatto che l'appartamento sia intestato a Starnone ovviamente non significa che il denaro utilizzato sia suo e non di sua moglie perché, come noto, in regime di separazione dei beni quando un coniuge ha già una casa intestata conviene sempre che la seconda sia intestata all'altro.

Per i dovuti riscontri, «Il Sole 24 Ore» ha lasciato messaggi al cellulare di Domenico Starnone e del fratello di Anita Raja elencando le prove trovate e le conclusioni a cui siamo giunti. Ma la traduttrice non ha mai risposto o accettato il contraddittorio.

Anche Sandra Ozzola e Sandro Ferri, i due proprietari di e/o, hanno respinto il confronto. In una breve conversazione telefonica, Ferri è stato perentorio: «Se mi dice che fa un articolo in cui fa delle rivelazioni, io le dico subito che non le possiamo né dare i nostri dati né io le posso rispondere. [...] Noi siamo abbastanza seccati da questa violazione della privacy, nostra e di Ferrante, e se l'articolo è in quella direzione le dico che mi dispiace ma noi non possiamo collaborare».

Certo è che da ventiquattro anni, da quando cioè ha pubblicato il suo primo libro, Ferrante si cela dietro un nome studiato a tavolino in evidente omaggio a Elsa Morante. E da allora, con la complicità della sua casa editrice, più o meno controversa, l'autrice ha partecipato a questo gioco mediatico sfamando la vorace curiosità di giornalisti, critici e lettori, prima con informazioni sporadiche e poi con un epistolario pubblicato su impulso dei suoi editori. A sollecitarlo era stata una lettera aperta in cui Sandra Ozzola osservava che la curiosità dei lettori «meriterebbe forse una risposta più generale. Non solo per placare quanti si perdono nelle ipotesi più arzigogolate sulla tua reale identità, ma anche per un sano desiderio dei tuoi lettori di conoscerti meglio».

Era nata così *La frantumaglia*, unica opera non fiction pubblicata da Ferrante nel 2003 e di cui è appena uscita in Italia un'edizione aggiornata. In quelle pagine i lettori avevano appreso che la scrittrice ha tre sorelle, che la madre era una sarta napoletana incline a esprimersi «nel suo dialetto», e che lei aveva vissuto a Napoli fin quando non ne era «scappata via» avendo trovato lavoro altrove.

Nessuno di questi dettagli corrisponde alla vita di Anita Raja. Come la madre di Elsa Morante, la sua era infatti un'insegnante, non una sarta. E non era affatto napoletana. Ebraica (come la madre di Morante) era nata a Worms, in Germania, da una famiglia

emigrata dalla Polonia e parlava italiano con un evidente accento teutonico [...]. In più Raja non ha sorelle, solo un fratello minore, e a Napoli è nata ma ha passato solo i primi tre anni di vita. In realtà è cresciuta e ha sempre vissuto a Roma.

Ma in *La frantumaglia*, Ferrante aveva avvertito i lettori. Non una, bensì due volte. «Io non odio affatto le bugie, nella vita le trovo salutari e vi ricorro quando capita per schermare la mia persona» aveva scritto. E, poco più avanti, aveva aggiunto: «Italo Calvino nel 1964 scriveva a una studiosa che chiedeva informazioni personali: “Mi chiedo pure quel che vuol sapere e glielo dirò. Ma non le dirò mai la verità. Di questo può star sicura”. Questo passo mi è sempre piaciuto e almeno parzialmente l’ho fatto mio».

Mentendo – o meglio, annunciando che qua e là avrebbe mentito – a nostro giudizio la scrittrice ha però compromesso il diritto che ha sempre

*«Io non odio affatto le bugie,
nella vita le trovo salutari e vi ricorro
quando capita per schermare
la mia persona.»*

sostenuto di avere (e che comunque solo parte del vasto mondo dei lettori e dei critici le hanno riconosciuto): quello di scomparire dietro ai suoi testi e lasciare che essi vivessero e si diffondessero senza autore. Anzi, si può dire che abbia lanciato una sorta di guanto di sfida a critici e giornalisti.

Finora a cimentarsi nella ricerca dell’identità della creatrice di Lila e Lenù sono stati critici letterari, che hanno usato metodi di ricerca filologica e letteratura comparata. Convenzionali e no. Una decina



di anni orsono, su richiesta dell'italianista Luigi Galella, un team di fisici e matematici dell'università Sapienza di Roma diretto da Vittorio Loreto aveva per esempio usato un programma da loro elaborato per analizzare i primi libri di Ferrante. Arrivarono alla conclusione che c'era un'alta probabilità che fossero stati scritti da Domenico Starnone, da allora inserito nella lista dei «possibili Ferrante». Con lui in quell'elenco c'è anche sua moglie Anita Raja, da tempo segnalata da Dagospia («lo sanno anche i sassi che Elena Ferrante è Anita Raja» ha scritto). Ma anche gli stessi comproprietari di *e/o*, Sandro Ferri e Sandra Ozzola. E poi gli scrittori Goffredo Fofi, Erri De Luca, Fabrizia Ramondino e svariati altri, inclusa la sua traduttrice americana Ann Goldstein. Ultima arrivata è la professoressa Marcella Marmo, ordinaria di Storia contemporanea all'università Federico II di Napoli, identificata sul «Corriere della Sera» dal dantista Marco Santagata sulla base di paralleli linguistici, ambientazioni e i rapporti con la Normale di Pisa, frequentata da Lenù, la protagonista della tetralogia, e dalla professoressa Marmo.

Ma nessuna di queste ipotesi è stata finora sostenuta da prove concrete come quelle da noi trovate. Gli elementi di evidenza contabile non sono tra l'altro gli unici che abbiamo identificato. A questi se ne aggiungono infatti svariati altri. Cominciamo dai nomi. Quello di Elena, che la scrittrice ha scelto per il proprio pseudonimo e ha attribuito alla voce narrante della tetralogia (Elena Greco, detta Lenù), era il nome di una zia molto amata di Raja, sorella di suo padre Renato. Poi c'è Nino, nome dato al grande amore di Lenù, che è il nome con cui viene chiamato in famiglia Domenico Starnone.

Ci sono poi le coincidenze. In *L'amica geniale* si sottolinea l'importanza avuta dalla biblioteca rionale nella crescita culturale di Lila: «Mi mostrò fieramente tutte le tessere che aveva, quattro: una sua, una intestata a Rino, una a suo padre e una a sua madre. Con ciascuna prendeva un libro in prestito, così da averne quattro tutti insieme». In Italia il valore delle biblioteche pubbliche è raramente apprezzato. Ma Anita Raja è stata per anni direttrice della

Biblioteca europea di Roma. Per quel che riguarda il collegamento con la Scuola Normale di Pisa, abbiamo scoperto che a essere stata normalista è stata sua figlia, Viola Starnone (seguendo le orme della madre ha tradotto libri dal tedesco per edizioni *e/o*). Veniamo ora all'analisi dei testi. Dopo aver tradotto autori del calibro di Franz Kafka e Hans Magnus Enzensberger, Raja si è specializzata nella traduzione di scrittrici della Germania dell'Est. In un articolo da lei pubblicato su «Noi Donne», storica rivista del movimento femminista italiano per la quale in *Storia della bambina perduta* pubblica un pezzo anche Lenù (altra coincidenza), manifesta la sua ammirazione per una narrativa in grado di produrre «un corpo sociale femminile emancipato e perciò capace di [...] esprimere voci che sintetizzano narrativamente questa capacità di autoriflessione». Il riferimento è a Helga Schubert, Helga Königsdorf, Maxie Wander, Sarah Kirsch, ma soprattutto a Christa Wolf.

Nel corso degli anni, con quest'ultima scrittrice Raja aveva stabilito un rapporto estremamente profondo: «Ho conosciuto Christa Wolf nel 1984, conoscenza che negli anni si è trasformata in amicizia [...]. Per me questo è stato molto istruttivo [...]. Il suo lavoro di verbalizzazione ha agito sul mio più povero e comune lavoro di accoglienza nella mia lingua, e lo ha potenziato, costringendomi a vie che non mi sarebbe mai venuto in mente di tentare».

L'italianista della New York University Rebecca Falkoff è convinta che il legame tra Raja e Wolf confermi che dietro allo pseudonimo di Ferrante si nasconde la traduttrice di edizioni *e/o*. «Dal punto di vista tematico le opere di Ferrante si incrociano considerevolmente con quelle di Wolf. La tetralogia di Ferrante inizia con la scomparsa di Lila e *Riflessioni su Christa T.*, della Wolf, racconta la storia di una donna che ricostruisce le tracce di un'amica perduta. Si pensi poi a Medea e Cassandra, due rivisitazioni di Wolf di testi classici, e al fatto che anche *I giorni dell'abbandono* di Ferrante si ispira ai miti di Medea e Didone, mentre, con la sua pericolosa preveggenza, Lila ricorda la figura di Cassandra. Nel descrivere il suo rapporto di apprendistato



letterario con Wolf, che divenne per lei una madre simbolica, Raja spiega che traducendo le parole di Wolf ha trovato il coraggio e il linguaggio per osare quello che altrimenti non avrebbe osato. Può darsi che si riferisse alle traduzioni, ma credo piuttosto che alludesse alla sua decisione di pubblicare i suoi scritti».

L'influenza di Wolf, morta nel 2011, spiega anche come mai il programma del professor Loreto, il fisico della Sapienza, abbia individuato legami tra i testi di Ferrante e quelli di Starnone. Con tutta probabilità il loro comune denominatore è stata Christa

Wolf, scrittrice che ha fortemente influenzato sia marito che moglie. A dirlo sono loro stessi. In un articolo pubblicato su «Il Mattino» il 18 marzo 2009, Raja e Starnone scrivono: «Ogni libro di Christa che ho tradotto in italiano è diventato, tra noi due, per mesi, oggetto di discussione, un'occasione per riflettere, per apprendere. Non era solo passione letteraria, voglia di venire a capo di un testo complesso. Christa ci ha sedotto».

Abbiamo pensato di chiedere aiuto a Jana Simon, nipote della scrittrice tedesca, giornalista del settimanale «Die Zeit» e autrice di un libro sulla nonna.

Ma quando le abbiamo detto di voler parlare dell'influenza di Wolf su Ferrante, ci ha risposto con un breve sms: «Sfortunatamente non posso dire niente». E quando abbiamo insistito nel volerle parlare ci ha detto: «Mi piacerebbe molto, ma il fatto è che non ho niente da dire. Il primo libro della Ferrante sarà pubblicato in Germania solo a settembre». La cosa pareva strana. E ci è stato facile appurare che, nonostante il primo libro della tetralogia sia in uscita solo adesso, tre libri precedenti sono stati pubblicati a partire da oltre un decennio fa.

Ancora più problematico era il resto del messaggio: «Naturalmente so della sua ammirazione per Christa Wolf, ma non so dire della sua influenza perché la mia famiglia non conosce i libri di Ferrante». Insomma, la stessa persona che diceva di non saper nulla su Ferrante, diceva di sapere invece della sua ammirazione per la nonna. Curioso, perché nelle numerose interviste concesse nel corso degli anni, Ferrante ha nominato svariate autrici e pensatrici femministe da lei stimate e alle quale ritiene di essere debitrice, ma non ha mai citato Christa Wolf. Probabilmente perché avrebbe fornito un chiaro indizio sulla sua identità.

Quando abbiamo chiesto dove Simon avesse sentito parlare dell'ammirazione che la Ferrante nutriva per sua nonna, la giornalista tedesca, che fino a quel momento era stata sempre puntuale nelle risposte, si è data latitante, non rispondendo a nessuna delle ripetute richieste elettroniche di spiegazione di quella che evidentemente era stata una sua gaffe accidentale. La scelta dello pseudonimato da parte della scrittrice

napoletana risale a prima della pubblicazione di *L'amore molesto*, quando scrisse una lettera aperta a suoi editori dicendo: «Io sarò lo scrittore meno costoso della casa editrice. Vi risparmierò perfino la mia presenza».

In un'epoca di ricerca della notorietà a ogni costo, la scrittrice chiedeva che non si sapesse nulla della sua vita privata. Una scelta a nostro giudizio dettata da due fattori ben più nobili del «mercantilismo» di cui è stata accusata in alcuni circoli intellettuali italiani. Il primo era di natura caratteriale: «Ero spaventata dal pensiero di uscire dal mio guscio e la timidezza ha prevalso». Il secondo riteniamo sia invece stato frutto di una convinzione letteraria basata sulle idee formulate alla fine degli anni Sessanta da Michel Foucault (e prima di lui da Roland Barthes): «Credo che i libri, una volta scritti, non abbiano bisogno dei loro autori» ha scritto Ferrante.

Nel saggio *Che cos'è un autore?* Foucault aveva proposto una nuova categoria letteraria, quella della «funzione-autore», che si sostituisse al soggetto scrivente in quanto individuo. Come una scoperta scientifica, a suo parere un'opera doveva essere validata e apprezzata a prescindere dall'autore, in modo che il linguaggio potesse affermarsi libero dal suo creatore. Era la risposta novecentesca all'approccio del secolo precedente in base al quale un'opera letteraria veniva studiata per scoprire l'individualità nascosta dell'autore.

Un quarto di secolo fa l'autrice di *L'amica geniale* ha optato per la via di Foucault. Forse si potrebbe provare ora una via di mezzo.

«Credo che i libri, una volta scritti, non abbiano bisogno dei loro autori.»

Gli editori di e/o, Sandra Ozzola e Sandro Ferri, rispondono all'inchiesta del giornalista Claudio Gatti sull'identità di Elena Ferrante



Disgusta vedere una grande autrice italiana, amata e celebrata nel nostro paese e nel mondo, trattata alla stregua di un criminale. Di quale reato si è macchiata per giustificare una simile invasione nella sua vita? A quale superiore interesse pubblico risponderebbe l'inchiesta portata avanti dal giornalista Claudio Gatti e pubblicata contemporaneamente in quattro paesi?

Molto inchiostro è stato versato facendo illazioni sull'identità di Elena Ferrante invece di approfondire la sua opera, e purtroppo molto ancora se ne verterà. Almeno fintanto che certi giornalisti riterranno che il gossip e il pettegolezzo siano più importanti dell'opera dell'autrice. Questo almeno è quello che si evince dal silenzio con cui il domenicale di «Il Sole 24 Ore» accoglie da un lustro l'opera di Elena Ferrante, silenzio rotto solo poche settimane fa con un taglio basso di Goffredo Fofi.

Un'opera, quella dell'autrice, che, giova ricordarlo, viene letta e amata da milioni di persone nel mondo, che proprio mentre scriviamo queste righe, sui social, esprimono un'enorme solidarietà nei confronti di Elena Ferrante. A questi lettori, e alla nostra autrice, va tutto il nostro impegno quotidiano e la nostra gratitudine.

*«Di quale reato si è macchiata per giustificare una simile
invasione nella sua vita?»*

Lasciate a Ferrante il diritto all'assenza

Vanno fortissimo il dietro le quinte, il gossip. Figuriamoci poter rivelare il vero nome di uno dei più importanti scrittori italiani; e più letti nel mondo

Michele Serra, «la Repubblica», 4 ottobre 2016

A proposito del disvelamento dell'identità di Elena Ferrante è stato già detto da più parti che il metodo investigativo follow the money, evidentemente molto intrusivo, si addice a un malavitoso o a un evasore fiscale. La latitanza fisica di un autore è, al cospetto dell'opinione pubblica, altrettanto grave e perseguibile?

A giudicare dai molti attestati di solidarietà che i lettori di Ferrante indirizzano al suo editore, e dagli umori che si raccolgono in queste ore sul web e di persona, l'opinione pubblica è invece, nel merito della vicenda, perlomeno divisa. Mi annovero tra quelli che ci sono rimasti male. Un poco perché il diritto all'assenza è, nella società presenzialista, uno dei più precari e dei più violati: dunque dei più ammirevoli. Un poco perché lo smascheramento di Ferrante mi sembra perfettamente coerente con un processo di svalutazione del testo, e di sopravvalutazione del contesto, che è uno dei grandi mali culturali della società mediatica.

A dare un nome e un cognome (completo di visure catastali: le prove del reato) a Elena Ferrante non è stata una testata di gossip. È stato un pool giornalistico prestigioso, l'inserto culturale di «Il Sole 24 Ore» e la «New York Review of Books» tra gli altri, anzi prima degli altri e con maggiore responsabilità editoriale, in quanto «tecnicamente» vocati alla materia letteraria. Ma in una nota diffusa nelle ore immediatamente successive alla pubblicazione dell'inchiesta, l'editore di Ferrante (edizioni e/o) contrapponeva, diciamo così, alla visura catastale a carico della sua autrice una visura editoriale a carico

di «Il Sole 24 Ore» e del suo inserto di cultura. Facendo presente, in un breve comunicato, il «silenzio con cui il domenicale accoglie da almeno un lustro l'opera di Elena Ferrante, silenzio rotto solo poche settimane fa con un taglio basso di Goffredo Fofi». Al netto di eventuali malumori di un piccolo editore che si sente trascurato da un grande giornale, significa che lo stesso quotidiano che pubblica, nel suo inserto letterario, un'inchiesta sensazionale sull'identità di Ferrante è accusato di avere ignorato la sua opera, e proprio negli anni di maggiore successo.

Le scelte editoriali, ovviamente, sono libere e intangibili (almeno quanto dovrebbe esserlo il diritto all'anonimato). Ma ne discende che anche in questo caso il testo, ovvero i libri di Elena Ferrante, ha avuto molto meno rilievo del contesto, ovvero il giallo del suo nome anagrafico. Dico anche in questo caso perché la tendenza è generale e dilagante, e non risparmia nessuno. Vanno fortissimo il dietro le quinte, il gossip, bene che vada la registrazione (o la costruzione?) di polemiche d'ambiente o i rendiconti preoccupati della eterna crisi dell'editoria. Figuriamoci poter rivelare il vero nome di uno dei più importanti scrittori italiani; e più letti nel mondo.

Quanto ai libri, il famoso tramonto della critica è (anche) un eccellente pretesto per parlarne sempre meno per ciò che i libri sono – scrittura allo stato puro – e sempre di più come casi o come pezzi di ricambio utili da spendere nel dibattito sociopolitico. I libri, bene che vada, come sintomi di tendenze sociali o mode culturali; male che vada, come molto trascurabile pretesto per parlare di tutt'altre cose.

Fortunatamente il pubblico, almeno in questo caso, se la cava benissimo da solo. Ferrante ha milioni di lettori, con una battuta (e per far capire che non si tratta di una polemica aziendalista) più di «Il Sole 24 Ore» e di «la Repubblica» messi insieme. E avere milioni di lettori, se non è una garanzia di qualità (esistono anche best seller molto brutti) è però garanzia di lettura. Di un rapporto diretto, non intermediato, con chi legge quello che hai scritto. Vuol dire che quei libri, ovvero quelle parole e solo quelle, sono stati molto letti, e in qualche modo messi in salvo da ogni lettore a suo modo: per un lettore, esattamente come per uno scrittore, un libro è solo le parole che lo compongono. L'inesistenza dell'autore nel caso di Ferrante (ma penso anche alla disperata e paradigmatica fuga dai media di Salinger) non è percepita come un problema dai suoi lettori. Per essere lettore, così come per essere scrittore, basta l'esistenza del libro. Ps Tra le ricadute della rivelazione, la più prevedibile è il solito piccolo florilegio di commenti risentiti,

ai blogger non sfugge niente, vedi, lo sapevo io, lavora nel dorato mondo dell'editoria, è una della casta, ha la casa in Toscana, piove sul bagnato, è nel giro giusto, il marito è scrittore, per questo ha avuto tanto successo... E io che mi ero illuso che potesse essere una parrucchiera, o una suora, o un portantino dell'ospedale... Invece è una traduttrice dal tedesco, si sa quanto potere hanno, già in partenza, i traduttori dal tedesco. E chi ci assicura che tutta questa baraonda sul nome non sia una montatura pubblicitaria per vendere ancora più copie e comprarsi una seconda casa in Toscana?

La ricaduta meno prevedibile è invece che anche io, nel mio piccolo, sono dispiaciuto di non poter fare più congetture poetiche sulla vera identità, e appunto pensarla anche io parrucchiera o suora o portantino dell'ospedale. Era più interessante il silenzio, il non nome, la non faccia, le non fotografie. Ho già nostalgia di Elena Ferrante innominata. Continuerò sempre a non nominarla.



Scoop giornalistico o gossip? Parla Claudio Gatti, autore dell'inchiesta su Elena Ferrante

Antonio Prudeniano, «Il Libraio», 4 ottobre 2016

Non è certo la prima volta che si parla dell'identità di Elena Ferrante, ed è normale che accada. È una delle scrittrici contemporanee più amate, dagli Usa all'Italia, passando per la Germania: è inevitabile che la sua misteriosa identità interessi e attragga i media e i giornalisti, non potrebbe essere altrimenti. Piaccia o meno, il giornalismo si occupa anche di questioni frivole, che non cambiano il mondo. È così da secoli. È invece meno scontato, ma molto evidente a una rapida analisi dei commenti dei suoi lettori in rete ogni volta che vengono pubblicati articoli sul tema, che ai non addetti ai lavori che amano i libri della Ferrante importa poco della sua identità: solitamente i lettori scrivono di amare le sue storie, e si dicono poco interessati a chi si nasconde dietro allo pseudonimo.

Allo stesso tempo, non si può negare che una parte del successo dell'autrice di *L'amica geniale* sia legato al mistero sulla sua identità: si chiama marketing, anche se involontario e subito.

Tutte le volte che spuntano nuove ipotesi sull'identità di Elena Ferrante, dalla casa editrice e/o giungono reazioni di stizza. In questo caso, l'editore Sandro Ferri interpellato da «la Repubblica» ha commentato così la discussa inchiesta firmata da Claudio Gatti e pubblicata dalla «Domenica» di «Il Sole 24 Ore»: «Trovo disgustoso il giornalismo che indaga nella privacy e tratta le scrittrici come camorriste [...]. È un assedio senza tregua, una mancanza di rispetto nei confronti di una persona che non vuole apparire». L'articolo di Gatti, pubblicato in contemporanea anche dal tedesco «Frankfurter Allgemeine Zeitung», dal sito francese Mediapart e da quello della «New York Times Review of Books», è stato attaccato duramente sia dai lettori della Ferrante sia

da scrittori e addetti ai lavori (con pochissime eccezioni), ma non è il primo sull'argomento: pochi mesi fa, ad esempio, «la Lettura» del «Corriere della Sera» aveva dato ampio spazio all'inchiesta, in quel caso non legata a documenti finanziari e contratti immobiliari, ma a spunti letterari e autobiografici, di Marco Santagata.

Soprattutto in questo caso, si è però aperto un dibattito sul giornalismo: il metodo di Gatti è deontologicamente corretto? Si tratta di uno scoop giornalistico o di gossip? È stata violata la privacy di Anita Raja e Domenico Starnone? La scrittrice è stata «trattata come un criminale»? E ancora: è giusto continuare ad andare a caccia dell'identità della Ferrante? Perché non rispettare la scelta dell'anonimato?

Un passaggio dell'articolo di Gatti, in particolare, viene criticato. Quello in cui il giornalista, citando l'ultimo libro della Ferrante, scrive che «si può dire che (la scrittrice, Ndr) abbia lanciato una sorta di guanto di sfida a critici e giornalisti». Loredana Lipperini sul suo blog ha parlato di «uno dei più grandi autogol giornalistici cui abbia mai assistito». «Rivista Studio» si è chiesta: e adesso? La discussione è aperta anche negli Stati Uniti, in Inghilterra e in altri paesi: dal «New Yorker» al «Guardian», i commenti sono numerosi.

L'inchiesta di Claudio Gatti è assolutamente legittima, così come è legittimo criticarla. È importante dibattere dei limiti che il giornalismo dovrebbe porsi e della salvaguardia dell'anonimato in un'era dominata dall'apparenza, dalla mancanza di privacy e dall'onnipresenza sui social network. Allo stesso tempo, il giornalismo non può che essere libero. Anche di sfiorare il gossip, se si parla di un personaggio di rilevanza pubblica. Anche di non piacere a una parte dei

lettori, che lo considerano morboso o sbagliato nei toni. Anche di essere autoreferenziale o poco utile. Fatta questa premessa e letti tanti commenti, in massima parte critici nei suoi confronti, e tentando di dare il giusto peso ai problemi, abbiamo dato la parola all'autore dell'inchiesta, l'inviato del «Sole» Gatti, che nel frattempo ha detto la sua anche sul suo giornale.

Molti scrittori hanno criticato il suo articolo. Il collettivo Wu Ming, ad esempio, ha scritto: «Intelligenza collettiva e capacità di fare inchiesta non sarebbe meglio usarle contro il potere anziché per sapere chi è Elena Ferrante?». Erri De Luca ha fatto notare: «Questa sorta di indagini patrimoniali farebbero bene a svolgerle per stanare gli evasori invece degli autori. Credo che se si vuole scrivere mantenendo l'anonimato di fronte al pubblico se ne ha tutto il diritto». Michela Murgia ha sottolineato: «La tristezza di andare a frugare nei movimenti economici delle persone per dimostrare chi è Elena Ferrante la chiamate ancora giornalismo?». Si aspettava tutti questi attacchi?

Vorrei far notare a tutti coloro che mi hanno criticato per aver sprecato il mio tempo su un tema che non lo meritava l'ironia data dalla straordinaria passione dimostrata dalla loro reazione. Sarebbe piaciuto anche a me che la stessa passione fosse stata dimostrata per molte altre delle mie inchieste. Per esempio quella in cui ho descritto l'extraordinary rendition di un cittadino italiano, quella in cui ho rivelato chi controlla il traffico di esseri umani dall'Africa all'Europa, quella in cui ho parlato delle tangenti pagate da società multinazionali in Algeria e Nigeria o quella in cui spiegavo come una società usata dalla Cia ha fornito supporto logistico ad aerei turchi e qatarini che portavano armi a islamisti in Libia e Siria. Avrei molto voluto. Ma le stesse persone che ora mi attaccano per aver sprecato il mio tempo dietro a un

mistero di nessun peso a quelle storie non si sono mai appassionati. Non si rendono conto costoro che la loro reazione così appassionata per la mia inchiesta sulla Ferrante è la prova provata che è solo questo tipo di articoli che li interessa? Che ironia!

Com'è nata l'inchiesta?

Dalla mia lettura dei quattro volumi della tetralogia di *L'amica geniale*. E dal fatto che negli ultimi due anni a New York, dove vivo, le persone che conoscono mi hanno fatto quasi solo una domanda: chi è Elena Ferrante?

Sono arrivate critiche anche al tono del suo articolo, considerato accusatorio: era questo il suo intento?

Non avevo alcun intento accusatorio né riesco a leggere nelle mie parole quel tono. Ho solo cercato di spiegare in dettaglio, ma senza scendere in particolari, come sono arrivato a concludere che Anita Raja è Elena Ferrante.

Lei ha avuto informazioni sui compensi che Anita Raja avrebbe ottenuto da e/o da una fonte anonima. Premesso che mai a un giornalista vanno poste domande relative alle sue fonti, pensa che il suo metodo sia stato deontologicamente corretto? Molti sostengono che sia stata violata la privacy della scrittrice.

Ho adottato il metodo più tradizionale del giornalismo investigativo, quello di follow the money, seguire i soldi. Per quel che riguarda la violazione della privacy, la prima a violare la privacy di Elena Ferrante è stata... Elena Ferrante. Lo ha fatto fornendo ai suoi fan informazioni assolutamente non vere in *La frantumaglia*, perdipiù su richiesta di quegli stessi editori che oggi mi attaccano per aver fornito, invece, informazioni vere. Informazioni che, peraltro, non sminuiscono in alcun modo la qualità dei libri,

«Ho solo cercato di spiegare in dettaglio, ma senza scendere in particolari, come sono arrivato a concludere che Anita Raja è Elena Ferrante.»

né tantomeno impediranno all'autrice di continuare a scriverne degli altri e ai fan di continuare ad amarli. Sapendo però chi li ha veramente partoriti, la sua storia e il suo milieu culturale.

Non crede che Elena Ferrante abbia il diritto di difendere il suo anonimato?

In quanto autrice di libri divenuti best seller in tutto il mondo, Elena Ferrante è ormai un importante personaggio pubblico. Anzi si può dire che sia attualmente la più nota italiana al mondo. Milioni di suoi lettori avevano dunque un legittimo desiderio di sapere qualcosa circa la persona dietro l'opera. A sostenere questo non sono stato però io. Sono stati la stessa autrice e i suoi editori, che hanno pubblicamente riconosciuto come sano questo desiderio. In una lettera aperta all'autrice, Sandra Ozzola aveva infatti sostenuto che la curiosità dei suoi lettori avrebbe meritato «una risposta più generale, al di là delle interviste ai giornali, non solo per placare quanti si perdono nelle ipotesi più inverosimili sulla tua vera identità, ma anche da un sano desiderio da parte dei tuoi lettori [...] di conoscerti meglio». Era nata così *La frantumaglia*, il saggio sedicentemente autobiografico dal quale i lettori hanno appreso che

la scrittrice ha tre sorelle, che la madre era una sarta napoletana incline a esprimersi «nel suo dialetto», e che lei aveva vissuto a Napoli fin quando non ne era «scappata via» avendo trovato lavoro altrove. La mia inchiesta ha dimostrato però che niente di tutto questo corrisponde alla vita personale della scrittrice.

In gran parte dei casi, i lettori della Ferrante commentano le notizie sulla sua identità, compresa la sua inchiesta, scrivendo che di chi si nasconde dietro lo pseudonimo a loro importa poco, contano i libri. Anche negli Stati Uniti, dove lei lavora, ci sono reazioni simili da parte di scrittori e lettori. I commenti di diverse testate autorevoli sono critici nei confronti del suo articolo.

Faccio fatica a immaginare come un'opera d'arte possa essere rovinata da una conoscenza più approfondita della vita della persona che l'ha creata. Semmai ritengo sia sempre stato vero il contrario. [...]

Qual è la sua opinione sui libri della scrittrice?

Credo sia una grande scrittrice, che ha la rara dote di saper combinare spessore letterario e leggibilità.

Ci sarà una nuova puntata dell'inchiesta?

Non vedo cosa altro sia rimasto da rivelare...



Rabbia o euforia, il mondo si divide su Elena Ferrante

Da «The New Yorker» che accusa l'inchiesta sull'identità dell'autrice
a «The Times» che ragiona sull'impossibilità dell'anonimato

Stefania Parmeggiani, «la Repubblica», 5 ottobre 2016

«Un giornalismo invasivo che rovina nell'immondizia.» «Una scoperta positiva che riafferma attraverso l'identità della scrittrice il potere dell'appropriazione culturale.» Mentre su Amazon le vendite dei libri sono aumentate, il mondo letterario è stato sconvolto dall'inchiesta di «Il Sole 24 Ore» che seguendo la vecchia tecnica del *follow the money* ha identificato Elena Ferrante in Anita Raja, traduttrice di sessantatré anni. Non solo molti lettori, sia in Italia che all'estero, hanno reagito con rabbia sui social, ma anche tanti critici e scrittori si sono schierati in difesa del diritto all'anonimato. Accusano l'autore dell'inchiesta, il giornalista Claudio Gatti, di non avere rispettato la privacy della Ferrante. «Libération» definisce l'inchiesta «un'effrazione rozza e malsana» e «The Guardian» attacca la «terribile violazione» del diritto di non sapere, perpetrata prima di tutto nei confronti dei lettori. Il giorno prima lo stesso quotidiano aveva definito il giornalista un «*idiotic bin rummager*», ovvero uno che rovina nell'immondizia.

Marlon James, vincitore del Booker Prize, va giù ancora più pesante, chiedendosi «a che tipo di persona possa interessare questa m...?». Secondo il «Financial Times» centra il punto: è stato confuso il diritto di conoscere l'identità di una scrittrice famosa con il bisogno di conoscerla. Senza contare che gli accertamenti sulle proprietà e sulle entrate economiche sono «il tipo di controllo che ci si aspetta che i giornalisti riservino ai boss mafiosi, agli oligarchi e ai politici corrotti». «The New Yorker» definisce Gatti «un pedante gonfiato» e sottolinea l'affermazione

«bizzarra e offensiva» di una collaborazione di Raja con il marito Domenico Starnone: «Come se la perdita anonimità l'avesse resa ora vulnerabile all'accusa di non essere in grado di scrivere i suoi libri senza appoggiarsi creativamente a un uomo». Articoli come questi da giorni rimbalzano sui profili social degli scrittori. Non solo quelli italiani (Wu Ming, Carlotto, De Cataldo, De Giovanni, Murgia, Erri De Luca), ma anche molti stranieri, da Neil Gaiman a Joyce Carol Oates, da Amitav Ghosh a Jojo Moyes che ha notato come «le autrici non vengono osservate attraverso le loro idee, ma attraverso le loro esperienze».

Sul lato opposto della barricata «The Times», secondo cui ai tempi di internet è impossibile mantenere a lungo l'anonimato. Condividono gli scrittori Rose Tremain e Lionel Shriver. «The New York Times», intervenuto nel dibattito con un editoriale del poeta e critico letterario Adam Kirsch, giudica la rivelazione positiva sebbene ottenuta con un approccio «più adatto a un'inchiesta criminale che alla critica letteraria». Kirsch ricorda come nelle ultime settimane il mondo letterario sia andato in conflitto sull'idea dell'appropriazione culturale, «cioè sull'idea che uno scrittore abbia il diritto di raccontare storie su persone che non siano sé stesse». Raja «raccontando la storia di povere ragazze napoletane come Lila e Elena, ha rivendicato il diritto di immaginare le vite di gente diversa da sé stessa». Anche se non ha vissuto in un quartiere degradato di Napoli ha potuto scrivere libri nei quali milioni di persone si sono identificate, «libri sul femminismo

e il patriarcato, la povertà e la violenza, l'educazione e l'ambizione». Ed è questo «il paradosso della letteratura, che è anche la gloria dell'umanesimo: l'idea

che nulla di umano sia alieno ad alcuno di noi, che tutti abbiamo il potere d'immaginarci alla maniera nostra nelle vite di altri».

«The Times»

Il quotidiano britannico difende l'inchiesta sull'identità di Elena Ferrante pubblicata da «Il Sole 24 Ore»: «Mantenere a lungo l'anonimato ai tempi del web è un'operazione impossibile».

«The New York Times»

Il quotidiano americano è intervenuto con un **articolo** del critico Adam Kirsch: «La rivelazione dell'identità di Ferrante è positiva, ma la rabbia dei lettori è comprensibile».

«The New Yorker»

La storica rivista **attacca** l'inchiesta sul patrimonio di Anita Raja: «Se solo qualcuno avesse avuto lo stesso interesse per le dichiarazioni dei redditi di Donald Trump...».

«Financial Times»

Secondo il **quotidiano** economico gli accertamenti fatti sono «il tipo di controllo che i lettori si aspettano per i boss mafiosi, gli oligarchi e i politici corrotti».



Una, due, quante Ferrante

Se indagini patrimoniali sull'autrice fittizia portano a Anita Raja, il dantista Marco Santagata rilancia: le mani sono di più persone

Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 6 ottobre 2016

Dunque, ricapitoliamo con calma. Dopo tanti sospetti sull'identità di Elena Ferrante, raffronti stilistici, analisi quantitative, piste biografiche, un'inchiesta di Claudio Gatti, pubblicata domenica scorsa su «Il Sole 24 Ore» – in contemporanea con la «New York Review of Books», «Frankfurter Allgemeine» e la francese «Mediapost» –, ha analizzato la contabilità di Anita Raja registrando un picco di incassi in coincidenza con l'uscita dei fortunati romanzi della serie di *L'amica geniale*. Il nome della Raja – che oltre a essere traduttrice di Christa Wolf per e/o ha anche diretto la collana in cui nel 1992 uscì il primo romanzo della Ferrante – era già ampiamente circolato negli anni scorsi (con quelli del marito Domenico Starnone e di altri) e adesso, piaccia o no il metodo utilizzato, l'attribuzione diventa molto attendibile. Nella notte di martedì 4 ottobre, un tweet firmato da Anita Raja sembrava chiudere la vicenda con un'ammissione («Io confermo. Sono Elena Ferrante»), ma si trattava di un falso. Idiozie social. Resta il fatto però che le analisi stilistiche, tematiche e quelle matematiche hanno sempre portato ad avvicinare Ferrante a Starnone. La scorsa settimana, peraltro, il linguista Michele Cortelazzo, su «Il Piccolo», dava notizia di una ricerca accademica condotta a Padova da un gruppo di studiosi e presentata in agosto al congresso dell'Associazione internazionale di linguistica quantitativa (Iqla), da cui ancora una volta appariva chiara, su un corpus di cento romanzi apparsi negli ultimi trent'anni, l'affinità Ferrante-Starnone. Dunque? L'ipotesi più logica è la collaborazione tra i due coniugi. Ma senza buttar via altri indizi. Per

esempio quelli individuati nel marzo scorso, su «la Lettura», dall'italianista Marco Santagata a proposito della storica napoletana Marcella Marmo, sulla base di spie interne della tetralogia (incongruenze, lapsus, indizi topografici), riconducibili alla presenza della protagonista Elena Greco alla Normale di Pisa. Non mancano poi coincidenze stilistiche tra la scrittura della Marmo e quella ferrantiana. Il che conduce a un'ipotesi più complessa e interessante, e cioè che dietro il nome dell'autrice si celi un gruppo di «amici», una sorta di collettivo Wu Ming blindatissimo, magari formatosi negli anni.

Ora, ovviamente, dopo l'indagine di Gatti, è rimessa la polemica ricorrente, con l'aggiunta di invettive contro un tipo di indagine che si spingeva oltre i testi (il conto in banca, l'acquisto di case...) con metodi auspicabili se applicati non a uno scrittore ma a un boss della mafia o a un politico corrotto. Ma la questione di fondo resta: è legittimo violare la privacy di un autore che vuole rigorosamente rimanere dietro le quinte e affidare sé stesso solo alle proprie opere letterarie? No, non è legittimo per i più, i tanti che (sorprendentemente) restano fedeli a un'idea «sacrale» di letteratura risalente ai formalismi esasperati anni Sessanta, secondo cui la personalità anagrafica o biografica dell'autore non deve interferire nella lettura del testo: il testo vale per sé e parla da sé, conta poco chi l'abbia scritto. Tra questi, anche Salman Rushdie, che solidarizza enfaticamente con Ferrante-Raja: «Io sono Elena Ferrante nello spirito di Io sono Spartaco».

Altri invece, ritenendo la Ferrante una figura pubblica che si mette in gioco nello spazio letterario, e per di più ormai con best seller internazionali, considerano lecito cercare di stanarne l'identità: in ogni attività pubblica (e la letteratura lo è) il diritto di nascondersi deve fare i conti con il diritto opposto dello smascheramento. Marco Santagata è un dantista che ha lavorato anche sulla biografia dell'Alighieri con l'intento di gettare una nuova luce sulla lettura della Commedia, dunque non può che sostenere la necessità di mettere in relazione le opere con la vita: «L'idea che il testo parli da sé, nella critica, è superata da quarant'anni: le due componenti del testo e della vita vanno intrecciate e dunque mi pare molto vecchia l'opinione di chi si appella all'autonomia dell'opera». A dirla tutta, pare che ci sia anche una buona dose di ipocrisia in un'epoca in cui il presenzialismo narcisistico si

topo? E perché questo gioco dovrebbe finire di essere un gioco ogni volta che qualcuno osi oltrepassare i confini definiti dall'editore e dall'autrice? Ricorda Santagata: «L'anonimato a scopo di marketing è un fenomeno vecchio: anch'io l'ho praticato anni fa con un romanzo politico. Il mistero ebbe i suoi effetti di vendita. Nel caso della Ferrante, all'inizio non poteva esserci questa intenzione, perché il nome non cambiava di una virgola le sorti del libro: probabilmente si trattò di una scelta suggerita da ragioni private. Con il successo e poi con il boom internazionale quella scelta è diventata obbligata, al punto da fare prigionieri del loro stesso gioco l'editore e l'autrice o gli autori: attraverso una serie di elementi biografici, per lo più falsi, hanno dovuto dare una presunta consistenza reale a quello che in origine era un modo per nascondere il vero autore».

«L'idea che il testo parli da sé, nella critica, è superata da quarant'anni: le due componenti del testo e della vita vanno intrecciate e dunque mi pare molto vecchia l'opinione di chi si appella all'autonomia dell'opera.»

impone nettamente sulla scrittura coinvolgendo anche quegli intellettuali che adesso gridano allo scandalo dell'intrusione. Senza dimenticare che la Ferrante non è mai stata né Salinger né Pynchon, che hanno fatto della riservatezza una condizione rigorosissima.

L'autrice di *L'amore molesto*, al contrario, non ha evitato di solleticare la curiosità (anche pettegola) dei suoi lettori, disseminando interviste con piccole rivelazioni autobiografiche, persino decidendo di partecipare, in absentia, al premio Strega l'anno scorso. Un'ambiguità di fondo. Ed è anche accaduto che la casa editrice, con il suo inevitabile consenso, sollecitasse ai giornali interviste promozionali (ovviamente schermate dalla mediazione editoriale) in coincidenza con l'uscita dei suoi romanzi: che tipo di riservatezza o di ritrosia è questa? Non è piuttosto un gioco del gatto con il

Insomma, il gioco è sfuggito di mano? «Sì, hanno dovuto creare un autore con una realtà fittizia per il bisogno di avvalorare l'esistenza di Elena Ferrante, con tanto di presunti figli, sorelle eccetera.» *La frantumaglia* è l'opera che, uscita poche settimane fa in una nuova edizione, contiene le riflessioni della Ferrante sulla sua letteratura e le poche notizie su di sé che ha voluto elargire negli anni. «Diciamo che le tracce autobiografiche, evidentemente false, sono un romanzo nel romanzo» afferma Santagata «e tutti i discorsi sulla riservatezza finiscono per difendere la privacy di una persona inesistente».

E veniamo alla mano, o alle mani, che hanno vergato i vari romanzi firmati Elena Ferrante: già nel passaggio dal romanzo d'esordio a *I giorni dell'abbandono* qualcuno notò un notevole scarto stilistico che mise in sospetto sull'identità univoca dell'autore. A proposito delle nuove rivelazioni, Santagata

insiste sulla sua ricognizione di marzo: «L'identikit di un pezzo di vita della protagonista di *L'amica geniale*, Elena Greco, corrisponde a Marcella Marmo, la storica napoletana e moglie di Guido Sacerdoti, il nipote di Carlo Levi: ci sono elementi di straordinaria evidenza. Altrove potrebbero esserci altre corrispondenze, magari con persone diverse e magari tutte riconducibili a un comune ambiente lucano sempre legato, in qualche modo, alla figura di Levi». Va detto che la stessa Raja non è estranea a questi circoli.

Ma nessuno può escludere che Elena Ferrante abbia captato o addirittura raccolto la storia pisana della Marmo per riportarla nel suo romanzo. Che ne dice Santagata? «Ci sono spie, omissioni e tic linguistici inequivocabili che non possono dipendere da una fonte, semmai si tratterebbe di una fonte talmente vicina da sovrapporsi quasi all'autore. Dunque,

«La Ferrante non è mai stata né Salinger né Pynchon, che hanno fatto della riservatezza una condizione rigorosissima.»

l'indagine di Gatti secondo me non è risolutiva. A parte il fatto che le tracce finanziarie non sono tali da dare una certezza unilaterale, bisognerebbe studiare bene i vari libri e capire se sono frutto della stessa mano: non solo i primi rispetto agli ultimi, ma anche all'interno della tetralogia. Io ho il dubbio che, oltre a Raja e Starnone, ci siano forme di collaborazione, difficili da definire, tra più persone.»



Giovani scrittori non rivelate il vostro nome

Il caso Ferrante

Ferdinando Camon, «La Stampa», 6 ottobre 2016

Un buon consiglio da dare a uno scrittore esordiente è di adottare un nome falso e nascondere quello vero per tutta la vita. Un'opera non può circolare speditamente se deve trascinarsi dietro l'autore. Solo le opere anonime arrivano in fondo alla strada, le altre vengono continuamente bloccate da parenti, conoscenti, amici e nemici. Finché si fa sera, e non ripartono più. L'ho scritto molti anni fa, quando il caso Elena Ferrante non era ancora nato. Lo penso ancor oggi, a maggior ragione.

Tra l'uomo reale e l'uomo che scrive libri non c'è identità. E non è vero che se non conosci l'identità non puoi capire quello che scrive. Noi leggiamo l'Iliade e l'Odissea ma non conosciamo l'identità di Omero, non sappiamo nemmeno se è esistito, se ha scritto tutt'e due i libri o uno solo o parti di uno. Non sappiamo in quale epoca è vissuto, perché le forme costituzionali dell'Odissea sono troppo diverse da quelle dell'Iliade, e ci pare difficile che questa diversità sia maturata nell'arco di una vita. Le opere di Elena Ferrante rivelano che chi le ha scritte è una donna e conosce così bene Napoli da far supporre che ci sia nata e ci viva dentro. Sapere chi è, cosa fa, dove fa la spesa, cosa compra, cosa mangia, se ha un marito, tutto questo è sviante rispetto alla conoscenza delle sue opere. Ci sono aneddoti su Leopardi che mi disturba conoscere. Come non si lavava... Come

risolveva i suoi problemi sessuali... Come puzzava così tanto, che se andava a trovar amici all'ora di pranzo quelli smettevano di mangiare. La conoscenza di questi dettagli non mi serve per capire *L'Infinito* o *A Silvia*, anzi m'intralcia. Voglio dire: se non sapessi quegli aneddoti, quei versi li capirei meglio. Ingenuo come un bambino nel maneggiar denaro era il Foscolo, ma quando leggo *I Sepolcri* devo sgombrar la mente da questo ricordo. Ottieri beveva i profumi di sua moglie, perché era assuefatto all'alcol e i profumi contengono alcol. Lo rivela il suo analista, Cesare Musatti. Non c'è peggior vizio che quello di consultare un analista per scoprire la vita segreta di uno scrittore. Non c'è identità tra l'uomo che scrive e l'uomo che va in analisi. Se ci fosse identità, non andrebbe in analisi. Dopo *La ciociara*, la vita di Moravia diventò un martirio. Come quella di Bassani dopo i *Finzi Contini*. Come quella di Pasolini dopo *Ragazzi di vita*. Lo scrittore che scrive sotto pseudonimo scrive in sincerità e verità. È libero perché è sconosciuto. Gli scrittori che scrivono col proprio nome e cognome sono schiavi della famiglia, dei parenti, del quartiere, degli amici... Sono ricattabili. Sul contratto di un esordiente l'editore dovrebbe chiedere: «Come vuoi essere chiamato?», come si fa col papa appena eletto. Quello è il suo nome. L'altro non c'è più.

«Non c'è peggior vizio che quello di consultare un analista per scoprire la vita segreta di uno scrittore.»

Dopo la vita ci aspetta la vita

In uscita l'ultimo Don DeLillo, *Zero K* per Einaudi

Francesca Borrelli, «il manifesto», 7 ottobre 2016

Né gli elementi della trama né le vibrazioni della lingua bastano a rendere conto della tensione che si sprigiona da ogni romanzo di Don DeLillo, il quale sembra via via imporre – a sé stesso prima e al lettore poi – un ampliamento della grammatica della conoscenza capace di estendere i limiti del plausibile, forzare la legittimità delle nostre percezioni, mettere in dubbio la fenomenologia del reale, accogliere la concretezza di fatti proiettati in un futuro anteriore, lasciando tuttavia che i personaggi rimangano ancorati a vite ordinarie, soffrano bisogni comuni, ma soprattutto condividano le paure e il senso del pericolo che invadono le nostre vite quotidiane. Ed è proprio in questo contrasto tra l'immanente e il trascendente che si gioca parte del fascino dei romanzi di DeLillo, non pochi dei quali sigillati da un titolo non a caso allusivo di uno stadio terminale: *End Zone*, *Point Omega*, *Underworld*, e ora *Zero K* (Einaudi, ottima traduzione di Federica Aceto) una sigla che nella realtà della fisica sta per la più bassa temperatura raggiungibile, mentre nella finzione del romanzo è il marchio dei cosiddetti «messaggeri», quelli che scelgono di affidarsi alla criogenesi, ovvero al congelamento del loro corpo, prima che esso venga alterato dalla malattia.

Tra questi c'è Ross Lockhart, un uomo che ha accumulato ricchezze stratosferiche analizzando il profit impact dei disastri naturali, e ora è fra i principali finanziatori del progetto Convergence, la «fusione, respiro dopo respiro, della fine e del principio». Morte e rinascita si saldano in quella che Ross descrive come una «tecnologia basata sulla fede. Ecco cos'è [...]. Un altro dio. Non tanto diverso, alla fine, da alcune nostre divinità del passato. Solo che... questo è vero, mantiene le promesse».

Dopo avere investito di un'aura sacrale due emblemi del capitalismo avanzato, le armi e la spazzatura, destinati a venire seppelliti nell'underworld di rifugi antiatomici o in discariche sotterranee, ora DeLillo tenta una teologia della tecnica, che permetta «di morire un po' per poi vivere in eterno». Il miraggio nietzschiano del superuomo trova nel programma Convergence una nuova incarnazione: «Noi vogliamo ampliare i confini di ciò che significa essere umani – ampliarli per poi superarli,» dice una delle guide incaricate di illustrare il progetto «la morte è una creazione culturale, non una rigida determinazione di ciò che è umanamente inevitabile». Perciò, per accogliere la tecnologia che renderà possibile il risveglio alla vita, è stato edificato, in una regione compresa tra il Kirghizistan e il Kazakistan, un conglomerato di edifici che sembrano sorgere dal deserto come una visione, una delle tante cui DeLillo ispira i suoi libri. Molto in profondità, al termine di una serie di livelli numerati, una nuova regione dell'underworld ospita enormi camere sepolcrali dove sono conservati i corpi congelati, un luogo che il monaco preposto a confortare i morituri descrive come «al riparo dalla fine stessa del mondo.»

Incontri, progetti, apparizioni, luoghi fisici e mentali, tutto è filtrato dallo scetticismo di Jeffrey Lockhart, figlio di Ross e voce narrante, che viene invitato dal padre a raggiungerlo alla vigilia del suo drammatico distacco dalla seconda amatissima moglie Artis, trentaquattrenne devastata dalle conseguenze della sclerosi multipla, ora in attesa di venire sottoposta a criogenesi finché la tecnologia non sarà in grado di riparare i suoi organi malati e restituirla a una nuova vita.

«Sarebbero venuti a prenderla» si tormenta Jeff. «L'avrebbero portata in un ascensore e poi giù in uno dei cosiddetti livelli numerati. Lei sarebbe morta, per induzione chimica, in una camera sotterranea con la temperatura sotto lo zero, tramite procedure precisissime guidate da un delirio collettivo, dalla superstizione, dall'arroganza, dall'autoinganno.»

Ma Artis non la vede così: saranno gli artifici della tecnica – crede – a conferirle una inedita autenticità: «Rinascero in una realtà più profonda e più vera. Linee di luce brillante, la pienezza di tutte le cose materiali, un oggetto sacro».

Torna, anche in questo romanzo, la coincidenza tra deriva del senso e approdo religioso, come se ciò che esorbita i confini della ragione non potesse che venire accolto da un atto di fede: quella di DeLillo è la vocazione laica a una forma di misticismo, ciò che giustifica, anche, il suo insistito ricorso all'arte come veicolo per la trasfigurazione del banale. I lunghi corridoi silenziosi che Jeff percorre nella sua visita al progetto Convergence mostrano chiuse porte colorate, mentre sulle pareti vengono proiettati video apocalittici: «Era l'arte che accompagna le ultime cose,» riflette Jeff «semplice, onirica e delirante. Tu sei morto, questo diceva».

Ma il figlio di Ross Lockhart, un nome che si scoprirà inventato, abita il mondo modesto della concretezza quotidiana, e ad essa tornerà: una parentesi del romanzo lo descrive a New York, insieme alla sua compagna e al figlio Stak da lei adottato. Gestì quotidiani, interni senza pretese, e un costante

riandare al ricordo della madre, alla inquadratura del suo capezzale il giorno della morte, quando sulla soglia della stanza sostava come una apparizione la vecchia amica appoggiata al suo bastone. Sembra che quella immagine funzioni per Jeff come un aggancio alla concretezza della vita, un antidoto affettivo al distacco dalla ragione. Ed è perciò che vorrebbe vincere la riluttanza del padre a pronunciare il nome della madre, quel nome che lui si ostina a non ricordare perché associato a una presenza ormai vaga, semmai ostile, allontanata «quando il matrimonio morì».

Sempre, nei romanzi di DeLillo, personaggi smarriti cercano di saldarsi alla vita nominando ad alta voce gli oggetti che li circondano: così Nick, il protagonista di *Underworld*, insegue la padronanza del linguaggio per riscattarsi dal delitto commesso; e Mr Tuttle – la misteriosa presenza nella casa della body artist – rende incerta la sua appartenenza al reale proprio perché incapace di nominare gli oggetti più banali. Anche i nomi, per DeLillo così importanti da costituire il titolo di un suo romanzo dell'82, sono associazioni di lettere che devono rendere conto della fisionomia del personaggio, suonare come suona il suo carattere, assecondarne la tempra, non stridere con le sue inclinazioni.

Un capitolo intitolato alla moglie di Ross, Artis Martineau, interrompe l'andamento narrativo per sommare frammenti di un monologo interiore alternati a una voce fuori campo, fornendo a DeLillo il luogo narrativo dove fare precipitare alcuni tra i suoi

«Le case degli altri mi facevano paura. A volta, dopo la scuola, un amico mi convinceva ad andare a fare i compiti da lui. Rimanevo sconvolto nel vedere come vivevano le persone, gli altri, quelli che non erano me. Non sapevo come comportarmi davanti a quell'intimità appiccicosa, alla risciacquatura dei piatti, ai manici delle padelle che spuntavano dai lavandini. Volevo provare curiosità, divertimento, indifferenza, un senso di superiorità?»

«Passando davanti a un bagno: una calza femminile poggiata su un portasciugamano, flaconcini di pillole sul davanzale, alcuni aperti, altri rovesciati, una pantofola da bambino nella vasca da bagno. Tutto questo mi faceva venire voglia di scappare a nascondermi, un po' anche dalla mia stessa schifiltosità. Le camere con i letti sfatti, i calzini a terra, la vecchia in camicia da notte, scalza, una vita intera raccolta su una poltrona accanto a un letto, il corpo curvo e la faccia bofonchiante. Chi era quella gente, minuto dopo minuto, anno dopo anno? Mi veniva voglia di tornare a casa e non uscire più.»

temi più ricorrenti: il ripiegarsi sulle proprie parole saggiandone la consistenza sonora prima ancora che semantica, la concezione del tempo mutuata quasi letteralmente da Agostino, filosofo presente fin da *Americana*, il suo primo romanzo; e, ancora, la distinzione tra avere un corpo e essere un corpo, cara all'antropologia di Plessner, autore tuttavia ragionevolmente estraneo allo scrittore americano.

Anche Eric Packer, il miliardario protagonista di *Cosmopolis*, avrebbe voluto trascendere i limiti del suo corpo e guadagnare una sorta di immortalità attraverso le chance della tecnologia, trasferendosi in un brano musicale o in un dato di pura informazione. Ma qui il progetto cambia scala e coinvolge il futuro dell'umanità, o almeno di coloro che potranno permetterselo: «Tutti vogliono possedere la fine del mondo» recita la prima riga di questo romanzo inquietante, magnificamente costruito e attraversato da notevoli bagliori linguistici, ma solo «“gli uomini che si sono fatti da soli” riflette Jeff “si disfano

da soli”». E così, Ross non si limita a finanziare il progetto che assicurerà una nuova vita alla amata Artis, ma non tollerando di separarsi da lei quando il suo corpo verrà congelato, intende seguirla. Poi ci ripensa e torna alla vita di sempre, ma alla fine lo strazio vince sia i deboli echi della sua ragione sia l'indignato scetticismo del figlio Jeff: Ross tornerà in quel deserto dove stanno «costruendo il futuro», e consegnerà il suo corpo sano alla criogenesi, mentre i filologi che lavorano per Convergence vagheggiano la messa a punto di una lingua avanzata, che sarà insegnata ad alcuni e impiantata in altri, una lingua «che ci permetterà di esprimere cose che ora non siamo in grado di esprimere, di vedere cose che ora non siamo in grado di vedere, di vedere noi stessi e gli altri in modi che mirano a unirli, ad ampliare ogni possibilità». Non quelle del romanzo, tuttavia, già ontologicamente illimitate, come anche questo ultimo lavoro di DeLillo – né fantascienza né distopia – dimostra.

«Ho bisogno di una finestra per guardare fuori. È questo il mio limite.»

La vegetariana che viene da Seul

Han Kang era una scrittrice di nicchia. Oggi è la diva di una narrativa coreana sempre più sulla cresta dell'onda: grazie a un'eroina che cerca la purezza rinunciando a tutto

Elisabetta Muritti, «D» di «la Repubblica», 8 ottobre 2016

Yeong-hye è una casalinga né bella né brutta, dove la metti sta. Un marito più insignificante di lei l'ha sposata per questo: Yeong-hye cucina bene, parla poco, legge molto, le sue esperienze sentimentali non sono mai andate oltre quel coniuge poco considerato in ufficio e altrettanto poco dotato dal punto di vista genitale. Ma Yeong-hye dorme male. Ha gli incubi, sogna di avere la bocca piena di sangue e poltiglia cruda. Decide di non mangiare più carne. E si sottrae al sesso, perché puzza di corpi uccisi. Il marito la stupra. Il padre le forza le labbra sigillate con un boccone di maiale in agrodolce, lei si taglia le vene di un polso. Finisce in manicomio.

Secondo atto: Yeong-hye è mollata dal marito e va a vivere con la sorella, il cognato e il loro bambino. Il cognato è un videoartista pazzo di desiderio: quel corpo che aspira a sciogliersi nella natura, e a farsi pioggia e sole, lo eccita. Glielo dipinge di fiori bellissimi, tenta di filmarla mentre fa l'amore con un uomo decorato allo stesso modo. Finirà che sarà lui, ugualmente ricoperto di corolle e pistilli fallici, a sostituirsi all'attore. La moglie li scopre, tentano entrambi il suicidio e Yeong-hye finisce un'altra volta in manicomio. E lì non mangia più niente. Finché non la legano a un letto, trascorre le giornate a testa in giù, vuole mettere radici, diventare un albero. Solo la sorella e il nipotino Ji-woo le restano vicino. E nel suo lento scivolare verso una morte che sente come l'ingresso agognato verso una purezza senza più sopraffazioni, inflitte e subite, a noi lettori non è risparmiato nulla. Sondini nasogastrici, ipertricosi da anomalie neuroendocrine, piaghe da decubito,

viscere atrofizzate, esofagi addestrati a chiudersi all'altezza dell'ugola, emorragie gastriche. *La vegetariana* è un piccolo romanzo coreano elegantissimo e tremendo, perverso e pacificato, che ha appena vinto il britannico Man Booker International Prize 2016 battendo la favorita Elena Ferrante e il premio Nobel Orhan Pamuk ed è stato incluso tra i più bei libri dell'anno dalla rivista «Time». Han Kang, una minuta e volitiva poetessa e insegnante di scrittura creativa che vive vicino a Seul con un figlio adolescente, l'ha scritto e riscritto per anni, assemblando tre cesellatissimi racconti brevi.

In Corea *La vegetariana* è uscito nel 2007, provocando più sconcerto che vendite. In Occidente invece è approdato l'anno scorso grazie all'innamoramento cocciuto di Deborah Smith, una sconosciuta studentessa inglese che oggi si ritrova, grazie al Man Booker Prize, a essere una delle traduttrici più ammirate al mondo. Nonché la talent scout di un'autrice di nicchia avviata a trasformarsi in una macchina da guerra della K-lit, la moda dei romanzi coreani contemporanei, per niente esotici e così soavemente sgradevoli e dark. Tradotto in ventisei lingue, italiano compreso (per Adelphi), *La vegetariana* è diventata la scorsa primavera best seller di ritorno in patria e libro di culto nel mondo, dove, secondo dati forniti dall'agente della scrittrice, ha finora venduto circa un milione di copie.

Han Kang, quarantacinque anni di cui più di trenta passati a leggere, scrivere, studiare e cercare di sopravvivere in una famiglia di intellettuali incoraggianti ma sprovvisti di mezzi, è una signora che con garbo si

«Ho mangiato troppa carne. Le vite degli animali che ho divorato si sono tutte piantate lì. Il sangue e la carne, tutti quei corpi macellati sono sparpagliati in ogni angolo del mio organismo.»

confessa sopraffatta da quello che le è successo. Dice che a lei le ventimila copie che *La vegetariana* era riuscita a vendere in nove anni, prima del Man Booker, potevano bastare. Tanto più che il regista connazionale Lim Woo-Seong ne aveva tratto un film sospeso tra body horror e body art che a lei non era del tutto piaciuto, ma che al Sundance Film Festival del 2010 aveva stuzzicato i critici internazionali che adorano gli psicodrammi sontuosamente confezionati. Anche se le si è stravolta l'esistenza, Han Kang resta irreprensibile. La sua *Vegetariana* la sta portando in giro per l'Occidente (alcuni mesi all'University of Iowa International Writing Program le hanno regalato, allora era ventottenne, un inglese lentissimo ma implacabilmente esatto); ultimamente è stata in Germania. Tuttavia, se può dettare le sue condizioni, le interviste preferisce farle via mail, anche questa, la sua

prima italiana: perché a lei servono tempo e tranquillità, e non ama rinunciare alle risposte soppesate fino allo spasimo, studiate apposta per le domande che le piacciono. Quelle che non le piacciono le ignora senza infingimenti, dicendosi speranzosa di non aver causato seccature professionali all'interlocutore. Nel caso, poi, che una domanda e una risposta abbiano trovato improvvisamente una loro armoniosa corrispondenza e necessità, Han Kang ringrazia con pacato sollievo, augurando reciproci momenti di serenità e altre occasioni di profondità e introspezione.

L'incipit del romanzo è: «Prima che mia moglie diventasse vegetariana, l'avevo sempre considerata del tutto insignificante». Ma è così eccentrico essere vegetariani, nel suo paese?

In Corea non si consuma così tanta carne come in Occidente. Noi coreani mangiamo tanto tofu, che è un formaggio di soia, e moltissime altre verdure. Quindi non è frequente che qualcuno si professi vegetariano anche se lo è, perché nel caso basta astenersi da alcune pietanze. Ogni pasto coreano è comunque ricchissimo di alimenti vegetali, anche quando prevede una portata di carne. Dire in Corea «io sono un vegetariano» è dunque una dichiarazione clamorosa.

Il vegetarianesimo è allora una metafora della rinuncia alla quotidianità? A un matrimonio convenzionale? Alla violenza della vita?

Direi che per Yeong-hye è semplicemente la strada da percorrere per sottrarsi all'onnipresente violenza umana. Il suo rifiuto di ingerire carne aspira a un'innocenza perseguita con perfezionismo. Tanto più che poi rinuncia a qualsiasi nutrimento che non sia l'acqua, perché sente che sta trasformandosi in una pianta. Lei non vuole più fare parte della razza



umana. Sta tentando disperatamente di salvarsi, ma nel farlo paradossalmente si avvicina sempre più alla morte.

Lei ha confessato di essere stata vegetariana. Quanto ha influito nella scrittura di questo romanzo?

Lo sono stata per alcuni anni. Perfettamente consapevole che chi tentava di convincermi a mangiare carne in fondo aveva ottime ragioni per farlo. Queste persone volevano solo essere gentili. Peccato che la loro gentilezza a volte fosse un po' comica... posso dire che quest'esperienza mi ha costretto a riflettere su molte cose, ma che non ha niente a che fare con il mio libro. Così come quest'ultimo non è lo specchio fedele della società e delle famiglie coreane. Molte situazioni le ho dovute esasperare esistenzialmente. E in questo sì, l'essere stata vegetariana mi è stato di aiuto. Ha aggiunto uno spessore su cui lavorare.

Da ragazza è stata buddhista. Le è stato di aiuto nel concepire «La vegetariana»? Che cosa l'ha convinta, ormai trentenne, a rinunciare al buddhismo?

Se sei buddhista stai molto attenta a non fare del male agli altri, animali inclusi. I monaci e le monache non mangiano carne. E avevo smesso di mangiarla anch'io, sotto l'influsso di questi esempi virtuosi. Non volevo ferire nessun essere vivente, cercavo di essere una persona migliore. Ma a trent'anni mi sono ammalata e mi sono confrontata più realisticamente con il mio corpo e la mia mortalità. Quand'è malata la gente tende a rifugiarsi nella religione, io no. Da malata io volevo un paio di occhi nuovi, e schietti, per guardare il mondo. Se oggi ci ripenso, capisco che la stessa decisione di pretendere occhi nuovi per guardare un mondo

nuovo era, a suo modo, molto buddhista. E comunque anche quando ero buddhista non ero religiosa: il buddhismo era una filosofia che dava struttura ai miei pensieri. Posso dire che una parte di me è ancora buddhista.

Sostentamento e perpetuazione della specie sono irrimediabilmente violenti? C'è orrore nella sua rappresentazione della dieta carnivora, del sesso...

Per vivere dobbiamo mangiare. Cibarci di esseri viventi, non pietre o cristalli. Dobbiamo essere violenti per metterci in salvo. Per Yeong-hye questa consapevolezza è il cuore della sua agonia. Piuttosto che accettare tale violenza pervasiva, lei sceglie di diventare una pianta, l'unico essere capace di vivere senza ferire alcunché. A un certo punto per lei vita e morte non hanno più senso, come non ce l'ha più il sostentarsi. Lei vuole solo salvarsi.

Lei ci costringe a interrogarci sulla solitudine di una persona costretta a rapportarsi agli altri. È possibile una vita buona all'interno di una famiglia, di un matrimonio? La si può inseguire, questa bontà, senza immolarsi, e senza aspirare a diventare dei vegetali?

Certo, nell'universo del mio romanzo tutti i personaggi sono alienati e soli. Ma In-hye, la sorella maggiore, tenta di capire Yeon-hye, e di soffrire con lei. Ecco, io penso che l'abilità umana più preziosa sia la capacità di provare il dolore altrui. Nella scena finale In-hye, voce narrante della terza parte, la più importante, fissa immobile il finestrino dell'ambulanza come per avere una risposta. Anche il mio romanzo cerca una risposta. E non la dà. Cerca di capire se è possibile vivere con innocenza. E abbracciare un mondo dove violenza e bellezza sono mescolate assieme. Senza voler convincere nessuno a diventare una pianta.

«Che cosa ho fatto in quel granaio? Mi sono ficcata in bocca quella massa cruda e rossa, l'ho sentita premere contro le gengive e il palato, molle e scivolosa di sangue cremisi.»

Alla fine è sempre il corpo, il campo di battaglia delle donne...

Nel mio libro il corpo è l'ultimo rifugio di Yeong-hye. Un corpo desiderato, forzato, picchiato dalle persone vicine. Ma non credo d'aver scritto sulla ribellione femminile. Il romanzo ha molti livelli, parla della violenza umana e della possibilità di rifiutarla, della definizione di pazzia e normalità, della difficoltà di capire gli altri. E, certo, anche della voce delle donne, che

urla silenziosa. Ma se ci si limita a questo aspetto, si perdono tutte le altre domande su cosa significhi essere umani.

Essere madre le ha dettato il rapporto più tenero, quello tra In-hye e Ji-woo, unico maschio non violento del libro?
Ciò che scrivo non rispecchia mai quello che mi è accaduto. Anche se la maternità ha dato un senso a tutta la mia vita privata.



© Nobuyoshi Araki

Don DeLillo, cioè l'America

Zero K, il nuovo grande romanzo di un autore capace di avvertire i cambiamenti nell'aria. Foster Wallace, Franzen, Eggers, Smith, Amis non sarebbero stati gli stessi senza di lui

Francesco Longo, «pagina99», 8 ottobre 2016

Tutte le storie che racconta Don DeLillo hanno a che fare con la morte. Nel suo sedicesimo e ultimo romanzo *Zero K* (Einaudi, traduzione di Federica Aceto) la morte è vinta. Già i due protagonisti di *Rumore bianco* (1985), moglie e marito, si interrogavano ossessivamente su chi dei due sarebbe morto prima e il romanzo culminava con l'invenzione del farmaco Dylar, una pasticca che attenua la paura di morire. Nel romanzo sull'omicidio Kennedy, *Libra* (1988), una frase rivelatoria valeva come chiave per interpretare tutta la sua produzione: «Le trame possiedono una logica. C'è una tendenza, nelle trame, a evolvere in direzione della morte». In quella occasione sosteneva cioè che la morte è «insita nella natura di ogni trama. Nelle trame di narrativa come in quelle di uomini armati». Sarà che tutte le trame portano alla morte, ma i suoi libri sono permeati da riflessioni legate alla fine del mondo, a ciò che ci sarà dopo questa vita, ammantando la sua letteratura di una coltre metafisica, religiosa, splendidamente sacra. A emanare sacralità possono però essere i prodotti sugli scaffali dei supermercati, un filmato in bianco e nero, il flusso di dati offerti dalla tecnologia. A proposito di *Underworld* parlò di una «teologia delle armi e dei rifiuti».

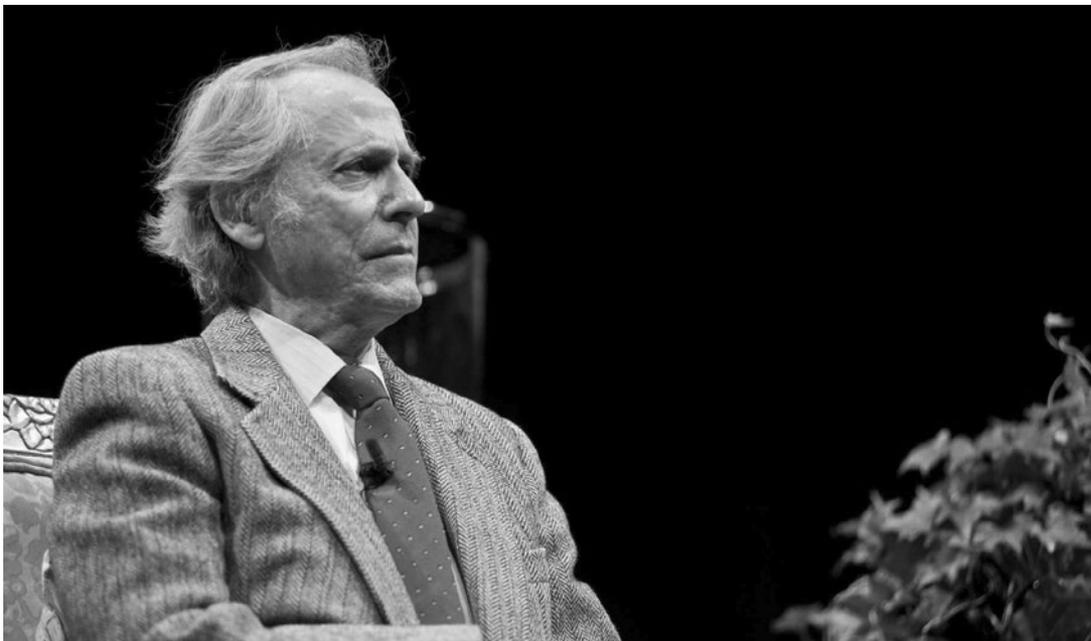
In *Zero K*, una sede fantascientifica e segreta nel deserto del Kazakistan ospita esperimenti per conservare i corpi finché il giorno in cui le malattie saranno battute le persone potranno tornare a vivere: per sempre. Ross Lockhart, finanziatore del progetto, ha condotto lì suo figlio Jeffrey. Le previsioni su come si risveglierà questa nuova umanità crioconservata

si alternano ai sentimenti di Jeffrey. Anche la grandezza di *Zero K* sta nell'equilibrio tra la portata del tema – la paura di invecchiare e il terrore della morte che caratterizza oggi le società – e le abitudini di un figlio cresciuto senza il padre: «Quando lui se ne andò, io decisi di accogliere l'idea di essere stato abbandonato, o semiabbandonato. Io e mia madre ci capivamo e ci fidavamo l'uno dell'altra. Ci trasferimmo nel Queens, in un appartamento al pianoterra senza giardino. La cosa andava bene a tutti e due. Mi lasciai ricrescere i capelli sulla testa rasata da aborigeno. Andavamo insieme a passeggiare. Chi è che fa una cosa del genere, quale madre e quale figlio adolescente, negli Stati Uniti d'America?». Ad accomunare Jeffrey a molti altri personaggi delilliani è la sua mania per il linguaggio. Medita sulle parole, attribuisce nomi, rimugina sulle definizioni: «Mia madre aveva un rullo per togliere i pelucchi dai vestiti. Non so perché quell'oggetto mi affascinasse tanto. Guardavo mia madre che guidava quell'aggeggio sulla schiena del suo cappotto di panno. Provavo a definire la parola rullo senza sbirciare sul dizionario». Forse la crioconservazione funziona anche con i personaggi. Jeffrey Lockhart allora non è altro che Nick Shay di *Underworld*, resuscitato. Nick Shay è la figura più autobiografica della sua narrativa. Il padre di Nick, allibratore di New York, scompare quando lui è piccolo. Nick è malinconico, introverso, profondo, nostalgico della sua adolescenza nel Bronx. DeLillo, nato nel Bronx, è schivo, riservato, non possiede un telefono cellulare, continua a scrivere a macchina, non rilascia dichiarazioni eclatanti.

Dopo una stagione lunga di romanzi memorabili, *I nomi* (1982), *Rumore bianco* e *Libra*, culminata con *Underworld*, la sua narrativa non ha sempre brillato, prova ne erano *Body Art* (2001), *Cosmopolis* (2003), *L'uomo che cade* (2007) e *Punto Omega* (2010). Ma ora DeLillo è tornato. Con una trama potente, e con il sole che scende sulla sua Manhattan. Aveva ragione Joshua Ferris su «The New York Times», quando scrisse: «Non leggo un romanzo di DeLillo per la trama, per i personaggi o per l'ambientazione. Leggo un romanzo di DeLillo per le sue frasi». Parole e frasi che hanno incantato critici come Harold Bloom e ogni lettore: «Quando venni a sapere la verità sul nome di mio padre ero in vacanza. Frequentavo un grande college del Midwest dove le camicie, i maglioni, i jeans, i pantaloncini e le gonne di tutti gli studenti che sfilavano da un posto all'altro tendevano a fondersi nelle assolate domeniche di football in una sola fascia intensa viola e dorata mentre riempivamo lo stadio e ballonzolando sui sedili aspettavamo di essere ripresi dalla televisione per poterci alzare, sbracciarci e urlare».

L'America ha ancora bisogno di essere raccontata da DeLillo. Ogni suo romanzo riesce a essere uno specchio in cui la società si riflette e insieme una sfera

di cristallo in cui leggere il domani. Spesso con toni apocalittici, DeLillo avverte i cambiamenti nell'aria e ne annuncia l'arrivo. Fin dai primi libri, la sua letteratura è attirata dal punto di contatto tra la storia e le passioni dei singoli. «Sono i desideri collettivi a fare la storia» scriveva nel suo capolavoro di novecento pagine, *Underworld*, in cui seguiva le vicende di una mitica pallina da baseball per raccontare mezzo secolo di vita americana. I suoi mondi letterari abbracciano eventi epocali – la Guerra fredda, la morte di Kennedy, la caduta delle Torri gemelle – e l'intimità inquieta delle persone. DeLillo ha raccontato ansie e desideri della cultura statunitense come nessun altro scrittore e di fatto sarebbe inconcepibile disegnare una mappa della recente letteratura americana senza collocarlo al centro. In occasione dei venticinque anni dal suo illuminante romanzo *Rumore bianco* (del 1985), sul «Los Angeles Times» Richard Rayner scrisse che senza quel testo non esisterebbero, o non sarebbero esistiti nello stesso modo, scrittori come David Foster Wallace, Jonathan Lethem, Jonathan Franzen, Dave Eggers, Martin Amis, Zadie Smith e Richard Powers. Ovvero gli scrittori più validi e acuti della generazione successiva a quella di Philip Roth, Thomas Pynchon, Cormac McCarthy.



Archeologia del volgare

Cinquecento anni fa si stampava la prima grammatica italiana.
L'«esploratore» era il giurista Giovan Francesco Fortunio

Matteo Motolese, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 9 ottobre 2016

Non so se anche voi siate stati colpiti dal regalo che Mark Zuckerberg ha fatto a Renzi nel corso della sua visita in Italia: un pezzo del server originale su cui è stato creato facebook. Incorniciato, sotto vetro, con tanto di didascalia. È difficile dire se tra cinquecento anni si guarderà a quel frammento come a qualcosa che ha segnato una svolta nel nostro modo di stare al mondo: tenere i contatti con le persone, percepire la globalità. Speriamo di no. Non sempre gli inizi delle trasformazioni che contano sono nettamente riconoscibili.

C'è però qualcosa di emozionante nell'osservare pezzi che rimandano a momenti in cui è iniziato un determinato tipo di futuro. È questa la sensazione che si prova anche prendendo in mano una delle copie che ancora sopravvivono della prima grammatica stampata in Italia. Se ne conoscono una trentina di esemplari in tutto il mondo. Provengono da una piccola tipografia di Ancona che, cinquecento anni fa, li ha messi sotto il torchio. Era il settembre 1516. L'Italia era allora nel pieno di quello che oggi chiamiamo Rinascimento: a Roma, Raffaello affrescava gli ambienti della curia papale; Ariosto, a Ferrara, aveva appena pubblicato l'*Orlando furioso*. A meno di un secolo dalla sua invenzione, la stampa a caratteri mobili era ormai diventata un'industria: migliaia di copie venivano impresse ogni mese a Venezia; in nessun'altra città d'Europa si produceva un numero così alto di libri.

La stampa aveva portato una rivoluzione nel modo di condividere la cultura scritta. All'innovazione materiale, come spesso accade, era seguita una mutazione

ancora più profonda: per la prima volta, si faceva strada l'idea di serialità, di produzione automatica. Tutto questo aveva una forte ricaduta anche sulla percezione della lingua. La riproduzione meccanica di un foglio in migliaia di copie stimolava un bisogno di omogeneità in precedenza sconosciuto. E dunque un'esigenza di regole certe, il più possibile condivise. Ma mentre il latino era fondato su una grammatica tramandata da secoli, niente di simile esisteva per il volgare. Non c'erano vocabolari né altri strumenti normativi. Solo la letteratura costituiva un argine alla continua mutevolezza degli usi locali.

È questo il contesto in cui va inserito questo piccolo libretto uscito mezzo millennio fa, intitolato semplicemente *Regole grammaticali della volgar lingua*. L'autore era un giurista friulano di nome Giovan Francesco Fortunio, di cui abbiamo poche notizie. Sappiamo che morì, forse suicida, un anno dopo la pubblicazione: il suo corpo fu trovato ai piedi del palazzo pretorio di Ancona, città di cui era luogotenente, precipitato da una finestra.

Il suo tentativo di descrivere le regole del volgare non era una novità in assoluto: già a metà Quattrocento, Leon Battista Alberti aveva stilato una descrizione grammaticale della lingua in uso a Firenze. Ma il testo di Alberti era rimasto privo di una reale circolazione ed era nato su presupposti del tutto diversi. Non si trattava di un manuale come quello pubblicato da Fortunio: non aveva la medesima finalità pratica e didattica.

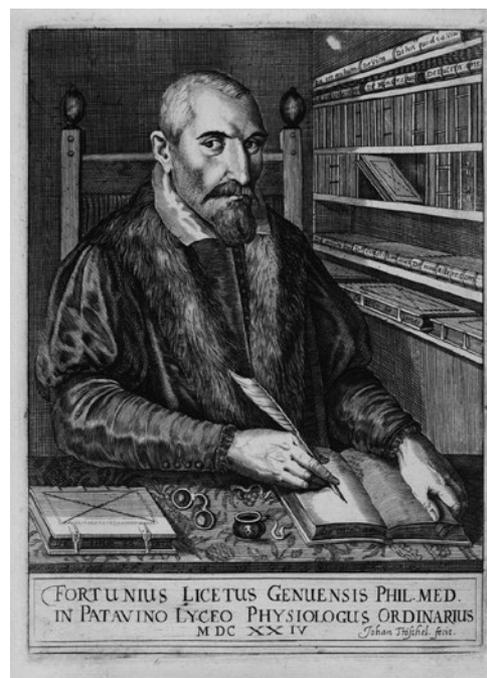
È questo il motivo per cui osservare questo piccolo libretto vuol dire guardare l'inizio di qualcosa che

ha trasformato in modo profondo il nostro rapporto con la lingua. Il frontespizio è di un'eleganza estrema: il titolo, isolato nel bianco della pagina, è inciso su due righe in caratteri maiuscoli, senza alcun fregio o figura; anche il testo che segue ha una sua innegabile grazia: è stampato utilizzando l'ormai celebre corsivo introdotto da Aldo Manuzio poco più di un decennio prima. Non si tratta solo di un vezzo grafico ma di una scelta che rimanda a qualcosa di sostanziale. Nelle prime pagine, Fortunio racconta infatti di aver iniziato a pensare alla sua opera mentre leggeva in gioventù proprio i testi di Petrarca e di Dante pubblicati da Aldo ai primi del Cinquecento, nel tentativo di imparare – lui settentrionale – il fiorentino. Ricorda lo studio di quella lingua distante dal suo volgare nativo ma anche la sua capacità di cogliere – come stelle in una notte serena – usi regolari e ricorrenti nella scrittura degli autori più amati. Di lì l'intuizione di provare a organizzarli in un libro, sul modello dei grammatici latini. Un passaggio che richiedeva, al tempo, una capacità di astrazione non comune e una notevole intraprendenza: non c'è pagina di questa grammatica che non trasmetta quel senso di incertezza che è

tipico di ogni esplorazione di terre incognite: dubbi, incertezze, errori.

L'idea di fondare una descrizione del volgare sul modello degli autori risulterà, com'è noto, vincente. Di lì a una decina d'anni, le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo certificheranno in modo definitivo la superiorità della lingua letteraria del Trecento rispetto agli usi contemporanei, spazzando via ogni proposta teorica alternativa. Per secoli, la letteratura diventerà il modello di riferimento della lingua. Sarà il Novecento ad archiviare in modo definitivo questa impostazione. Non così l'idea di una lingua regolata, con un'ortografia stabile e usi omogenei, che il libretto di Fortunio aveva reso, per la prima volta, visibile a tutti.

L'edizione di riferimento delle *Regole* di Fortunio è quella a cura di Brian Richardson (Padova, Antenore, 1999). Chi volesse sfogliare una copia cinquecentesca della grammatica (la ristampa del 1545 da parte degli eredi di Aldo Manuzio) lo può fare attraverso il [portale](#) della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.



Il sesso me lo imparo sul web

Né scuola né famiglia. Non lo insegna nessuno. E gli adolescenti fanno da sé.
Su internet: tra chat, webcam e siti per adulti

Caterina Bonvicini, «l'Espresso», 9 ottobre 2016

I ragazzi hanno bisogno di essere ascoltati. Subito parlano a valanga, se qualcuno si interessa al loro mondo, difficilissimo. Capita il caso di cronaca e ci mettiamo sull'attenti: una diciassettenne, a Rimini, viene fatta ubriacare, viene violentata nel bagno di un locale e l'amica, invece di difenderla, fa un video. A noi sembra un crimine, invece è la loro quotidianità. A Palermo, raccontano dei sedicenni, girava la satira di un tutorial: come avere rapporti orali con due ragazze contemporaneamente. Il video, diffuso su WhatsApp, ha raggiunto persino i genitori degli interessati in Cina. «E questo ha scatenato un effetto domino,» spiegano «dopo tutti si sentivano autorizzati a spedire in giro foto delle loro ex nude». E quali conseguenze ci sono state per le due ragazze? «Nessuna,» rispondono «una si è fidanzata e l'altra continua a fare queste cose». Il sexting è la normalità.

Lezioni a luci rosse

Non a caso Snapchat è un social molto usato dai ragazzi (tanto che Instagram adesso cerca di copiare la formula). Alcuni scelgono addirittura Telegram, come i jihadisti, perché sfugge alla polizia postale. A forza di ripetere che la memoria in rete è eterna, ormai si fidano di più dell'effimero, della foto che dopo ventiquattro ore scompare. Se qualcuno fa lo screen e salva la tua immagine, ti arriva una notifica e questo basta a rassicurarli. Il problema è che quando un rapporto finisce, la foto resta in mano a una persona magari molto arrabbiata. «A una mia amica è capitato,» racconta una sedicenne «aveva un ragazzo ma si faceva delle foto nuda e le mandava

a un altro, che un giorno le ha postate su facebook, taggando il fidanzato ufficiale».

Ancora più insidiosi sono i siti di incontri. Se si parla un po' con i ragazzi, si scopre che vanno forte i rapporti virtuali con sconosciuti. «Pericolosissimi,» commenta Sabrynex, diciassettenne diventata famosa su Wattpad (che ora pubblica per Rizzoli) «perché spesso gli incontri vengono registrati». E racconta che sono focolai di prostituzione: «Ci sono ragazze disposte a spogliarsi davanti a una webcam in cambio di una ricarica telefonica». Spiega che questo succede perché c'è «un grande scollamento fra la vita reale e quella virtuale». I suoi coetanei magari sono timidi e impacciati nei rapporti reali, ma on line si trasformano. «Dallo schermo ti senti protetto» dice.

Usano Lovoo, Chatroulette, Omegle, dove non ti devi nemmeno registrare (una chat anonima fra due persone, You e Stranger), e persino Tinder. «In sostanza hai davanti solo dei genitali,» spiega un sedicenne «non vedi neanche le facce. Molte ragazze entrano per curiosità, oscurando la webcam. Almeno all'inizio».

Insomma la generazione YouPorn, che impara tutto quello che c'è da imparare dalla rete, a un certo punto non si accontenta più di guardare. Ci mettono un attimo e diventano loro gli attori. E tutto è organizzato perché possano farlo.

«Si guarda YouPorn solo in prima e seconda media,» spiega un quattordicenne «poi è considerato superato». Il primo video glielo ha fatto vedere una compagna di classe («le ragazze sono le più spigliate e anche le più sboccate») e descrive la sessualizzazione

precoce delle coetanee. «Cominciano con i rapporti orali intorno ai dodici e tredici anni,» racconta «poi intorno ai quindici passano ai rapporti completi». Insomma, l'educazione poco sentimentale – perché il sesso è vissuto a parte, sempre a distanza dal sentimento – per loro è un fai da te selvaggio, un passaparola fra amici davanti a uno smartphone.

La scuola che non c'è

Del resto, la scuola su questo fronte li ha completamente abbandonati. L'educazione sessuale è obbligatoria in tutti i paesi Ue tranne Bulgaria, Cipro, Polonia, Romania e Italia. In Svezia si insegna dal 1955. Da noi, invece, si fanno proposte di legge per introdurre la materia nelle scuole dal 1975, ma vengono tutte puntualmente bocciate.

Leggendo studi internazionali sul tema in riviste specializzate, ci si accorge che i risultati delle ricerche fatte attraverso focus group sono tutti molto simili. Il problema è globale. E la risposta alla domanda «da dove trai le tue informazioni in materia sessuale?» è uguale dappertutto. «Su internet» rispondono i giovanissimi. Gli studi sottolineano anche la lucidità dei campioni, perché i ragazzi non negano che il loro rapporto col sesso sia condizionato da questa formazione. Il loro immaginario ha ormai l'imprinting di YouPorn: ragazze magrissime con un petto enorme, maschi con genitali immensi, tutti rigorosamente depilati, orgasmi dimostrativi, rapporti anali obbligatori. C'è molta frustrazione davanti a questi modelli, e tanta ansia da prestazione e qui, studi scientifici e voci di ragazzi concordano. Te lo dicono anche loro, candidamente. Quella è fiction, non saremo mai così. Intanto però la fiction

«Internet non va demonizzato, è solo uno strumento che bisogna saper utilizzare. Gli adolescenti non sono maturi da un punto di vista neurologico.»

«La generazione YouPorn, che impara tutto quello che c'è da imparare dalla rete, a un certo punto non si accontenta più di guardare.»

agisce, fondando un immaginario collettivo. Persino le fanfiction, genere letterario di moda fra le adolescenti, in cui una ragazzina immagina la sua storia d'amore con un personaggio famoso, uno youtuber o il cantante preferito, sono pornografiche. Veri e propri sogni erotici in pubblico.

«Internet non va demonizzato, è solo uno strumento che bisogna saper utilizzare. Gli adolescenti non sono maturi da un punto di vista neurologico, sono portati all'agire e solo dopo a riflettere, quando le conseguenze sono ormai incontrollabili» spiega Emanuela Confalonieri, docente di Psicologia dello sviluppo alla Cattolica di Milano, che ha organizzato diversi focus group nelle scuole italiane. E racconta che questa autoeducazione selvaggia ha portato a un aumento non tanto delle gravidanze indesiderate, quanto della richiesta della pillola del giorno dopo e soprattutto un incremento delle malattie sessuali trasmissibili.

Orfani digitali

Se la scuola non se ne occupa, allora tocca ai genitori. Lo spiega bene il libro di Alberto Pellai, ricercatore del dipartimento di Scienze biomediche alla Statale di Milano, *Tutto troppo presto. L'educazione sessuale dei nostri figli nell'era di internet* (De Agostini). Parla di undicenni dipendenti da YouPorn, di ragazze ricattate da adescatori on line, di sexting e altre pericolose abitudini dei nativi digitali. «La scoperta di materiale pornografico in rete avviene entro la terza media nel settanta per cento dei casi» spiega Pellai. «Il problema è la distanza fra quello che fanno i ragazzi e la percezione che ne hanno i genitori. Il sessanta per cento è convinto che il proprio figlio non guarderebbe mai un video su

YouPorn. Invece. Durante l'adolescenza, i genitori conservano un presidio sulla vita reale dei loro figli ma non su quella virtuale. Tanti nostri figli sono orfani nella loro vita on line.»

Naturalmente il rischio pedofilia è aumentato. Non basta più accertarsi che i ragazzi non frequentino persone sbagliate, ormai in rete possono essere avvicinati da chiunque, nella loro stanza, a un passo dai genitori.

«In una ricerca di Save the Children» racconta «il cinquanta per cento degli adulti dichiara di avere avuto contatti on line con un minorenne sconosciuto. Nella vita reale abbiamo dei codici di protezione che agiscono in automatico, ma nella vita virtuale ci comportiamo tutti come adolescenti, perdiamo il senso del confine. Perché nell'on line è fortemente sollecitata la parte emotiva dell'individuo, che sta nell'amigdala e nell'ippocampo, che è la parte del cervello più sviluppata negli adolescenti, appunto. La parte cognitiva, invece, la parte dei lobi frontali, nei ragazzi è ancora un cantiere aperto. Per questo fanno le cose senza pensare alle conseguenze e sono tanto vulnerabili. Insomma, un genitore deve diventare il lobo frontale di suo figlio, se vuole proteggerlo».

Le (nuove) parole per dirlo

Nadia Tempest, vlogger di culto fra gli adolescenti, ha ventinove anni, non è una nativa digitale, ma conosce a fondo il suo pubblico. E nota tante cose. Per esempio che sulla sessualità sanno tutto, ma che l'informazione vera manca: «Il ciclo mestruale per loro è ancora un tabù,» dice «non ne parlano nemmeno con i genitori. Allora mi sono inventata un nome per sdoganarlo: lo chiamo Fausto. C'è progresso a livello di spigliatezza ma regresso nelle

conoscenze. Un paradosso». Spiega che il sexting è così diffuso perché le ragazze si fidano delle chat private, senza capire quanto sono pericolose. «Le chat private ti fanno sentire al sicuro. I ragazzi usano tutto in privato: chat di WhatsApp o di facebook, direct di Instagram. E pensano che sia davvero privato quello che invece privato non è. La delusione è dietro l'angolo» dice. E quando lei racconta del primo ragazzo che l'ha lasciata, le rispondono: «Ti ha mollata perché non avevi fatto l'amore con lui». Lo considerano un dovere sociale. E YouTube? In realtà, si scopre che è il canale più controllato di tutti, e dunque il più casto e il meno frequentato per scoprire il sesso: un po' per tutte le sponsorizzazioni, un po' per la politica del marchio. Di sesso sulla piattaforma web si tende a non parlare; e non lo fanno neanche i vlogger più seguiti, investiti di autorità e di responsabilità. Al massimo, come ha fatto Cleo Toms (vlogger dai sedici milioni di seguaci), si prestano come testimonial per una campagna correttissima sulla contraccezione. La rete trasgressiva, in cui i ragazzi si tuffano senza esitare, e dove nascono immaginari e linguaggi, è altrove.

Come spiegano i ragazzi. Perché è la lingua a creare i miti, anche i più terribili. Per esempio, il mito delle duemila. «Sei una duemila» dicono. «Sei una puttana.» La società si è evoluta in modo troppo eccitato, loro hanno cercato una sintesi, come potevano. E le sintesi hanno una loro irrevocabile crudeltà. I quattordicenni hanno alzato la soglia, destinata a salire sempre: «Sei una Duemiladue» dicono. Se sei nata nell'anno sbagliato e sei una ragazza seria, per farti un complimento, ti spostano nel millennio precedente: «Ma tu sei un Novantanove mancato, dài». Grazie. Povere Duemila, che mondo complicato hanno intorno.

«Il problema è la distanza fra quello che fanno i ragazzi e la percezione che ne hanno i genitori. Il sessanta per cento è convinto che il proprio figlio non guarderebbe mai un video su YouPorn.»

Ribelli senza smartphone

Ha ventotto anni la scrittrice dell'anno, ma in termini letterari potrebbe averne quaranta o sessanta, poco importa: Emma Cline è una grande e basta, e la grandezza non ha mai età. La garanzia di durata di questa voce non ce la dà l'idea forte del suo primo romanzo, *Le ragazze* (traduzione di Martina Testa, Einaudi Stile libero), che richiama il caso di Sharon Tate, parla di sesso e di adolescenti. Sarebbe troppo facile. La vera bellezza sta sotto, in ogni pagina, umilmente nei dettagli. È una scrittrice che non ha paura di raccontare l'umanità con i suoi sudori e i suoi umori. Impietosamente, però senza mai giudicare, nemmeno chi fa parte di una setta e per amore (o per plagio: confine sottile, tragico) arriva a uccidere. L'idea forte del romanzo era più

che altro difficile: non c'è cosa più insidiosa, in letteratura, che parlare di adolescenti e di sesso. Con l'adolescenza si cade spesso nella fiaba, o nella semplificazione. E quando si parla di sesso, se non si è davvero bravi, si precipita nel cattivo gusto. Le sue ragazze invece sono enigmatiche, sfuggenti, mondi impossibili da afferrare, persino nella loro banalità. E tutte le loro perversioni diventano purissime perché dietro c'è un occhio delicato, che le capisce, guarda e vive con empatia. Il romanzo è ambientato nel '69, lontano dall'epoca degli smartphone e dei social, eppure nessuno fin qui ha mai raccontato così bene le ragazze di oggi («sembrava che quelle ragazze dai capelli lunghi scivolassero sopra tutto ciò che le circondava, figure tragiche e isolate. Una famiglia reale in esilio»).



Nei romanzi di Marilynne Robinson possiamo leggere il nostro futuro

Nicola Lagioia, «Internazionale», 9 ottobre 2016

«Com'è nato il personaggio di *Lila*?» chiesi a Marilynne Robinson.

Era un radioso pomeriggio di maggio a Torino, e noi ci trovavamo all'ultimo piano di un albergo ultramoderno nei pressi del Lingotto. Le enormi vetrate di cristallo guardavano verso Rivoli e Avigliana. Pur essendo le vette tutt'altro che imbiancate, la luce, come capita a volte in quella città, dava idea di poter venire amplificata a dismisura dalla cintura delle Alpi. Non eravamo soli. Intorno a noi c'erano due cameraman, un regista, un produttore esecutivo, qualche giornalista, molti curiosi e ancora più cavi elettrici sparsi lungo il pavimento.

«Guardi,» rispose Marilynne Robinson «quel personaggio compariva già in *Gilead*, il mio secondo romanzo, anche se non aveva lo spazio che gli ho dato nel libro che porta il suo nome. Forse per i lettori di *Gilead* non era evidente, ma io sentivo la sua presenza in modo intenso già da allora. Lila. Era qualcosa di profondo in me».

«Che libri leggeva da bambina?»

«Oh, la mia scuola era davvero piccola. Una scuola molto perbene, ma io mi annoiavo. Poi un bel giorno scoprii la biblioteca. Lì cambiò tutto. Mi ritrovai per le mani *Moby Dick*, e i libri di Charles Dickens...»

Il produttore esecutivo fece uno strano segno con la mano. Cercai di non distrarmi.

«Tra un suo libro pubblicato e l'altro passano sempre molti anni,» dissi «addirittura più di venti tra il suo primo romanzo, *Housekeeping*, e quello successivo. Tenendo conto del livello della sua scrittura, mi sembra tempo ottimamente investito. Mi chiedevo tuttavia se in questi lunghi intervalli tra una pubblicazione e l'altra lei scrive di continuo o si prende delle lunghe pause».

«Ventiquattro anni tra un romanzo e l'altro è veramente troppo. Eppure quel periodo fu molto importante per me...» disse Marilynne Robinson sporgendosi in avanti.

Mi guardava con i suoi occhi azzurri, la lunga chioma di capelli bianchi, la camiciona jeans che le dava l'aspetto di una nativa americana, e in quel momento, nonostante il rispetto che provavo per lei, anzi proprio a causa del rispetto e dell'enorme ammirazione a cui ero stato indotto dalla lettura dei suoi libri, in anticipo sulla certificazione di un mio personale fallimento, qualche secondo prima cioè che un altro componente della troupe mostrasse l'inconfondibile gesto della mano aperta e chiusa a pugno – «stringi. Spicciati. Concludi!» – riuscii a pensare in modo freddo: «Merda, è tutto così terribilmente sbagliato». Questo articolo vuole essere un omaggio a una delle più grandi scrittrici americane viventi nonché un sentito invito a leggerla, specie in Italia, dov'è poco conosciuta. Come forse si è intuito, è anche un gesto riparatorio. Ma a questo ci arriveremo. Dirò prima che Marilynne Robinson è qualcosa di più di una scrittrice dal talento invidiabile.

Leggendo e rileggendo i suoi libri ho più volte pensato – spaventandomi un po', come accade quando proviamo a prendere sul serio una nostra sensazione in odore di iperbole – che la loro autrice fosse una delle cinque o sei persone al mondo attualmente più capaci di spostare l'arte del romanzo oltre i confini entro cui si riteneva fosse costretto, con lo stupefacente risultato di offrire al tempo in cui viviamo una possibilità.

Caso quasi unico, nei libri di Marilynne Robinson si intravede il futuro. Per futuro non intendo certa vecchia paccottiglia orwelliana o peggio ancora apocalittica. Dopo Stanley Kubrick e Cormac McCarthy,

«Un'altra estate a Gilead. Gilead, che realizzava il suo sogno di monotonia, di sonnolenza. Com'era possibile che qualcuno volesse vivere qui? Quella era la domanda che si ponevano l'un l'altro, quando il padre non li poteva sentire, quando tornavano dal college, o dal mondo. Per quale motivo qualcuno si sarebbero fermato qui?»

immaginare la fine del mondo può risultare un esercizio di pigrizia. I libri di Robinson, con sottigliezza rara, suggeriscono al contrario un possibile futuro che valga la pena di essere vissuto, e lo fanno mostrando e nascondendo la dimensione dello spirito a cui potremmo accedere se avessimo la meglio su una serie di ostacoli interiori che rappresentano la nostra vera dannazione. Tutto questo, nel 2016, grazie a un continuo, irrituale, paziente, faticoso, mai banale e mai risolto dialogo con il Nuovo Testamento e con la storia degli Stati Uniti.

In un'epoca in cui la religione presta il fianco di continuo alla violenza e al populismo, alcuni dei romanzi più complessi, sfuggenti e profondi tra quelli scritti nell'ultimo decennio attingono misteriosamente la loro forza dal cuore del cristianesimo. Li ha appunto scritti Marilynne Robinson. I loro titoli sono *Gilead*, *Home*, *Lila*, e sono stati pubblicati in un arco temporale che va dal 2004 al 2014. A dire la verità il primo romanzo di questa autrice si intitola *Housekeeping* e fu pubblicato nel lontano 1980. È però la cosiddetta trilogia di *Gilead* ad aver imposto la sua voce.

Marilynne Robinson è nata nel 1943 a Sandpoint, nell'Idaho. Vive da anni nello Iowa, dove insegna scrittura creativa. Ha vinto il Pulitzer nel 2005 grazie a *Gilead* ma è dal settembre del 2015 che la sua fama ha superato la cerchia neanche così ristretta di chi ama la letteratura.

Il merito è di Barack Obama. È successo che il presidente degli Stati Uniti ha intervistato la sua scrittrice preferita per «The New York Review of Books». Obama aveva letto *Gilead* durante i tempi morti di una lontana campagna elettorale, spostandosi da una città all'altra. Era rimasto stupefatto

dalla bellezza del romanzo, tanto da voler incontrare la sua autrice. Cosa che è riuscito a fare anni dopo.

Umanesimo religioso

Nel corso di quell'intervista ormai celebre, Robinson e Obama com'è prevedibile non parlano solo di letteratura ma anche di politica, e anche di religione. Il momento forse più interessante è quando Marilynne Robinson dice che la democrazia si fonda idealmente sulla fiducia che gli esseri umani ripongono in altri esseri umani, nell'aspettativa che le persone agiscano per il bene e non per il male. E poiché, per come la vede lei, gli esseri umani sono immagini di Dio, meritando ciascuno il rispetto che si deve a chi porta in sé l'amore del creatore, la democrazia diventa la logica, inevitabile conseguenza di questo tipo di umanesimo religioso portato al suo più alto livello. Se ci si pensa, siamo al ribaltamento di ogni idea di stato confessionale utilizzando proprio la leva di un pensiero religioso.

Per tradizione, la letteratura statunitense ha intrattenuto con la Bibbia rapporti più saldi rispetto a quella europea. Quando Friedrich Nietzsche scrive *Così parlò Zarathustra*, Herman Melville è ancora attivo. E quando William Faulkner è alle prese con *Assalonne, Assalonne!*, in Francia viene dato alle stampe per la prima volta *Le 120 giornate di Sodoma* del Marchese de Sade. Nella seconda metà del Novecento, negli Stati Uniti ci sono state scrittrici cristiane come Flannery O'Connor, e scrittori legati alla tradizione religiosa ebraica come Isaac Singer, ma, come ovunque in Occidente, si è diffusa naturalmente una letteratura laica che guardava alla religione come un contesto dal quale emanciparsi per diventare individui compiuti, per

non soccombere sotto lo schiacciasassi della stupidità in nome di Dio. In questo, gli ebrei di seconda e terza generazione sono stati dei maestri, e Philip Roth probabilmente più di tutti. Come biasimare del resto l'alter ego di Roth, Nathan Zuckerman, costretto a barcamenarsi tra il bigottismo, il conformismo nonché la crudeltà gratuita che le comunità religiose sanno evocare tanto bene intorno a sé?

Può allora sorprendere che nel Ventunesimo secolo, abituati a immaginare la religione negli Stati Uniti come il gasolio che alimenta l'isteria di certi falchi repubblicani, una scrittrice maneggi la materia in modo tanto raffinato e insieme tanto sorprendentemente nuovo, portando il suo discorso su territori diversi.

I tre romanzi più noti di Marilynne Robinson – tradotti superbamente in italiano da Eva Kampmann – sono ambientati nell'immaginaria cittadina di Gilead, nell'Iowa. Qui, le vicende della famiglia del reverendo congregazionalista John Ames si intrecciano con quelle della famiglia di Robert Boughton, reverendo presbiteriano. Il primo capitolo della trilogia è *Gilead*. Si tratta della lunga lettera che John Ames, al quale resta poco da vivere, scrive all'unico figlio, avuto in tarda età da Lila, la sua seconda moglie. Il figlio di John e Lila è ancora un bambino, non avrà più di cinque o sei anni.

Dunque, è come se leggessimo con gli occhi del futuro e al tempo stesso ascoltassimo, al presente, la voce di un defunto: la lettera di un padre al proprio figlio adulto che il destinatario sarà in grado di comprendere, e potrà dissigillare, quando il mittente non ci sarà più.

Un conflitto insanabile

Quello di John Ames è un atto di amore, e una confessione privata, e un sofferto sermone su come cercare di stare al mondo in maniera dignitosa. Il

reverendo racconta al figlio i motivi che portarono suo padre e suo nonno a scontrarsi duramente anni prima. Anche il padre e il nonno di John Ames erano reverendi, entrambi schierati con gli abolizionisti durante la guerra di secessione. A differenza del primo, il vecchio reverendo era però convinto che, a mali estremi, ricorrere alla violenza fosse giusto, e debellare lo schiavismo spargendo sangue tra i confederati un male eventualmente necessario. Su questo, tra padre e figlio – racconta John al figlio adulto del futuro – si creò un conflitto insanabile.

Se chi sta dalla parte della ragione usa i mezzi sbagliati diventa colpevole quanto il suo avversario? Quante volte il male lastrica il percorso delle nostre buone intenzioni senza che ce ne rendiamo conto?

Non è l'unico dubbio sollevato in *Gilead*. Le angosce di John Ames riguardano ancora più il tempo davanti a sé, specie quello in cui lui non ci sarà più. Sarà così difficile, per suo figlio, crescere senza un padre a fargli da guida? Questo bambino, tra l'altro, osservato da un genitore ormai debole e anziano, non corre qualche rischio già da ora? Il pericolo, a ben guardare, viene forse dalla famiglia dell'amico fraterno di John, Robert Boughton. Il figlio di Robert, Jack, è una specie di sbandato che, dopo anni di assenza, torna a casa dei genitori. Jack comincia a frequentare anche casa di John, gioca con il suo bambino, si intrattiene un po' troppo a chiacchierare con Lila, tanto che il reverendo Ames arriva a temere che, approfittando della sua malattia, o addirittura della sua morte, Jack arrivi a prendere il suo posto.

Il secondo capitolo della trilogia, *Home*, si incentra proprio sulla figura di Jack, chiaramente modellata sulla parabola del figliol prodigo per come può attecchire in un contesto moderno.

Infine *Lila*, il romanzo di cui parlavo direttamente con Marilynne Robinson a Torino. È la storia della

«Forse sto scoprendo che non sono così buono come credevo. Ora che mi manca la forza... la pazienza logora tantissimo. E anche la speranza.»

seconda moglie di John Ames, la quale molto prima di arrivare a Gilead è stata una bambina abbandonata, una vagabonda, una prostituta che impara a non fidarsi di nessuno, e poi, toccata dai sentimenti mossi in lei da John Ames, è costretta a disimparare e reimparare daccapo. La lotta di Lila consiste in realtà nel comprendere qualcosa che già le apparteneva, provvista finalmente della stele di Rosetta necessaria a decifrare la formula che si portava dentro senza saperlo, ovvero la capacità di aprirsi al prossimo, di provare empatia e ricevere comprensione, di fare l'esperienza miracolosa di uno scambio autentico con l'altro, fino a sentire sé stessa risuonare nel mondo con una complessità e una bellezza sconosciute. Poiché ci troviamo davanti a romanzi, e a romanzi molto belli, scritti benissimo, strutturati narrativamente in modo magistrale, non c'è nulla per così dire di troppo astratto nel racconto di questa ricerca spirituale. È tutto anzi molto concreto, ed è per questo che risulta convincente. Crediamo alla lenta

evoluzione interiore di Lila così come avevamo creduto all'improvvisa rivelazione del principe Andrej in *Guerra e pace* quando, ferito in battaglia, misura sé stesso attraverso l'altezza del cielo sopra Austerlitz. Benché parlino di tempi e di luoghi e di personaggi che possono sembrarci lontani (quale legame può esserci tra il reverendo John Ames, seduto nella veranda della sua vecchia casa di Gilead, e uno di noi mentre scarica la posta sul computer in una città italiana del Ventunesimo secolo?), i romanzi di Marilynne Robinson ci toccano da vicino, parlano ai nostri anni molto meglio di tanti libri in apparenza più legati alla contemporaneità. Non c'è pagina nei romanzi di Marilynne Robinson che non ponga i suoi protagonisti davanti a una scelta. In certi casi si tratta di una scelta pratica: fare o non fare una determinata cosa, con tutte le conseguenze che ne derivano anche sul piano etico. Ma in altri casi, e sono la maggior parte, proprio perché si possa arrivare a fare quella scelta in libertà,



Marilynne Robinson riesce meravigliosamente a illustrare i crocicchi mentali davanti a cui ci troviamo di continuo anche nel corso di una sola giornata, i percorsi interiori che riusciamo a padroneggiare quando non ne siamo padroneggiati, soccombendo per esempio alla forza della rabbia, della frustrazione, dell'invidia, della gelosia.

Al tempo stesso Marilynne Robinson ci illustra – con l'accuratezza che potrebbe avere una sonda medica esplorando l'evoluzione visibile, per così dire esteriore, della nostra fisiologia – il superamento di un ostacolo interiore oltre il quale si spalancano territori emotivi inediti, calpestando i quali riconosciamo in noi una forza, un'energia, una sapienza e insieme una leggerezza del mondo insospettati. Il che, ovviamente, non ci impedirà di sbagliare di nuovo alla prossima occasione.

Letteratura e coscienza

Siamo nel campo dell'etica? Siamo nel regno della metafisica? O magari si tratta anche di psicologia: Marilynne Robinson fa incontrare idealmente nell'Iowa sant'Agostino e Sigmund Freud? E se fosse invece, il suo, un tentativo di spingere l'indagine letteraria dentro il funzionamento della mente, o nei meccanismi di formazione della coscienza? Marilynne Robinson si muove sul territorio delle neuroscienze usando paradossalmente come sponda le scritture? O magari accade proprio il contrario... Ero impegnato a farmi queste domande quando si è presentata l'occasione di incontrare chi le aveva suscitate. Era successo che Marilynne Robinson sarebbe venuta in Italia, cosa che in effetti ha fatto nella primavera del 2016. Il merito è stato principalmente di Michela Murgia. E anche un po' del premio Mondello. Succede che ogni anno il Mondello sceglie uno

scrittore italiano, che a sua volta premia uno scrittore straniero che considera un maestro. La cerimonia si svolge al Salone del libro di Torino, che in questa iniziativa è parte attiva. Nel 2015 Antonio Scurati aveva per esempio scelto Emmanuel Carrère. Nel 2014 Niccolò Ammaniti aveva scelto Joe R. Lansdale. Nel 2016 Michela Murgia, con mia grande gioia, aveva deciso che il premio Mondello per il miglior autore straniero sarebbe andato a Marilynne Robinson.

Come ho già detto, i fan italiani di Marilynne Robinson sono davvero pochi. Pochissimi, se paragonati all'importanza dell'autrice – inserita non a caso da «Time» nella lista delle cento persone più influenti al mondo nel 2016. È un po' come aver letto *Sotto il vulcano* o *Lo straniero* prima di quasi tutte le persone che fanno parte della tua comunità di riferimento.

Una fortuna, certo, ma anche un po' una dannazione se si ha il carattere del sottoscritto. Perché: cosa succede quando scopriamo qualcosa di meraviglioso che quasi tutti ignorano? Due le possibilità: tenere il segreto per sé, o divulgarlo il più possibile. Mi fregio di militare da anni nel secondo partito. Caso volle, in quel periodo, che la televisione pubblica mi chiedesse di condurre una trasmissione dal Salone del libro. Io, che avevo rifiutato la proposta quando mi era stata fatta – non volevo aggiungere un altro impegno ai tanti che avevo –, cambiai subito idea non appena seppi che a Torino, proprio al Salone, ci sarebbe stata Marilynne Robinson. Quale mezzo migliore della tv, mi dissi, per far conoscere questa grande scrittrice a un pubblico più vasto?

E qui caddi in uno dei tranelli mentali che i libri di Robinson illustrano così bene: desiderare qualcosa che ci sembra giusto si realizzi, ma perseguire il desiderio usando una logica che non gli appartiene. Con un certo impegno, e grazie all'intercessione del

«Non c'era modo di abbandonare la colpa, non c'era un modo accettabile per rinnegarla. Di tutti i grovigli e i nodi del risentimento e della disperazione e della paura si doveva avere pietà.»

«Tu arrivi con addosso l'odore dell'aria della sera, gli occhi scintillanti e le guance e le dita rosa e fredde, troppo bello alla luce delle candele per i miei vecchi occhi. Il freddo ha zittito tutti gli insetti. Il buio sembra obbligarci a parlare piano, come cospiratori cortesi.»

direttore del Salone del libro Ernesto Ferrero, del premio Mondello, nonché delle case editrici Einaudi e Bompiani, riuscimmo a ottenere non solo la disponibilità di Marilynne Robinson per un'intervista, ma anche quella della premio Nobel per la pace Shirin Ebadi. Ora, a mio modesto parere, sia Robinson sia Ebadi sono due giganti della contemporaneità.

Ecco l'errore

Quindi, sempre secondo la mia sindacabilissima opinione, e visto che sia Ebadi sia Robinson avevano dimostrato una disponibilità che spesso non appartiene a persone di minor valore, ritenevo che le interviste televisive dovessero essere molto lunghe. Come minimo, venti minuti ognuna. In un mondo sensato, anche un'ora per ciascuna. Insomma, mi dicevo, la televisione ha a disposizione a costo zero una premio Nobel per la pace nonché una delle più grandi scrittrici viventi, e non le intervista per un'ora? Magari in montaggio l'intervista sarebbe stata ridotta, ma gli archivi, mi dicevo ancora, si sarebbero arricchiti di lunghe sequenze da mandare in onda alla prima occasione. Certo, sapevo anche che la divulgazione culturale può ricevere cittadinanza dalla nostra televisione mentre l'approfondimento culturale molto meno. Così, proprio per superare il pregiudizio, mi misi a difendere la causa di Robinson e di Ebadi travestendo le mie ragioni con quelle che supponevo appartenessero ai miei interlocutori. Ecco l'errore. Perché ritenevo che il pubblico italiano, un pubblico più vasto dei semplici addetti ai lavori, dovesse conoscere Marilynne Robinson? Per la grandezza dei suoi libri. E perché Ebadi? Per il coraggio delle sue idee. Invece condussi la mia piccola battaglia usando le uniche ragioni a cui ritenevo

fossero sensibili gli uomini della televisione. Fondamentalmente, dissi loro che Ebadi era importante perché aveva vinto il Nobel e la Robinson perché aveva vinto il Pulitzer ed era stata intervistata da Obama. «Capite?» ripetevo in modo ormai quasi molesto «è Obama ad averla intervistata, non il contrario. Non possiamo darle meno di mezz'ora!». Solo al ricordo, arrossisco di vergogna.

Alla fine del confronto con gli uomini della televisione, mi fu detto che l'intervista a Marilynne Robinson sarebbe durata al massimo cinque minuti, mentre per quella a Ebadi avrei avuto anche sette minuti.

In questo modo è stata possibile la scena con cui ho aperto l'articolo che state leggendo. Io che intervistavo Marilynne Robinson per una manciata di minuti, lei che risponde con grande gentilezza, e nulla o quasi dell'importanza dei suoi libri arriva al telespettatore, con mio grande dispiacere, con mia grande frustrazione.

Ironia della sorte, quella trasmissione televisiva quando andò in onda piacque a tutti. Piacque agli uomini della televisione. Piacque al pubblico. Piacque agli addetti ai lavori. Io invece mi sentivo affranto.

La consapevolezza delle cose

Sarebbe cambiato qualcosa se avessi difeso la lunghezza di quella intervista adducendo le ragioni per me giuste? Probabilmente no, sul piano pratico. Le regole televisive non le faccio certo io, e non sarebbe credo giusto le facessi. E tuttavia, il punto non è questo, come potrebbe dire il personaggio di un romanzo di Marilynne Robinson in uno dei suoi momenti di maggiore consapevolezza delle cose. Il punto non è riuscire a vedere o meno soddisfatte le proprie richieste. Non è vincere o perdere. O



meglio: in questi casi si vince e si perde altrove, dentro una stanza alla cui soglia non mi ero neanche dato la pena di bussare.

Giunta l'estate, a mano a mano che il giorno del mio incontro con Marilynne Robinson si allontanava senza che questo sbiadisse in me la spiacevole sensazione di aver fatto perdere un'occasione a chi non la conosceva, quegli stessi libri me li sono riletti ancora una volta. Il mio secondo, o forse terzo, incontro con Marilynne Robinson. Ho ripreso in mano *Lila*, sfogliato *Home*, riletto da capo a fondo *Gilead*. Li ho trovati, se possibile, anche più belli di prima. Una toccante esplorazione dei sentimenti umani.

Una densa, incompleta, partecipata riflessione sul senso della nostra presenza sulla terra. Una fiducia nelle capacità dell'uomo, nonostante i suoi errori,

*«In quella casa nulla cambiava,
se non per sbiadire, intaccarsi
o consumarsi.»*

nonostante i disastri di cui disseminiamo la nostra storia. Se il mondo è pieno di odio ma da qualche parte c'è la testimonianza del suo opposto, non è in quel puntolino luminoso che dovremmo concentrarci, non dovremmo provare a infilarci nell'eccezione, e usare le nostre energie per allargare questa singolarità, sottraendo spazio al niente che la circonda?

Uno schema interpretativo

Sono di nuovo entrato nella casa del reverendo John Ames e in quella del reverendo Robert Boughton, ho seguito ancora una volta il percorso di redenzione di Lila e i fallimenti di Jack, cercando di capire come la tradizione letteraria nordamericana e in genere occidentale – con l'esattezza delle sue descrizioni, la cura per i dettagli, lo sviluppo di trame e personaggi credibili oggi – possa convivere con i continui richiami alle scritture, con dei riferimenti religiosi sin troppo diretti, ben oltre l'allegoria o la parodia che, a partire dalla modernità, sono i canali di comunicazione privilegiata tra narrativa sacra e profana.

Poi a un certo punto, mentre leggevo, mi è sembrato di avere una piccola rivelazione, che è anche il modo con cui vorrei concludere questo articolo.

È possibile che Marilynne Robinson non sarebbe troppo contenta di ciò che mi è sembrato di vedere nei suoi libri, a proposito del cristianesimo. O forse al contrario non le dispiacerebbe affatto. Chi può dirlo? Se la incontrerò ancora, glielo chiederò. Ciò che voglio dire è che la religione cristiana, così presente in libri come *Gilead*, *Home*, *Lila*, non mi sembra chieda al lettore una professione di fede, ma non credo neanche sia il semplice fondale davanti a cui si sviluppano le vicende narrate.

La religione cristiana, nei romanzi di Marilynne Robinson, è piuttosto una griglia, uno schema interpretativo e insieme uno strumentario a cui tutti – atei e credenti, cristiani ed ebrei, musulmani, buddhisti – possono attingere per provare a evolversi come singoli, e come parte di una comunità. Se una delle nostre missioni di specie è il graduale allontanamento dalla violenza originaria, nei romanzi di Robinson le scritture sono usate come un complesso strumento di emancipazione proprio rispetto a questo tema.

Non è ovviamente l'unico modo di leggere il Vangelo. Donald Trump è presbiteriano, esattamente come presbiteriana è stata a lungo Marilynne Robinson prima di aderire alla variante congregazionalista. Mi sembra chiaro che i due interpretano il Vangelo in modo opposto. Da una parte la chiusura, dall'altra l'apertura. Il fascino per la violenza, e la liberazione dalla violenza. Il ripiombare nei gorghi del passato, e la possibilità di un futuro diverso, che non sia la ciclica ripetizione di ciò che è già stato.

Una storia piena di discontinuità

Leggendo i libri di Marilynne Robinson, non mi sono convinto che il Dio dei cristiani esista. E non mi sono convinto neanche che l'aldilà dei cristiani esista. Ma ho ricevuto conferma che il Vangelo può essere un prodigioso strumento di trascendenza. Non l'unico strumento di trascendenza a nostra disposizione, ma uno dei più affascinanti, e resistenti. E che cos'è la trascendenza, nella lunga storia dell'uomo, se non anche il progressivo liberarsi dal potere della violenza, dai ricatti dell'istinto di prevaricazione, dall'egoismo e dalla paura? Non siamo in fondo già trascesi rispetto agli uomini che praticavano la legge del taglione?

La naturale repulsione che proviamo verso la schiavitù non testimonia forse che un superamento ci sia stato rispetto ai tempi in cui il problema non era neanche posto? Non siamo istintivamente portati a considerare il Mahatma Gandhi un individuo più evoluto di Adolf Hitler?

Certo, la nostra storia è piena di discontinuità, e il Ventunesimo secolo sta insegnando qualcosa sul fascino dei ritorni al passato. Ma cosa accadrà se – lottando innanzitutto contro una parte di noi stessi – sceglieremo la strada di una progressiva trascendenza, o se volete di una progressiva evoluzione? Che cosa allora troveremo al di là del nostro attuale stato di coscienza del mondo? Troveremo il Dio dei cristiani? La Natura di Spinoza? I Pluriversi di Giordano Bruno? Il Nirvana? Il Nulla? Qualcosa che ora non riusciamo a immaginare?

Sicuramente tra le nostre possibilità c'è quella di aprirci la strada verso dimensioni esistenziali, emotive e spirituali inedite. Provocare simili cambiamenti appartiene alla storia dell'uomo. E se il Vangelo fosse uno schema in un certo senso parziale? Me lo sono domandato leggendo i libri di Marilynne Robinson. Se fosse uno strumento di trascendenza in grado di portarti in una dimensione più evoluta che non è tuttavia precisamente quella a cui dice di condurti, una dimensione in cui – al posto del Dio biblico, pensabile all'inizio del percorso – ci sia qualcosa di non pensabile prima di averlo raggiunto? Dio è un geroglifico che muta a seconda della sapienza dentro gli occhi di chi guarda?

Mi rendo conto che queste ultime sono considerazioni che un tempo sarebbero state forse in odore di eresia. Ma è per dire quali pensieri può smuovere oggi un libro di narrativa.

È per cercare di spiegare quanto la letteratura del Ventunesimo secolo non abbia perso niente della potenza, dello scandalo, della profondità e della novità che tradizionalmente associamo all'esperienza di leggere romanzi. Ed è anche per provare a raccontarvi il mondo di Marilynne Robinson un po' meglio di quanto non si riesca a fare con un'intervista di pochi minuti. E per farvi venire la voglia di leggerla.

Il feuilleton al tempo del binge-watching

Universi seriali. Come i personaggi-ideologi di Dostoevskij descritti da Bachtin, che inseguivano le ragioni ultime, i protagonisti delle serie tv amano discettare sui massimi sistemi, a volte in contrasto con eloquenti antagonisti-filosofi

Valentina Pisanty, «il manifesto», 9 ottobre 2016

Da qualche anno è stato coniato il termine «binge-watching» per riferirsi alla visione ininterrotta e compulsiva di più episodi di una serie televisiva in streaming, sulla falsariga del «binge-eating», una forma di bulimia. I tratti distintivi di questo fenomeno – come di tutti gli altri comportamenti che in inglese meritano il prefisso «binge»: -drinking, -dating, -sleeping, -gambling... – sono l'eccesso, la passività e la perdita di controllo, una compulsività della quale non ci si sente, del resto, pienamente responsabili. Ma la parte meno autoindulgente di sé avverte, ingloba e amplifica la condanna sociale che grava sui comportamenti eccessivi e incontrollati. Almeno secondo una vecchia idea di virtù come moderazione, compostezza e gestione lungimirante delle energie, non è bene cadere in balia (farsi agire) da sostanze esterne. Di qui il grumo di sentimenti autosvalutanti da cui scaturisce ogni varietà di dipendenza.

Strettamente legato alle nuove forme di distribuzione di fiction via cavo o in streaming, e dunque all'esplosione seriale che Gianluigi Rossini in *Le serie tv* [...] ripercorre nelle sue principali tappe storiche, il binge-watching è al tempo stesso effetto e causa del successo di piattaforme come Hbo, Showtime, Netflix e altre che dal 1995, e sempre di più negli ultimissimi anni, inondano il mercato con vecchie e nuove serie.

L'offerta massiccia genera una domanda crescente e modifica i consumi in senso qualitativo, oltre che quantitativo. Mentre attingono a scorte illimitate e semigratuite di produzioni televisive scandite in episodi e stagioni, affidandosi al proprio fiacco Super-Io

come unico argine a una fruizione sempre più casalinga e solitaria, gli spettatori si svincolano dalle cadenze del palinsesto tradizionale, abbassano la soglia di frustrazione dovuta all'attesa tra un episodio e l'altro, e sviluppano un rapporto morboso con gli universi seriali in cui si immergono per diverse ore di seguito, rimandando il più possibile il ritorno all'assai più disforica sfera dell'agire quotidiano.

I comportamenti relativi al consumo retroagiscono sulla produzione. Man mano che si afferma la pratica della visione in streaming, le serie di ultima generazione – *Breaking Bad*, *Game of Thrones*, *True Detective*, *House of Cards*, *Homeland*, *The Walking Dead*, e tante altre – accentuano alcune caratteristiche già sperimentate, seppure in modo meno radicale, in alcune fiction precedenti: *The Sopranos*, *House*, *24*, *Dexter*, e altre celebrate apripista della cosiddetta «terza Golden Age» televisiva. Diversamente dai vecchi telefilm, la cui struttura era prevalentemente episodica (cioè ogni episodio aveva un inizio, uno sviluppo e uno scioglimento che riportava tutto più o meno alla situazione di partenza), le nuove serie sono contrassegnate da frequenti colpi di scena, agnizioni e cliffhanger, in una fuga senza fine di peripezie che non si concludono mai, neppure a fine stagione.

La tecnica della serialità continua non è nuova. Tipica del feuilleton, fa leva sul bisogno umano di completezza narrativa: quella messa in racconto del caos che conferisce ordine al disordine costitutivo dell'esperienza; quel principio epico primitivo di cui, prima degli odierni narratologi, parlava Musil in *L'uomo senza qualità* («beato colui che può dire

“allorché”, “prima che” e “dopo che”!); quel bisogno irrefrenabile di intendere il post hoc come un propter hoc che, a quanto pare, è prerogativa della specie umana...

Come i romanzi a puntate, le serie continuative solleticano il desiderio di interpretare il mondo ordinandolo in una sequenza di eventi concatenati, con soggetti che agiscono in vista di scopi riconoscibili, peripezie che ne rendono difficile il raggiungimento, programmi e sottoprogrammi narrativi che si intersecano polemicamente e, soprattutto, con uno scioglimento che decreta il successo o l'insuccesso dei vari soggetti in gioco; e come i romanzi a puntate costruiscono trame travolgenti, «a curva sinusoidale» scriveva Umberto Eco in *Il superuomo di massa*, che rimandano all'infinito la fase dello scioglimento. L'effetto cumulativo di questi differimenti è l'impossibilità, per chi soggiorna a lungo nei mondi delle serie, di rassegnarsi a un ritorno tranquillo nel mondo reale. Senza chiusura non c'è catarsi, consolazione di sapere che così è stato, accettazione dell'ineluttabile, elaborazione del senso della fine, e dunque non c'è rappacificazione con il presente.

Fin qui il paragone con il feuilleton regge benissimo, salvo per il fatto che in quel caso la scansione delle pubblicazioni in puntate quantomeno imponeva dei ritmi al consumo. Ma un altro tratto tipico dei romanzi popolari era il loro massiccio ricorso a stereotipi letterari – l'Eroe Fatale, il Vendicatore, la Belle Dame Sans Merci, la Vergine Prostituta... – per costruire intrecci consolatori in cui le previsioni dei lettori fossero sistematicamente confermate, e la gratificazione del riconoscimento compensasse la frustrazione della serialità infinita. Sotto questo profilo le nuove serie sono l'esatto contrario.

Se i personaggi di Dumas erano poco più che figurine bidimensionali – magari potentissime e memorabili ma, quanto a complessità psicologica, del tutto simili ai supereroi dei fumetti, almeno prima che anche questi entrassero in crisi – i protagonisti delle nuove serie sono problematici e contorti. Non si limitano a incarnare ruoli, non servono solo a far procedere l'azione: sono proprio le loro contraddizioni a generare gli intrecci. In comune hanno da

«Se i personaggi di Dumas erano poco più che figurine bidimensionali, i protagonisti delle nuove serie sono problematici e contorti.»

una parte il fatto di essere psicologicamente ammaccati (da malattie, dipendenze, caratteri impossibili e traumi vari), e dall'altra di saper prendere decisioni impossibili e di far succedere cose impensabili nelle situazioni di emergenza che in quei mondi sono all'ordine del giorno.

Fini strateghi, moralmente ambigui, lacerati da contraddizioni, eppure capacissimi di agire per sé e per – o contro – gli altri, non si limitano a far succedere le cose, ma sanno anche perché le cose succedono: come i personaggi-ideologi di Dostoevskij descritti da Bachtin, che formulano le proprie idee su di sé e sul mondo ricercandone le ragioni ultime, i protagonisti seriali amano discettare sui massimi sistemi, talvolta in contrasto con antagonisti-filosofi altrettanto eloquenti, e non mancano di dispensare aforismi fulminanti a chiunque li stia ad ascoltare.

Last but not least, sono eminentemente mortali. Mentre negli intrecci tradizionali l'eliminazione di un personaggio importante solitamente avviene all'inizio o alla fine, la morte seriale colpisce a pioggia, senza marcare i limiti in entrata o in uscita dell'universo narrativo, e dunque senza contribuire ad alcun effetto di pacificazione o di chiusura retrospettiva del senso. Nei confronti di questi eroi perituri scattano processi tortuosi di identificazione, segnati dall'attaccamento ansioso che si prova verso le persone amate a cui si teme un giorno o l'altro di dover sopravvivere. Come è possibile che ci si identifichi con personaggi al contempo così problematici e caduchi (come noi) eppure così straordinariamente capaci (diversamente da noi) di far fronte ai propri limiti con mirabile spirito di iniziativa? È nel coacervo di somiglianze e differenze che si annida il principio attivo delle nuove serie.

Altra caratteristica: molte serie mettono in scena mondi inospitali, spietati, estranei a qualsiasi contratto

sociale. La lotta per la sopravvivenza – tutti contro tutti, senza esclusione di colpi, e che vinca il più adatto – può ricordare, sia pure in forma iperbolica, alcuni tratti del mondo attuale. Nella realtà saremmo inclini a scappare da simili contesti sleali, selvaggi e aleatori. Eppure la spinta propulsiva che induce a ricliacare su next episode ha moltissimo a che vedere con il fascino esercitato da questi mondi rapidi, insidiosi e spaventosamente reattivi: mondi hobbesiani-darwiniani, dicono i numerosi popfilosofi che oggi hanno eletto le serie a proprio oggetto privilegiato di ricerca.

A cosa si deve la formidabile attrattiva degli universi seriali? Di nuovo entra in gioco una miscela di identificazioni e di proiezioni discordanti: in quanto competitivi e insicuri i mondi delle serie sono, sì, simili al nostro, ed è questo vago riconoscimento che ce li rende stranamente familiari. Ma per altri versi non potrebbero essere più differenti. Difficilmente nel mondo reale il groviglio della complessità si dipana in catene riconoscibili di cause e di effetti, e difatti molti eventi restano inspiegati, avvolti in una nebbia di motivazioni e di responsabilità incerte. Al contrario, le serie districano il garbuglio degli eventi in molteplici fili, restituendogli una parvenza di perfetta intelligibilità. È come se i moventi, gli stratagemmi, le azioni e le reazioni, per intrecciate che siano, risaltassero con insolito nitore, e questo consegna allo spettatore competente il pieno controllo della situazione, come raramente gli accade nella vita quotidiana.

Proprio perché sono intelligibili, i mondi seriali appaiono anche agibili: vedendo *Homeland* si ha l'impressione di comprendere finalmente le dinamiche nascoste della politica internazionale e, una volta capito cosa sta succedendo, si intuisce anche dove sarebbe possibile intervenire per modificare il corso degli eventi a proprio vantaggio, ovvero a vantaggio dei personaggi con cui ci si immedesima. Issati sulle spalle degli sceneggiatori, allo stesso livello dei protagonisti, gli spettatori si proiettano così nel ruolo attivo che tendenzialmente è loro precluso nella vita reale, immaginandosi come soggetti capaci, decisionisti e performativi, ovvero capaci di fare cose con le parole, in quei mondi. Ma affinché l'illusione

euforizzante persista, occorre rimandare il ritorno all'io-qui-e-ora, oppure rientrarci in modo psicotico, alla maniera di Don Chisciotte.

Non sarà un caso che, come suggeriscono alcuni recenti studi relativi alla incidenza del binge-watching sulla depressione (e viceversa), la dipendenza seriale entra in circuito con quella forma contemporanea di depressione che Alain Ehrenberg chiama «la fatica di essere sé stessi», e che all'incirca riguarda l'impossibilità di sentirsi all'altezza dei principi di prestazione, di competitività e di massima efficienza che la cultura egemone prescrive. Il contrasto tra il Sé ideale (rappresentato dagli eroi e dalle eroine sullo schermo) e il Sé reale (afflosciato sul divano col dispositivo sulla pancia) in effetti non potrebbe essere più stridente, come risulta penosamente chiaro al termine di una maratona seriale quando, rigettati nel proprio mondo, ci si sente svuotati di ogni prospettiva esistenziale: what now?

«Sai perché i personaggi delle serie tv hanno delle vite così interessanti?» chiede un appassionato serialista su facebook. Ovvio, «perché loro non guardano le serie tv». Torna in mente il «paradosso di Joe Valigetta» con cui, in un famoso saggio del 1990, David Foster Wallace illustrava la tipica astenia del teledipendente, paralizzato dal richiamo contraddittorio che lo inchioda alla poltrona: in un orecchio il dispositivo gli mormora «Joe, Joe, c'è un mondo in cui la vita è vissuta sul serio, dove nessuno passa sei ore al giorno a rilassarsi davanti a un mobile»; nell'altro gli dice «Joe, Joe, il tuo unico accesso a quel mondo è la tv».

Prolungare il soggiorno negli universi finzionali li per li narcotizza la malinconia del presente e la delusione di sé. Ma in qualche recesso della mente si fa largo la consapevolezza che, come sempre con le dipendenze, la sostanza che si assume in qualità di balsamo è causa del disagio che allevia. Unica via di uscita, rivendicare il paradosso come elemento costitutivo della propria identità; dichiararsi orgogliosamente dipendenti; riconoscere e condividere con una moltitudine di altri affini il doppio legame in cui ci si è avviluppati, e rinascere al mondo come serializzati tra serializzati.

Intervista a Cattedrale, l'Osservatorio sul racconto

altrianimali.it, 10 ottobre 2016

L'amore per la forma breve accumuna scrittori e lettori di ogni tipo, ma sembra risentire (almeno in Italia) di una sorta di incantesimo editoriale che non le permette di affermarsi e di vedere sancita la propria dignità. Esiste un universo però, meglio una costellazione, di realtà e di persone che lavorano quotidianamente affinché pregiudizi e giudizi a posteriori sul racconto vengano sfatati. Cattedrale è una di queste: l'Osservatorio dedicato esclusivamente alla forma breve fondato da Rossella Milone (che ne è anche la coordinatrice) e Armando Festa. Una roccaforte e una vedetta insieme per avvistare quel che accade alla short story e stimolarne la crescita in una dimensione laboratoriale. Se avevate qualche dubbio sullo stato del racconto, in questa intervista corale ai fautori del progetto troverete risposte approfondite e interessanti.

Cos'è il progetto Cattedrale e cosa si intende per Osservatorio sulla forma breve? E quindi, quali sono gli obiettivi a lungo termine di una simile operazione?

ARMANDO FESTA: Cattedrale vuole proteggere, ospitare, nutrire, curare, coccolare, far riprodurre e salvare dall'estinzione il racconto breve. In parole povere, il racconto è per Cattedrale quello che il panda è per il Wwf. Su cosa intendiamo per Osservatorio potrei banalmente risponderti inanellando frasi sull'aver uno sguardo a trecentosessanta gradi sul mondo della scrittura breve, sul proporre un punto di vista, sul far aprire gli occhi su una forma letteraria in un certo senso ghettizzata. Ma preferisco rispondere dicendo che l'anagramma di Osservatorio è «oso rovistare», che è una buona sintesi della nostra attitudine e di quella che ci piacerebbe avessero i nostri lettori: cercare, spulciare, guardare oltre la prima fila dei libri in vetrina (solitamente romanzi). Ah, amando la forma

breve, anche i nostri obiettivi più che a lungo preferiscono essere a breve termine. Sperare, con un nostro articolo, di aver incuriosito un lettore, stimolato uno scrittore, sensibilizzato un editore.

Cattedrale nasce nel 2014, leggenda vuole da un pomeriggio al teatro Verdi durante un incontro coi lettori a Pordenone. Cosa è cambiato da quell'intuizione di Rossella Milone fino a oggi, nel microcosmo del racconto?

ROSSELLA MILONE: In realtà l'idea era maturata molto tempo prima del teatro Verdi; solo che lì mi sono resa conto di due cose: che i lettori che amano i racconti esistono, e che non c'era uno spazio in cui approfondire e dividerne il dialogo. Da allora è cambiato che forse adesso questo spazio c'è. Anzi, ce ne sono parecchi.

In qualità di Osservatorio, Cattedrale si pone l'obiettivo di promuovere il racconto soprattutto per quanto riguarda il rapporto che si instaura tra scrittori, editori e lettori dove risiederebbe la radice del problema della sottostima assegnata a questa forma. Come si fa a cucire tra loro i tre elementi e dare stura alle potenzialità insite nel racconto?

ALFREDO ZUCCHI: I fattori in gioco sono vari, e di diverse proporzioni – voglio dire: variabili troppo complesse per essere abbracciate dall'occhio di un singolo o di un gruppo, tendenze decennali se non ancora più durature. Prima ancora di mettere in gioco l'editoria e i lettori, si parte dalla letteratura e dalla pratica della scrittura; anche perché è la variabile che si lascia più facilmente, se non dominare, quantomeno abbracciare. Un punto di vista interessante sull'argomento l'ha fornito Nicola Lagioia in un'intervista di qualche mese fa: «Perché pubblicate più romanzi che racconti a minimum fax?». «Perché

arrivano più romanzi che racconti.» Si parte, quindi, da un problema generale, ampio – la sottostima della forma breve – per stringere e cominciare a dare risposte concrete. E ancora: il web dovrebbe essere il luogo ideale per la circolazione del racconto (con tutti i nodi aperti dalla digitalizzazione della letteratura – per esempio: retribuzione o visibilità?), eppure sulle riviste generaliste c'è sempre meno spazio per i racconti, in favore della literary non-fiction. Qui pare venire fuori un'altra pista: è forse il racconto, per la sua necessaria densità, un esercizio di lettura più complesso? Ecco: da quale parte cominciare ad analizzare il cane che si morde la coda? Se gli scrittori pubblicano sempre meno libri di racconti, e i lettori ne comprano sempre meno (in favore non solo di romanzi, ma anche della literary non-fiction), per quale motivo un editore dovrebbe imbarcarsi in un'avventura editoriale che sembrerebbe destinata a esiti negativi? L'approccio di Cattedrale, in questo senso, è chiaro: il recupero dei maestri e dei capisaldi della forma breve; la promozione di racconti di grande qualità (classici noti e meno noti, contemporanei e persino inediti); il dialogo con editori e con lettori. L'ultimo punto mi pare particolarmente rilevante: in un problema così complesso, ha poco senso dare risposte sommarie, o trarre conclusioni da impressioni altamente soggettive – microeconomiche – e con poca rilevanza statistica. Ha ancora meno senso piangersi addosso. Si tratta di costruire sinergie: proporre e promuovere esempi di racconti di qualità; allargare

gli orizzonti dei lettori con panoramiche sulla storia del genere, sui suoi nodi tanto narratologici quanto editoriali, su scene dimenticate o meno note dall'editoria italiana; coinvolgere gli editori nella ricerca di soluzioni o di spazi e occasioni in cui mettersi a cercarle. Il punto fermo è uno, e non si tratta di archeologia o filologia o archiviazione museale: il racconto è una forma in grado, ancora oggi, di parlare ai lettori e agli scrittori. Basta uscire dal circuito strettamente editoriale e visitare le riviste digitali (i siti e gli account/pagine sui social) per rendersene conto. Tanto per contraddirmi, allora, chiudo con una nota personale – un mio cruccio altamente soggettivo: Edgar Allan Poe definisce il racconto dal punto di vista del lettore e della fruizione; dice, all'incirca, che un racconto è una forma letteraria la cui fruizione avviene in una volta sola, senza interruzioni. Si parla, chiaramente, di altri tempi e altri modi. Tuttavia la questione infrastrutturale resta: come cambia la fruizione della forma breve per antonomasia (non me ne vogliano i poeti) nell'era della velocità, del multitasking e dei dispositivi digitali mobili? C'è modo di trovare nuovi spazi per il racconto attraverso un adattamento di carattere tecnologico (per esempio: adattare le pagine web per rendere la lettura più fruibile)? E ancora, se così fosse: è possibile inserire tutto questo in un circuito professionale/economico? O invece le forme brevi sono destinate a fare da vetrina, gratis, per altre forme letterarie (come i pop-up store delle grandi marche di abbigliamento)?



«La brevità della forma genera fame ulteriore, curiosità, crescente desiderio. È un ottimo rimedio contro l'inappetenza della fantasia, un'utile ginnastica per l'atrofia dell'immaginazione.»

Si dice che uno dei problemi per lo sviluppo della forma breve sia l'indifferenza del settore editoriale che parte dall'assunto di base che i racconti non generano grossi profitti. Quanto è vero questo dogma e quanto può essere un motivo serio per giustificare la scarsa dedizione?

DEBORA LAMBRUSCHINI: Personalmente credo che l'incidenza della forma breve nel mercato editoriale e la sua capacità o meno di generare profitti adeguati dipenda da diversi fattori, ma non direi che questo incida in modo così significativo sulla produzione stessa da parte dell'autore. Il problema di fondo, a mio avviso, è che nel nostro paese manca una vera e propria cultura del racconto, troppo spesso ancora subordinato al genere egemone, il romanzo, e nei programmi scolastici difficilmente lo studio della forma breve trova uno spazio adeguato. Il racconto è terribilmente difficile da scrivere e anche da leggere: con la sua brevità, la possibilità di sperimentazione linguistica e tematica, si spinge dove il romanzo non osa, destabilizzando il lettore, mettendolo alla prova; come ha detto M.L. Pratt, laddove il romanzo aspira all'universalità, il racconto si concentra invece sul frammento, mirando a rappresentare quel moment of truth nello spazio breve a tale forma concesso e questo necessita di una lettura consapevole, accorta, meno immediata rispetto a quello cui siamo abituati a pensare. Ci si avvicina al racconto, quindi, un po' timidamente, quasi per caso oserei dire, all'inizio con un certo grado di diffidenza e con la convinzione – difficile da sradicare – che scrivere racconti sia solo una fase di passaggio, un primo banco di prova per poi approdare a qualcosa di più serio come il romanzo e questo, in qualche misura, incide anche nelle scelte editoriali. Una convergenza di più fattori, si diceva, che portano a considerare il racconto come qualcosa da cui sia più difficile ricavare profitti, almeno nel mercato editoriale italiano. Tuttavia credo che negli ultimi anni sia sempre più evidente l'importanza anche nel panorama editoriale

nostrano della forma breve e, in conseguenza al crescente interesse dei lettori, qualcosa inizia a smuoversi tra gli editori che sembrano maggiormente propensi a pubblicare raccolte e antologie, grazie anche ad autori – italiani e no – che si sono fatti conoscere proprio grazie a questa forma o comunque a essa sono particolarmente legati, al proliferare di blog, riviste, festival e workshop a essa dedicati. Con il tempo, i mezzi adeguati e la collaborazione tra lettori e editori, sono convinta che la forma breve possa consolidarsi anche nel nostro paese, come già avvenuto per esempio nel mondo anglosassone, in cui la short story ha un ruolo di primo piano sia nel mercato editoriale che in ambito accademico.

È possibile esprimere una gerarchia di difficoltà tra la stesura di un racconto e quella di un romanzo?

ROSSELLA MILONE: Direi assolutamente di no. Sono due forme narrative diverse ma simili, che hanno chiaramente la stessa identica difficoltà che appartiene all'origine di questa forma: la parola, la scrittura. Solo che le difficoltà sono diverse, profondamente diverse. Lo scrittore di fronte a un romanzo o di fronte a un racconto deve sempre trovare il modo di far emergere una storia, e questa emersione spesso è complicata. Non c'è alcuna gerarchia tra le due forme, ci sono solo due sguardi, due voci, due metodi, due storie diverse. Questa dicotomia tra romanzo e racconto ha fatto molto male al racconto, come forma letteraria, ma in realtà lo scrittore quando scrive scrive e basta, che sia romanzo o racconto la sua scrittura deve ingaggiare una specie di lotta sempre.

Viceversa, al netto dei gusti personali, quali sono i vantaggi e gli svantaggi che si possono trarre dalla lettura di un racconto?

ALESSANDRO ABBATE: Mi sembra che la lettura di racconti eserciti una buona istigazione a insistere,

a esigere, a rilanciare la posta; che faciliti una sana bulimia letteraria. La brevità della forma genera fame ulteriore, curiosità, crescente desiderio. È un ottimo rimedio contro l'inappetenza della fantasia, un'utile ginnastica per l'atrofia dell'immaginazione, che in questi nostri tempi sono più di uno spauracchio. A differenza di un romanzo, un racconto non potrà mai saziare. Il che è un bene. Una (buona) raccolta di racconti è come una giornata piena di incontri imprevisi, di appuntamenti al buio, di improvvise sortite in angoli mai frequentati prima. Le ore trascorrono senza dare un attimo di tregua: bisogna essere pronti a stupirsi, preparati a farsi sorprendere, felici di non chiudersi in casa. Che fatica, magari, nel mantenere il passo! Che strano senso di disorientamento. Ma quanta poca noia! Per coloro che in un libro cercano quegli agevoli meccanismi di coinvolgimento prolungato, di lenta e progressiva immedesimazione coi personaggi e con i fatti narrati, il racconto in genere risulta insufficiente. Non produce abitudine, consuetudine, familiarità. Il non detto, l'incognito, la velatura più o meno inviolabile, gli sono essenziali. Difficilmente si entrerà in confidenza con il prigioniero di *Il pozzo e il pendolo* di Poe, tanto quanto sarà possibile, e indispensabile, con David Copperfield. Ma un racconto può lasciare una traccia indelebile proprio perché folgorazione rapida e inattesa; suscitare un'emozione più partecipata, in quanto imprecisa, e dunque vera. Le poche pagine consentono una riflessione immediata; reclamano una reazione a caldo, che spesso sarà più sincera, più istintiva, più sorprendente. E per questo, più meritevole d'essere.

Nel vostro spazio – Osservatorio esordiente – pubblicate alcuni autori emergenti. In questo senso quanto può essere importante un'iniziativa come Trenta cartelle, laboratorio dedicato esclusivamente alla scrittura e alla lettura di racconti? E quali competenze può conferire a uno scrittore emergente?

ROSSELLA MILONE: Trenta cartelle è il primo laboratorio permanente sul racconto. Nel senso che è uno spazio fisso, con cadenza settimanale, che vuole radicarsi tra i lettori e gli appassionati nel lungo tempo.

Intende colmare dei vuoti: sia di condivisione per chi ama la forma racconto, ma anche per fornire l'opportunità di maneggiare uno strumento – quello narrativo – che possa illuminare una zona poco esplorata della letteratura. Un laboratorio è un momento di massima condivisione, e Trenta cartelle vuole essere questo: una bottega dove si parla di racconti. E dove, soprattutto, cerchiamo di restituire dignità a un genere complesso e sofisticato: siamo molto attenti, infatti, alla qualità letteraria che poi pubblichiamo. Che poi tutto ciò fornisca delle competenze o che possa gettare un seme per dei futuri narratori, staremo a vedere!

C'è probabilmente bisogno di risposte di carattere professionale per soddisfare un'esigenza, quella di assumere le competenze di base per scrivere una short story. Riguardo ciò, come detto, il mondo editoriale è parecchio indietro, ma non sarebbe forse necessaria un'iniezione di fiducia da parte delle istituzioni, in primis quella dell'istruzione? E come potrebbe avvenire?

GIULIANA RICCIO: Tocchi un tasto abbastanza delicato, soprattutto quando, giustamente, tiri in ballo la scuola. Oggi sembra che la scuola sia chiamata a fare tutto e il contrario di tutto: affettività, empatia, legalità, educazione ambientale, cittadinanza attiva, laboratori di arte, teatro e, perché no, scrittura. La scuola è il campo minato dove si scontrano mondi diversi e aspettative contrastanti e, come spesso accade in queste situazioni, il tutto si concretizza con un niente di fatto, una tendenza all'approssimazione che non riesce a innescare nessun processo rivoluzionario, nessun cambiamento di tendenza. Non sto qui a tirare in ballo il discorso sulla formazione professionale dei docenti che, in Italia, è a dir poco paradossale, ma è indubbio che gli insegnanti, soprattutto quelli di Lettere, sono pressati da una marea di pratiche burocratiche che impedisce loro di esplorare il terreno fertile della scrittura. Quello che spesso non si sa, o non si dice, è che ai bambini e ai ragazzi scrivere piace. Mostrano tutti un'innata predisposizione al racconto, questo perché la tendenza a vedersi e sentirsi protagonisti di una storia sembra essere oggi, più di ieri, un'urgenza dichiarata della condizione esistenziale: se non ho nulla da raccontare non

sono visibile, non esisto per il gruppo. Non è un caso che gli adolescenti vadano quasi tutti pazzi per il rap essendo quello un modo per dire ciò che pensano e che nessuno gli fa dire. Perché il vero problema, a scuola, non è l'assenza della scrittura, ma la presenza solo di un certo tipo di scrittura, quella corretta, dove per corretta intendiamo un tipo di scrittura comoda, ordinata, rispettosa di alcune norme e tematiche che spesso annientano le creatività e trasformano un possibile racconto in un mero esercizio. C'è poi da tener conto di un altro nemico della scrittura a scuola: il tempo. Da insegnante mi sono trovata innumerevoli volte di fronte a ragazzini dal talento indiscutibile. Non sempre erano i più bravi, anzi, il più delle volte erano i «peggiori della classe», quelli che ancora non sapevano bene quando ci vuole l'acca e quando no.

«Ai bambini e ai ragazzi piace scrivere. Mostrano tutti un'innata predisposizione al racconto.»

Eppure, leggendo le forme di racconto che mettevano in piedi durante gli spazi che creavo per loro, si potevano scorgere potenziali sorprendenti. Poi però il tempo, l'assenza di tempo, impediva di lavorare in modo sistematico sulle tecniche di scrittura e anche l'esperienza più significativa si riduceva a un momento bello, importante, ma scaduto. Forse, solo chiamando in causa la possibilità di laboratori extracurricolari a lungo termine, si potrebbero tentare



soluzioni più efficaci ed efficienti. Gli insegnanti dovrebbero poter avere del tempo altro, oltre a quello delle lezioni quotidiane, per lavorare specificamente sulla scrittura. Leggevo, qualche giorno fa, un'affermazione di Mozzi: «Non esiste la scrittura creativa, esiste solo la scrittura». È una gran bella verità che consente di svincolarci anche dalla presunzione che esista una scrittura di serie A da contrapporre a una scrittura di serie B. Ecco, la scuola dovrebbe cominciare da qui: dal riscoprire e far riscoprire l'importanza della scrittura come strumento comunicativo di base perché quello che prima era un'ovvietà, ossia che per dire determinate cose bisogna, appunto, dirle, oggi non lo è più e la comunicazione è divenuta soprattutto dominio del linguaggio iconico. Insegnare a utilizzare la scrittura per sentirsi protagonisti della propria esistenza, per potersi metacognitivamente scoprire potrebbe essere già abbastanza. Non per diventare autori di short story, ma sicuramente per poterle apprezzare. Per poterle sentire come forme di espressione autentiche e necessarie.

Siamo giunti quindi al problema della visibilità, che è il secondo nodo cruciale, oltre alla generale indifferenza di grossa parte del mondo editoriale, delle difficoltà incontrate dalla forma breve in Italia. Se è vero che ci sono stati e ci sono grandi autori di racconti nel nostro paese, come Osservatorio, quali sono le prospettive che vedete all'orizzonte? Credete ci sia un gruppo di autori nuovi, magari giovani, che sono in attesa di sbocciare e che potrebbero trainare tutto il movimento?

ARMANDO FESTA: Come hai appena detto, ci sono tanti autori bravi, con uno sguardo lucido e spesso feroce sul mondo. Ma non è in un gruppo di nuovi autori che riponiamo le nostre speranze, ma in uno di nuovi lettori. La parola «leggere» deriva dal latino *legere* che significa «raccolgere». Quindi, un popolo di lettori attivi che vanno alla ricerca e che si chinano loro stessi a raccogliere, piuttosto che limitarsi ad allungare la mano verso quello che gli viene offerto.

La costellazione dei blog sul web che si occupano non solo ma anche di racconti può avere un ruolo in questo avanzamento? Se sì, è necessario un qualche tipo di guida per

non perdersi nell'eccessivo dilettantismo? Se no, qual è l'alternativa per raccogliere questa produzione per così dire «bottom-up»?

DEBORA LAMBRUSCHINI: Senza dubbio l'interesse di blog e riviste on line nei confronti della forma breve può aprire nuove prospettive, sia in termini di diffusione tra i lettori che nell'ottica del dibattito critico intorno al genere. Certo, come per le altre forme, il problema del dilettantismo e di un certo grado di superficialità è reale, on line ma anche sui canali più tradizionali, ed è una questione delicata con cui è urgente confrontarsi. Tuttavia credo che il proliferare di blog che si occupano in maniera esclusiva o meno di short story sia un segnale interessante di quel crescente interesse da parte di lettori nei confronti della forma breve cui stiamo assistendo, come dicevo, negli ultimi anni. Detto questo, la riflessione critica sul racconto necessita di strumenti specifici e promuovere tale forma è un lavoro delicato, in cui risulta fondamentale un adeguato grado di professionalità per aiutare il lettore a orientarsi e sono dell'idea che proprio il web possa rivelarsi il contesto più adatto a tale scopo.

In conclusione, secondo la vostra esperienza di osservatorio specializzato, esistono delle caratteristiche imprescindibili che deve possedere uno scrittore, uno scrittore di racconti? E quali sono le vie che deve perseguire per cercare di affermarsi?

ROSSELLA MILONE: Nella scrittura se esiste qualcosa di imprescindibile allora è una cosa sbagliata. Nulla lo è, nulla può esserlo. Però, forse, l'unica cosa a cui penso se penso a uno scrittore di racconti è al suo sguardo. Al modo in cui impara a guardare il mondo e a trasformarlo in una storia. È già lì, nello sguardo, che risiede la forma con cui si scriverà quella storia. E se uno scrittore sta più attento a cercare le vie per affermarsi che alle storie che ha intorno, ha già fallito. Se poi deve esistere una via che porta all'affermazione di narratori di racconti, forse è quella di non scendere a compromessi quando ti trovi di fronte a un editor o a un editore: i tuoi sono racconti, non romanzi in forma di racconto, o storie che potrebbero essere romanzi: sono racconti, punto e basta. Se ci credi tu forse ci crederà pure lui.

Ritroviamo la bussola, basta scontri di civiltà

Lo scrittore francese Mathias Énard parla del suo ultimo libro: la storia d'amore tra uno specialista dell'Oriente e una studiosa di quelle terre che è soprattutto il sogno di un avvicinamento con l'Occidente

Renato Minore, «Il Messaggero», 10 ottobre 2016

Mathias Énard è un quarantatreenne professore di arabo che parla sei lingue e vive con la famiglia a Barcellona, dove ha aperto un ristorante libanese. Oltre ai suoi dieci romanzi, ha curato un volume su *La cucina degli scrittori*. Il suo ultimo libro, *Bussola*, è anche il suo più fortunato: l'anno scorso ha vinto il Goncourt e ora è pubblicato da e/o, nell'ottima traduzione di Yasmina Melaouah. È la storia d'amore tra Franz, specialista dell'Oriente, e Sarah, studiosa delle civiltà orientali, un amore che dura da anni attraverso Europa, Iran, Siria e Turchia. Ma è anche la storia di un altro amore tormentato, quello tra l'Occidente e l'Oriente. E di un sogno (o un fantasma) continuamente rincorso, l'orientalismo come passione, che può condurre alla pazzia e alla morte com'è accaduto ai molti che hanno percorso negli ultimi due secoli le strade da Istanbul a Damasco fino a Teheran. In apparizioni più o meno effimere, Énard racconta le vite appassionate di scrittori, avventurieri, musicisti, viaggiatrici ammaliati dall'esotismo di luoghi come la Persia o Costantinopoli. E lo racconta a modo suo: sensuale e lirico, storico ed esotico, con umorismo e nostalgia per un mondo perduto, desiderato, mai veramente posseduto, a metà strada tra libro di viaggio, romanzo-saggio, rêverie orientalista. E con quel passo anche malinconico per schegge erudite, frammenti della memoria, garbuglio di date, luoghi, vite e racconti che ricorda l'inimitabile Sebald.

«Volevo vedere oltre le fiamme, superare la violenza trasmessa dall'informazione su Medio Oriente e Islam» dice ora Énard. Il romanzo attraversa i secoli ma ha i piedi piantati nel presente in cui l'Oriente

evoca guerre, bombardamenti, sgozzamenti, gente in fuga, morte e distruzione. *Bussola* è «una boccata di oppio iraniano, una nuvola di ricordi, è una specie di oblio, per dimenticare la notte che avanza, la malattia che progredisce e la cecità che ci invade» dice lo scrittore.

Franz insegue l'idea che l'orientalismo sia un sogno per noi europei. È un'idea che lei condivide?

Gli occidentali hanno costruito un Oriente immaginario come un sogno. L'immagine condiziona ancora la nostra visione di questa gente. Il sogno ha trasformato la realtà culturale ed è l'inizio di quell'accelerazione avviata dalla globalizzazione.

Il cosmopolitismo sembra essere la soluzione di convivenza con il Medio Oriente che insegue Franz. È ancora una possibilità?

Ne abbiamo bisogno. Non necessariamente nella vita quotidiana, ma è necessaria per la visione dell'altro, per osservare nell'altro una qualità più reale, per scorgere una possibilità al di là della violenza.

Fin dalle prime pagine c'è un accenno doloroso al possibile ritorno a Aleppo o in Siria dopo le prime devastazioni. In che cosa si sta trasformando il sogno che le società europee hanno avuto per secoli?

Io credo che ora bisogna sognare, bisogna prima di tutto mettere fine alla violenza, trovare un nuovo equilibrio. Poi possiamo trovare la speranza per nuove azioni facendo tesoro di tutti i collegamenti di questi anni con profughi e rifugiati, tutti quelli che

sono venuti in Europa con le loro culture, le lingue, la loro cultura complessiva. La loro storia è assai triste, ma è importante trovare un nuovo rapporto con loro.

Nel romanzo appaiono anche le distruzioni e le uccisioni dell'Isis. L'idea delle rovine non esclude la realtà delle macerie?

Un progetto letterario è sempre troppo corto per imbarcare ogni cosa. Ho scelto esempi, l'integralismo islamico, evocato a tratti, è onnipresente sottotraccia, come sono presenti le storture occidentaliste. Io ho parlato poco della guerra civile in Siria per fare vedere un'altra realtà, un'altra possibilità della storia, mentre dilaga un folle e iconoclasta sentimento antioccidentale. È un progetto per superare la violenza quotidiana trasmessa dall'informazione su Medio Oriente e Islam. E restituire un po' di speranza.

Franz sembra considerare la crisi attuale come una fase storica destinata a essere superata, prima o poi. La pensa così anche lei?

È un momento di questa storia, la storia non è finita lì. Certo i luoghi distrutti per sempre non sono soltanto siti turistici che non si potranno più visitare, sono una parte della nostra storia che scompare tra la polvere delle macerie. Ma il mondo è oggi più globalizzato, siamo più vicini, credo che questa età di violenza e di lutti sarà superata.

Nel romanzo c'è anche qualche accenno a «Danubio». Perché questa polemica con Magris?

Senza *Danubio*, non avrei scritto *Bussola*. Ma a Magris interessa più il Danubio tedesco e austriaco, è assente quello turco, islamico, orientale. Un libro è il tutto, lascia spazio a tantissimi altri libri.



Lo studio statistico richiama in causa Starnone

Una ricerca «stilometrica» della svizzera OrphAnalytics rivela che l'autrice di *L'amica geniale* e lo scrittore napoletano Starnone sono sovrapponibili

Alessia Rastelli, «Corriere della Sera», 12 ottobre 2016

La scrittrice Jeanette Winterson, tra le ultime, è una delle voci che si sono levate in questi giorni contro le indagini su chi sia Elena Ferrante, definendole sul «Guardian» frutto di «malizia e sessismo». Altrove invece, ad esempio in Italia e Francia, il tema è il diritto o meno a restare nell'anonimato. Mentre il dibattito continua, prosegue anche l'impegno degli addetti ai lavori per svelare l'arcano. Nuove acquisizioni, anticipate al «Corriere» e a «Le Temps», arrivano dalla Svizzera. E vanno nella direzione di non considerare definitiva l'identificazione di Elena Ferrante con la traduttrice Anita Raja, proposta da Claudio Gatti sulla «Domenica» di «Il Sole 24 Ore» in base soprattutto a dati di tipo patrimoniale. O, almeno, di arricchire questa tesi, visto che il principale indiziato tornerebbe a essere il marito della Raja, Domenico Starnone, da oltre un decennio tra i «sospettati». Senza escludere un possibile lavoro di squadra, come sostiene anche l'italianista Marco Santagata, che su «la Lettura» aveva fatto il nome della professoressa di Storia a Napoli ed ex normalista, Marcella Marmo.

A scendere in campo è OrphAnalytics, startup di Martigny, nel Canton Vallese, specializzata nell'autenticazione con metodo «stilometrico». Una tecnica statistica che «misura» il testo nelle più piccole unità: dalle lettere alle parole, alla punteggiatura, identificando quanto ricorrono e come si distribuiscono dentro e tra i vocaboli, dentro e tra le frasi.

Ecco allora che l'analisi stilometrica su Elena Ferrante porta a Starnone. Dopo che già nel 2005

(quando *L'amica geniale* non era ancora uscita) il professor Luigi Galella, basandosi sui primi libri dell'autrice, aveva elencato una serie di coincidenze di tipo testuale, tematico e stilistico tra le due firme. E dopo che nel 2006 Vittorio Loreto, docente di Fisica alla Sapienza, aveva confermato con un programma matematico la similarità tra i testi dell'autrice-fantasma e dello scrittore, anche lui napoletano. «Metodi diversi, una stessa risposta,» commenta il fondatore di OrphAnalytics, Claude-Alain Roten «un segnale forte a livello scientifico».

La ricerca svizzera va comunque perfezionata. Della Ferrante sono stati passati al setaccio *L'amore molesto* (1992), *I giorni dell'abbandono* (2002), *La figlia oscura* (2006), la saga di *L'amica geniale* (2011-14), il saggio *La frantumaglia* (tutti editi da e/o). Di Starnone cinque libri disponibili in ebook. OrphAnalytics dice di voler proseguire con l'intera opera e con i libri degli altri indiziati (anche se Anita Raja non ha mai pubblicato nulla di suo, e quindi non può essere «misurata»). Finora è stato analizzato Erri De Luca, anche lui napoletano, risultando lontano dalla Ferrante: una prova *e contrario* che l'appartenenza regionale, addotta in passato dallo stesso Starnone, non basta a spiegare la sovrapponibilità, almeno stilometrica, tra lui e l'autrice.

La startup non esclude la collaborazione di Starnone e della moglie Anita Raja. E anche quella dello scrittore con altri autori, «ma lui sarebbe comunque quello principale».

«La sua canzone è poesia.» E il Nobel va a Bob Dylan

L'Accademia di Stoccolma ha riconosciuto valore letterario universale ai testi composti dal musicista americano per oltre mezzo secolo. Ogni brano è una risposta a ogni momento della vita persona e pubblica

Sandro Veronesi, «Corriere della Sera», 13 ottobre 2016

A metà degli anni Settanta, con l'esplosione del fenomeno delle radio libere, mi ritrovai insieme ad altri ragazzi a condurre programmi radiofonici. La libertà sperimentata in quell'esperienza non l'ho mai più conosciuta, e fu origine di un'autentica eruzione di idee, in tutti noi, tutti i giorni, di tutti i tipi. La maggior parte di quelle idee era abbastanza scadente, ma almeno una era buona: commentare un fatto rilevante del giorno con una canzone di Bob Dylan. Era appena uscito *Desire*, dunque era il 1976: Dylan aveva 35 anni e non era ancora arrivato a metà della sua attuale discografia, eppure, per uno che, come me, sapeva a memoria ogni sua canzone, aveva già scritto e cantato versi che, nella propria poetica indeterminatezza, suonavano appropriati per tutto. Venivano bruciate le copie di *Ultimo tango a Parigi?* *Idiot Wind*. Colpo di stato di Videla in Argentina? *Masters of War*. I cortei femministi? *The Times They Are a-Changin'*. Muore il boss di Cosa nostra Carlo Gambino? *Joey*. La nube tossica di Seveso? *A Hard Rain's a-Gonna Fall*. E via e via e via. Funzionava. Quarant'anni dopo l'Accademia di Svezia ha conferito a Bob Dylan il premio Nobel per la letteratura – «per aver creato» dice la motivazione «nuove espressioni poetiche all'interno della grande tradizione della canzone americana»: e se qualcosa suona fuori proporzione, qui, non è certo il premio, ma proprio la motivazione, invero assai riduttiva. Da oltre cinquant'anni l'influenza di Bob Dylan sulla cultura occidentale è incalcolabile, come incalcolabile è il numero di opere letterarie, in prosa o in poesia, che hanno tratto ispirazione dal suo lavoro, o la quantità

di titoli «rubati» alle sue canzoni. Perciò, per quanto illuminata appaia la scelta fatta a Stoccolma (le cronache dicono che l'annuncio è stato accolto con un boato dal pubblico presente in sala), c'è da chiedersi perché questo riconoscimento non sia arrivato prima. Era il 1996, infatti, quando il professor Gordon Ball del Virginia Military Institute scriveva alla Reale accademia, di cui era membro, per candidarlo al Nobel. L'iniziativa trovò l'appoggio di altri professori e letterati, venne riportata dalla stampa di tutto il mondo, fece abbastanza scalpore, ma alla fine fu presa per una specie di provocazione.

Eppure la motivazione con la quale Gordon Ball accompagnava la proposta sembra il calco originale, più nobile e articolato, di quella utilizzata il 13 ottobre dall'Accademia: «Per l'influenza che le sue canzoni e composizioni» scrisse «hanno avuto in tutto il mondo. Egli ha restituito dignità alla tradizione orale. Dagli inizi degli anni Sessanta ha creato, in parole e musica, un universo illimitato, che ha pervaso il globo». Con tutta evidenza Gordon Ball non stava provocando, e dopo undici anni, nel 2007, ha pubblicato sulla rivista «Oral Tradition» un saggio intitolato *Dylan e il Nobel*, nel quale rinnovava la sua proposta e la argomentava molto seriamente partendo dai due criteri indicati dallo statuto per l'attribuzione del premio, stabiliti da Alfred Nobel stesso: avere massima rilevanza in campo idealistico ed essere di beneficio per l'umanità. Dopodiché si è disteso in un erudito excursus storico nel quale ricorda la stretta relazione che ha sempre legato insieme la musica e la poesia, la fondamentale funzione poetica



svolta dall'oralità, e la *uncompromising integrity* richiesta al poeta perché la sua opera possa svolgere una funzione universale. Alla fine del saggio l'identikit del premiato ideale coincideva con il ritratto di Bob Dylan senza che fosse stata fatta una sola forzatura retorica. Altro che provocazione.

Dovevano tuttavia passare altri nove anni, per un totale di venti, prima che, il 13 ottobre, l'Accademia recepisce il messaggio e assegnasse il premio a uno dei suoi più naturali candidati. Nel frattempo l'alloro è andato ad altri «letterati irregolari»: a Dario Fo nel 1997, a Harold Pinter nel 2005, a Svetlana Aleksievic l'anno scorso, così come in precedenza era andato a non letterati come Bertrand Russell (1950) e Winston Churchill (1953). E, sempre nel frattempo, Bob Dylan ha ricevuto il premio Principe delle Asturie (2007), il premio Pulitzer (2008), la National Medal of Arts (2009), così come nel 1963 il premio Tom Paine, assegnato in precedenza a due premi Nobel

come Bertrand Russell e Jean-Paul Sartre. Insomma, se vogliamo sprecare tempo, dedichiamolo a giustificare oltre la decisione comunicata il 13 ottobre a Stoccolma; se invece vogliamo spenderlo utilmente, chiediamoci perché l'Accademia di Svezia ha impiegato così tanto a prenderla, e perché alcuni importanti scrittori (che possiamo letteralmente definire «più realisti del re») hanno subito levato gli scudi per protestare. Tra essi colpisce la furia di Irvine Welsh (*Trainspotting*, *Colla*, *La vita sessuale delle gemelle siamesi*), che ha parlato di «un premio pieno di nostalgia mal concepita, strappato dalla prostata rancida di senili hippie farfuglianti». Immagino che la ragione abbia a che fare con le argomentazioni demolite da Gordon Ball nove anni fa – la tradizione, i confini violati della letteratura eccetera –, ma l'autogol, in questo caso, risiede nel fatto che la sua protesta Welsh non l'ha affidata a un saggio o a un articolo di giornale pur precipitosamente scritti, ma a twitter.

In effetti sui social media è subito partita una cosa che è stata definita dibattito, ma che dibattito non è, tutt'al più è un botta e risposta a base di slogan smozzicati che non sono degni né dei propositi di Alfred Nobel né delle canzoni di Bob Dylan. Volendo proprio cercarle, forse esistono delle ragioni serie per contestare questa scelta, ma di certo non possono essere espresse in centoquaranta caratteri, né trovarsi nei dintorni di una domanda («cosa c'entra Bob Dylan con la letteratura?») che ha già ricevuto risposta un sacco di volte negli ultimi vent'anni.

Certo, ci sono gli altri candidati, quelli che per quest'anno rimangono a bocca asciutta. C'è la delusione dei sostenitori di Philip Roth, di Murakami, di Joyce Carol Oates, di Adonis, di Don DeLillo, di Ngũgĩ Wa Thiong'o: tutti scrittori formidabili, con le carte in regola per ritrovarsi tra i favoriti anche nei prossimi anni. Ma cosa ci sia da protestare è difficile da capire. Viene più facile ricordare le parole di un famosissimo non premio Nobel, Jorge Luis Borges, che per molti anni è stato dato per favorito e quando arrivava l'annuncio dell'assegnazione del

premio a qualcun altro veniva tempestato di richieste di un commento: «Vedete, il premio Nobel non toglie nulla agli scrittori che non lo vincono». Resta la speranza che, dopo l'assegnazione di questo premio, molte più persone nel mondo si mettano ad ascoltare Bob Dylan con attenzione: non più solo il sottofondo di qualche altra occupazione, o il recipiente sonoro di tanti bei ricordi, ma un lunghissimo filo di parole che in cinquant'anni ha svuotato i mari e mosso le montagne.

Già, le sue parole. Come quelle raccolte dal critico inglese Christopher Ricks, definito da W.H. Auden «esattamente il genere di critico che ogni poeta sogna di trovare», professore a Oxford e alla Boston University, specialista di T.S. Eliot, Tennyson, Milton, del verso vittoriano e – beh, sì – di Bob Dylan. Nel virtuosistico libro intitolato *Dylan's Visions of Sin*, in cui analizza i suoi testi in chiave biblica, raccoglie una gran quantità di frasi fulminanti pronunciate da Dylan in disparate occasioni. Una di esse è perfetta per finire questo articolo: «Non sono le melodie a essere importanti, gente, sono le parole».

«Gonna change my way of thinking,
make myself a different set of rules.
Gonna change my way of thinking,
make myself a different set of rules.
Gonna put my good foot forward,
and stop being influenced by fools.
So much oppression,
Can't keep track of it no more.
So much oppression,
can't keep track of it no more.
Sons becoming husbands to their mothers,
and old men turning young daughters into whores.
Stripes on your shoulders,

stripes on your back and on your hands.
stripes on your shoulders,
stripes on your back and on your hands.
Swords piercing your side,
blood and water flowing through the land.
Well don't know which one is worse,
doing your own thing or just being cool.
Well don't know which one is worse,
doing your own thing or just being cool.
You remember only about the brass ring,
you forget all about the golden rule.»

Bob Dylan, *Gonna Change my Way of Thinking*

Lo stupore e il sarcasmo degli scrittori: «Canzoni e letteratura sono cose diverse».

Nobel a Bob Dylan. Irvine Welsh: «Decisione nata dalla nostalgia hippie».

Alessandro Baricco: «È come dare il Grammy a Marías».

Alessia Rastelli, «Corriere della Sera», 14 ottobre 2016

Il premio Nobel per la letteratura viene assegnato, secondo quanto lasciò scritto nel suo testamento l'ideatore Alfred Nobel (1833-1896), a chi «nel campo della letteratura mondiale si sia maggiormente distinto per le sue opere in una direzione ideale». È lecito, dunque, conferirlo a un cantautore? Diversi sono gli scrittori rimasti spiazzati ieri, in varie parti del mondo, all'annuncio che il prestigioso riconoscimento era stato dato a Bob Dylan, fino a esternazioni di irrisone, polemica, rabbia. Dietro, non solo la delusione di presunti candidati, ma anche un'antica domanda: che cos'è letteratura? Solo narrativa, poesia (e, al massimo, testi teatrali), oppure la categoria può allargarsi?

Il confine non si espande per Irvine Welsh, lo scrittore scozzese di *Trainspotting*, che, con linguaggio colorito, prende posizione su twitter: «Sono un fan di Bob Dylan ma questo è un premio a base di nostalgia mal concepita», attribuito da «hippie rimbambiti che parlano a vanvera». Consegna ai social il suo disappunto anche uno dei favoriti della vigilia, il giapponese Murakami Haruki: «Non dispiacerti per te stesso. Solo gli stronzi lo fanno» scrive, citando dal suo romanzo *Norwegian Wood*. Mentre è ironico Jonathan Franzen, parlando al «Guardian»: «È un'amara delusione per chi sperava vincesses il cantante Morrissey». Dall'Italia interviene Alessandro Baricco: «Dylan è un grandissimo» premette «ma, per quanto mi sforzi, non riesco a capire che c'entri con la letteratura». Secondo l'autore, da poco uscito con *Il nuovo Barnum* – pubblicato da Feltrinelli, editore italiano di Dylan –, non regge neppure il paragone con

un altro Nobel meno tradizionale e scontato come quello assegnato, nel 1997, a Dario Fo, scomparso proprio ieri e finora ultimo italiano a ricevere il premio. «La situazione è diversa perché» spiega Baricco «per quanto riguarda la scrittura del teatro non ho bisogno di sforzarmi tanto per capire che c'entra con la letteratura». Ma premiare Bob Dylan, prosa, «è come se dessero un Grammy a Javier Marías perché c'è una bella musicalità nella sua narrativa». Se seguiamo questo ragionamento, conclude, «allora anche gli architetti potrebbero essere considerati poeti». Torna sul Grammy (tra i premi più importanti nella musica) la scrittrice statunitense Jodi Picoult: «Sono felice per Bob Dylan» dice su twitter «ma questo vuol dire che io potrei vincere un Grammy». Critiche anche dalla Francia. «Il Nobel a Dylan è sconcertante» attacca Pierre Assouline, membro dal 2012 del cenacolo letterario dell'Académie Goncourt, che assegna l'omonimo premio. «Trovo l'Accademia svedese ridicola, ha deriso gli scrittori.» Qualcuno però non la pensa così, e crede che la letteratura possa essere anche altro.

Salman Rushdie racconta che ha passato la giornata di ieri riascoltando *Mr Tambourine Man*. «Dylan è il brillante erede della tradizione dei grandi bardi. Ottima scelta,» commenta «le frontiere della letteratura si allargano». Anche Philip Pullman si augura che d'ora in poi il Nobel guarderà a un insieme più ampio di scritture. E il linguista Tullio De Mauro dice che «è giusto allargare i confini del Nobel dalla letteratura accademica, patinata, nobile, a quella non meno nobile ma di grande circolazione e

*«Non solo la delusione di presunti candidati, ma anche un'antica domanda:
che cos'è letteratura?»*

popolarità». Soddisfatti anche diversi autori che con Dylan condividono l'essere americani. E che allargano il focus dalla teoria letteraria all'attualità. Tra loro Stephen King, che parla di «una grande scelta in una stagione di fango e tristezza», e Joyce Carol Oates, che ne approfitta per attaccare Donald Trump. «Bob Dylan è una benvenuta pausa/interregno che interrompe una cascata di buffonate di T...p» dichiara la scrittrice, anche lei via twitter.

Premiate Bob, era il 1996 – l'appello della Pivano
Quando Dylan fu proposto per il Nobel dal docente americano Gordon Ball, Fernanda Pivano commentò la notizia con entusiasmo sul «Corriere» del 29 settembre 1996. Definì il cantautore «un grandissimo poeta, un menestrello che ha cantato i mali del mondo e li ha rivelati alle coscienze». E concluse: «Nessuno, secondo me, merita questo Nobel quanto il nostro Bob Dylan».



*«È come se dessero un Grammy a Javier Marías
perché c'è una bella musicalità nella sua narrativa.»*

Libri, film e musica on line. «Compro ma non è mio.»

Gli acquisti in formato digitale non possono essere regalati o rivenduti.
In un saggio Usa la «fine della proprietà» nei nostri consumi culturali

Filippo Santelli, «la Repubblica», 15 ottobre 2016

Acquista ora. Il bello del mondo digitale: basta un clic e pochi secondi dopo il brano del momento, il libro di cui tutti parlano o il videogioco di culto planano sui nostri smartphone, lettori ebook, console. Non davvero in nostro possesso però. Perché quel libro lo possiamo leggere, possiamo ascoltare la canzone. Ma a differenza di un volume di carta o di un cd non li possiamo rivendere, regalare o prestare agli amici, lasciare in eredità a un nipote. Di più, chi ce li ha venduti ha la facoltà di entrare in qualsiasi momento nella nostra libreria (virtuale) e cancellarli. «Le aziende del digitale stanno cambiando il diritto di proprietà» dice Aaron Perzanowski, professore di Legge all'università Case Western di Cleveland. «E noi consumatori non ne siamo consapevoli.»

In verità, sarebbe scritto nei vari contratti di servizio: «Il prodotto non è venduto, ma dato in licenza», per citare quelli del Kindle o di iTunes. Solo che pochi leggono quelle paginate in legalese. E il bottone «acquista» pare messo lì ad arte per confondere. Perzanowski lo ha mostrato con un esperimento. Ha creato un negozio virtuale simile a quelli di Amazon, Apple o Netflix e chiesto agli utenti cosa avrebbero potuto fare dei loro acquisti. Nel caso dei libri, il 12% ha risposto che si potevano rivendere, il 26% lasciare in eredità, la metà prestare, l'86% che erano di sua proprietà. Sbagliato, in tutti i casi. E il possesso non è neppure eterno: nel 2009 Amazon ha cancellato un'edizione di *1984* di Orwell dai lettori di chi l'aveva «comprato». E lo stesso farà presto Sony con un gioco per Xbox, Fitness.

Tutta colpa di quella parola: licenza. Nata come rimedio antipirateria, diventata regola con la digitalizzazione di musica e libri. Ora, spiega Perzanowski nel suo libro in uscita, *La fine della proprietà*, minaccia di andare oltre: «Il software sarà il cuore di elettrodomestici e automobili: le aziende potranno stabilire che nessuno, a parte loro, ha il diritto di modificarlo o ripararlo». Il primo caso è già in archivio: Nest, società di automazione domestica di proprietà di Google, ha annunciato che chiuderà il cloud alla base del suo sistema Revolv, trasformandolo di colpo in una scatola inanimata. E senza consentire a terzi di subentrare nello sviluppo.

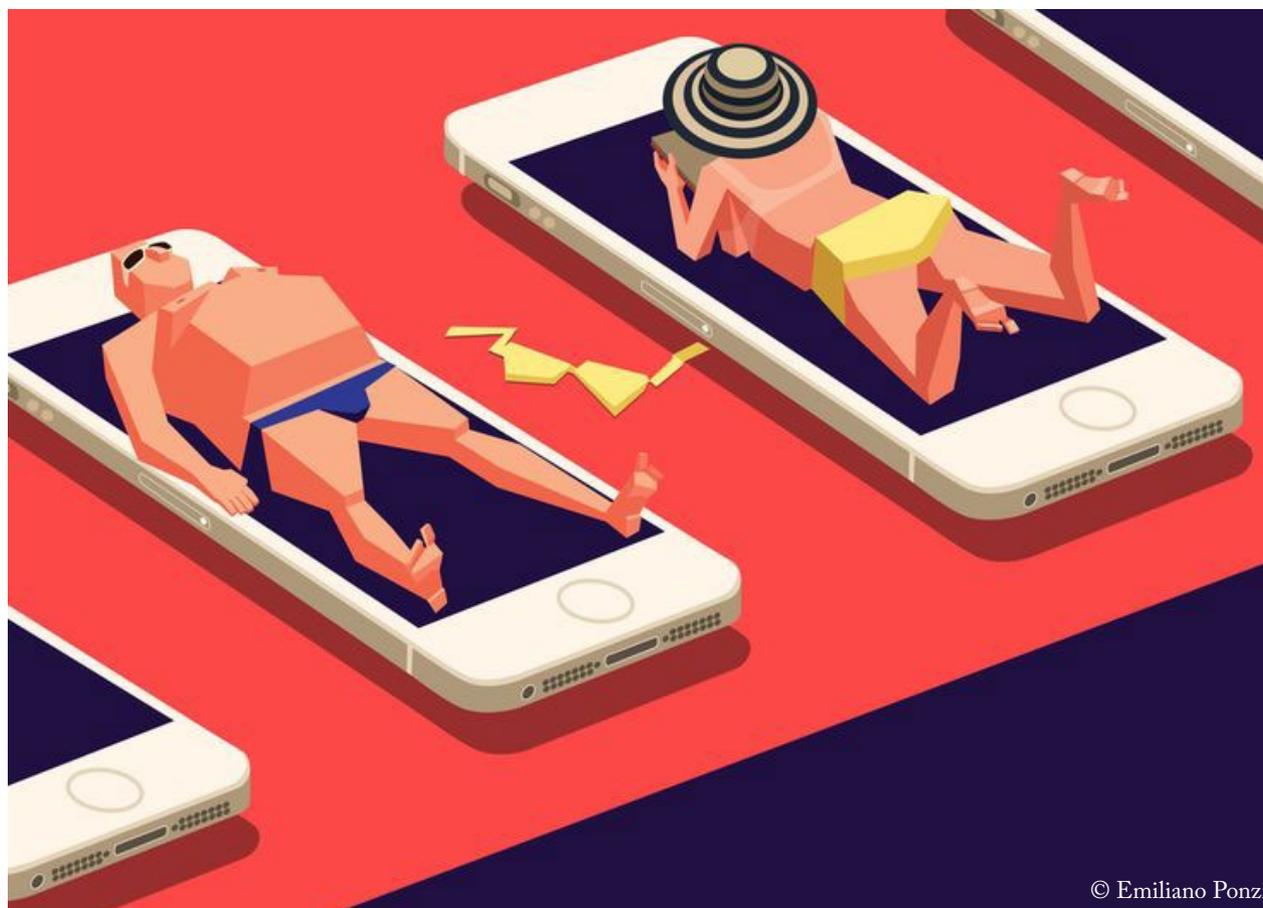
Un po' come con la privacy insomma, le società tecnologiche riscrivono in modo sottile le regole. «Il digitale rende astratto, difficile da inquadrare, l'oggetto del diritto» riconosce l'avvocato Domenico Collella, esperto di proprietà intellettuale dello studio Orsingher Ortu, «e le leggi a tutela del consumatore sono in ritardo». In Italia il consiglio del notariato ha provato a riempire il vuoto con un decalogo per l'eredità virtuale: con un mandato post mortem si può consegnare l'accesso ai propri beni digitali a una persona di fiducia. Quanto al diritto di rivendere un software, nel 2012 la società tedesca usedSoft se l'è visto riconoscere, contro il gigante Oracle, dalla corte di giustizia europea: «Oggi commerciamo programmi di seconda mano in tutta Europa, ma solo per le aziende» dice un portavoce.

Per i privati consumatori, per i loro libri e la loro musica, è più complesso. Anche perché, si oppongono artisti e editori, l'ebook di seconda mano è

«La copia fisica ha una funzione arcaica, resiste al tempo e alle censure.»

buono tanto quanto uno nuovo. Anni fa Apple e Amazon hanno brevettato delle rivendite digitali dell'usato, salvo poi lasciarle nei cassetti. Amazon concede di prestare un ebook a un amico, ma solo una volta, per quindici giorni. Stamparlo è vietato, come fotocopiare un libro di carta. Nel 2013 ReDigi, rivendita di musica digitale usata, ha perso negli Stati Uniti la battaglia legale contro Capitol Records, e ha dovuto chiudere. Tom Kabinet, che in Olanda vuole fare lo stesso con gli ebook, dopo vari attacchi processuali si è inventata uno stratagemma: un club a cui donare i libri, ricevendo in cambio buoni per altri volumi.

Sarà l'evoluzione dei consumi a risolvere il problema? Il boom dello streaming, da Spotify a Netflix, mostra che ai millennials della proprietà interessa meno, meglio l'accesso a una libreria illimitata. Nel frattempo però esplodono anche le vendite di vinili: «Il punto» dice Perzanowski «è fare in modo che le opzioni di consumo siano varie e consapevoli». Nel suo esperimento i clienti sono disposti a pagare un extra per la classica proprietà, piuttosto che una licenza. Per essere sicuri che una volta comprato un disco, nessuno lo potrà toccare: «La copia fisica ha una funzione arcaica, resiste al tempo e alle censure». Chissà se fra vent'anni i nostri ebook saranno ancora lì.



© Emiliano Ponzi

Native advertising, la pubblicità che sembra giornalismo

La stampa ha bisogno dei contenuti sponsorizzati. Alle aziende servono giornalisti e qualità. Così può cadere il muro tra marketing e informazione

Lelio Simi, «pagina99», 15 ottobre 2016

Lo scorso 30 aprile, al momento di lasciare dopo dodici anni la direzione del «Corriere della Sera», Ferruccio de Bortoli ha voluto salutare i giornalisti con queste parole: «Il cosiddetto *branded content* è rimasto fuori dalla redazione. Guardatevene, perché è una delle morti possibili del nostro mestiere ed è soltanto un modesto palliativo all'agonia degli editori». Un messaggio netto e forte, rivolto ai giornalisti del maggiore quotidiano italiano in un momento particolarmente delicato della sua storia, con il passaggio di proprietà alla Cairo Communication che ha chiuso la lunga stagione dell'azionariato diffuso alla guida del gruppo.

Quel messaggio così tranchant diceva però un bel po' di cose su come anche in Italia si stia vivendo l'invasione dei contenuti brandizzati e del *native advertising*, che stanno cambiando il giornalismo. I *branded content*, gli articoli realizzati per uno sponsor e, un po' come le magliette dei calciatori, con la sua etichetta messa sopra, nei giornali sono sempre esistiti. In epoca digitale a rilanciarli sono state le *native advertising*, letteralmente «pubblicità native», un modo un po' furbo e ormai abusato dagli addetti ai lavori per definire contenuti pubblicitari che non si differenziano, se non in minima parte, da quelli giornalistici e sono inseriti direttamente nel flusso di lettura e fruizione dell'utente.

A circa tre anni dalla loro comparsa anche sul mercato italiano, l'offerta di questa forma di pubblicità è arrivata a generare solo nel digitale investimenti per circa 1,2 miliardi di euro, secondo le stime del Politecnico di Milano riferite al 2015: il 16% della

pubblicità complessiva sul totale dei media. Bisogna precisare però che dentro il mondo *native* ormai ci sono cose molto diverse tra loro. La Iab, l'associazione delle aziende del settore comunicazione e pubblicità, ha classificato cinque diversi formati che rientrano nella categoria, dai contenuti originali realizzati per un grande brand fino a tutte le forme di link presenti nei siti o sui motori di ricerca che rimandano a contenuti creati direttamente dagli sponsor.

Una sottocategoria del *native* è appunto quella dei *branded content* che molto spesso non parlano dei prodotti dell'azienda che li ha finanziati, ma di argomenti e tematiche che quella società ha interesse a promuovere. Questo concetto è stato spiegato bene un paio d'anni fa da Lorenzo Sassoli de Bianchi, proprietario di Valsoia (e presidente dell'Upa, l'associazione che riunisce i maggiori investitori pubblicitari italiani) in un'intervista a «la Repubblica»: «Io faccio prodotti a base di soia nella mia vita da imprenditore. Volentieri sponsorizzerei un articolo sul non utilizzo degli ogm. E questo senza che la mia azienda venga citata. Perché sarebbe un tema di sostenibilità legato al settore in cui lavoro».

Gli editori dei giornali in questi anni hanno sofferto la crisi della pubblicità tradizionale e le loro concessionarie pubblicitarie hanno visto in queste nuove forme di finanziamento una delle poche occasioni, se non l'unica, per proporre ai clienti nuovi prodotti. Tra l'altro con il grande pregio per gli editori di poter puntare su una cosa che conoscono bene: la

creazione di contenuti originali. Il native advertising ha rilanciato così un'idea più vasta di collaborazione tra giornali e sponsor tanto che oggi le concessionarie e le aziende tendono a siglare contratti onnicomprensivi, con contenuti sponsorizzati che viaggiano su diversi canali – carta (con inserti e dorsi speciali), digitale, video e piattaforme televisive, radio – e la creazione di grandi eventi.

Quale sia in questo contesto il confine tra giornalismo e pubblicità è materia di un acceso dibattito. Da più parti si invocano chiarezza e trasparenza nell'interesse dei lettori. Ma se da un lato i giornali hanno il dovere di spiegare bene ai propri utenti cosa sia stato pagato direttamente da uno sponsor e cosa no, dall'altra le concessionarie di pubblicità che vendono agli inserzionisti gli spazi per il native puntano molto sulla totale somiglianza di questi contenuti con il resto di ciò che viene pubblicato.

«I contenuti native sono perfettamente integrati all'interno del layout di “la Repubblica” garantendo un'esperienza omogenea dal punto di vista grafico e di stile editoriale» leggiamo in una slide di presentazione della Manzoni, concessionaria del gruppo Espresso, claim che segue il disegno di una zebra su uno sfondo che riprende le strisce del suo mantello con un effetto vedo-non vedo. Negli ultimi due anni, poi, anche in Italia editori come Rcs e gruppo 24 Ore hanno dato vita a vere e proprie agenzie creative, interne ai gruppi editoriali, dedicate principalmente a realizzare campagne sponsorizzate ad alto contenuto giornalistico.

Con questo intento, ad esempio, all'inizio dello scorso anno Rcs ha lanciato NuMix che ha già avuto, in pochi mesi di vita, diversi cambi e rivoluzioni al suo vertice. E con il passaggio di Rcs a

«Il native advertising ha rilanciato un'idea più vasta di collaborazione tra giornali e sponsor.»

«Quello che conta veramente per noi non è tanto il rapporto tra noi e gli editori ma tra noi e i lettori.»

Cairo ancora non è chiaro quali strategie adotterà. Certo anche da noi un grosso cambio di passo nella realizzazione di questi format c'è già stato. Basta confrontare i vecchi pubbliredazionali su carta o le prime pubblicità native del «Corsera» con un'operazione molto articolata come Il bello dell'Italia lanciata dal quotidiano nel dicembre dello scorso anno.

I vecchi pubbliredazionali, caratterizzati spesso da un linguaggio aziendale, hanno lasciato il passo a un vero e proprio progetto editoriale che utilizza il cartaceo (anche con tirature speciali fino a un milione di copie), eventi dal vivo, contest sui social e un sito continuamente aggiornato – inserito all'interno di quello del «Corsera» – sul quale campeggiano in alto, sopra la testata del progetto, i loghi e il nome dei sei grandi sponsor: in tutto e per tutto identico a e perfettamente integrato con il resto del sito del giornale. Ai grandi brand-investitori questi nuovi progetti sponsorizzati sembrano piacere molto.

Marco Bardazzi ha alle spalle una lunga e solida carriera giornalistica, è stato corrispondente dell'Ansa dagli Stati Uniti, caporedattore a «La Stampa» e oggi è il capo della comunicazione di Eni, uno dei principali investitori pubblicitari italiani. «L'idea di partecipare come sponsor a Il bello dell'Italia ci è piaciuta subito perché non era il solito progetto che chiedeva di coinvolgerci per poi relegarci in spazi dei quali i giornali sembrano vergognarsi» racconta a «pagina99». «Certo, in questi casi servono regole precise. Bisogna essere chiari. Quello che conta veramente per noi non è tanto il rapporto tra noi e gli editori ma tra noi e i lettori. Personalmente anche il termine “branded



journalism” non mi piace: giornalismo e branded content sono due cose diverse, anche nel caso in cui a farlo siano dei giornalisti.»

I confini però diventano sempre più porosi, perché da soli i contenuti non bastano, e le aziende richiedono servizi sempre più qualificati. «Servono professionalità e competenze diverse, grafiche, editoriali, servono agenzie creative e professionisti con formazione giornalistica ma anche copywriter» racconta a «pagina99» Francesco Franchi, che ha organizzato IL Studio dentro il gruppo 24 Ore prima di passare a «la Repubblica». E qui entra in gioco il problema forse più delicato per i giornali e i giornalisti: chi deve produrre i contenuti per le aziende? Spesso (ma non sempre) viene aggiunta la dicitura «realizzato senza il coinvolgimento della

«Non trovo scandaloso che anche una grande firma di un giornale possa fare dei contenuti sponsorizzati.»

redazione giornalistica» per preservare l’integrità di quel muro tra Stato e Chiesa che separa la redazione dal lato marketing. Ma quel muro ha sempre più crepe.

«Siamo solo all’inizio,» dice ancora Bardazzi «servono regole chiare e massima trasparenza, ma una volta che ci sono non trovo scandaloso che, ad esempio, anche una grande firma di un giornale possa fare dei contenuti sponsorizzati». Per attirare gli investitori pubblicitari i giornali puntano sul valore del proprio marchio, la brand awareness, che è fatta anche e in buona parte delle firme che lavorano per una certa testata. D’altra parte, la sempre maggiore debolezza economica dei quotidiani (il terribile rosso di bilancio dell’ultima semestrale del gruppo 24 Ore è solo l’ultimo eclatante esempio) li mette nella condizione di non poter fare altro che giocare la carta branded per cercare nuove fonti di reddito.

Nel frattempo, le grandi aziende sembrano avere le idee chiarissime su che rotta seguire in fatto di comunicazione. Anche da noi marchi come Eni, Enel o Coca-Cola si sono organizzati per produrre da soli i propri branded content realizzando veri e propri progetti editoriali. Assumono giornalisti che preferiscono lasciare incarichi di vertice nelle redazioni per entrare nei loro staff di pubbliche relazioni. Per il momento hanno ancora bisogno dei giornali per raggiungere la visibilità desiderata. Ma per quanto? Già oggi facebook e altre piattaforme digitali sembrano essere per loro, molto più che i giornali, partner capaci di attrarre un pubblico sterminato e di fornire servizi e dati preziosi per gli uffici marketing.

Sem, arriva un nuovo editore. E s'affida all'Olimpo di Fellini

Riccardo Cavallero illustra la realtà fondata a Milano assieme a tre compagni d'avventura: debutto a gennaio con un inedito del regista e altro

Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 16 ottobre 2016

Il laghetto di Segrate sembra molto lontano da questo loft milanese, vicino alla Palazzina Liberty, dove Riccardo Cavallero, fino al gennaio 2015 direttore generale di Mondadori Libri Trade, ricomincia da capo. Dal maggiore gruppo italiano, potenza di fuoco che ha inglobato Rcs Libri a una piccola casa editrice che manderà in libreria una ventina di titoli l'anno. Un'avventura che affronta con altre due (ex) colonne del gruppo di Segrate: Antonio Riccardi, poeta, ex direttore letterario di Mondadori, e Valerio Giuntini, che nel gruppo è stato direttore commerciale. La nuova impresa si chiama Società editoriale milanese (Sem) e Cavallero ne è socio al 50% con Mario Rossetti, tra i fondatori di Fastweb e autore del libro *Io non avevo l'avvocato* sull'errore giudiziario di cui è stato vittima.

«La società» spiega Cavallero «è nata a maggio, qualche giorno fa sono stati presentati alla rete di vendita i primi titoli in uscita a gennaio. Con Mario Rossetti abbiamo cominciato a parlare del progetto circa un anno fa, partendo dall'osservazione di una certa staticità del mondo del libro, che non sembra aver percepito il cambiamento del digitale. Crediamo che ci sia spazio per modalità di lavoro e logiche diverse, per attività più snelle. Siamo un'azienda piccola e ambiziosa che inizia da zero, senza un catalogo». «Partiamo dal basement» scherza Riccardi, facendo riferimento alla sede, un seminterrato arredato con grande gusto minimal che contiene anche uno spazio per presentazioni e incontri.

Il logo è semplice e ricorda il marchio di una fabbrica di inizi Novecento. «È un nome descrittivo,

congruente con l'idea editoriale che sta dietro» spiega Cavallero, che la crisi dell'editoria l'ha attraversata tutta, dal suo posto di comando nel grande gruppo. «Le conseguenze delle crisi sono di solito la contrazione dei costi e le posizioni di comando affidate a chi si occupa di finanza. Scade l'attenzione sul prodotto e questo porta a trattare gli scrittori da fornitori, mentre una casa editrice dovrebbe essere come una grande agenzia teatrale che si occupa di artisti.» È questo che Sem vuole fare. Spiega Riccardi: «Abbiamo capito che il massimo della professionalità doveva coincidere con il massimo della sartorialità. L'idea è di non pubblicare libri in batteria. Non facciamo collane, ogni libro è un unicum». Per farlo, spiega Cavallero, bisogna stare un passo indietro. Niente scippi di grandi nomi da Segrate, ma un lavoro fatto di recuperi (anche di autori pubblicati in precedenza da Mondadori, ritenuti validi ma che si sono persi nella quantità dei titoli) e poi esordi, scoperte. «Una produzione di varia, italiana e straniera» dice Cavallero «che va dall'intrattenimento



puro con una grande attenzione al giallo a testi più sofisticati». I primi due titoli sono una fantasmagoria inedita di Federico Fellini, che racconta in modo pirotecnico la vita degli dèi olimpici, e un thriller molto energico, forte, di Piernicola Silvis, questore di Foggia».

In arrivo nel 2017 anche due giallisti scozzesi: Malcolm Mackay e Thomas Hardy. Poi un romanzo di Tommaso Avati (figlio di Pupi), sceneggiatore che esordisce con la storia «delicata e sentimentale» di un ragazzino. E, continua Cavallero, «un romanzo sulla “donna di Neanderthal”, della canadese Claire Cameron, scrittrice mai pubblicata in Europa; un giallo ambientato nella buona società milanese di un’esordiente, Sara Kim Fattori, e *La stoffa delle donne* della piemontese Laura Calosso. Avremo anche il nuovo libro di Ottavio Cappellani, *Sicilian Comedy*, seguito di *Sicilian Tragedy*, mentre Emilio Manfredi, di cui in Mondadori avevamo pubblicato un giallo ambientato in Africa, sta lavorando a un progetto straordinario». Tutti i libri di Sem usciranno in tre formati: cartaceo, ebook, audiolibro. «Chi acquista il cartaceo» spiega Cavallero «ha già

accesso a ebook e audiolibro che faremo con Audible di Amazon. È un territorio da aprire e esplorare, su cui fare esperimenti, nella consapevolezza che non ci sono ricavi per nessuno nei prossimi tre anni».

L’officina di Sem prevede tempi lenti e la scelta dei collaboratori (redattori, traduttori, eccetera) ad hoc per ogni libro: «Il mercato» dice Cavallero «sta cambiando molto. Adesso trovi professionalità eccelse sul mercato, una volta erano tutte chiuse dentro nelle case editrici. Le concentrazioni hanno generato una grande voglia di fare e quindi, paradossalmente, anche la nascita di molte piccole imprese. Abbiamo ritenuto importante affidarci a una macchina distributiva e promozionale solida: Messaggerie e Pde per essere certi di essere in tutte le librerie». Come tutte le case editrici anche Sem si troverà di fronte alla scelta tra il Salone di Torino e la nuova fiera milanese Tempo di libri: «Con gli stand non andiamo da nessuna parte, non avrebbe senso. Per il resto stiamo alla finestra, vediamo che programmi ci sono. Ci interessano di più i festival letterari, sono più adatti al nostro progetto».

«Partiamo dall’osservazione di una certa staticità del mondo del libro, che non sembra aver percepito il cambiamento del digitale. Crediamo che ci sia spazio per modalità di lavoro e logiche diverse, per attività più snelle. Siamo un’azienda piccola e ambiziosa che inizia da zero, senza un catalogo.»

Elena Ferrante, ironie e ipocrisie

La contraddizione tra l'anonimato, le interviste e *La frantumaglia*; l'indignazione per il tema di questa inchiesta e non per altri, pur evocati

Claudio Gatti, «Il Sole 24 Ore», 16 ottobre 2016

Sono autore dell'articolo che ha rivelato l'identità di Elena Ferrante, la scrittrice della tetralogia di *L'amica geniale*. E con la mia inchiesta ho scatenato un putiferio etico, giornalistico e letterario.

Mi trovo per la prima volta a scrivere un articolo in prima persona. Per via del tipo di giornalismo che faccio normalmente scrivo in tutt'altro modo. Cercando di mantenere il massimo dell'oggettività e del distacco, sia critico sia emotivo. Ma in questa vicenda non c'è niente di normale. Dal comportamento dei soggetti che ne sono stati protagonisti alle reazioni di numerosi lettori sui social media.

Per me non è una novità essere bersaglio di accuse da parte delle persone di cui scrivo, e ancor più dai loro fan. Quindi non posso dire di esser stato colto impreparato. Quello a cui non ero preparato è il grado d'ironia, ipocrisia e manipolazione dei fatti che ha contraddistinto la vicenda.

L'ironia è data innanzitutto dall'evoluzione del mio rapporto con Elena Ferrante: è nato in quanto lettore della tetralogia ed è continuato quando mi sono trovato strenuo difensore della qualità letteraria dei suoi libri in discussioni con chi li sminuiva come «romanzi per americani» rappresentativi di una visione neo-romantica, quando non addirittura post-melodica, di una Napoli da cartolina.

In quanto giornalista d'inchiesta italiano di base a New York mi sono poi trovato subissato dalla stessa domanda: ma tu sai chi è Elena Ferrante? Ho cominciato così a pormela anch'io, leggendo la miriade di interviste che la scrittrice aveva concesso alla stampa di tutto il mondo alla ricerca d'indizi.

Col tempo mi sono convinto che potevano essere solo due persone: Anita Raja, la traduttrice dal tedesco di edizioni e/o, la casa editrice di *L'amica geniale*, che ritenevo la candidata più probabile perché nella scrittura vedevo una sensibilità letteraria femminile, oppure suo marito Domenico Starnone, lo scrittore napoletano che con il suo romanzo *Lacci* aveva mostrato segni di una simile sensibilità. Dopo aver saputo che Ferrante aveva pubblicato un saggio autobiografico, *La frantumaglia*, l'ho comprato e letto come si legge la cartina di una caccia al tesoro. Sottolineando e annotando ognuno dei pochi dettagli che l'autrice dava su di sé e sulla propria famiglia.

Quel libro era nato in seguito a una lettera aperta a Elena Ferrante in cui Sandra Ozzola, la proprietaria di edizioni e/o, parlava del «sano desiderio dei tuoi lettori di conoscerti meglio». Insomma voleva fornire alcune, seppur scarse, risposte a quella che veniva riconosciuta come una legittima curiosità degli ammiratori che chiedevano di sapere di più sull'autrice.

Ho però immediatamente notato che i pochi dettagli personali concessi ai lettori non corrispondevano pienamente né a Raja né a Starnone. Solo allora mi sono imbattuto in un pezzo su Dagospia. «A Roma lo sanno anche i sassi che la scrittrice che fa impazzire i letterati di New York è la sessantaduenne traduttrice napoletana Anita Raja» scriveva Roberto D'Agostino. A quel punto ho pensato che non ci fosse motivo di occuparmi professionalmente dell'identità di Ferrante. Perché era già nota. Persino ai sassi di Roma!

«In “Totem e tabù” Freud racconta di una donna che si era imposta di non scrivere il proprio nome. Temeva che qualcuno se ne servisse per impadronirsi della sua personalità. La donna cominciò col rifiuto di scrivere il proprio nome e poi, per estensione, smise di scrivere. Ma devo confessare che la vicenda di quella malattia, quando ne lessi, mi sembrò subito sanamente significativa. Ciò che scelgo di mettere fuori di me non può e non deve diventare una calamita che mi risucchi tutta. Un individuo ha il diritto di tenere separata, se vuole, la sua persona, persino la sua immagine, dagli effetti pubblici del suo operato [...]. Non credo che l'autore abbia da aggiungere mai alcunché di decisivo alla sua opera: considero il testo un organismo autosufficiente, che ha in sé, nella sua fattura, tutte le domande e tutte le risposte».

Ma nell'ultimo anno la grancassa mediatica alimentata da edizioni e/o a suon di interviste dell'autrice misteriosa ha cominciato a rimbombare sempre più nelle mie orecchie. E quando ho scoperto che e/o si apprestava a cavalcare l'ondata d'interesse per la scrittrice napoletana lanciando sia in Italia sia negli Usa una nuova edizione di *La frantumaglia*, è scattata la molla giornalistica.

A quel punto non si trattava tanto di svelare un mistero, bensì una bugia. E c'era un solo modo per risuscirci senza timore di essere smentiti: appurare chi aveva beneficiato del successo commerciale dei libri. Da questo punto di vista sapevo che il mio compito sarebbe stato più facile del solito. Scoprire come Roberto Formigoni avrebbe potuto, direttamente o indirettamente, beneficiare dei «buoni sconto» datigli da Saddam Hussein per sostenere la campagna contro l'embargo dell'Onu era stato ben più difficile:

«Non si trattava tanto di svelare un mistero, bensì una bugia.»

avevo dovuto trovare il nome della società svizzera controllata dal suo portaborse dove erano arrivati i soldi. Nel caso di Ferrante sapevo invece che il passaggio sarebbe stato diretto e ufficiale.

E qui viene il secondo elemento d'ironia: una delle critiche rivoltemi da alcuni lettori con grande indignazione è stata quella di essermi occupato di un soggetto soft, quale una scrittrice con pseudonimo, con metodi di giornalismo investigativo che avrei dovuto riservare a soggetti ben più hard – dagli amministratori pubblici ai banchieri che spolpano contribuenti e risparmiatori. Ma dove era la loro indignazione quando spiegavo come il tesoriere dell'allora governatore della Sicilia Totò Cuffaro ha incassato milioni all'estero vendendo derivati a orologeria alla sua stessa regione? O scrivevo di Gianni Zonin che scarnificava la Popolare di Vicenza?

Veniamo all'ipocrisia. A partire da quella della casa editrice che per quasi un quarto di secolo ha alimentato il circo mediatico intermediando interviste e pubblicando un falso «autoritratto» mentre contemporaneamente chiedeva il rispetto della privacy. Alessandro Ferri, proprietario di edizioni e/o, ha definito «disgustosa» la mia inchiesta, cercando di focalizzare l'attenzione sul fatto che, per svelare

il mistero/menzogna – e cioè provare una volta per tutte che Anita Raja è Elena Ferrante – ho dimostrato che la traduttrice è stata la principale beneficiaria economica del successo commerciale dei libri di Ferrante. Prima della pubblicazione, io ho condiviso quei dati con gli editori chiedendo loro di confermare ciò che D’Agostino dava per scontato ma loro continuavano a negare. Gli editori hanno rifiutato, non dandomi altra scelta se non quella di mandare in stampa ciò che avevo appurato. Con il massimo del rispetto possibile (non ho menzionato né cifre di compensi né indirizzi di case né il nome del paese toscano in cui Raja ha comprato casa).

Ma a me interessava chiudere una volta per tutte il dibattito sull’identità di Elena Ferrante per cercare di capire come il suo background familiare e culturale potesse aver influenzato i suoi romanzi. I due articoli che compongono la mia inchiesta intendevano «situare» i romanzi di Ferrante, dare cioè ai testi il contesto di esperienze dell’autrice a essi correlato. Per questo mi sono documentato sull’influenza avuta dalla scrittrice tedesca Christa Wolf, e soprattutto ho passato mesi nel ricostruire come la madre di Raja, Goldi Petzenbaum, fosse sopravvissuta a tre delle grandi tragedie del ventesimo secolo – nazismo, fascismo e Olocausto – emergendo come donna forte e indipendente. E che cosa è la tetralogia napoletana se non una grande storia di sopravvivenza

femminile, con Lenù e Lila che riescono a far fronte alle grandi sfide economiche, sociali e culturali di un mondo a loro avverso?

Infine, vorrei soffermarmi sull’ipocrisia che meno mi sarei aspettato: quella del giornale più famoso del mondo, «The New York Times», al quale avevo proposto di pubblicare (gratuitamente) la mia inchiesta. In un articolo datato 9 ottobre la giornalista del giornale newyorkese Rachel Donadio ha scritto che ho offerto loro il mio lavoro ma che il «Times» ne ha rifiutato la pubblicazione, che avrebbe comportato il coordinamento con altre testate giornalistiche. Ma questa frase è una manipolazione dei fatti, sorprendente per un quotidiano che si erge ad alfiere della correttezza giornalistica. Perché lascia intendere che il «Times» non aveva condiviso metodi o contenuti della mia inchiesta. Cosa non vera. L’accordo è infatti naufragato esclusivamente perché il quotidiano non aveva voluto sottostare alla costrizione di pubblicare in una data prestabilita con gli altri partner internazionali. Sul merito dell’inchiesta invece, il «Times» non ha mai sollevato alcun problema. Anzi, era arrivato a chiederne i diritti per il resto del mondo, spiegando che intendeva «pubblicare e promuovere la storia per massimizzare la sua portata e il suo impatto».

Questo ai suoi lettori Donadio ha scelto di non dirlo.

*«A New York mi sono trovato subissato dalla stessa domanda:
ma tu sai chi è Elena Ferrante?»*

Ridere con gli umili e i battuti

Nel discorso del Nobel nel 1997 Dario Fo ringraziava Ruzzante.
E Franca Rame con cui ha condiviso le scene e le lotte politiche

Daniela Marcheschi, «Il Sole 24 Ore», 16 ottobre 2016

Sicuramente è stato uno dei suoi spettacoli più riusciti, ma contrariamente alle sue convinzioni e ai suoi gusti, eseguito soltanto davanti a un consesso di scienziati e letterati capeggiati addirittura da un re. La cerimonia di consegna del premio Nobel, il 13 ottobre del 1997, viene rovesciata da Dario Fo in una vera e propria esibizione, realizzata con la coscienza di offrire all'augusta sessione una sorta di concentrato dei modi e delle idealità di quell'arte per la quale veniva insignito della prestigiosa onorificenza. E dunque, prima di iniziare la sua prolusione Fo mostra dei grandi pannelli da lui dipinti che accompagneranno la sua dissertazione, dopodiché, mai tentato, neppure in quella circostanza, dalla retorica o dal sussiego, infila una serie di considerazioni giocate sul registro del comico e del provocatorio. *Contra jugulatores obloquentes* intitola il discorso, riprendendo una legge di Federico II di Svevia, tutt'altro che aperto di vedute a dire dell'artista italiano, visto che, spiegherà: «La legge in questione permetteva a tutti i cittadini di insultare i giullari, di bastonarli e, se si era un po' nervosi, anche di ammazzarli senza rischiare alcun processo con relativa condanna» aggiungendo per l'illustre uditorio: «Vi avverto subito che questa legge è decaduta e quindi posso continuare tranquillo».

Dunque, riferiva Fo, molti suoi amici avevano commentato: «Il premio più alto va dato senz'altro quest'anno ai membri dell'Accademia svedese che hanno avuto il coraggio di assegnare il Nobel a un giullare!». E utilizzando questo termine l'attore non voleva soltanto limitarsi a sottolineare la coraggiosa

scelta di premiare un teatrante, forse più meritevole per la sua attività scenica a tutto campo che per la sola produzione di testi, ma proprio manifestare il suo orgoglio di discendenza da quella schiera di artisti comici e popolari, schierati contro tutte le regole degli specchiati galatei della letteratura e del teatro più illustre. Un disegno a questo punto mostrava un poeta travolto da un turbine di vento provocato dalla tempestosa notizia del premio dato a una specie di saltimbanco. Ma proseguendo nella sua divertente elucubrazione, l'artista milanese ringraziava non tanto per sé ma per tutta la categoria alla quale si sentiva di appartenere. «Sopra tutti, questa sera» dirà «a voi si leva il grazie solenne e fragoroso di uno straordinario teatrante della mia terra. Sto parlando di Ruzzante Beolco, il mio più grande maestro insieme a Molière: entrambi attori-autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia. E soprattutto avevano un difetto tremendo: raccontavano queste cose facendo ridere. Il riso non piace al potere». L'autore e interprete teatrale chiariva così in maniera definitiva tutto il percorso della sua vita, rivendicando l'impegno e la passione per un teatro che rispondesse a certe semplici leggi ormai scomparse dai palcoscenici italiani, un teatro che fosse allo stesso tempo divertente ma non superficiale, capace di raccontare il presente, teso a trasformare l'evento scenico in un momento di presa di coscienza politica, inventando (o reinventando)



forme mimiche, gestuali, e verbali di forte impatto, puntando a una platea più popolare possibile. «Dal Ruzzante» ribadiva Fo «ho imparato a liberarmi della scrittura letteraria convenzionale e ad esprimermi con parole da masticare, con suoni inconsueti, ritmiche e respiri diversi, fino agli sproloqui folli del grammelot». E qui Fo svelava quella che è la caratteristica più sorprendente del suo lavoro, questo andare a scandagliare le antiche radici dell'arte comica per mettere in campo contemporaneamente innovazioni dal carattere sperimentale, ardite soluzioni tecniche e formali. L'altra dedica nel momento in cui gli veniva conferita la prestigiosa onorificenza era per Franca Rame, assente alla cerimonia. «Credetemi,» aggiungeva «questo premio l'avete proprio dato a tutti e due» prendendo da qui lo spunto per dar vita a una spiritosa scenetta secondo cui nel momento in cui si era sparsa la notizia del Nobel

molta gente gli si era fatta intorno, ma tutti gridavano «dov'è Franca?». Ci teneva poi a ricordare che quel successo era dovuto a un impegno pagato in modo pesante. «Senza di lei per una vita al mio fianco,» aggiungeva «personalmente non ce l'avrei mai fatta a meritare questo premio. Insieme abbiamo montato e recitato migliaia di spettacoli in teatri, fabbriche occupate, università in lotta, perfino in chiese scon sacrate, in carceri, in piazza col sole e la pioggia, sempre insieme. Abbiamo sopportato vessazioni, cariche della polizia, insulti dei benpensanti e le violenze. E soprattutto è lei, Franca, che ha subito la più atroce delle aggressioni. Lei, più di tutti, sulla sua pelle, ha pagato per la solidarietà che davamo agli umili e ai battuti». Impegno, dunque, coscienza civile, un teatro di agitazione che vuole parlare, attraverso i suoi strumenti ironici o grotteschi, delle ferite, dei disagi, dei soprusi della realtà

«A che cosa servirà, dove verrà portata questa fantasia, questa vitalità, questo entusiasmo, questo mestiere?»

di oggi e che può trovarsi di fronte persino all'aggressione. E proprio perché quell'azione teatrale ha sempre avuto l'intenzione di lasciare un segno, di trasmettere, anche ai giovani, la possibilità di uno sguardo critico e consapevole sulle cose, Fo riproponeva un interrogativo che si era posto insieme alla sua compagna di arte e di vita. «Ma quando noi insegneremo un mestiere, daremo una carica effervescente di fantasia, poi a che cosa servirà, dove verrà portata questa fantasia, questa vitalità, questo entusiasmo, questo mestiere? A che scopo e verso cosa far proiettare vitalità e fantasia?» È l'unico

momento del discorso in cui il tono del grande artista si fa serio, con l'amarezza di aver raccontato episodi clamorosi di violenze e soprusi davanti a gruppi di universitari ignari e inconsapevoli, attribuendo però quell'«assenza distratta» all'incapacità dei loro docenti. E, sempre pensando ai giovani, il neo premio Nobel chiudeva con una frase che oggi sembra l'ideale suggello alla sua vita: «Non basta insegnare uno stile: bisogna informarli di quello che succede intorno. Loro devono raccontare la loro storia. Un teatro, una letteratura, una espressione d'arte che non parli del proprio tempo è inesistente».



Il Nobel on the road

Lawrence Ferlinghetti: Grazie Bob Dylan, hai riscattato chi credeva nei sogni della Beat Generation

Antonello Guerrera, «la domenica» di «la Repubblica», 16 ottobre 2016

«Bravo Bob, bravo» sussurra in un italiano felice Lawrence Ferlinghetti. Per il grande poeta e scrittore americano, che ha vissuto quasi un secolo su questa terra, «il Nobel di Dylan è il Nobel di una generazione. Chi è rimasto di noi dovrebbe esserne fiero. Bob Dylan è la vera, unica eredità della Beat Generation nel Ventunesimo secolo».

A novantasette anni, dorati da una rara e toccante lucidità, Ferlinghetti è l'ultimo padre vivente della Beat Generation. La generazione che ha coccolato Bob Dylan, prima che anche lui se ne andasse on the road, per la sua strada. Dagli anni Sessanta lo frequentò anche Ferlinghetti quel menestrello del Minnesota: «Una volta eravamo io, Bob Dylan e Allen Ginsberg a un café in San Francisco e ci cacciarono perché eravamo troppo bohémien, troppo matti. Ma non posso definire Dylan un amico, quello semmai era Allen Ginsberg. Io non sento Bob da molti anni».

Lawrence Ferlinghetti, in Italia pubblicato da minimum fax che di recente ha riproposto il suo capolavoro *A Coney Island of the Mind*, parla dalla sua casa di San Francisco, nel quartiere italiano North Beach. «Oramai sono quasi cieco» confessa. Gli sfugge una lacrima: «Dopo il glaucoma, non riesco a leggere più niente. Questa è la cosa che mi fa più male, alla mia età. Non può capire quanto». Si sposta dalla sua camera in soggiorno, a fatica. Ha il fiatone.

Non vuole svegliare suo figlio Lorenzo: «Dorme ancora». Lorenzo, nome italiano, come il suo quartiere, come il nipote (Leonardo), come mezza famiglia: il padre veniva da Chiari, Brescia, e morì sei mesi prima che Lawrence nascesse. Adesso, «Ferling» è fiero

della sua italianità, clandestina in gioventù: il suo cognome per decenni gli fu dimezzato. La sua famiglia si vergognava di essere associata «a chi puzzava di peperoni e cipolla». Tutti i beatniks, dagli anni Cinquanta in poi, si incontravano da Lawrence. L'appuntamento era nella sua storica libreria e editrice City Lights, angusto epicentro di una rivoluzione che ha sconvolto il mondo pubblicando Ginsberg (una performance del maledetto *Urlo* gli costò persino il carcere nel 1957), Burroughs, Kerouac, Kaufman, Corso, e poi Prévert, Chomsky, Bukowski. Ma non Dylan. «Uno dei miei rimpianti più grandi è quello di non essere riuscito a pubblicare Bob. Quanto ho agognato e sperato di pubblicare in poesia almeno una versione del suo primo album omonimo! Che versi profondi, irraggiungibili! Ma allora, a metà degli anni Sessanta, era già troppo famoso.»

E cosa successe?

Quando provai a chiedere i diritti, me ne andai con la coda tra le gambe. Quei soldi non li avrei mai avuti in vita. E comunque aveva già deciso di essere un uomo «song and dance», canto e ballo.

Norman Mailer diceva che «se Dylan è un poeta, io sono un giocatore di basket».

Che stupidaggini. Bob Dylan è un poeta, prima di ogni cosa. Lo è sempre stato. Ha scritto i migliori poemi surrealisti della nostra generazione. E, grazie alla musica, è riuscito a far arrivare la poesia dove non era mai arrivata, neanche con Ginsberg. L'Accademia di Svezia ha avuto grande coraggio per una scelta giusta e doverosa.

Il Nobel a Bob Dylan è anche il Nobel ai beatniks, a Lawrence Ferlinghetti e a un'intera generazione?

In un certo senso sì. Anche se noi abbiamo cominciato negli anni Cinquanta, lui poco dopo. Ma è indubbio che le commistioni tra Beat Generation e quel revival folk aspirato dal primo Dylan si sovrapponevano molto rispetto alla stessa intelligenza liberal di sinistra. Bob era uno di noi, basti vedere il flusso di coscienza dei suoi primi testi. E, dalla pace alle droghe, dalla psichedelia al buddhismo, ha articolato in maniera irraggiungibile slogan e temi della nostra generazione. Soprattutto negli anni a venire, è stato il vero padre culturale della hippie generation.

Più di Ginsberg, ponte tra beat e hippie?

Allen è stato una leggenda, ma non era niente al confronto di Bob Dylan. Piangeva mentre ascoltava le sue canzoni. Non a caso, presto lo capì e anche lui si portò un'armonica dall'India e cominciò a musicare i versi, persino i *Canti dell'innocenza e dell'esperienza* di William Blake.

Dylan era di origini ebraiche, ha cantato le storie degli ultimi come i neri e il jazz amato dalla Beat Generation e ha riportato la questione sociale in primo piano, come fece Steinbeck anni prima.

Vero. Poi certo, la musica di Dylan è una storia impossibile da riassumere in poche righe: parti da Woody Guthrie e sappiamo dove è andata a finire. Anche il paragone con Steinbeck è azzeccato. Non a caso era uno degli idoli di Dylan, e anche di Jack Kerouac.

Qual è secondo lei la canzone più letteraria di Dylan?

Non saprei. Solo *Masters of War* ne meriterebbe due di Nobel: per la letteratura e per la pace.

Che ne pensa degli intellettuali oggi? C'è chi dice che spesso sono troppo silenti di fronte ai mali del mondo.

Silenti? Questi dormono proprio! Va bene che la sinistra sta perdendo pezzi giorno dopo giorno. Ma io vedo solo un grande sonno.

Perché, secondo lei?

Oggi gli intellettuali hanno lo stomaco pieno. Hanno tutto, da subito, soprattutto i più giovani. Quando arrivai a San Francisco negli anni Cinquanta non avevo niente in tasca. E così molti miei colleghi. Avevamo una fame dentro, una tale rabbia, che non potevamo star zitti.

Lei invece, a novantasette anni, dopo una carriera indimenticabile, cosa fa il giorno?

Niente. Passo tutto il tempo a casa. Sono cieco.

Non va mai nella sua storica libreria?

Ogni tanto. Ma oramai c'è gente straordinaria che ci lavora al posto mio, io non servo più.

Nel secolo scorso sfidavate la censura facendo arrivare dall'Europa i libri proibiti, Bob Dylan fece lo stesso con «Pasto nudo» di Burroughs nel 1959. Oggi lo stesso meccanismo, nell'era di Amazon e della grande distribuzione, rischia di far chiudere parecchie librerie indipendenti, anche la vostra.

Ma noi, City Lights, siamo sopravvissuti. E non moriremo mai. Perché la nostra non è solo una libreria. È una comunità. Quando la inaugurai, nel 1953, decisi di restare aperto fino a notte, sette giorni su sette. Le altre piccole librerie chiudevano alle cinque. Loro sono morte, noi no. Quei predatori di Amazon non ci avranno mai. Perché non

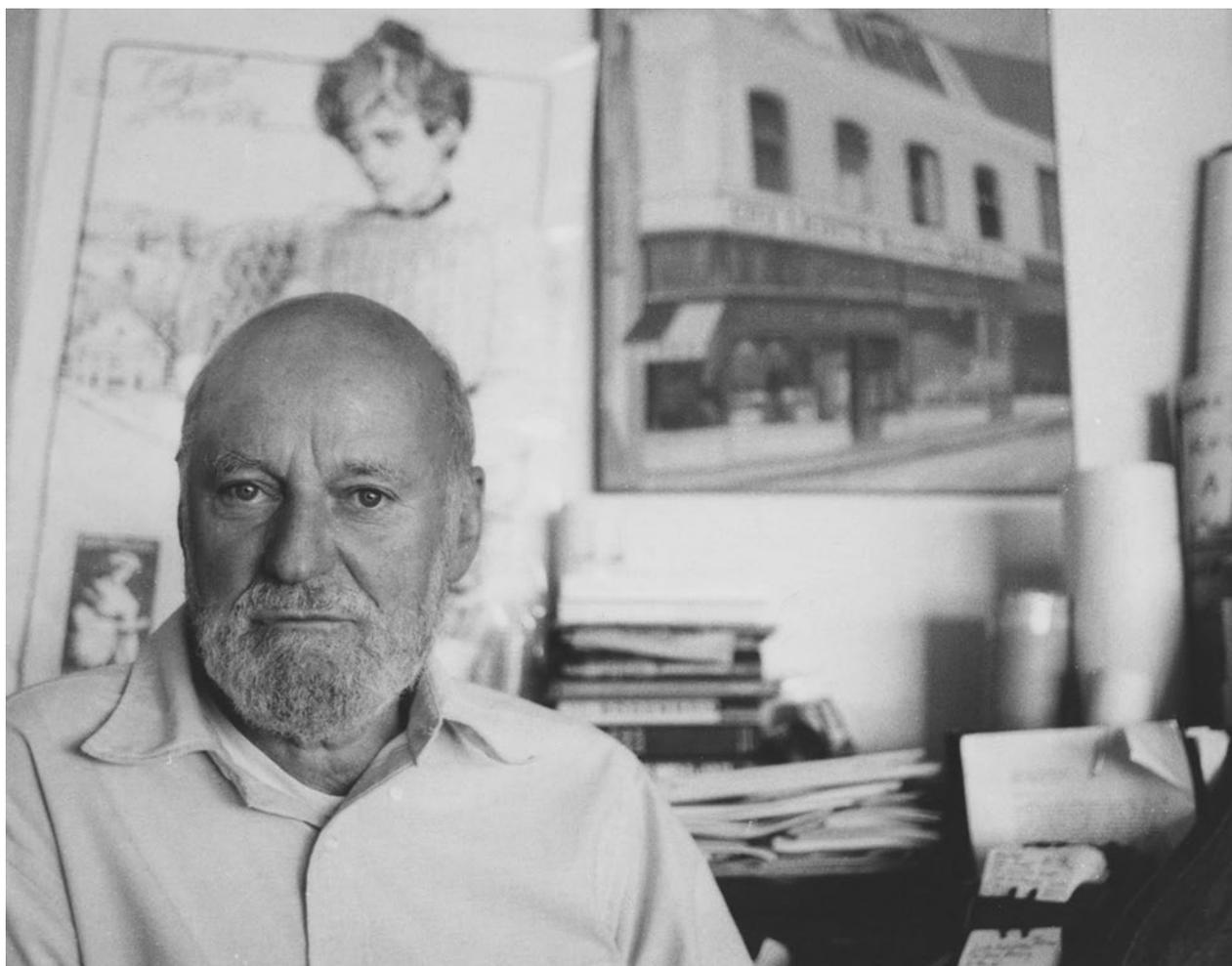
«Che stupidaggini! Bob Dylan è un poeta, prima di ogni cosa. Lo è sempre stato. Ha scritto i migliori poemi surrealisti della nostra generazione.»

«Oggi gli intellettuali hanno lo stomaco pieno. Hanno tutto, da subito, soprattutto i più giovani. Quando arrivai a San Francisco non avevo niente in tasca.»

riusciranno mai a essere come noi. Per esempio, la settimana prossima ci verrà a trovare Ralph Nader (ex candidato presidente in America, verde, Ndr).

A proposito, lei da anarchico e ribelle antisistema, cosa voterà alle elezioni? Sceglierà un altro Nader, i cui voti da sinistra fecero perdere il democratico Gore a favore di George Bush?

Stavolta no. Mi turerò il naso con due mani e voterò per Hillary Clinton. Trump è troppo pericoloso e rischieremmo davvero una guerra mondiale con lui al comando. Ma, il giorno dopo la vittoria di Clinton, spero che il movimento Occupy occupi la Casa Bianca stavolta, dopo Wall Street. Questo sistema politico è insostenibile, crea troppe disuguaglianze. Prima o poi, toccherà cambiarlo.



Piccoli lettori crescono

Confezionare edizioni casalinghe, non disdegnare gli eroi televisivi, privilegiare il divertimento... Consigli per far amare i libri

Peter Usborne, «Il Sole 24 Ore», 16 ottobre 2016

Nonostante la mia casa editrice pubblichi libri per l'infanzia da quasi cinquant'anni, non sono un maestro e non ho mai insegnato a leggere a un bambino. Ciò detto, però, sono un padre e un nonno, e visto il lavoro che svolgo e le persone con cui collaboro, ci sono diversi consigli che mi sentirei di dare.

I genitori devono trasmettere il prima possibile ai bambini l'idea che i libri sono divertenti e che non bisogna averne paura. In questo senso la lettura ad alta voce è importantissima, soprattutto poco prima della nanna. Se si ha la possibilità di comprare molti libri per l'infanzia bisognerebbe farlo prima ancora che il bambino abbia raggiunto l'età scolare.

È stato inoltre ampiamente dimostrato che più parole i bambini conoscono più per loro diventa facile imparare a leggere e per questo i genitori devono parlare con loro il più possibile.

Molti libri per l'infanzia presenti sul mercato non sono particolarmente divertenti ma per un genitore non dovrebbe essere difficile riconoscerli; basta guardare un libro con attenzione per essere sicuri che piacerà ai propri figli. I bambini amano gli animali, soprattutto quelli piccoli, e i mostri di ogni tipo; li appassionano le macchine grandi, come i trattori, i principi e le principesse, la magia, gli adulti quando sono buffi, i rompicapi, i labirinti e via dicendo. Hanno idee abbastanza chiare sulle cose che li appassionano e dovrebbero trovarle nei libri che hanno a casa. Se ai vostri bambini piacciono personaggi come Peppa Pig o Geronimo Stilton, incoraggiateli il più possibile a collezionare e a mostrare con orgoglio i volumi di queste serie. Proprio come gli adulti i

bambini trovano molto difficile assimilare tanti nomi e volti tutti in una volta e spesso le serie riescono a farli sentire più sicuri perché ripropongono sempre lo stesso gruppo di personaggi. Quando ero un bambino anch'io amavo molto le serie proprio perché vi ritrovavo sempre gli stessi nomi e gli stessi volti.

Personalmente non ho nulla da ridire a proposito dei libri ispirati ai personaggi dei programmi televisivi e dei film di animazione, soprattutto perché la produzione cinematografica per bambini oggi sta attraversando un momento d'oro grazie ai budget di produzione altissimi e alle celebrità che prestano la loro voce ai personaggi.

Tantissimi talenti straordinari lavorano nell'ambito del cinema d'animazione e per questo è un'industria che rispetto e apprezzamento molto. I personaggi a disposizione dei bambini sono sempre più riconoscibili e questo può essere solo un fattore positivo perché aumenta il successo dei libri da cui sono tratti.

Il percorso di apprendimento della lettura è spesso lento e difficoltoso e a volte bisogna aiutare i propri bambini a destreggiarsi con le prime letture scolastiche, spesso terribilmente noiose e ripetitive. Purtroppo la ripetizione è uno degli strumenti più utili per l'apprendimento per cui temo che in questo caso non si possa far altro che armarsi di pazienza.

Sono sempre più convinto che esista un momento in cui scatta la scintilla che ci spinge a leggere. Alcuni bambini, compresi i miei nipoti, si rifiutano di imparare a leggere, talvolta per un periodo tanto lungo da destare non poche preoccupazioni, ma non bisogna perdersi d'animo. Molto spesso proprio questi

bambini rivelano delle improvvise e inaspettate capacità di lettura. In particolare, uno dei miei nipotini ci ha fatto disperare: pensavamo che non sarebbe mai riuscito a imparare ma d'un tratto, nell'arco di due o tre settimane, ha cominciato a leggere voracemente di tutto, Shakespeare compreso.

Anche mio figlio ha avuto qualche difficoltà quando ha cominciato a imparare a leggere e ricordo che per un certo periodo ha cercato di imbrogliarci imparando a memoria alcuni dei libri che avevamo a casa. Forse non è un caso che oggi sia un appassionato editore di splendidi libri di fotografia.

Nel mondo anglofono una volta esisteva la teoria che per imparare a leggere bastasse circondare i bambini di buoni libri e, addirittura, che spesso i piccoli potessero riconoscere intere parole pur non conoscendo l'alfabeto. Per fortuna questa scuola di pensiero oggi ha perso ogni credibilità e nuovi studi hanno evidenziato la necessità per i bambini di imparare il prima possibile l'alfabeto fonetico dal momento che l'inglese è una delle lingue con la pronuncia più irregolare. I bambini italiani, invece, hanno un enorme vantaggio rispetto a quelli inglesi perché l'italiano, dal punto di vista fonetico, è una lingua quasi perfettamente regolare, il che sicuramente li aiuta ad imparare a leggere molto più in fretta.

Un metodo che ha dato ottimi risultati con i miei figli era quello di scrivere e illustrare delle storielle molto semplici e buffe su carta ripiegata a mo' di libro che poi regalavo loro con una dedica. I libri

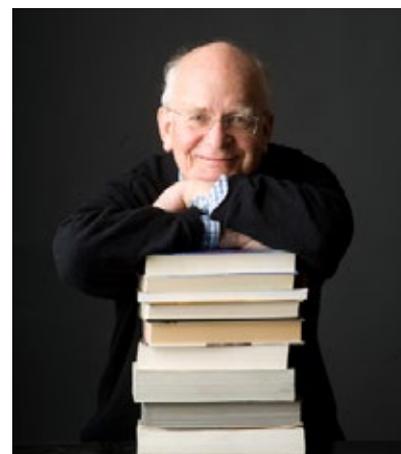
erano davvero terribili, ma il trucco ha funzionato: oggi i miei figli sono entrambi adulti, ma ricordano ancora molto bene i libri scritti da papà.

Non sottovalutate mai la potenza e l'importanza del legame tra bambini e genitori e impegnatevi personalmente ad aiutare in tutti i modi i bambini ad acquisire familiarità con i libri fin dai primi anni. E questo vale non solo per le mamme, ma anche per i papà. Ecco il segreto per fare appassionare i bambini alla lettura.

Peter Usborne ha fondato la **Usborne Publishing** in Gran Bretagna nel 1973 con l'obiettivo di presentare una nuova generazione di libri non-fiction divertenti, coloratissimi e istruttivi. È presente in tutto il mondo e i suoi volumi vengono tradotti e adattati in 108 lingue diverse. In Italia, le Edizioni Usborne, ormai sulla breccia dal 1995, hanno saputo creare un piccolo paradiso per i più giovani. Soltanto lo scorso anno sono stati pubblicati più di 170 titoli che si sono aggiunti a un catalogo che ne comprende quasi 600.

Cinque semplici consigli

1. Trasmettere l'idea che leggere è divertente;
2. Leggere delle fiabe prima della nanna;
3. Parlare con i bambini il più possibile per ampliare il loro vocabolario;
4. Scegliere libri divertenti e spingerli a collezionare delle serie;
5. Trasformare il momento della lettura in un'occasione per stare assieme.



Ginevra Bompiani: «Le seconde possibilità esistono solo nella scrittura».

L'editrice si racconta in un libro dal titolo *Mela zeta*: «Sono i tasti che si usano per tornare indietro quando si sbaglia al computer: magari funzionassero anche nella vita».

Simonetta Fiori, «la Repubblica», 17 ottobre 2016

C'è Ingeborg Bachmann che piange perché non riesce a trovare la casa degli amici. Poco prima è apparso José Bergamín, un passo di flamenco per commiato. E ancora Gilles Deleuze, accasciato su una sedia nel pianerottolo. L'album di istantanee di Ginevra Bompiani coglie un'epoca gigantesca e terribile nel tratto terminale. Come un continente che si allontana ogni giorno di più e i suoi protagonisti stanno sul bordo a salutarci. Ciascuno con il suo mistero. E più misteriosa di tutti appare l'autrice, la cui timidezza è rimasta intatta dopo una vita di incontri e di invenzioni con i libri – editrice, scrittrice, traduttrice, docente universitaria. E figlia del grande Valentino.

Un libro di memorie con un titolo tecnologico, «Mela zeta». Perché?

Sono i due tasti del computer che ti permettono di tornare indietro, di correggere l'ultima parola. Naturalmente non possono essere usati nella vita, altrimenti staremmo sempre schiacciati sulla tastiera. Però puoi recuperare alcune cose con la memoria. E la scrittura dà agli eventi del passato una seconda possibilità, quella che Henry James chiama «the second chance».

Il suo appare soprattutto un omaggio a un'epoca che si è chiusa.

Racconto degli incontri che mi hanno colpito al cuore, lasciandomi però affamata: come se li avessi mancati.

Cosa ha mancato di Elsa Morante?

Sono mancata io. Mi metteva in grande soggezione, così vivevo ritratta in un rapporto di contemplazione e ascolto. Con lei non mi sentivo pienamente me.

La ritrae molto spigolosa, anche sulla spinta delle anfetamine che assumeva.

Poteva essere molto pungente: non esercitava la sua parola affilata nei miei confronti, ma soffrivo lo stesso se lo faceva con gli altri. Del resto anche io ho preso delle anfetamine e le ho studiate alla Sorbona: aumentano l'adrenalina e l'aggressività.

Al suo capezzale tratteggia anche Moravia, verso cui però non mostra grande simpatia.

Era il solo a cui ho sempre dato del lei, tutta la vita. Forse anche perché era l'unico tra gli autori Bompiani a starsene sulle sue. Mio padre diceva che non gli aveva mai offerto un caffè.

«Mi dispiace molto non aver più chiamato Ingeborg Bachman, per una forma di riserbo. Se fosse ora a Roma mi attaccherei al telefono.»

Con Deleuze a Parigi è stato l'incontro più emozionante. Sì, quello che in parte mi ha cambiato la vita. Alcune parole sulla libertà mi sono rimaste incise. C'è una piccola regione di libertà che si può ridurre o ingrandire. Fece un esempio molto semplice. Se sto studiando, e gli amici mi chiamano per raggiungerli al bar, posso scegliere che cosa fare: se rimango a casa, allargo la mia regione di libertà.

E lei in che modo ha difeso la sua frangetta di libertà? Facendo coincidere parola e pensiero e cercando sempre di inventare qualcosa di nuovo.

Lei definisce una sera a cena con Deleuze quella più felice della sua vita.

Felicità nel senso in cui usa la parola Glenn Gould. Ogni esecuzione richiede infinite prove ma una volta o due nella vita c'è una esecuzione felice che sembra venire da sé. Quella sera, a casa di amici, tutto sembrava perfetto: l'atmosfera, la calma intensa, la conversazione. E io per una volta non mi sentii sopraffatta da paura, ansia, timidezza.

Lei accenna spesso a questo suo stato d'animo, come se fosse in affanno rispetto ai personaggi tratteggiati. Un affanno privo di giustificazione. C'entra qualcosa suo padre? Sicuramente. Non era un padre che infondeva sicurezza. Con lui c'è stato uno scontro leale che è durato tutta la vita. A otto anni mi faceva leggere le sue commedie e io le commentavo. Lui aveva una volontà molto forte che tendeva a imporre sugli altri. E io avevo paura ma non amavo le imposizioni. Così sono sempre stata combattuta tra il timore e il desiderio di armarmi.

Ha fondato la sua casa editrice nottetempo solo dieci anni dopo la morte di suo padre.

Dovevo chiudere la sfida con lui in modo che potesse diventare serenamente il mio modello.

Quest'anno ha venduto le sue quote.

Avevo perso la carica. Ho sempre fatto le cose che mi piacevano e finché avevo la capacità di inventarle. Mi sembrava di non inventare più abbastanza.

Questi suoi incontri sono scritti spesso in prima persona plurale. E quel noi allude a una persona che cita solo con il nome, Giorgio.

Non sempre il noi è riferito a Giorgio Agamben, ma certo è molto presente essendo stato il mio compagno per tantissimi anni. Non volevo però coinvolgerlo nel suo ruolo pubblico.

È sbagliato leggere questo libro anche come un atto d'amore verso di lui?

È un atto d'amore nei confronti di tutte le persone che evoco. Ma non mi piace parlare della mia vita privata. Giorgio ha partecipato a grandissima parte di questi incontri, ma non a tutti e non nello stesso modo.

Vi siete conosciuti alla Bompiani?

Ma no, eravamo molto giovani quando ci incontrammo la prima volta. Vivevo a Parigi e durante un viaggio a Roma una mia amica volle fare una festa in mio onore. Nominò questo suo amico Agamben: che bel nome, perché non lo invitiamo? La sera stessa cominciò la nostra storia.

Insieme faceste una collana per Bompiani.

Sì, Il Pesanervi, una collana di letteratura fantastica che allora – eravamo a metà degli anni Sessanta – era considerata narrativa di destra. La collana la facevo io, ma l'idea era stata di Giorgio. Wilcock

*«Non era un padre che infondeva sicurezza.
Con lui c'è stato uno scontro leale che è durato tutta la vita.»*

diceva che Ginevra dirigeva Il Pesanervi e Giorgio dirigeva Ginevra.

Si faceva dirigere anche nella vita?

Diciamo che Giorgio come mio padre ha sempre amato dirigere. E io ho sempre amato combattere.

Il suo Giorgio dovette misurarsi con un altro Giorgio illustre: Manganelli.

Manganelli era un personaggio molto difficile: bisognava pranzare a una certa ora, non un secondo più tardi. Tra lui e Agamben c'erano stati problemi per via di un appartamento, così preferivano evitarsi. Una sera a cena mi ribellai e imposi a ciascuno la presenza dell'altro. Il silenzio era interrotto solo dalla mia voce. E mentre correvo tra la sala da pranzo e la cucina udii Manganelli chiedere gravemente all'altro Giorgio: «Lei va a caccia signor Giorgio?».



«Un giorno, parlando con Giorgio Manganelli al telefono, sede principale della nostra amicizia, arrivammo a un punto cruciale. «E se Dio fosse il non linguistico?» Lui si fermò: «Questa conversazione deve continuare faccia a faccia». E mi diede appuntamento l'indomani alle sei di sera a casa mia. Come sempre fu puntuale. Come sempre io ero agitata e lui torvo. Sedette sul divano e io di fronte, nella grande sedia indonesiana con lo schienale a ruota. Non accadde niente.»

Con Manganelli giocavate a scoprire l'umore dell'altro. Sono molto sensibile agli umori: fin da bambina riconoscevo l'umore di mio padre dall'ascensore. E anche Manganelli era bravo. Un giorno mi disse: «Sei ingiustamente infelice per non assumerti l'infelicità che ti spetta». Credo volesse dire che uno si crea delle false infelicità per non affrontare quelle vere.

Tranne un signore misterioso, i protagonisti del suo racconto non ci sono più.

Ho scelto di raccontare gli incontri incompiuti, persone a cui non posso più telefonare. Mi dispiace molto non aver più chiamato Ingeborg Bachmann, per una forma di riserbo. Se fosse ora a Roma mi attaccherei al telefono. Ma so che non è vero. Uno cade sempre negli stessi errori.

Perché ci si perde?

Per discrezione. Rimbaud dice «per delicatezza». Anche se so che le cose finiscono, qualcosa mi impedisce di prenderne atto.

Elio Vittorini e la Gentile Signora. Le lettere a Lucia Rodocanachi

Esce per Archinto *Si diverte tanto a tradurre?*, le lettere di Vittorini alla Rodocanachi, amica di artisti e scrittori, che lo aiutò nei suoi lavori di traduzione: un ruolo decisivo a lungo nascosto

Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 17 ottobre 2016

C'è una Gentile Signora, nella letteratura italiana, alla quale parecchi scrittori devono esseri grati. E non sono nomi da poco: Elio Vittorini, Eugenio Montale, Carlo Emilio Gadda, il poeta ligure Camillo Sbarbaro e altri. La Gentile Signora si chiama Lucia Morpurgo e dopo il matrimonio con il pittore Paolo Rodocanachi detto Cian, celebrato nel 1930, sarà nota con il cognome del marito. Nata a Trieste nel 1901, trasferitasi a Genova, figlia di un imprenditore di coloniali, ottiene il diploma magistrale nel 1920, coltiva le lingue e le letterature straniere (inglese, francese, tedesco e spagnolo), diventa amica e musa degli artisti liguri, nonché sodale e corrispondente di scrittori anche dopo essersi trasferita ad Arenzano: la «casa rossa» tra le agavi, progettata dal marito Cian, sarà, oltre che il luogo della sua personale malinconia, il crocevia di raduni (per Santo Stefano e per il lunedì di Pasqua) con gli «amici degli anni Trenta» attorno alla torta pasqualina preparata dalla cordiale ospite. La fame di novità letterarie porta Lucia a stabilire contatti intensi con il fiorentino Gabinetto Vieusseux che dal 1928 è diretto da Montale e la cui biblioteca circolante può offrirle in tempi rapidi i suoi oggetti del desiderio.

È grazie a Montale che Lucia Rodocanachi conosce Vittorini, il quale tra il 1929 e il 1930 ha traslocato da Siracusa a Firenze, dove frequenta l'ambiente della rivista «Solaria» e il giro del caffè letterario delle Giubbe rosse. In una lettera del 9 maggio 1933, Eugenio chiede all'amica se è disponibile ad aiutare Vittorini che «deve consegnare fra non

molto il *St Mawr* di Lawrence a Mondadori». Il tempo stringe, aggiunge il poeta, e Elio deve tradurre ancora la metà del libro, ovvero 150 pagine: «Accetterebbe di farle lei, solo letteralmente, a tamburo battente?». La Signora accetta e con il romanzo di D.H. Lawrence prende avvio una decennale collaborazione, editorialmente proficua ma ricca di equivoci e di ambiguità, come dimostra lo scambio epistolare di cui ora Archinto pubblica la sezione vittoriniana, che si estende dal 1933 al 1943 (*Si diverte tanto a tradurre?*, a cura di Anna Chiara Cavallari e di Edoardo Esposito). È una storia di inquietante «negritudine», su cui già si sono concentrate le attenzioni degli studiosi, a partire da Giuseppe Marcenaro (curatore per Adelphi delle lettere gaddiane) e da Franco Contorbia che nel 2006 curò una raccolta di saggi sulla figura della Rodocanachi, uscita presso la Società editrice fiorentina, con un contributo di Adrea Aveto sui rapporti con Vittorini.

L'urgenza, l'ansia di non riuscire a consegnare nei tempi stabiliti, gli scambi di libri e di punti di vista sugli autori da tradurre, l'andirivieni delle pagine da rivedere, le ripetute raccomandazioni sulla qualità letterale delle versioni richieste a Lucia, le precarie condizioni economiche del mittente, la speranza che l'editore paghi, le promesse di saldare i debiti con la collaboratrice destinata a rimanere nell'ombra e le continue procrastinazioni dei pagamenti, gli umori familiari e i progetti in proprio: sono alcuni dei motivi che percorrono le lettere. Dunque, si comincia con Lawrence, che Vittorini non ama («così fumoso

con tutte le sue insistenze. E così inefficace dopotutto», addirittura «umido») ma che promette un buon riscontro di pubblico considerato il chiasso prodotto all'estero dallo scandalo di *Lady Chatterley* (su cui in Italia, però, pesa la censura).

Il lavoro dietro le quinte della Rodocanachi permette a Vittorini di accettare una quantità di incarichi (26 libri tradotti dal '33 al '49, solo alcuni dei quali in autonomia) che altrimenti non riuscirebbe a sostenere da solo. E soprattutto gli consente di procedere con la sicurezza che un «anglofono» autodidatta come lui non potrebbe permettersi: sulla traduzione quasi parola per parola dell'amica (una «prima stesura»), lo scrittore sarebbe intervenuto con il suo stile. Mentre l'altro promotore italiano del «mito americano», Cesare Pavese, traduceva in perfetto isolamento affrontando da solo le difficoltà che gli poneva la modesta conoscenza linguistica, Vittorini chiede un sostegno: ma, osserva Edoardo Esposito nell'introduzione, «peccò non nel farsi aiutare, ma non dichiarando mai né riconoscendo – al di là del compenso economico – il nome e l'aiuto di chi gli fu in molti casi essenziale collaboratrice».

Il 24 maggio 1935, nel farle pervenire il frutto del lavoro comune, e cioè la traduzione appena uscita in volume di *Il serpente piumato* dello stesso Lawrence, si sente in dovere di precisare all'amica: «Anche questo libro è venuto fuori come mio solo, per inerzia, perché non sono stato capace di avvertire, come desideravo, che c'era lei in collaborazione. Ma per il terzo ci penserò. Lo metterò in prima pagina che siamo in due ad averlo tradotto. Va bene?». Non andò bene, perché il nome della Rodocanachi rimarrà sempre nascosto. E anche sul piano economico le cose non andranno affatto lisce, tra ritardi e rinvii. D'altra parte, è pur vero che il giovane e squattrinato Vittorini faticava parecchio a mantenere a Firenze una casa con moglie e figlio (Giusto), cui presto si sarebbe aggiunto il secondogenito (Demetrio). E quando ne avrà la possibilità, una volta trasferitosi a Milano e approdato alla Bompiani nell'aprile 1939 con un incarico editoriale, riuscirà a stabilire con Lucia un rapporto di consulenza, venendo incontro

«Anche questo libro è venuto fuori come mio solo, per inerzia, perché non sono stato capace di avvertire, come desideravo, che c'era lei in collaborazione.»

ai suoi desideri e affidandole traduzioni autonome. «Farsi aiutare» nota Esposito «rientrava – ieri come oggi – in una pratica moralmente discutibile eppure largamente seguita». A dimostrarlo sono gli analoghi trattamenti che la Gentile Signora dovette subire anche da Gadda e da Montale, che la definì una «Sévigné del nostro secolo».

Dopo Lawrence numerosi altri autori apparvero in traduzione con la firma di Vittorini per la Medusa mondadoriana: Somerset Maugham, Faulkner, Powys, Saroyan, Steinbeck, Fante e, in altre collezioni o riviste, Poe, Defoe, Wilder, Dickens, Galsworthy, uno Shakespeare (*Tito Andronico*) e altri ancora. Non per tutti questi lavori, ma spesso e volentieri, la mano della *negresse* fu indispensabile. Fatto sta che la prassi del contributo non riconosciuto portò, come è ampiamente noto, a momenti che ancora oggi, rileggendo l'epistolario (purtroppo dimezzato), appaiono imbarazzanti. Il punto più increscioso fu toccato quando l'«indegno amico» (come soleva definirsi Vittorini nelle fasi in cui l'evasività degli impegni non mantenuti gli acui il senso di colpa), trovandosi senza soldi a Milano, falsificò la firma per incassare un assegno intestato all'amica. È la candida ammissione che lo scrittore fa in una lettera del 31 dicembre 1935 per giustificare il suo lungo silenzio: «Scriverele senza narrarle il mio peccato non mi sembrava naturale; e scriverle narrandoglielo mi veniva troppo scabroso [...]. Ora lei può anche denunciarmi [...]. Dinnanzi alla soglia dell'anno nuovo alzo, comunque, le mani e faccio voto solenne che adempirò entro il suo termine ai miei impegni e mi dimostrerò degno di lei nell'amicizia». Si andò oltre, nell'accusare Vittorini di aver sfruttato la

Gentile Signora, insinuando che il lavoro realizzato tra il '40 e il '41 per la celebre antologia *Americana* – destinata alla Bompiani e caduta sotto le grinfie della censura fascista – sia stato farina del generoso sacco della Rodocanachi: in realtà solo due dei tredici brani si giovarono dell'apporto della Rodocanachi (i racconti di Faulkner e di Lardner).

Ci si imbatte poi in notizie di notevole peso nella biografia vittoriniana, come, nella lettera del 25 ottobre 1935, quella relativa all'espulsione «come eretico» dal partito fascista per aver espresso la sua «simpatia pro governativi» spagnoli e l'antipatia «contro la Vandèa degli insorti»: «Che c'entra in Spagna il fascismo? A così poca distanza di anni dall'assolutismo clericale-señoristico il fascismo in Spagna non può essere altro che Vandèa». Va poi segnalato, nel generale clima di sconforto che affligge il giovane scrittore costretto a dedicarsi a un'attività «da negri» che non lo appaga («sono stufo, stufo,

stufo»), il lavoro inquieto ma vivificante sui propri libri, di cui nelle lettere all'amica-confidente emergono spesso i motivi ispiratori anche più segreti: «Vorrei tanto riuscire a dire una parola nuova, che avesse peso in una trasformazione del mondo. Fare dell'arte è fare un mondo a sé e di questo non me ne importa, io voglio influire sul mondo comune, invece» (28 gennaio 1936). Oppure quando, il 16 aprile 1938, anticipa quel «furore, dico interno furore» con cui si aprirà *Conversazione in Sicilia*, che nello stesso mese apparirà per la prima volta nella rivista «Letteratura»: «Io non posso più vivere così, con gli occhi sbarrati sul mondo, aspettando e sperando una salvezza da qualche parte, in qualche senso. Bisogna che mi decida a diventare una carogna qualunque, che se ne frega di tutto, non spera che il mondo sia salvo, non aspetta nulla di buono [...]. Altrimenti sarò sempre in furore, e incapace di scrivere una lettera».



Come sta cambiando il panorama dell'editoria italiana?

Intervista a Stefano Mauri

Antonio Prudeniano, «Il Libraio», 18 ottobre 2016

«L'acquisizione di Rcs Libri da parte di Mondadori, grazie anche alla mediazione dell'Agcm, per ora ha vivacizzato il mercato... Il panorama? È molto mosso.» Alla vigilia della fiera di Francoforte, Stefano Mauri, presidente e ad di GeMs, parla del profondo mutamento in atto nell'editoria italiana. Tra i temi affrontati nell'intervista, anche il caso Bompiani, la revisione della legge Levi sugli sconti in libreria («che viene aggirata in molti modi perché nessuna autorità di fatto la fa rispettare»), la situazione del mercato librario, la promozione della lettura, la «generazione Harry Potter», la «guerra dei Saloni» e la nomina del nuovo direttore Lagioia: «Gli editori sono persone intellettualmente vivaci e dovete alla loro diversità il pluralismo di cui si può ancora godere in libreria. Se fossero stati tutti d'accordo mi sarei preoccupato».

La costosa acquisizione di Bompiani da parte di Giunti è l'ultimo effetto della discussa «presa» di Rcs Libri da parte di Mondadori. Rispetto a poco più di un anno fa, il panorama dell'editoria italiana è mutato. Nel medio periodo, quali saranno gli effetti concreti di questi cambiamenti?

L'acquisizione di Rcs Libri da parte di Mondadori, grazie anche alla mediazione della Agcm, per ora ha vivacizzato il mercato. Si sono rese indipendenti Adelphi, Marsilio e poi Bompiani. È nata La nave di Teseo. HarperCollins ha rilevato il 100% della joint venture con Mondadori, e adesso sembra che sbarchi nel nostro paese Planeta in joint venture con De Agostini. Da ultimo nasce Sem, fondata da tre mondadoriani. Il panorama è molto mosso. E a Francoforte si sentirà.

Cosa accadrà?

Ci sono più o meno quattro editori primari in più e due gruppi diversamente rinforzati. Certo ci avrebbe fatto piacere recuperare un marchio fondato dallo zio Val come Bompiani, ma ognuno fa le proprie considerazioni anche in termini di investimento alternativo. Noi siamo un gruppo atipico.

In che senso?

GeMs è sempre stato indipendente e ha esercitato la propria indipendenza rendendo del tutto indipendenti le sue case editrici, sia economicamente che intellettualmente, a beneficio della libertà degli autori e del diritto dei lettori a non essere manipolati. Sono stati pubblicati anche molti libri scomodi che, in parte, hanno contribuito a cambiare il mondo, spero in meglio. Del resto l'indipendenza è un valore per il lettore solo se non si soggiace ai poteri forti. Un buon saggio di inchiesta, si dice, non ha amici.

Anche GeMs, però, nel corso degli anni è cresciuta con delle acquisizioni...

Sì, ma sono responsabili del 20% della nostra crescita. Quando ho cominciato a lavorare qui eravamo tredici dipendenti in tutto. Eravamo un medio editore che ha comprato o fondato ex novo e rilanciato, grazie ai propri redditi, marchi nobili. Il resto è dovuto alla capacità di chi ancora oggi dirige le case editrici di fare una buona ricerca in tutto il mondo e trovare autori su cui investire e da accompagnare possibilmente al successo. J.K. Rowling, Wilbur Smith, Luis Sepúlveda, Jonathan Safran Foer, Arundhati Roy, Clara Sánchez, Glenn Cooper, Ildefonso Falcones, Donato Carrisi, Gianni Biondillo, Alessia

«Non siamo dei nani famelici, ma dei bambini curiosi. Peraltro i nani sono persone come gli editori sono editori, che siano grandi o piccoli. Meritano tutti rispetto.»

Gazzola e quasi tutti gli altri nostri autori erano del tutto sconosciuti prima che noi li scopriremmo e li pubblicassimo. Siamo gli editori di alcuni dei giornalisti più apprezzati in libreria: Massimo Gramellini, Gianluigi Nuzzi, Marco Travaglio, Peter Gomez. Avendo la capacità di individuare dei buoni manoscritti e di farli apprezzare dai lettori, oltre certi limiti preferiamo investire in questo, che è poi il mestiere editoriale, e con i nostri autori, le risorse disponibili. Dobbiamo innanzitutto garantire continuità e qualità ad autori e lettori.

All'indomani dell'acquisizione di Rizzoli, Gian Arturo Ferrari, vicepresidente della Mondadori Libri, disse che non erano loro a essere dei giganti, ma gli altri editori a essere dei nani. E per di più famelici, dato che molti si offrivano di acquistare la Bompiani. Si sente un editore «nano»?

Noi, come abbiamo detto l'anno scorso in occasione del nostro decennale, non siamo dei nani famelici, ma dei bambini curiosi. Peraltro i nani sono persone come gli editori sono editori, che siano grandi o piccoli. Meritano tutti rispetto. Ma siamo anche gli orgogliosi custodi dell'opera di Freud, Jung, Einstein e gli editori di Dario Fo, che ricordo con commozione, di Claudio Magris, Kenzaburō Ōe, Javier Cercas, Isaac Bashevis Singer, Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda.

Torniamo alla Bompiani.

Sono comunque lieto, per certi aspetti, di come è andata la vendita. Ha dimostrato che esiste un mercato molto vivace, che solo un anno fa sarebbe stato insospettabile. Dunque, che quello che anche noi abbiamo costruito in tanti anni ha un enorme valore economico, il che è una prova secolare della qualità

per i lettori del nostro lavoro intellettuale. Mi spiace solo per gli autori Bompiani che hanno la backlist da una parte e i nuovi progetti da un'altra. Ma la ragione economica ha prevalso e non credo che Mondadori, quotata in borsa, potesse fare valutazioni sentimentali. All'origine secondo me è stata avvenuta la vendita in blocco di Rcs Libri. Rcs avrebbe potuto gestire direttamente e più proficuamente questo processo.

Lei in queste settimane si gode le vendite record di Harry Potter, ma com'è andato finora il mercato librario italiano in questo 2016?

Nel 2015 il mercato ha cessato di flettere e nel 2016 è in crescita. Però una crescita molto diseguale. L'insieme di catene e librerie è in pari con l'anno prima, l'e-commerce cresce, sia Amazon sia Ibs, e la vendita di libri nei supermercati è ancora in flessione.

A proposito di Harry Potter, la casa editrice Salani ha promosso una ricerca sui lettori italiani della saga. La cosiddetta «generazione Harry Potter» è il motivo di speranza nel futuro per gli editori e dei librai?

Già da qualche anno avevo notato che esiste una classe specifica di lettori, tra i venti e i trent'anni, che è in crescita in molti paesi del mondo. È quella che chiamo la «generazione Harry Potter». Un romanzo più lungo della *Recherche* che ha avuto probabilmente mezzo miliardo di lettori in tutto il mondo, molti dei quali avevano dieci anni quando hanno cominciato a leggere la saga. Un mondo a sé che continua a produrre frutti. Non solo l'ultimo Harry Potter ma anche un bellissimo nuovo film in arrivo a Natale, *Animali fantastici*, del quale seguirà un libro sempre per Salani. La casa editrice per festeggiare l'ottavo libro di Harry Potter ha voluto andare più a fondo

e la ricerca, oltre a confermare che chi ha assaggiato il piacere di un buon romanzo in giovane età grazie a Harry Potter oggi legge il doppio di chi non lo ha fatto, ha scoperto che il maghetto ha trasmesso ai suoi lettori molti valori positivi con i quali affrontare la vita: lealtà, amicizia, coraggio, gioco di squadra: gli stessi valori che cerchiamo di trasmettere ai ragazzi con lo sport.

Cambiamo tema e parliamo di regolamentazione degli sconti in libreria. A ormai cinque anni dall'applicazione, i librai chiedono una revisione della legge Levi, con una riduzione degli sconti e controlli severi per il rispetto delle normative. È d'accordo?

Come dicevo, la crescita nel mercato è diseguale. Credo che si debba fare un serio tentativo di rivedere alcuni aspetti della legge Levi, ma che non sia il momento di intervenire con riduzioni drastiche di sconto che danneggerebbero i lettori più fragili e la vendita di libri nei supermercati. Tuttavia, per l'interesse di lungo periodo dei lettori e

del pluralismo, bisogna individuare degli strumenti atti a proteggere le librerie indipendenti, strette tra la crisi e la competizione di catene, e-commerce e, ormai in minima parte, supermercati. Solo le librerie indipendenti possono accompagnare la ricerca di nuove voci, scommettere su giovani scrittori e aiutare gli editori a rinnovare il panorama letterario insieme ai lettori. Innanzitutto bisognerebbe chiarire chi controlla l'applicazione della legge e quali strumenti ha in mano. La legge viene aggirata in molti modi oggi perché nessuna autorità di fatto la fa rispettare.

Pensa anche lei sia giunto il momento per una nuova legge sul libro e la lettura? E quali dovrebbero essere i pilastri di tale legge?

Il problema della lettura in Italia si intreccia con le caratteristiche culturali e sociodemografiche della popolazione. Credo che la migliore promozione della lettura sia diffondere la consapevolezza che chi legge fa più strada, vive meglio, contribuisce allo sviluppo



del proprio paese e della propria vita meglio di chi non lo fa, come ha dimostrato la nostra ricerca sulla lettura e la felicità dell'anno passato, e come hanno confermato molti studi sulle correlazioni tra lettura e sviluppo. E credo che ci vogliano strategie diverse a seconda dell'età dei non lettori. Sicuramente è importante aiutare le biblioteche, che possono essere quei punti diffusi sul territorio di mediazione alla lettura per tutti i cittadini. In occasione dell'ultima edizione di Bookcity sono rimasto molto colpito da una biblioteca situata alla Bovisa, un quartiere periferico di Milano.

Cosa l'ha colpita?

Siccome ci sono molti cinesi tra i residenti, il bibliotecario, affidandosi alla comunità, ha raccolto una biblioteca di libri in cinese e organizza ogni settimana un momento di lettura con una insegnante per i bambini cinesi. Ci sono anche molti librai indipendenti eroici grazie ai quali interi quartieri si illuminano, e persino libraie, come le sorelle Pieralice all'Eur, che con la loro libreria sono diventate il fulcro di un centro commerciale dove autori come Ken Follett, Wilbur Smith o Ildefonso Falcones vanno a presentare i loro libri dinanzi a un'enorme platea del quartiere.

Il governo dovrebbe essere più attento ai problemi della filiera del libro?

L'attuale governo sta facendo molto più dei precedenti, perché non perde occasione per ricordare, soprattutto ai giovani, e anche con agevolazioni mirate, l'importanza della cultura e, al suo interno, dei libri e della lettura. Questa è la normalità in molti paesi nord europei.

«È importante aiutare le biblioteche, che possono essere quei punti diffusi sul territorio di mediazione alla lettura per tutti i cittadini.»

La «guerra dei Saloni» ha creato forti tensioni tra gli editori: Tempo di libri, a Milano dal 19 al 23 aprile 2017, sarà la fiera dei grandi gruppi, o ci sarà davvero spazio per tutte le realtà editoriali?

Si sono sentite tante frottole su questa vicenda. Un clima di ambiguità al quale non sono francamente abituato. Per questo ho difeso le ragioni di Aie anche se, come grande editore, non potevo lamentarmi del trattamento ricevuto a Torino. I problemi che aveva, però, non li voleva risolvere. Ho cercato di conciliare i due fronti prima, durante e dopo, ma non è stato possibile. A Tempo di libri ci saranno i grandi gruppi, ma la nuova fiera è stata voluta soprattutto da editori di tutte le dimensioni e tutte le vocazioni. Fino a prova contraria, l'unica fiera che per ora Aie organizza si chiama Più libri più liberi, si svolge a Roma a beneficio dei piccoli editori e i grandi editori non sono nemmeno ammessi. Dire quindi che l'Aie non garantisce pluralismo è ridicolo e offensivo.

Eppure alcuni editori hanno lasciato polemicamente l'associazione...

Sia lo statuto dell'Aie sia quello della Fabbrica del libro indicano nel pluralismo e nella tutela dei piccoli editori la loro mission. Tra la logica della politica, dove oggi governa la sinistra e domani la destra o altro, e quella della finanza, improntata al profitto di breve periodo, esiste uno spazio civile che è quello necessario al nostro mestiere, che vuole essere indipendente e lavorare sul lungo periodo, e che GeMs ha sempre difeso. Lì devono abitare gli editori indipendenti e le istituzioni intelligenti e aperte collaborano. Ma per fortuna che gli editori sono divisi...

Perché dice questo?

Gli editori sono persone intellettualmente vivaci e dovete alla loro diversità il pluralismo di cui si può ancora godere in libreria. Se fossero stati tutti d'accordo mi sarei preoccupato. E poi le informazioni circolate su alcuni giornali erano del tutto sbagliate. Comunque, noi abbiamo aderito alla proposta maggioritaria. Ora sappiamo che a Milano ci sarà

una fiera del libro molto articolata, con un comitato organizzatore di tutto rispetto, soprattutto sotto il profilo culturale e qualitativo, scelto da editori indipendenti e con l'appoggio anche dei grandi editori, che sono tali soprattutto perché hanno nei loro cataloghi autori importanti. È una buona notizia no? Una città presa a modello anche dal governo, che è anche il primo luogo di ideazione e produzione e il più grande bacino di lettori del paese, fino a pochi anni fa concentrata solo su finanza, design e moda comprende il valore della cultura, si ricorda di essere la capitale anche dell'editoria e accoglie una nuova manifestazione per il libro a braccia aperte. Milano non è una scelta di campanile di Aie, che è un'associazione nazionale, è una scelta logica come peraltro le associazioni degli altri paesi hanno scelto Madrid, Londra, New York, Francoforte e Parigi. E Torino, che si stava sedendo, sembra intenzionata a rinnovare la sua formula con energia anche grazie a questo stimolo. Sapremo più avanti come deciderà di declinare il suo di Salone, a questo punto. Sperando di non dover sentire più affermazioni poco gradevoli e ingiustificate nei confronti degli editori e di Aie, e mi pare che sia questo l'intento del nuovo direttore, Nicola Lagioia, appena nominato. Intanto mi sembra una buona soluzione quella di spostare il Salone in città almeno la sera, come si farà a Milano. Sono comunque segni di vitalità del libro.

«La Stampa» ha anticipato i punti salienti del nuovo statuto in corso di approvazione: come le sembra?

È un po' paradossale che, mentre lo statuto apre all'ingresso dei ministeri e a una vocazione nazionale e addirittura cosmopolita, si rimarca però l'obbligo di organizzare un Salone a Torino, che nel precedente statuto non era menzionato. Sembra un po' contraddittorio, ma bisognerà vedere il documento finale. Come ho detto, le informazioni indirette sono state spesso fuorvianti su questa vicenda.

Concentriamoci sul gruppo GeMs: Harry Potter a parte, su quali titoli punta in vista delle vendite natalizie?
È un Natale straordinario per noi. Il più importante da molti anni. *Eccomi* di Foer, Guanda, è

«Credo che la migliore promozione della lettura sia diffondere la consapevolezza che chi legge fa più strada, vive meglio.»

indubbiamente il libro da leggere di questa stagione letteraria. Clara Sánchez nel nuovo romanzo Garzanti fa rivivere Julián e Sandra, i protagonisti del suo più grande successo, *Il profumo delle foglie di limone*, e lo stesso fa Ildefonso Falcones proseguendo la sua saga di Barcellona dopo *La cattedrale del mare* con *Gli eredi della terra*, Longanesi, ma con una densità di eventi, personaggi e dettagli storici ancora maggiore. E poi attendiamo il nuovo romanzo di Wilbur Smith, che in Inghilterra ha avuto voti altissimi dai lettori, un nuovo grande romanzo di Andrea Vitali, il nuovo thriller fascinoso e adrenalinico di Donato Carrisi e il ritorno di Glenn Cooper alle ambientazioni di *La biblioteca dei morti*, per Nord, e poi naturalmente tanti altri. Ma è anche il momento di Alessia Gazzola, la cui Alice è interpretata con molta simpatia da Alessandra Mastronardi in prima serata su Rai1. È emozionante vedere Alice Allevi e gli altri inconfondibili e originali personaggi immaginati da Alessia prendere vita e risultare così attuali. Se penso alla saggistica, il libro scritto a quattro mani da Gherardo Colombo e Piercamillo Davigo rappresenta la riflessione più interessante su vent'anni di dibattito sulla giustizia e il suo rapporto con il cittadino e la persona. In campo religioso, Garzanti ha pubblicato il libro di Benedetto XVI, curato da Peter Seewald. Anche nella varia è un buon anno: la Vallardi, dopo il successo di Marie Kondo, ha portato in libreria la dieta di Valter Longo. Una dieta non per dimagrire, ma per stare bene e vivere a lungo. Quest'estate, prima della pubblicazione, l'hanno provata alcuni colleghi e colleghe che ne hanno avvertito quasi subito i benefici. Lo abbiamo pubblicato con grande convinzione. I lettori hanno capito subito che non è la solita moda, ma un libro serio.

Il riscatto dell'italiano, dai fornelli agli atenei

La nostra lingua è un successo all'estero, certifica la Crusca.
È la preferita dalla pubblicità e aumentano quelli che la studiano

Valeria Strambi, «la Repubblica», 19 ottobre 2016

Una Napoli gustata da Papa John's Pizza, nel Kentucky, promette un sapore più autentico rispetto a quella comprata in un qualsiasi altro fast food americano. Così come l'ultimo film di Steven Spielberg può diventare più avvincente se visto al cinema Caruso, in Thailandia. Oppure i pantaloni acquistati da Villa Moda, in Medio Oriente, hanno quel non so che di elegante che manca allo stesso capo presente nel negozio a fianco. A fare sempre più la differenza, nell'immaginario degli stranieri, è il dettaglio italiano. Vero o inventato che sia, un richiamo al Belpaese è garanzia di qualità e basta a far vendere di più. Parola di linguisti, pubblicitari, manager d'azienda ed esponenti del mondo della politica e della cultura che si sono ritrovati per due giorni agli Stati generali della lingua italiana nel mondo, conclusi ieri a Firenze.

«Vestirsi d'italianità serve a essere più credibili,» conferma Paolo D'Achille, professore di Linguistica italiana all'università di Roma Tre e accademico della Crusca «abbiamo analizzato le insegne commerciali di 21 paesi del mondo: 339 sono ispirate alla tradizione enogastronomica italiana e altre 214 alla moda. Anche se non sempre le citazioni sono corrette. Non penso solo agli errori di ortografia, ma anche alla scelta delle corrispondenze. Esistono negozi di abbigliamento chiamati Dolce Vita, ma il riferimento non è al maglione a collo alto, quanto al film di Fellini che porta con sé tutta la magia di un'epoca e di uno stile di vivere».

Ma l'immagine del nostro paese si ferma a qualche insegna in italiano maccheronico? «Può capitare che

da parte di chef o gestori di negozi di moda scatti la curiosità di imparare davvero la lingua,» prosegue D'Achille, che insieme a Giuseppe Patota ha curato per l'occasione l'ebook *L'italiano e la creatività. Marchi e costumi, moda e design* scaricabile gratuitamente fino al 23 ottobre «il fenomeno è ancora piccolo, ma è un canale da non sottovalutare». Ma accanto a un italiano pop, visto e consumato negli spazi di uno slogan, c'è ancora chi si avvicina alla lingua per ragioni culturali: «Chi studia la storia dell'arte o la lirica» spiega D'Achille «non può farlo a prescindere dall'italiano. Mi è capitato di vedere un documentario in inglese in cui una storica dell'arte commentava un manoscritto in italiano: per farlo non basta un'infarinatura. Mai rinunciare all'approfondimento». E anche il governo sembra credere nella promozione della cultura italiana al di fuori dei confini. All'apertura degli Stati generali lo stesso premier Matteo Renzi ha annunciato che cinquanta milioni previsti nella legge di stabilità sono destinati proprio a rafforzare le scuole d'italiano all'estero. A ribadire il concetto ha pensato ieri il presidente della Repubblica Sergio Mattarella: «Proporre la qualità Italia è la sfida di fronte a noi: proporre cioè l'umanesimo che deriva dalla nostra cultura, dal modo di vivere, di lavorare. L'italianità parla di umanesimo». Veri cultori della lingua o semplici ammiratori, sono sempre di più gli stranieri che scelgono di studiare l'italiano. Se nel 2012-2013 erano un milione e 522000, nel 2014-2015 sono aumentati di più di 700000 unità raggiungendo quota due milioni e 233000. La Germania resta in testa, con

337553 studenti, seguita da Australia (326291), Francia (274582), Stati Uniti (212528) e Egitto (124925). In Australia, nel 2016, sono stati inseriti corsi d'italiano nei sistemi scolastici locali e il governo ha riconosciuto la nostra lingua come parte del patrimonio ereditato dall'immigrazione del passato. Agli ultimi posti della lista Bangladesh, Bahrein e Repubblica popolare democratica di Corea, con rispettivamente 10, 15 e 13 studenti. Per chi vive dall'altra parte del mondo, però, non sempre è semplice studiare l'italiano e il rischio di perdersi nei meandri della burocrazia è alto. Dove seguire i corsi? Come procurarsi un visto? Le risposte si trovano sul **portale della lingua italiana nel mondo**, un database appena attivato che per la prima volta raccoglie le 1300 cattedre di italiano che esistono al mondo con relativi indirizzi, oltre al

corso di italiano a distanza gratuito del Wellesley College.

Tra le sezioni del sito, c'è anche quella dedicata alla formazione artistica e per la creatività, una lista degli istituti italiani che offrono corsi riconosciuti nei settori della moda, design, musica, cucina. «Gli studenti stranieri che studiano negli istituti italiani sono solo il 4 per cento,» commenta il viceministro degli Esteri, Mario Giro «entro il 2018 vorremmo raggiungere l'8». E la chiave per attrarre talenti potrebbe essere proprio quella di insegnare loro un mestiere. Chi accede al portale non deve far altro che inserire la regione e il settore che gli interessa per avere davanti un mondo: dall'Opificio delle pietre dure di Firenze, all'Accademia italiana d'arte di Roma o il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano.



Francoforte a fumetti. È boom di graphic novel

Alla Buchmesse le storie a disegni di attualità al centro delle trattative. Mercato italiano cresciuto del 70 per cento. Anche Saviano ne farà una

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 20 ottobre 2016

Il graphic novel non solo è entrato di diritto tra gli stand di Francoforte, ma conquista spazio, proponendo libri che parlano del nostro mondo più di quanto a volte lo facciano i romanzi classici. Ieri, mentre l'Aie annunciava dati finalmente in ripresa per l'editoria italiana (+0,2% del fatturato e +11,7% delle esportazioni), Michele Foschini, direttore editoriale di Bao Publishing, una delle più importanti case di fumetti italiane, annunciava che Roberto Saviano realizzerà un graphic novel con Asaf Hanuka, autore tra i più graffianti della scena attuale, che nel suo blog *The Realist* racconta da Tel Aviv la vita, la guerra, le mille difficoltà nel tenere insieme la vita familiare e vita sociale. Che Saviano abbia pensato proprio a Hanuka, illustratore coinvolto tra l'altro nel bellissimo lungometraggio *Valzer con Bashir* di Ari Folman, non stupisce. Il libro, che uscirà a novembre del prossimo anno, racconterà la vita sotto scorta dell'autore di *Gomorra*. «Credo che il fumetto abbia un modo molto più diretto di veicolare le emozioni. Saviano non vuole fare un racconto giornalistico, ma emotivo» dice Foschini mentre si aggira nel padiglione italiano.

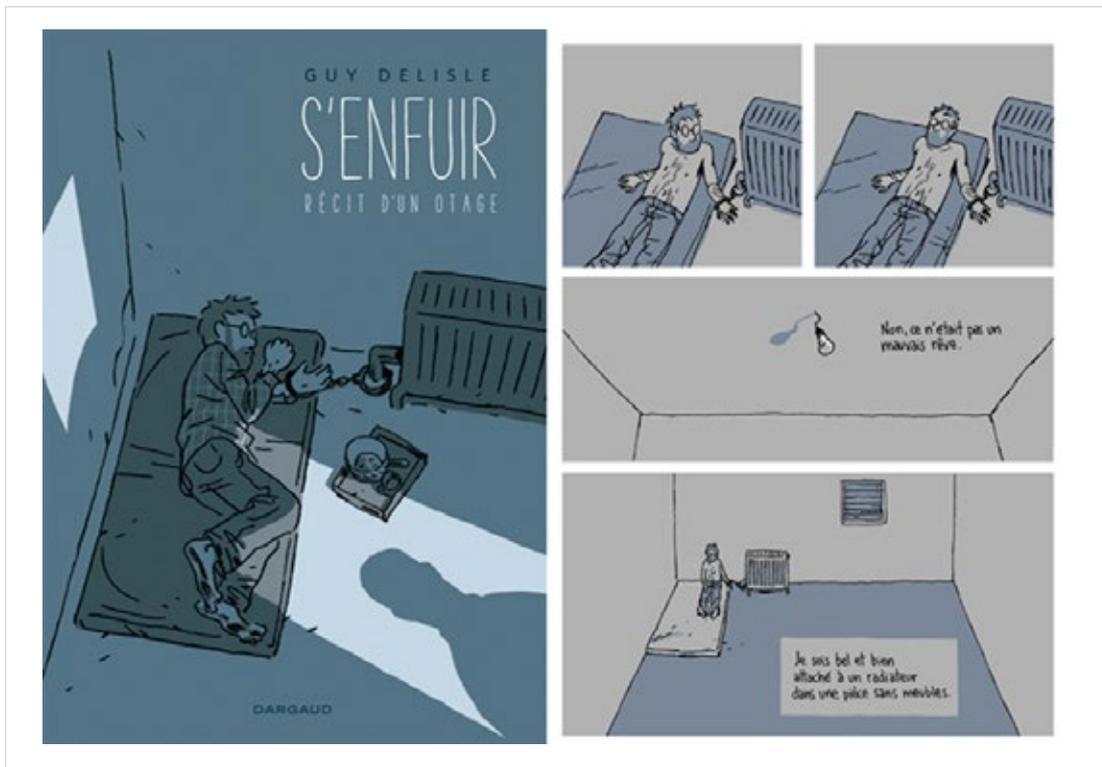
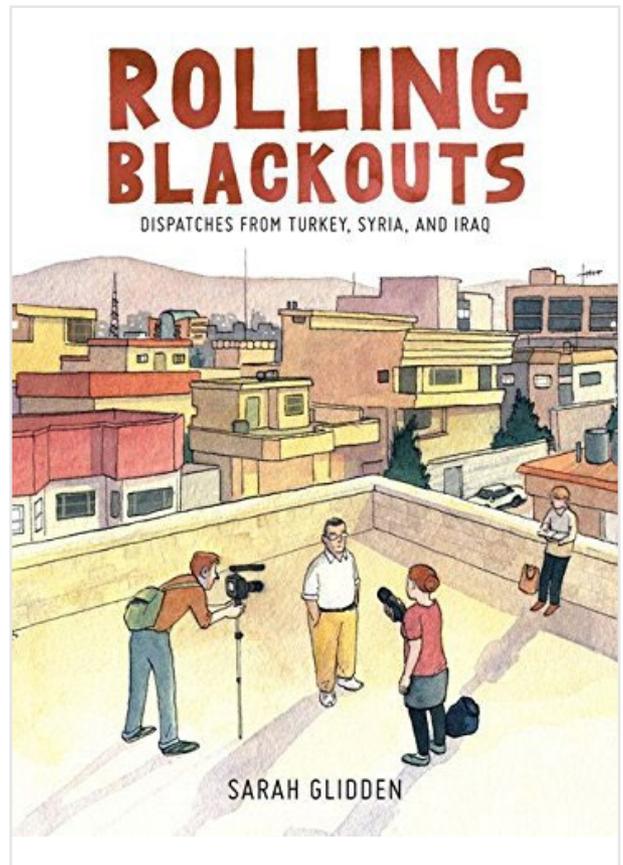
Emozioni e realtà, autobiografia e storia collettiva. Sono racconti coraggiosi, che inaugurano un nuovo trend, quello del graphic memoir, del reportage personale, in cui la vita individuale si mescola col mondo

senza intimismi. Questo spiega anche perché piacciono tanto. Nel rapporto presentato dall'Aie, leggiamo che il graphic novel è cresciuto nell'ultimo anno del 69,7%. Un'esplosione di offerta inimmaginabile: i titoli sono passati dai 1800 pubblicati nel 2012 a oltre i 2500. Una crescita superiore a quella dei romanzi d'amore, che si fermano al 51% d'incremento. Per farsene un'idea, alla Buchmesse basta camminare tra gli stand e sfogliare i cataloghi dei diritti. *S'enfuir. Récit d'un otage* di Guy Delisle è tra le proposte più allettanti dell'editore Dargaud. Delisle racconta la storia di un medico di una Ong fatto prigioniero e tenuto in ostaggio nel Caucaso per 111 giorni. Negli Stati Uniti è invece uscito da poco il reportage di Sarah Glidden in Turchia, Siria e Iraq: *Rolling Blackouts*, edizioni Drawn & Quarterly. La casa editrice Glénat arriva a Francoforte con un libro più che attuale, non ancora uscito ma già al centro di trattative: una madre francese scopre che suo figlio è partito per arruolarsi nella jihad. Titolo secco: *L'appel* (la chiamata). Mentre gli editori di Les Arènes puntano sul secondo volume di François Durpaire e Farid Boudjellal, un ritratto implacabile di Marine Le Pen (*La Présidente*). Non è una storia «sociale», ma merita una segnalazione la biografia di Nick Cave edita dai tedeschi di

«Credo che il fumetto abbia un modo molto più diretto di veicolare le emozioni.»

Carlsen, opera di Reinhard Kleist, acquistata da Bao Publishing.

I racconti più belli sono quelli affidati a immagini semplici. L'artista turca Özge Samanci ha realizzato lo scorso anno *Dare to Disappoint*, edito da Farrar, Straus & Giroux: un libro molto bello, di cui continua a vendere i diritti. Özge vive a Chicago e narra i suoi ricordi di vita a Izmir, la sua città d'origine. Il tema di fondo, affrontato con estrema delicatezza, è il conflitto tra fondamentalismo e fondamentalismo. La guida dei foreign rights dell'editore francese Casterman mostrata a Francoforte è una miniera di proposte. *La prof et l'arabe* di Dominique Laroche è in bianco e nero: vi si narra di un algerino che arriva in Francia negli anni Cinquanta finendo a lavorare in una fabbrica di macchine. *Le piano oriental* di Zeina Abirached è invece una storia ambientata nel Libano degli anni Sessanta. Tra gli italiani più richiesti continua però a esserci Zerocalcare. *Kobane Calling* (sempre Bao Publishing): uscito ad aprile, sta esaurendo la prima tiratura di centomila copie, e dopo essere già stato venduto in Spagna, Usa, Norvegia e Francia, alla Buchmesse promette di varcare altre frontiere.



L'uomo che non sapeva di essere Fitzgerald

L'autore di *Tenera è la notte* fu tra i grandi del Novecento, ma soffrì sempre di complesso di inferiorità. Un saggio biografico di Pietro Citati torna per rendergli giustizia

Marco Cicala, «il venerdì» di «la Repubblica», 21 ottobre 2016

In fatto di romanzieri americani, da ragazzi ci si divideva – ma senza troppa animosità – tra hemingwayani e fitzgeraldiani. A 86 anni, Pietro Citati, lui, resta risolutamente fitzgeraldiano. Nel 2006, all'autore di *Tenera è la notte* dedicò un bel saggio biografico, *La morte della farfalla*, che ora viene riproposto da Adelphi. «Quando nel 1936» scrive Citati in apertura «Francis Scott Fitzgerald pubblicò *L'incrinatura* (*The Crack-Up*), i suoi amici, e i suoi nemici, si indignarono profondissimamente». Ritenevano che in quello scritto, raccontando i propri fallimenti, FSF si fosse messo a nudo oltre ogni tollerabile decenza. Senonché, ricorda doverosamente Citati, «la letteratura non ha molto a che fare con la decenza o il decoro». E perciò *L'incrinatura* è un capolavoro. A partire dalla leggendaria asserzione d'attacco, che recita: «Naturalmente la vita intera non è che un processo di disgregazione».

Citati, la vita non è che un processo di disgregazione?
La mia spero di no. Quella di Fitzgerald certamente sì.

Beveva di brutto.

Sì, ma se per un Poe o un Baudelaire l'alcol era uno strumento di conoscenza per spingersi oltre la realtà, Fitzgerald beveva solo per superare il proprio complesso di inferiorità. Non si sentiva all'altezza né come scrittore né come uomo.

Per questo si riconosceva nel Lord Jim di Conrad.

Lo vedeva come un emblema del fallimento. Ma Lord Jim immagina di essere un fallito. Non lo è. Fino alla fine riesce a salvare gli altri. Esattamente

come Fitzgerald che non era inferiore a nessuno. Ad esempio fu un bravissimo padre. Vedi le bellissime lettere alla figlia Scottie.

Ma allora perché si buttava tanto giù? Forse perché, a differenza dell'amico-rivale Hemingway, non aveva fatto la guerra, la prima, e l'autostima virile ne aveva risentito?

Non so se c'entrasse la guerra. Però pensava di non aver fatto abbastanza esperienze. E anche qui sbagliava. Scrittori come Flaubert, Proust o Kafka non avranno fatto più di due o tre grandi esperienze in tutta la loro vita. Il genio non ha bisogno di esperienza perché è in sé stesso esperienza. I geni conoscono la realtà anche se non hanno fatto niente. Fitzgerald aveva perciò tutta l'esperienza necessaria. Si pensi a *Tenera è la notte*. Difficile immaginare un romanzo che contenga più esperienza. È tra i quattro o cinque più belli del Novecento.

È libro sull'effimero, lei scrive, e sui pericoli del fascino moderno.

Cesare, Augusto, Ovidio esercitavano fascino. Ma il fascino antico non racchiudeva negatività. Quello moderno invece nasconde qualità distruttive. E autodistruttive.

«La morte della farfalla» sono due biografie al prezzo di una: quella di Scott e quella di Zelda. Fitzgerald non è concepibile senza la moglie?

Come uomo no. Ma per il romanziere Zelda è solo un frammento di realtà.

Eppure Scott la invidiava. Si considerava inferiore anche a lei.

Zelda possedeva un'intelligenza naturale della quale Fitzgerald, ancora a torto, pensava di essere privo. Zelda non era colta, ma dotata di un certo gusto artistico. Le sue prove letterarie furono molto modeste, per non dire pessime.

Quando di notte tornavano a casa più o meno ubriachi, si buttavano sul letto e parlavano, parlavano. Chiacchieravano fino all'alba. Quelle conversazioni, scrive Scott, «erano qualcosa di essenziale nei nostri rapporti, un tipo di vicinanza che non raggiungevamo mai nel mondo ordinario del matrimonio». Tra sperperi, gelosie, tradimenti fu per sempre una storia d'amore come non se ne fabbricano più.

Grandissima e infelicissima. Da entrambe le parti. Anche a seguito di questo amore, lei finirà pazza.

Come spesso gli infelici, Fitzgerald è capace di momenti di felicità lancinante.

In lui è difficile sciogliere l'infelicità dalla felicità. Perché l'infelicità lo fa essere felice e la felicità infelice. La sua vita è un rimando continuo di parti.

Lei lo accosta a Leopardi.

In entrambi l'infelicità è attraversata da lampi vertiginosi di felicità. Ma Leopardi è stato più costantemente infelice di Fitzgerald.

Che negli anni ruggenti conobbe uno straordinario successo. Guadagnò un mucchio di quattrini.

Moltissimi, specialmente con i racconti. Ma a partire dalla grande crisi del '29 tutto si capovolge. Non viene più pagato o pochissimo. Per gli uomini degli anni Trenta Fitzgerald non è che la personificazione degli anni Venti o di quella felicità folle che precipitò nel grande crac. È espressione di un tempo irreparabilmente finito. Però proprio nel momento in cui è più disprezzato lui scrive *Tenera è la notte*, la sua cosa più bella.

Anche «Gatsby» non scherza.

È chiuso, conciso, «tacitiano», di una concentrazione

«I geni conoscono la realtà anche se non hanno fatto niente. Fitzgerald aveva tutta l'esperienza necessaria.»

perfetta. Ma *Tenera è la notte* è infinitamente più ricco.

Lei a che età ha scoperto i grandi americani?

Verso i quindici anni. Cominciai con Hemingway.

Che però non le sta simpatico.

Non molto. Nel fondo provava odio e invidia per Fitzgerald che sapeva essere più bravo di lui. Con Scott si comportò in modo abbastanza abietto. Comunque *Addio alle armi* è un libro davvero molto bello, il suo migliore.

Gli americani viventi li legge? Eventualmente, chi le piace?

Non mi incantano. A chi pensa?

Non so, Philip Roth...

Bah...

Franzen.

Ampiamente sopravvalutato.

Corre voce che lei abbia smesso di leggere i contemporanei negli anni Ottanta. Invece continua a tenerli d'occhio...

Qualcuno. *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati è un ottimo libro. Volevo scriverne ma è così lungo che quando ho finito di leggerlo erano già uscite tutte le recensioni.

Scrivere – diceva Fitzgerald – è «nuotare sott'acqua e trattenere il respiro».

Fitzgerald non era un grande teorico, ma quello è quanto di più esatto si possa dire del genio artistico. Ha a che fare con la sobrietà, il non dire tutto, l'omettere. Non c'è grande scrittore che non abbia

omesso. L'omissione è arte. È l'essenza del genio. Non si può imparare.

Mentre insegnare a scrivere si può?

La grande scrittura non si insegna. Si può insegnare a scrivere decorosamente.

E magari a leggere.

Beh, la critica dovrebbe essere anche un modo per insegnare a leggere...

Goethe, Tolstoj, Kafka, Proust, Leopardi... Nei suoi libri più importanti lei si confronta con i grandi autori fino all'immedesimazione. Però pochi anni fa scrisse un libro sui Vangeli e Eugenio Scalfari commentò: stavolta Citati si identifica con Dio...

No, l'idea di autore onnisciente mi è perfettamente estranea. Da Proust a Musil, i grandi scrittori del Novecento sono spesso onniscienti. Io assolutamente no.

Da Mondadori ha in uscita un nuovo libro di saggi, «Sogni antichi e moderni».

Che parla di tutto.

Tutto tutto?

Giobbe, il Cantico dei cantici, il cristianesimo, Ovidio, Plutarco, il Medioevo, i vichinghi, la pittura... E poi Nerval, Nietzsche, il teologo Dietrich Bonhoeffer.

Tanta roba in effetti.

Il libro raccoglie, rielaborati, gli interventi dell'ultimo decennio. Dentro ci sono 2500 anni di letteratura.

Esiste un capolavoro che lei non abbia letto?

Dovrei rileggere la Divina Commedia. Non lo faccio da tanto tempo.

No, intendevo se c'è un grande libro che lei non abbia proprio mai letto...

Boh, no, non credo che ci sia. Anzi no: non c'è.



Occhi dolci e lezioni di ipocrisia

W. Somerset Maugham ci porta con sé in un club della sua Londra: scocca l'ora dei segreti

Giorgio Montefoschi, «Corriere della Sera», 22 ottobre 2016

«L'ipocrisia» leggiamo all'inizio di *Lo scheletro nell'armadio* (Adelphi) «è il vizio più difficolto e snerante che un uomo possa coltivare; richiede una vigilanza continua e una rara abnegazione. Non può, come l'adulterio o la ghiottoneria, essere praticato nei ritagli di tempo; è un lavoro a tempo pieno». Per la medesima ragione, anche lo smascheramento dell'ipocrisia è un lavoro a tempo pieno. Poi, quando questo compito se lo assume uno scrittore cattivissimo e bravissimo quale è W. Somerset Maugham (che, come giustamente scrive Aldo Busi, «a differenza di tanti suoi contemporanei, lentamente, ma inesorabilmente, va sempre più occupando il primissimo posto fra gli scrittori inglesi del Novecento»), il risultato può essere un romanzo formidabile e di grande divertimento.

Siamo a Londra, all'inizio degli anni Trenta. Due scrittori, Ashenden e Roy, amici e nemici come potevano essere lo stesso Maugham all'epoca e Graham Greene (se ne dicevano, sorridendo, di tutti i colori), vanno, dopo molte insistenze da parte di Roy, a colazione nel club di quest'ultimo in St James's Street. Quante volte li abbiamo «letti» e «visti» i club degli aristocratici inglesi, con il «Times», il brandy squisito, il roast beef duro come una suola di scarpe, e la cenere del lungo sigaro cubano in procinto di precipitare sulle ghette del settimo conte di Lucas addormentato davanti al caminetto. Ma questo è davvero un godimento. Non tanto per il menù (manzo, castrato, agnello; salmone freddo; torta di mele, torta di rabarbaro, torta di ribes), che fa sospirare l'invitato, Ashenden, che è anche il narratore, al pensiero degli ottimi ristoranti francesi lì, a due passi; quanto per la conversazione, fra una portata e l'altra, in cui si parla di letteratura, di mostre, di Londra, di altri scrittori, e, a cominciare dall'incauto Roy che non

ha ben realizzato o non è capace di realizzare in che mani si è messo, ce ne è per tutti.

Qual è, a ogni modo, il motivo vero dell'invito? Nella sua infinita presunzione e magnitudine, Roy vorrebbe che si celebrasse adeguatamente la gloria del più importante scrittore inglese, da poco scomparso, la cui opera completa è raccolta in ben trentasette volumi. Costui è Edward Driffield: il re della letteratura britannica a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento. Figlio di un fattore, sposato una prima volta con la cameriera di un pub, ha scritto una quantità di romanzi tutti ambientati nella contea del Kent, in cui si parla di contadinotti, vicari, ragazze deluse, rubiconde contadine, sullo sfondo della morbida campagna inglese nella quale pascolano le mucche o anche sullo sfondo di quel mare, che a volte può essere tempestoso e foriero di sciagure, a volte piatto e luminoso (soprattutto in agosto), quale è il Mare del Nord, il mercato del sabato, la chiesa, le lapidi nel vecchio cimitero.

Allora: vorrebbe lo scrittore Ashenden, che tutti sanno aver conosciuto Driffield fin da ragazzino nel villaggio natale, per l'appunto in riva al mare, di Blackstable, accettare il suggerimento della seconda moglie di Driffield (stavolta una infermiera, sposata dopo che la prima, Rosie la barista, lo ha mollato per un imbrogliatore), e scrivere la biografia di questo grande scrittore che solo per insistenza dei paesani non è stato sepolto nell'angolo delle celebrità della cattedrale di Westminster?

Ashenden è reticente. È vero, ha conosciuto Driffield che gli ha insegnato a andare in bicicletta: quegli ordigni pericolosissimi che, al loro apparire, facevano schiacciare le signore terrorizzate contro le siepi del sentiero. Ha conosciuto la moglie barista:

bella, sensuale, allegra, disponibile, giovanile, con «quegli occhi che si posavano su di lui tranquillamente, come se fosse stato non un uomo ma una seggiola o un tavolo, e avevano un sorriso malizioso, fanciullesco». Ma dei romanzi di Driffield non ha eccessiva stima. Anzi, li trova mesti, ripetitivi, noiosi: quasi come quelli di George Meredith o quelli di Henry James (che chissà perché continua a aggirarsi attorno ai muri di cinta dei castelli senza riuscire a entrarci, tanto che le battute delle signore sedute per il tè le capisce male...). Per non parlare dell'ultimo, terrificante: *La coppa della vita*.

Sicché: no, lui la biografia di quel vecchietto vestito con i pantaloni alla zuava, sempre con l'aria fra l'attonito e il remissivo, la pipa in bocca, la dentiera, e quelle canzoncine popolari orribili che si divertiva a cantare davanti all'amante di sua moglie e al vicario, no, non la scriverà affatto. Roy è molto irritato. Scusa – gli domanda – ma quali sono gli scrittori che ti piacciono? «Beh,» risponde Ashenden «*Tristram*

«Scrivo da trentacinque anni, e non immagini quanti geni conclamati ho visto godere un paio d'ore di gloria e svanire nell'oscurità. Chissà che fine hanno fatto. Sono morti, rinchiusi in manicomio, acquattatai in qualche ufficio? Prestano furtivamente i loro libri al medico e alla zitella in qualche ignoto villaggio? Grandeggiano ancora in qualche pensione italiana?»

Shandy e l'*Amelia* di Fielding, e *La fiera della vanità*, *Madame Bovary*, *La Certosa di Parma* e *Anna Karenina*. E Wordsworth e Keats e Verlaine».

La colazione non poteva finire peggio. Ma poi, dopo che i due amici si sono separati, tornandosene lentamente verso casa, costeggiando Green Park nel limpido pomeriggio di giugno, Ashenden ha un ripensamento. Va bene – decide –, la biografia non la scrivo e come d'accordo la scriverà Roy, però, tutto sommato, l'invito a fornire qualche ragguaglio sulla vita e sulle avventure dello scrittore Driffield (che, a contea cambiata, dal Kent al Wessex, potrebbe assomigliare tanto, e tanto ingiustamente, a Thomas Hardy), quello posso pure accettarlo.

Comincia, dunque, con un bel salto all'indietro, nella quieta Blackstable delle gite in bicicletta e dei primi tradimenti di Rosie (è lei lo scheletro nell'armadio), il romanzo così divertente, costruito a perfezione: con un salto di anni, un bel passaggio a Londra nei salotti delle dame «scapigliate» benché mature, certe Madame Verdurin francamente un po' troppo avide e massicce, i quadri di Alma-Tadema e di Watts e gli studi di pittori che dei preraffaeliti non hanno capito nulla, e poi l'innamoramento di Ashenden per Rosie con l'unica scena di sesso (si fa per dire) nell'intera opera di Maugham, la fuga di Rosie, e un finale molto a sorpresa addirittura a New York.



Le signore Hemingway

Le seduceva. Le sposava. E poi le tradiva, dopo averne sfruttato la forza ispiratrice (e il capitale). Un libro indaga il rapporto tra lo scrittore premio Nobel e le sue donne. Che hanno qualcosa da dire anche sul «macho» Ernest...

Costanza Rizzacasa d'Orsogna, «Io Donna» del «Corriere della Sera», 22 ottobre 2016

Forse, la chiave di lettura è in una lettera. Che Hadley Richardson, prima moglie di Ernest Hemingway, mandò al marito nel maggio del 1926, suggerendo d'invitare l'amante di lui, Pauline Pfeiffer, a passare l'estate con loro e il piccolo Jack in Costa Azzurra. «Che scherzo formidabile sarebbe per tutti» gli scrisse «se tu, Fife e io trascorressimo l'estate insieme a Juan-les-Pins». Hemingway non se lo fece ripetere due volte. Si apre così, con quella vacanza infernale sulla riviera francese, *Quando amavamo Hemingway*, il romanzo scritto da Naomi Wood sulle mogli del celebre scrittore che esce finalmente anche in Italia (per BookMe di De Agostini).

«Tutto facevano a tre» racconta Wood. «C'erano sempre tre vassoi della colazione, tre costumi da bagno, tre gruppi di carte sul tavolo quando il gioco improvvisamente finiva.»

Quale donna oggi si presterebbe a un ménage del genere? Perché? Fiumi d'inchiostro sono stati versati sul premio Nobel per la letteratura, molto meno sulle sue quattro mogli. La trentatreenne autrice inglese sostiene che, per capire lo scrittore, bisogna guardare alle sue relazioni. «Malgrado la passione per la caccia e il culto del macho,» dice a «Io Donna» «in quarant'anni di carriera Hemingway trascorse solo sette mesi e mezzo senza il conforto di una moglie, senza una donna neanche un giorno». Voleva portare all'altare tutte quelle che si portava a letto.

C'è Hadley, di sette anni più vecchia, tradizionalista e generosa, la sua ex migliore amica Pauline, ricca vamp di città. Per tutti sarebbe diventata «il diavolo in Dior», e il marito stesso l'accuserà, nel

memoir *Festa mobile*, di aver ucciso la purezza del suo primo matrimonio. Gli amori di Hemingway si prestano alla fiction perché lui stesso li reimmaginò, e non a caso dal romanzo di Wood Amazon trarrà una miniserie prodotta da Jude Law. Ugualmente di Hadley toccherà a Fife un decennio dopo, per mano della Gellhorn, l'irrequieta corrispondente di guerra che, come Pauline allora, trascorrerà nel '37 alcune settimane a casa Hemingway. «Molto gentile da parte tua non prendertela per il mio esser diventata una presenza fissa in casa tua, come una testa d'antilope sul muro» scriverà Martha a Pauline. E possiamo immaginare cosa può essere passato per la testa di quell'altra («se solo quella testa appesa al muro fosse la testa di Martha»). «Il cuore di un altro è una foresta buia» scriverà Fife al marito quando la lascia in Florida per seguire con Martha la guerra civile in Spagna: l'altra le ruberà la frase per farne il titolo di una sua collezione di racconti.

Hemingway amava la stabilità del matrimonio, sapere che c'era qualcuno a proteggerlo dal mondo. Il grande cacciatore era un uomo insicuro, spesso in cerca di figure materne. Una volta disse a F. Scott Fitzgerald che il paradiso sarebbe stato avere due case in città, una con moglie e figli dove essere monogamo e amorevole, l'altra con nove amanti, una per piano.

Ma se la stessa Gellhorn rivelò come a letto non fosse un granché, afflitto da lunghi periodi d'impotenza, la novità era per lui fondamentale. Ogni nuova moglie si dirà convinta di riuscire a dargli quel cocktail di conforto e eccitazione necessario a redimerlo (ah, le crocerossine!), ma l'entusiasmo si trasformerà in

sconcerto. Perché, quando si ubriacava, Hemingway sapeva essere ignobile, come scoprì Gellhorn dopo averlo sposato nel 1940. «Ti amo, coniglietto,» le diceva, e poi «continueranno a leggere i miei libri molto dopo che i vermi avran finito di divorare il tuo cadavere». Una tesi, quella dell'importanza delle mogli, condivisa dal biografo americano James Hutchisson nel volume *Ernest Hemingway: A New Life*, uscito negli Stati Uniti a luglio. Che ricorda come, in barba alla leggenda per cui si era affrancato dalla povertà con la scrittura, l'autore trovò nelle prime due mogli il sostegno finanziario che gli permise di scrivere. Il trust fund di tremila dollari di Hadley gli diede la possibilità di frequentare James Joyce, Ezra Pound, Gertrude Stein. E una volta sistemato, sposò Fife, il cui zio Gus gli finanziò un safari

in Africa e l'acquisto di una barca da pesca, oltre a comprargli la casa a Key West dove scrisse *Addio alle armi*. Hemingway tradì tutte, e anche molti amici – come Stein, altra figura materna e madrina di Jack – che lo avevano aiutato a iniziare.

Wood, però, non cade in facili tranelli. Le mogli non erano certo solo vittime e, per quanto narciso e violento, Hemingway era una vittima anche lui. Delle sue paranoie e depressione maniacale, dell'incapacità di essere felice. «Quando ti ubriachi sei una tale barba» gli scrisse una volta Mary Welsh, la giornalista che per sposarlo lasciò la carriera, accudendolo negli anni peggiori e sopportandone la lunga infatuazione per una diciottenne, e che, dopo il suicidio di lui, ne rimarrà vedova ufficiale. «Ti amo tanto, è ora di smetterla.» Non l'ascolterà mai.



Ma perché gli antichi inventarono i miti?

Le avventure di Achille o di Perseo lasciano senza fiato. Ci sono pericoli da affrontare, mostri da sconfiggere, tesori da scoprire. Come in Scooby-Doo, come in Tin Tin o negli Avengers

Mario Ricciardi, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 23 ottobre 2016

«Papà, devo fare una ricerca sul mito.» Mio figlio più grande ha otto anni e frequenta la terza classe della scuola primaria, che nel secolo scorso chiamavamo elementare. Quest'anno i programmi prevedono l'introduzione di nuove materie, una novità di cui sembra entusiasta. Per esempio, qualche settimana fa mi ha annunciato che avevano fatto la prima lezione di storia. «Non si è ancora parlato degli egiziani» mi ha detto con l'aria un po' perplessa, ma poi mi ha spiegato che questa curiosa omissione era dovuta al fatto che c'erano altre cose di cui occuparsi prima di arrivare alle piramidi. Per esempio i miti. «Allora, vediamo, forse potremmo cominciare dal significato della parola "mito", che viene dal greco *mythos*. In origine questa parola significava semplicemente "detto". Poi, col tempo, ha assunto il significato di "storia", "favola" o "racconto". Sin dai tempi più remoti i greci, come altri popoli dell'antichità, hanno amato ascoltare poeti che recitavano versi in cui si narrava degli dèi dell'Olimpo, delle loro avventure, e delle gesta degli eroi. Uno dei più famosi tra questi poeti era Omero, l'autore dell'Iliade e dell'Odissea. Due poemi in cui si racconta la storia della guerra tra i greci e i troiani e poi il lungo viaggio di ritorno a Itaca, l'isola di cui era re, dell'eroe greco Ulisse.» Sentendo questo nome gli occhi di mio figlio si illuminano. «Mi ricordo di Ulisse, è quello del cavallo di legno. Ci hai già letto la storia. Ma chi era invece Omero?» Rispondo che di Omero non sappiamo molto, si dice che fosse cieco. «Come cieco? E come faceva a scrivere?» mi interrompe in modo perentorio. «Sai, allora

la scrittura non era molto diffusa e i poeti imparavano le storie a memoria. E addirittura prima che la scrittura fosse inventata i racconti esistevano già. Anche se a te può sembrare strano, allora non c'era la televisione. Quindi la sera ci si riuniva davanti al focolare per ascoltare episodi mitologici o fiabe come quelle composte da Esopo.»

Mettiamo da parte l'autore di fiabe. Anche il suo non è un nome del tutto nuovo per mio figlio. Ne abbiamo lette alcune nel corso degli anni. «Papà, ma perché ai greci piacevano i miti?» Rispondo che probabilmente si appassionavano ai racconti mitologici perché si tratta di storie avvincenti. Ancora oggi leggere le avventure di Achille o di Perseo lascia senza fiato. Ci sono pericoli da affrontare, mostri da sconfiggere, tesori da scoprire. «Come Scooby-Doo» commenta mio figlio. «Sì,» rispondo «o come Tin Tin. Anzi, a questo proposito, mi viene in mente che c'è un'altra spiegazione, oltre all'intrattenimento, della passione dei greci per i miti. Alcuni miti servivano verosimilmente per spiegare eventi che colpivano o spaventavano gli antenati dei greci perché essi non riuscivano a comprenderne la natura. Così, ad esempio, se vedevano un fulmine che colpiva un albero incenerendolo, essi non riuscivano a trovare altra spiegazione di tale prodigio se non l'azione di qualche essere straordinario. Chi altri se non un dio potentissimo come Zeus potrebbe scatenare tanta energia riversandola sulla terra?»

«Papà, ma i greci non sapevano che anche Thor può lanciare i fulmini.» Mio figlio è un fan degli Avengers e quindi per lui il dio del tuono per eccellenza



è quello delle saghe nordiche. «Certo, hai ragione, anche Thor. In effetti, i miti scandinavi hanno diverse cose in comune con quelli greci. C'era un francese che si chiamava Dumézil che ha studiato queste somiglianze. Quando sarai più grande, se vuoi, potrai leggerlo.» Mio figlio è convinto che il lavoro di suo padre consista nel leggere libri, quindi non presta particolare attenzione a questo francese dal nome buffo. Più interessante gli sembra un'altra questione: «Papà, ma quindi, secondo i greci, Zeus lanciava i fulmini quando era arrabbiato, come Thor?». Rispondo che il tuono era un modo per punire gli uomini che avevano fatto qualcosa di sbagliato, mancando di rispetto al dio. «Ho capito papà, ma tu mi hai già spiegato che i supereroi non esistono, quindi immagino che neanche Zeus

esista. Ma come se ne sono accorti i greci che i miti non erano veri?»

Siamo arrivati al punto più difficile: «Alcuni greci non erano soddisfatti delle spiegazioni mitologiche. Uno di loro, che si chiamava Aristotele, l'ha detto molto bene. Quando c'è qualcosa che ti stupisce, è naturale che tu ti chieda perché. Se non trovi una spiegazione soddisfacente, devi cercare ancora, tentando di individuare le cause di ciò che accade. Così, ad esempio, nel caso del fulmine, devi chiederti cos'è la scarica, da dove viene l'energia, come si accumula, cosa ne provoca il rilascio, perché colpisce la terra». Vorrei dire che inaugurando questa indagine sulle cause i greci hanno inventato la filosofia, ma mio figlio mi previene: «Ho capito papà, potevi dirmelo subito. C'era bisogno degli scienziati!».

*«Quando c'è qualcosa che ti stupisce, è naturale che tu ti chieda perché.
Se non trovi una spiegazione soddisfacente, devi cercare ancora.»*

Geniale o blasfemo, divide il papa di Sorrentino con ascolti record

Quasi un milione di telespettatori per il debutto su Sky della fiction *The Young Pope*

Antonio Dipollina, «la Repubblica», 23 ottobre 2016

Un gran bel papa. E non solo perché è Jude Law. L'arrivo di *The Young Pope*, serie tv in dieci puntate su Sky, smuove l'ambiente, attira gli entusiasti di Paolo Sorrentino, innesca mugugni e fa prevedere reazioni forti via via che il lavoro si diffonderà. Per la partenza Sky annuncia risultati corposi, 935000 spettatori complessivi sui vari canali, repliche comprese, ben superiori al debutto di *Gomorra* (e questo magari era prevedibile).

Ma tra avversari, mondo cattolico in senso stretto, detrattori, si avvertono segnali di rivolta. Questo papa che fuma – fumano tutti in questo Vaticano –, che tenta di estorcere al cardinale le confessioni degli altri, che parte con il sogno della montagna di neonati in piazza San Marco e, a seguire, il discorso – sognato – in piazza San Pietro a base di amore libero e preservativi, che dice di non credere in Dio – sarebbe un paradosso, ma si sa come vanno queste cose: e che inoltre appare nella prima scena

non sognata bello, di schiena, come mamma l'ha fatto, finisce per restare una provocazione in sospeso e in attesa. Ma per esempio c'è già «Famiglia Cristiana» che non ci sta, il critico Maurizio Turroni descrive il papa-Law («il papa bono» secondo i lazzi del web) come «una macchietta che strizza l'occhio al pubblico americano». E ancora, pur tra lodi per la potenza visiva di Sorrentino, la richiesta di violare il segreto della confessione è «blasfemia» e lo sguardo del regista sulle cose di Chiesa («nemmeno una preghiera in due ore») è «freddo, un bluff piuttosto che un flop». E perfino il magnifico Silvio Orlando viene additato come interprete macchiettistico, il suo segretario di Stato sarebbe una sorta di «Andreotti del Vomero». Per chiudere chiama a sostegno addirittura Nanni Moretti, il cui *Habemus Papam*, per il critico del settimanale cattolico, aveva pietas e profondità di pensiero che *The Young Pope* si sogna.

«Ci siamo dimenticati di masturbarci, di usare contraccettivi, dell'aborto, di celebrare i matrimoni gay, di dare la possibilità ai preti di amarsi e di sposarsi, ci siamo dimenticati di avere rapporti senza scopo di procreazione, e senza sentirci in colpa, di divorziare, di far celebrare la messa alle suore, di fare figli in tutti i modi che la scienza ha scoperto. Ci siamo dimenticati di essere felici.»

E il paragone con il film di Moretti verrà battuto parecchio, a occhio, in futuro, pur essendo imparagonabile il film all'esperimento di serie tv tentato dal premio Oscar. Per non dire degli altri esempi tv con le vite dei papi in primo piano, su Rai1 il Wojtyla impersonato da Jon Voight o magari anche il papa Luciani, sempre Rai1, va da sé, interpretato da Neri Marcorè e altri esempi si potrebbero fare. E che dimostrano quanto in realtà sia forte lo spariglio proposto da Sorrentino. Per Sky, in realtà, se c'è da vantarsi è di aver sostenuto una serie che cambia la prospettiva, al momento ferma

al luogo comune «i registi del cinema si danno alle serie tv». Sorrentino è andato oltre: l'estro del regista (che serve a tutti: agli estimatori, ai detrattori, a Crozza) mette cinema vero giocando alla tv, prendendosi libertà che si potranno sempre giustificare con il prodotto ibrido. In un lavoro in cui ci si diverte, ci si sorprende e vanno in debito d'ossigeno quelli che vorrebbero eccipire. Jude Law non ha bisogno di altre soddisfazioni dalla vita: voler sempre più bene a Silvio Orlando è invece un attimo. C'è un buon motivo per attendere venerdì prossimo e anche i successivi.



Afroamericano in vena di ironia sceglie il ghetto

Attingendo a una tradizione satirica che da Mark Twain passa per Vonnegut e approda a Saunders, *Lo schiavista* indaga il fallimento della integrazione etnica: da Fazi il quarto romanzo di Paul Beatty

Luca Briasco, «il manifesto», 23 ottobre 2016

Nato nel 1962, coetaneo di David Foster Wallace e di Jennifer Egan, poeta prestato alla narrativa – cui aveva già regalato tre libri di notevole livello (uno solo dei quali tradotto in italiano) –, Paul Beatty è andato sempre più consolidandosi, nel corso degli anni e insieme a Colson Whitehead e John Edgar Wideman, come una delle voci più originali e convincenti della letteratura afroamericana contemporanea. Con il suo quarto romanzo, *Lo schiavista*, proposto – come già *Slumberland* – da Fazi, nella traduzione davvero eccellente di Silvia Castoldi, ha ottenuto una vera e propria consacrazione, conseguendo il National Book Critics Circle Award e entrando con autorevolezza nella rosa dei finalisti del Man Booker Prize. Chi aveva ancora dubbi sui meriti dell'autore ha dovuto ricredersi: Beatty rappresenta l'esempio forse più luminoso della strada che la letteratura afroamericana ha saputo percorrere negli ultimi anni, liberandosi dall'obbligo del realismo e della denuncia sociale, che ne aveva fortemente limitato lo spettro d'azione, senza peraltro rinunciare a parlare – in modo forse ancor più forte e convincente, e ricorrendo alle armi della satira, del gioco linguistico, del pastiche, e di un umorismo sfrenato – delle questioni razziali e più in generale delle disuguaglianze che attanagliano un'America sempre più lontana dal suo sogno. Se in *Slumberland* buona parte della trama si svolgeva in Europa, per la precisione a Berlino negli anni della caduta del muro, il setting di *Lo schiavista* è Dickens: una minuscola cittadina della Los Angeles area fondata nel secondo Ottocento come comunità agricola, per poi

trasformarsi in un ghetto per neri e finire cancellata dalla gentrificazione. Ed è proprio per ribellarsi contro l'obliterazione della città in cui è nato che il protagonista, Bonbon Me – già segnato dall'uccisione del padre sociologo da parte della polizia –, comincia la sua personale guerra contro il governo degli Stati Uniti: prima ridisegnando i confini di Dickens con la vernice bianca; poi cercando di reintrodurre la segregazione razziale – in fondo, non c'è niente di meglio dell'apartheid per restaurare un senso di comunità tra gli afroamericani – e ficcandosi così nel gigantesco pasticcio che lo porterà davanti alla Corte suprema degli Stati Uniti (dove lo troviamo nel lungo, esilarante prologo del romanzo). Bonbon Me è un personaggio sui generis: se tenta di farsi strada nella vita non è nel nome di un desiderio di autoaffermazione razziale, ma tutt'al più assecondando la «frenesia edipica di compiacere il padre». Il suo rapporto con l'identità afroamericana viene formulato con la massima chiarezza in uno dei primi capitoli di *Lo schiavista*: «Ora, se dipendesse solo da me, non potrebbe importarmene di meno di essere nero. A tutt'oggi quando mi arriva per posta il modulo dell'anagrafe, sotto la voce "razza" barro la casella "altro" e nello spazio accanto scrivo orgogliosamente "californiano". Naturalmente due mesi dopo un impiegato dell'anagrafe si presenta a casa mia, mi dà un'occhiata e dice: "Razza di sporco negro. In quanto nero, cos'hai da dire a tua discolpa?". E in quanto nero, non ho mai niente da dire a mia discolpa. Quindi ho bisogno di un motto: se lo avessimo, alzerei il pugno, lo griderei forte e sbatterei la porta



in faccia al governo. Ma non ce l'abbiamo. Perciò borbotta "mi scusi" e scarabocchio le mie iniziali accanto alla casella con la scritta "nero, afroamericano, vigliacco"». Questo improbabile antieroe si fa portatore di un progetto paradossale, una sorta di antiutopia che, pure, ha una sua ragione profonda. Nel decimo capitolo di *Lo schiavista*, Bonbon mette in scena, sull'autobus guidato dall'ex amore della sua vita, Marpessa, la versione invertita di «quel giorno d'inverno nello Stato segregazionista dell'Alabama», in cui Rosa Parks si rifiutò di cedere il posto sull'autobus a un bianco. Incolla sotto i finestrini cartelli a caratteri bianchi e azzurri: POSTI RISERVATI AGLI ANZIANI, AI DISABILI E AI BIANCHI. Passati in rassegna i mille episodi che, nel corso del Novecento, hanno fatto di Los Angeles l'epitome del razzismo americano (dall'internamento di massa dei nipponici, evocato recentemente da James Ellroy in

Perfidia, agli urban riots del 1992, seguiti al brutale pestaggio di Rodney King da parte della polizia), Bonbon chiarisce la sua visione della storia degli Stati Uniti: l'integrazione etnica – come del resto quella sociale – si è rivelata un autentico fallimento, e agli afroamericani non resta che l'autoghettizzazione come scelta e paradossale diritto. In un paese sconvolto dalla recrudescenza del conflitto razziale già in corso quando *Lo schiavista* è stato scritto, e che diventa ogni giorno più evidente, Beatty torna a sfruttare, con maturità ormai piena, le armi e le tecniche di racconto a lui più congeniali: fonde la tradizione umoristica afroamericana e quella satirica che da Twain passa per Vonnegut e approda a Saunders. E costruisce un edificio narrativo denso di riferimenti storici e culturali, a volte quasi sovraccarico, ma che sa illuminare, con leggerezza profonda, i contrasti e gli abissi di una società in declino.

«Sia nell'antica Roma sia nell'America contemporanea, o sei un cittadino o sei uno schiavo. Leone o ebreo. Colpevole o innocente. Comodo o scomodo.»

Intervista a Han Kang

È l'autrice del libro del momento, *La vegetariana*, in libreria per Adelphi, e ci ha detto che i libri non devono spiegare tutto, anzi possono essere malintesi

Alcide Pierantozzi, rivistasudio.com, 25 ottobre 2016

Han Kang, sudcoreana del 1970, è l'autrice del romanzo del momento. Uscito in patria nel 2007, *La vegetariana* ha vinto quest'anno, nella sorpresa generale, il Man Booker International Prize. Il libro racconta la storia di una donna che prima decide di diventare vegetariana, poi vegana, poi direttamente una pianta. È uscito da Adelphi qualche giorno fa e non sorprende che le reazioni dei primi lettori italiani siano contrastanti. C'è chi ha avvicinato il libro a certi film horror orientali per le sue atmosfere raggelanti, chi lo ha accostato ad *Antichrist* di Lars von Trier, c'è addirittura chi ha smesso di mangiare carne dopo averlo letto. E c'è chi, come il sottoscritto, nel leggerlo si è soprattutto divertito parecchio. Han Kang potrebbe trovarsi d'accordo con ciascuno di noi. L'abbiamo incontrata in un hotel di Milano nel pomeriggio di lunedì 24 ottobre.

Ho amato moltissimo il tuo libro perché non spiega le cose fino in fondo. Dalla prima all'ultima pagina è attraversato da un forte senso dell'ignoto. Ti fanno paura i romanzi che spiegano troppo?

Sì, perché i libri non devono affatto spiegare tutto. Mi piace lasciare uno spazio vuoto al centro delle mie storie. È anche il motivo per cui non ho voluto usare un metodo di scrittura tradizionale per *La vegetariana*.

Tradizionale in che senso?

La protagonista è sempre vista dagli altri, se ci hai fatto caso, a cominciare dal marito. Il fatto che venga sempre vista dagli altri la rende soggetta a continui

malintesi, anche da parte del lettore. Tutti gli sguardi in contrasto tra loro falliscono quando vogliono dirci la verità su qualcuno o qualcosa. Succede anche a Yeong-hye, quando smette di mangiare carne. Lo spazio vuoto di cui parlavo prima è fondamentale affinché il lettore resti libero di tracciare il suo personale volto della protagonista, che non racconta mai in prima persona. Voglio che sia il lettore a decidere quali sono le ragioni per cui Yeong-hye smette di mangiare carne e in virtù delle quali spinge fino all'estremo questa scelta.

Anche perché Yeong-hye non è pazza, tutt'altro. Vero?
Non è pazza. No, Yeong-hye non è affatto pazza. Se mai le sue azioni sono coerenti con i codici dell'universo in cui è sprofondata. In questo senso è anche sin troppo sana di mente, al punto da non poter accettare la violenza del mangiare carne.

L'universo in cui sprofonda è un sogno, una visione notturna che le indica la strada...

Sì, ma nel sogno lei trova solo la motivazione per agire come poi agirà.

Si tratta proprio di un sogno? Tu stessa hai appena accennato a un secondo universo...

Non è un sogno, hai ragione. È un'esperienza ben precisa, e molto concreta, che definisce meglio la sua individualità e il suo rapporto con la violenza.

Ma, perdona la domanda, perché mangiare carne dovrebbe essere meno violento del mangiare una pianta?

È un'obiezione da «uomo della strada», la mia, me ne rendo conto...

È vero, è un problema! Ma vedi, sangue e carne cruda sono decisamente peggio della verdura. Diciamo che Yeong-hye fa la cosa meno insopportabile. Fin quando non decide di trasformarsi lei stessa in una pianta, perché a un certo punto si rende conto proprio di questo, e cioè che per sopravvivere bisogna esercitare violenza. Lei vuole solo ossigeno, e acqua.

Ecco, l'hai detto. Lei rinuncia a vivere. Gli uomini dovrebbero sentirsi in colpa anche solo nel cogliere un frutto da un albero. In fondo, come si permettono Adamo e Eva di allungare la mano? La storia degli uomini è anche la storia della necessità di restituire a Dio quello che hanno preso... È quello che accade a Yeong-hye?

La cosa divertente è come il mio libro venga letto in modi tra loro opposti in base alla provenienza geografica dei lettori. Gli inglesi, ad esempio, sentono molto la questione del ruolo della donna e tutta la componente femminista. Invece in Argentina un lettore mi ha parlato di sacrificio e di atto di penitenza, come stai facendo tu adesso. È molto interessante, mi piace la tua interpretazione...

Hai una bellissima scrittura. Leggera, ma anche carica di terrifiche sfaccettature...

Credo che ogni scrittore ricerchi una sua atmosfera specifica. Io cerco sempre un'intensità sobria, chiamiamola così. Sai, ho cominciato come poetessa. Tutti in Corea del Sud abbiamo cominciato come poeti...

In che senso?

Da noi non esiste una vera e propria tradizione del romanzo. Chi vuole scrivere si cimenta nella poesia o nel racconto breve. Ma mica il racconto alla Carver, parlo proprio del bozzetto liricheggiante. I romanzi sono eccezioni.

Sai perché prima ti facevo riflettere sul senso di colpa? Perché il mondo in cui hai calato i tuoi personaggi è così fortemente religioso, nonostante quella sul vegetarianesimo sia perlopiù una battaglia laica.

Vedi, io sono stata buddhista e chissà, forse lo sono ancora. Ma non mi considero una persona religiosa. Nel buddhismo esiste questa colpa, la colpa dello strappare con violenza le cose a madre natura. E a volte sì, mi sento in colpa anch'io.

«Guarda, sorella, sto facendo la verticale; sul mio corpo crescono le foglie, e dalle mani mi spuntano le radici... Affondo nella terra. Di più, sempre di più, all'infinito... Sì, ho allargato le gambe perché volevo che in mezzo vi sbocciassero dei fiori; le ho divaricate completamente...»

Il mese della fioritura è finito. La frutta è raccolta,
mangiata o marcita. Io sono solo bocca.
Ottobre è il mese per riporre le scorte.

Questo capanno è muffoso come un ventre di mummia:
vecchi attrezzi, manici, zanne arrugginite.
Mi sento a casa qui fra le teste morte.

Lasciatemi sedere in un vaso da fiori,
i ragni non se ne accorgeranno.
Il mio cuore è un geranio arrestato.

Se solo il vento mi lasciasse in pace i polmoni.
Molosso ammusa i petali. Sbocciano a capo in giù.
Crepitano come cespugli di ortensia.

Mi confortano le teste in disfacimento
inchiodate ieri alle travi:
internati che non vanno in letargo.

Teste di cavolo: viola verminoso, patina d'argento,
fasce di orecchie di mulo, pelli tarmate, ma cuore verde,
le venature bianche come lardo.

Oh, la bellezza dell'uso!
Le zucche arancioni non hanno occhi.
Queste sale sono piene di donne che si credono uccelli.

Questa è una scuola noiosa.
Sono una radice, un sasso, un bolo di gufo,
senza sogni di sorta.

Madre, tu sei l'unica bocca
di cui vorrei essere lingua. Madre dell'alterità, mangiami.
Cestino di rifiuti spalancato, ombra delle soglie.

Ho detto: devo ricordarmelo questo, sono minuzia.
C'erano fiori così giganti,
bocche rosse e viola, stupende.

I cerchi dei rami di more mi hanno fatto piangere.
Ora mi accendono come una lampadina.
Per settimane non ricordo più nulla.

Sylvia Plath, *Chi*, 22 ottobre 1959
Traduzione di Anna Ravano

Coniugare una fresatrice all'imperfetto

Natalia Ginzburg: il cammino di una voce che si sperimenta

Davide Dalmas, «L'Indice dei libri del mese», ottobre 2016

Chi legge Natalia Ginzburg ascolta una voce, che arriva prima delle storie raccontate, delle persone – reali o inventate – o degli ambienti descritti. Ora un libro, curato da Domenico Scarpa (Natalia Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache. 1933-1988*, Einaudi, 2016), si propone di comprendere meglio e assaporare il formarsi e il cambiare di questa voce: le sue diverse modulazioni, comprese le stonature o comunque le emissioni considerate più deboli dall'autrice stessa, quelle ritenute non abbastanza significative da entrare in un libro. Si intitola *Un'assenza*, perché prende il nome dal primo testo che Natalia (ricorre il centenario della nascita: 14 luglio 1916) considerò non puerile, scritto nel luglio 1933, a diciassette anni, e pubblicato solo quattro anni dopo, su «Letteratura».

Scopo dichiarato del volume nel suo complesso – e non soltanto del saggio del curatore che si intitola *Vicende di una voce* – è «rendere visibile il cammino di un autore che si sperimenta e procede nella scrittura breve, primo genere di composizione cui affidi il proprio talento» e quindi «ricostruire la storia di una voce che racconta». Per farlo mette insieme testi ben noti, inseriti più volte da Natalia Ginzburg nei suoi volumi, altri rimasti invece dispersi su riviste o quotidiani e anche qualche inedito, reperito nel fondo Carocci della Fondazione Primo Conti di Fiesole o nell'archivio Eredi Ginzburg di Bologna. Ad esempio, tra gli scritti più dimenticati, e forse inattesi, alcuni sono di argomento industriale: cronache di visite nelle fabbriche torinesi lungo la Dora, denuncia di condizioni di lavoro estremamente nocive e pericolose, e soprattutto un testo del 1952 che rimase inedito ma in qualche modo anticipava le riflessioni che Vittorini proporrà una decina di anni dopo sul

«Menabò», sulla letteratura che stenta a porsi all'altezza del tempo industriale. Per Ginzburg i primi tentativi di scrittura sull'industria – ben prima dei libri di Ottieri o di Volponi – erano «brutti romanzi, e non potevano essere letti da nessuno: né dagli operai, né da altri», perché non le pareva ancora possibile «scrivere di una fresatrice in un romanzo così come si scrive di un tavolo o di una sedia».

Visibilità, provenienza e genere dei testi raccolti sono molto diversificati, come indica il sottotitolo necessariamente plurale: prima vengono i racconti, poi – insieme – le memorie e le cronache; una caratteristica formale, però, li riunifica, ed è la brevità, un criterio certo relativo, ma la cui importanza era ben chiara all'autrice di un libro come *Cinque romanzi brevi*. Si potrebbe dire che il libro unisce, nel segno della brevità, storie raccontate da Natalia, la sua storia personale, e come questa ha incontrato la storia. La storia del Novecento, a partire dalle persecuzioni razziali e dalla repressione fascista, segna profondamente l'identità della scrittrice, perfino nel nome. I primi testi sono pubblicati col nome anagrafico: Natalia Levi, poi col nome coatto (ma scelto in modo significativo) Alessandra Tornimparte; infine quello che diventa il suo vero, definitivo: Natalia Ginzburg, assumendo su di sé la *Memoria* del marito ucciso.

Scarpa, che ha già curato diverse edizioni di libri ginzburghiani, offre qui notizie sui testi molto ampie e ricche, citando molti documenti, appunto «per ricomporre la storia di una voce dentro la Storia». Dei caratteri di questa voce parla anche Giorgio Bertone (*Lessico per Natalia. Brevi «voci» per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, il melangolo, 2015), in un «discorso per scorci»: brevi saggi che partono da citazioni esemplari e temi particolari per cercare di

«Uno scrittore quando non ha niente da scrivere è un uomo molto triste. Magari lui è un uomo che lavora, uno che passa le giornate a sgobbare su un lavoro qualunque. Un lavoro non da scrittore.»

raggiungere sempre l'essenza dell'opera complessiva. I più interessanti sono quelli che la avvicinano individuando caratteri stilistici decisivi, come la prevalenza dell'imperfetto: «Un tempo usato e persino consapevolmente abusato per fissare la ripetizione e la continuità memoriale», che giostrato insieme ai *verba dicendi* forma quella «cautela morale dell'autore nei confronti degli eroi e di sé stesso». o ancora, l'azzeccato riconoscimento di una figura retorica come emblema dell'intera opera di Ginzburg: la «sillessi», intesa in senso ampio come il congiungimento, la «connessione tra due campi oggettuali o figurativi, che sono anche due livelli semantici e ideologici». Come quando, in *Lessico familiare*, la dichiarazione di guerra alla Francia di Mussolini e la partenza della balia sono detti con lo stesso tono e occupano lo stesso spazio: per cui «lo scambio tra riflessione sulla propria individuale esperienza e il giudizio sul mondo si rafforzano e si elidono a vicenda».

Tornando a *Un'assenza*, si troveranno gli esordi, finora mai documentati così attentamente, con la ricostruzione di tutte le vicende che hanno portato alle prime pubblicazioni, che – un altro caso di «sillessi»? – vedono quasi affiancarsi una rivistina manoscritta redatta con l'amica Bianca Debenedetti, «Il Gallo», e uno dei periodici più importanti della letteratura italiana del Novecento come «Solaria», dove compare la prima pubblicazione ufficiale, *I bambini* (1934). La forma del racconto, molto importante in questi esordi e ancora significativa

nell'immediato dopoguerra, non avrà però un peso decisivo nel percorso successivo: dopo la fine dell'apprendistato, la sua misura narrativa principale sarà quella del romanzo breve. È però molto interessante riconoscere qui una netta svolta nell'ambientazione e nel linguaggio. Nei primi racconti dominano gli interni borghesi: i protagonisti si muovono tra ville, servitù, automobili; spesso sono bambini o ragazzi; i nomi propri sono ben in vista ma scarse risultano le indicazioni sul preciso luogo e tempo della narrazione, che solitamente illumina brevi momenti, episodi rivelatori di una condizione di vita, di un sentimento, di un aspetto delle relazioni tra i personaggi. Nei racconti scritti durante e dopo l'esperienza abruzzese del confino con i figli e il marito Leone «internato civile di guerra», come nel Carlo Levi di *Cristo si è fermato a Eboli*, si avverte invece la scoperta di un mondo oltre Torino, fuori dalla città, dalle famiglie borghesi; l'incontro con la dimensione del paese, della campagna, del popolo, della povertà. Un ruolo fondamentale di cerniera può essere affidato in questo percorso a *Mio marito* (scritto nel 1941 a Pizzoli e pubblicato nel 1942), dove sono compresenti l'interno borghese, le difficili relazioni all'interno della famiglia e un mondo diverso, popolare dove contano molto anche gli esterni; e l'impatto tra i due ambienti è fatalmente tragico.

Il cambiamento è anche di scrittura, come la stessa Natalia avverte nell'importante *Discorso sulle donne* (1948) e già qualche anno prima nelle lettere scritte

«Ma quando torna a casa sua la sera e non ha niente da scrivere, si trova con un pugno di cenere in mano. Si vergogna e gli pare d'aver perso il tempo. Si vergogna e si mette a pensare: Io perché sono uno scrittore?»

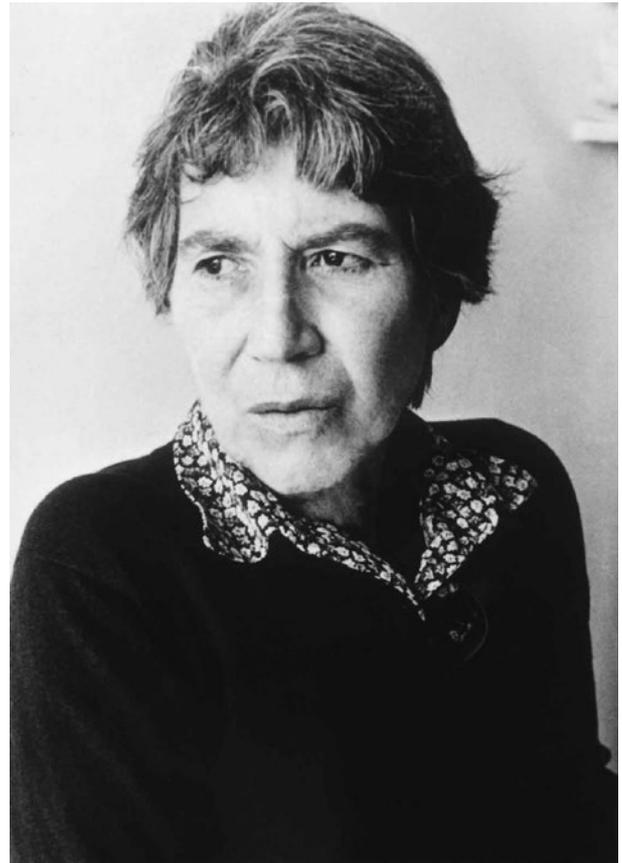
a Silvio Micheli: la volontà è di non scrivere più con «belle frasi ben studiate e girate bene». In realtà, anche in seguito le frasi saranno ben studiate e ben girate, ma la ricerca del proprio stile porta ad abbandonare quello che viene sentito come un eccesso di correttezza «scritta», a favore di una maggiore aderenza all'oralità, con predominio ad esempio di ripetizioni e anacoluti.

Il percorso cronologico inizia più tardi nella seconda parte, dove testi tratti da *Le piccole virtù* o da *Mai devi domandarmi* sono affiancati a scritti pubblicati su vari periodici, scelti per costruire «l'autobiografia più attendibile di Natalia Ginzburg»: una storia di sé mai scritta integralmente ma sempre per frammenti, e a molti anni di distanza. Ad esempio, la fuga dal confino di Pizzoli il primo novembre 1943, per raggiungere il marito a Roma, sarà raccontata solo vent'anni dopo in *La paura*. E la forbice temporale si allarga fino agli ultimi anni: l'ultimo pezzo

del libro (*Fiore gentile*) è un ricordo del 1948 scritto quarant'anni più tardi per «l'Unità», rievocando il «giornale parlato» realizzato, per la campagna elettorale del Fronte popolare, con Pavese, Balbo, Calvino e Antonicelli.

In alcuni casi si crea quasi spontaneamente un forte legame tra le due parti del libro, come tra il già citato *La paura* (1965): precisi ricordi della fase finale dell'internamento, con la paura costante tra l'8 settembre e il primo novembre 1943, e il racconto *Passaggio di tedeschi a Erra*, di vent'anni precedente, dove alla memoria personale si aggiungevano personaggi e vicende paesani, in uno sguardo collettivo dal sapore quasi verghiano. O ancora tra i due testi più struggenti: il racconto *La madre* (1948) e *Estate* (1946), la memoria che più tocca i terribili mesi successivi alla morte del primo marito. *Un'assenza*, alla fine, anche se mai troppo esibita, rimane sempre anche quella di Leone.

«Le mani di uno scrittore non sono mani come quelle degli altri uomini. Sono mani illogiche e disordinate, inabili per tante cose. Mani che al mattino battagliano con una stringa da scarpe, senza riuscire a legar bene il nodo. Infine si spazientano e strappano la stringa. Mani che quando devono far le valige se bisogna partire indugiano maldestre sugli oggetti e non concludono niente. Mani che Dio ha creato soltanto per scrivere. E così è lo scrittore, che Dio ha creato soltanto per scrivere, e vale proprio poco in tutto il resto. Allora, quando non ha niente da scrivere, è un vero disastro. Si vergogna delle sue mani e di tutto sé stesso.»



Un'altra lingua per raccontare casa

A ventisette anni Aki Shimazaki ha lasciato il Giappone per il Canada, a quaranta ha cominciato a imparare il francese con il quale a quarantaquattro ha scritto cinque romanzi sulla patria d'origine. Una lezione (di stile) sulla lontananza

Giorgio Amitrano, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 30 ottobre 2016

Aki Shimazaki fa parte di quella categoria di scrittori che riescono a trovare la propria cifra espressiva scrivendo in una lingua che non è la loro. Il fenomeno non è nuovo, ma negli ultimi decenni è aumentato e oggi non vi è letteratura che non si nutra di voci straniere, a volte perfettamente fuse con la lingua di adozione, in altri casi dotate di un timbro leggermente dissonante che però può aggiungere un elemento di fascino.

Il giapponese, sebbene considerato tra le lingue più difficili, esercita attrazione su alcuni autori stranieri che, forse stimolati dalla sfida di avventurarsi in un cammino particolarmente impervio, la scelgono come lingua elettiva per i loro libri. D'altra parte anche i giapponesi a volte scelgono di scrivere in un altro idioma. Gli esempi più noti sono quelli di Tawada Yoko e Sekiguchi Ryoko. Entrambe le scrittrici non hanno sacrificato del tutto la propria lingua, che alternano con il tedesco (Tawada) e il francese (Sekiguchi).

Il caso di Shimazaki però, rispetto alle sue colleghe, è più singolare e suscita maggiori interrogativi. Nata e vissuta in Giappone, si è trasferita in Canada a ventisette anni ma ha cominciato a studiare il francese molto più tardi, intorno ai quaranta. Il suo primo romanzo in questa lingua è apparso quattro anni dopo. Che in un periodo così breve Shimazaki abbia raggiunto una padronanza del francese tale da lanciarsi nella scrittura di una lunga serie di romanzi è un dato insolito. Ma ancora di più colpisce che abbia abbandonato la sua lingua d'origine, adottandone una nuova, non per allontanarsi dalla proprie

origini giapponesi, ma – si direbbe – per ritrovarle ed enfatizzarle.

Coloro che criticano Murakami Haruki giudicandolo (erroneamente) indistinguibile da qualsiasi scrittore occidentale, accoglieranno con piacere un esempio di scrittura squisitamente nipponica, almeno secondo un'immagine forse datata del Giappone. Il fatto però che questa tardiva fioritura del *japonisme* sia stata prodotta in francese rende il senso della scelta di Shimazaki più problematico, oltre che molto più interessante. Nessuno scrittore giapponese contemporaneo di cui io sia a conoscenza usa oggi la scrittura con uno stile così modellato su quello dei classici della letteratura giapponese moderna.

In *Il peso dei segreti* (Feltrinelli, composto da una sequenza di cinque romanzi brevi usciti separatamente) il fraseggio di Shimazaki, formato da un susseguirsi lieve ma serrato di frasi brevi, nitide e chiare, eppure a volte offuscate da improvvise ellissi in cui le situazioni o i pensieri dei personaggi si caricano di ambiguità, esprime una vocazione alla letteratura che si rifà a una tradizione giapponese ma non appartiene al presente (anche se la storia, che inizia negli anni Venti, arriva ai giorni nostri). L'arte di accordare le vicende alle sottili variazioni della natura e alle sue epifanie di bellezza richiama alla mente Kawabata Yasunari, mentre l'empatia nei confronti dei personaggi, con il loro carico di fallimenti e dolori, ricorda Dazai Osamu. Le loro ombre si allungano sulle pagine, fondendosi e raggiungendo un'armonia che mai si era realizzata prima tra questi autori così distanti tra loro. Un'armonia

che fa pensare all'episodio giapponese di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui Italo Calvino era riuscito a unire nel segno dell'erotismo i divergenti punti di vista di Kawabata e Tanizaki Junichiro.

È strano, di fronte a un libro denso di emozioni e di storie, soffermarsi prima di tutto sulla ricercatezza dello stile, ma ciò dipende dal fatto che l'estetica è in primo piano rispetto a una materia narrativa densa ma dosata con cura, e somministrata al lettore come un farmaco a lento rilascio. Il libro racchiude un intero ciclo romanzesco formato da cinque romanzi brevi, un'unica storia che si apre su una rivelazione, di quelle che di solito rappresentano il culmine o la conclusione di un racconto, e che qui invece è posta all'inizio.

Procedendo nella lettura, si capisce che ci troviamo di fronte a un ingranaggio narrativo implacabile le cui ruote dentate sono i segreti. Sono le bugie e le omissioni a mettere in moto l'assedio che progressivamente imprigiona il lettore. Il graduale disvelamento della verità, come in due capolavori del genere, *Il buon soldato* di Ford Madox Ford o, per restare in territorio nipponico, *Il fucile da caccia* di Inoue Yasushi, nel fare chiarezza finisce per rivelare come

i rapporti familiari e sentimentali, anche quando animati da stima e affetto, non riescano a sottrarsi all'ombra delle menzogne.

La letteratura di ogni tempo e luogo si nutre da sempre di segreti, rivelazioni e agnizioni, e anche per gli altri veicoli di finzione, dal cinema alla televisione delle fiction, i segreti sono un espediente narrativo di insuperabile efficacia. Ma ho pensato spesso che in Giappone, dove la reticenza è un codice di comportamento e la riservatezza una regola di educazione, i segreti assumono un ruolo particolare.

È significativo che il peso dei segreti che incombe sui personaggi del libro non si faccia più lieve o trascurabile nemmeno sotto lo scoppio delle bombe atomiche che a pochi giorni di distanza l'una dall'altra deflagrano su Hiroshima e Nagasaki. Potrebbe sembrare poco credibile che una tragedia così immensa non distrugga i personaggi dai loro drammi individuali, eppure il fatto che le persone si attacchino con ostinazione ai propri destini, e che la vicenda acquisti significato soltanto quando incrocia la loro storia personale, è forse la verità più importante che emerge dalla fitta rete di bugie che è l'anima e il cuore del libro.



Generosità di un avido lettore

Robert Gottlieb scoprì talenti come Bradbury e Cheever e Nobel come Naipaul e Morrison: in *Avid Reader* si racconta con il solito understatement

Harvey Sachs, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 30 ottobre 2016

L'espressione inglese «avid reader» (lettore accanito o appassionato) si adoperava spesso come risposta alla domanda: «Quali sono i tuoi hobby?». «Sono un lettore accanito.» Invece, come titolo del nuovo libro di memorie di Robert Gottlieb, verosimilmente il maggior redattore vivente di libri anglofoni, *Avid Reader* suona come un gigantesco understatement autoironico. Gottlieb, newyorkese, classe 1931, è stato direttore, prima della casa editrice Simon & Schuster, poi della Alfred A. Knopf e infine del settimanale «The New Yorker», e ha fatto da levatrice per decine di scrittori, di cui un elenco molto riassuntivo deve per forza includere Bruno Bettelheim, Ray Bradbury, Anthony Burgess, John Cheever, Michael Crichton, Roald Dahl, Antonia Fraser, Joseph Heller, Elia Kazan, John le Carré, Jessica Mitford, Edna O'Brien, Salman Rushdie, John Updike e quattro laureati Nobel: Doris Lessing, Toni Morrison, Alice Munro e V.S. Naipaul.

Gottlieb, figlio unico di un avvocato e di una maestra elementare, racconta che spesso durante i pasti ognuno dei tre membri della famiglia leggeva il libro che lo interessava in quel momento, e «soltanto più tardi mi son reso conto che questa situazione non era normale». Vivevano a pochi passi dal Central Park, ma il giovane Bobby era contento di stare nella sua camera a leggere Waugh, Orwell, Faulkner, Balzac, Dickens, Hardy, Twain e Austen. Dopo gli studi alla Columbia University e poi a Cambridge in Inghilterra, tornò a New York, con una moglie e un bambino, e cercava lavoro, convinto di non saper fare nulla. A ventiquattro anni però, fu assunto come lettore

di manoscritti alla Simon & Schuster; in seguito ne diventò uno dei redattori principali, poi direttore editoriale. Nel 1967 passò alla Knopf, una delle case editrici più prestigiose in assoluto, e la diresse per vent'anni. Decideva quali libri pubblicare e lavorava direttamente su molti dei manoscritti. Oltre ai sunnominati autori, molte celebrità dell'epoca – tra queste, Lauren Bacall, Margot Fonteyn, Katharine Hepburn, Liv Ullmann e Gloria Vanderbilt – si recavano da lui per aiuto con le loro autobiografie. La Knopf sotto la sua guida guadagnava bene, ma proprio per quello Gottlieb – come diversi altri editori dell'epoca – credeva che certi libri di grande valore culturale dovessero essere pubblicati anche se non «rendevano», che una parte dei guadagni dai best seller doveva essere usata per sovvenzionare quelli mirati a un lettorato più ristretto.

L'atteggiamento di Gottlieb come redattore assomigliava a quello di Maria Callas come interprete musicale: secondo lei, un cantante non deve cercare di diventare il personaggio che rappresenta, deve invece assorbire il ruolo finché questo lo penetri totalmente. Ecco, Gottlieb cercava di «soccombere» a un manoscritto promettente ma in qualche modo difettoso per poter capire dall'interno del testo ciò che impediva all'autore di arrivare a una piena realizzazione delle proprie intenzioni.

Nel 1987 Gottlieb fu chiamato dall'editore S.I. Newhouse a dirigere il celeberrimo settimanale culturale «The New Yorker», sostituendo l'ottantenne William Shawn, che lo dirigeva sin dal 1952. Fu uno scandalo, perché Shawn non voleva andarsene e



alcuni tra i suoi scrittori storici si ribellarono al cambiamento. Ma le acque si calmarono presto, Gottlieb si dimostrò un capitano eccellente, mantenendo la qualità editoriale della rivista sia con vecchi che con nuovi collaboratori (tra questi ultimi: Margaret Atwood, Julian Barnes, Joan Didion, Jamaica Kincaid e Susan Sontag) e riducendo nel contempo le perdite economiche annuali. Dopo cinque anni però, Newhouse decise di dare al «New Yorker» un'immagine più à la page e sostituì Gottlieb con l'allora direttrice della rivista «Vanity Fair» Tina Brown. Gottlieb, al quale Newhouse dette una pensione da favola, tornò alla Knopf, senza posizione dirigenziale, che non voleva più, ma come redattore free-lance per libri come l'autobiografia dell'ex presidente Bill Clinton.

Gottlieb ha sempre preso molto sul serio il suo lavoro ma non sé stesso, per cui il tono di *Avid Reader* è vivace e spigliato. Racconta di amicizie con tanti autori e le loro famiglie, ma anche di battibecchi e disaccordi con altri, descrivendo vizi e virtù di tutti sempre con umorismo, raramente per rivendicare le proprie scelte.

Per trasparenza: ammetto di aver lavorato personalmente con Gottlieb su un libro Knopf nei primi anni Ottanta. Non si usavano ancora i computer, e siccome la scadenza di pubblicazione si avvicinava ci sedevamo per terra nel suo ufficio, con fogli stesi dappertutto, tagliando e incollando frasi e paragrafi

del testo. Io ero ancora giovane, mentre lui era il più famoso direttore editoriale americano, tuttavia andava lui a fare fotocopie per me e a prendere panini e bibite per entrambi; l'atmosfera era totalmente rilassata. Più tardi, Gottlieb accettò un paio di pezzi lunghissimi che avevo sottoposto al «New Yorker», e anche lì, non era possibile prendere un appuntamento per parlare con Bob (come tutti lo chiamavano): si entrava direttamente nel suo ufficio, la cui porta era sempre aperta per tutti.

Fin dalla gioventù Gottlieb è stato un fan appassionato del balletto, e per molti anni faceva parte, da volontario, dell'amministrazione della New York City Ballet di George Balanchine, aiutando soprattutto con la programmazione delle complicatissime stagioni del complesso. Adesso, a ottantacinque anni compiuti, Gottlieb, con la seconda moglie, l'attrice Maria Tucci (figlia dello scrittore italo-russo-americano Niccolò Tucci), dedica tempo ai figli e nipoti, pur essendo sempre indaffarato, non solo come redattore ma anche come autore: negli ultimi anni ha scritto libri su Balanchine, Sarah Bernhardt, i figli di Charles Dickens e diversi altri soggetti.

Gottlieb conclude *Avid Reader* con un commento, tipico di lui, sulla vecchiaia: «Può darsi che la fine sarà dura, ma forse il destino mi sarà gentile e mi permetterà almeno di continuare per un po' a leggere». Glielo auguriamo!