

La rassegna stampa di **Oblique**

dicembre 2012

Pubblichiamo un estratto del
Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani
di Giacomo Leopardi (1823)

[...] Quelli che credono superiore a tutte per cinismo la nazione francese, s'ingannano. Niuna vince né uguaglia in ciò l'italiana. Essa unisce la vivacità naturale (maggiore assai di quella de' francesi) all'indifferenza acquisita verso ogni cosa e al poco riguardo verso gli altri cagionato dalla mancanza di società, che non li fa curar gran fatto della stima e de' riguardi altrui: laddove la società francese influisce tanto, com'è noto, anche nel popolo, ch'esso è pieno di riguardi sì verso i propri individui, sì verso l'altre classi, quanto comporta la sua natura. Se gli stranieri non conoscono bene il modo di trattare degl'italiani, massime tra loro, questo viene appunto dalla mancanza di società in Italia, onde è difficile a un estero il farsi una precisa idea delle nostre maniere sociali ordinarie, mancandogli l'occasione d'esserne facilmente e sovente testimonio, perocché d'altronde non siamo soliti a risparmiare i forestieri. Ma nel nostro proprio commercio, per le dette ragioni, il cinismo è tale che supera di gran lunga quello di tutti gli altri popoli, parlando proporzionatamente di ciascuna classe. Per tutto si ride, e questa è la principale occupazione delle conversazioni, ma gli altri popoli altrettanto e più filosofi di noi, ma con più vita, e d'altronde con più società, ridono piuttosto delle cose che degli uomini, piuttosto degli assenti che dei presenti, perché una società stretta non può durare tra uomini continuamente occupati a deridersi in faccia gli uni e gli altri, e darsi continui segni di scambievole disprezzo. In Italia il più del riso è sopra gli uomini e i presenti. La *raillerie* e il *persifflage*, cose sì poco proprie della buona conversazione altrove, occupano e formano tutto quel poco di vera

conversazione che v'ha in Italia. Quest'è l'unico modo, l'unica arte di conversare che vi si conosca. Chi si distingue in essa è fra noi l'uomo di più mondo, e considerato per superiore agli altri nelle maniere e nella conversazione, quando altrove sarebbe considerato per il più insopportabile e il più alieno dal modo di conversare. Gl'Italiani posseggono l'arte di perseguitarsi scambievolmente e di *se pousser à bout* colle parole, più che alcun'altra nazione. Il *persifflage* degli altri è certamente molto più fino, il nostro ha spesso e per lo più del grossolano, ed è una specie di *polissonnerie*, ma con tutto questo io compiangerei quello straniero che venisse a competenza e battaglia con un italiano in genere di *raillerie*. I colpi di questo, benché poco artificiosi, sono sicurissimi di sconcertare senza rimedio chiunque non è esercitato e avvezzo al nostro modo di combattere, e non sa combattere alla stessa guisa. Così un uomo perito della scherma è sovente sconcertato da un imperito, o uno schermitore riposato da un furioso e in istato di trasporto. Gl'Italiani non bisognosi passano il loro tempo a deridersi scambievolmente, a pungersi fino al sangue. Come altrove è il maggior pregio il rispettar gli altri, il risparmiare il loro amor proprio, senza di che non vi può aver società, il lusingarlo senza bassezza, il procurar che gli altri sieno contenti di voi, così in Italia la principale e la più necessaria dote di chi vuole conversare, è il mostrar colle parole e coi modi ogni sorta di disprezzo verso altrui, l'offendere quanto più si possa il loro amor proprio, il lasciarli più che sia possibile mal soddisfatti di se stessi e per conseguenza di voi. [...]

– Marco Archetti, «La prigione dello stile (italogenerone)» <i>Orwell di Pubblico</i> , primo dicembre 2012	5
– Carolina Cutolo, «Se è a pagamento non è editoria. Punto» <i>Orwell di Pubblico</i> , primo dicembre 2012	7
– Marcello Benfante, «Limonov, eroe del nostro tempo» <i>Lo Straniero</i> , 3 dicembre 2012	9
– Nicola Lagioia, «Leopardi, Manzoni, De Roberto, Tomasi di Lampedusa: l'Italia attraverso...» <i>minima & moralia</i> , 3 dicembre 2012	12
– Edoardo Sassi, «Editoria, il ruggito dei piccoli» <i>Corriere della Sera</i> , 7 dicembre 2012	17
– Simonetta Fiori, «Quei titoli in classifica grazie a twitter e ai blog» <i>la Repubblica</i> , 7 dicembre 2012	18
– Andrea Libero Carbone, «Lettore, diventa consumatore critico!» <i>Orwell di Pubblico</i> , 8 dicembre 2012	19
– Mario Andrea Rigoni, «Al ballo dei nobili sovietici» <i>Corriere della Sera</i> , 9 dicembre 2012	21
– Davide Jaccod, «Per lo scrittore di mafia c'è un'etica da rispettare?» <i>La Stampa</i> , 12 dicembre 2012	23
– Roberto Calasso, «Baudelaire, il riso viene dal diavolo» <i>Corriere della Sera</i> , 12 dicembre 2012	24
– Antonio Gnoli, «Walter Benjamin. Gli inediti del filosofo che Einaudi non volle» <i>la Repubblica</i> , 12 dicembre 2012	28
– Andrea Sorrentino, «I taccuini di Brera. In tribuna con Gioàn i segreti del mestiere» <i>la Repubblica</i> , 16 dicembre 2012	31



- Fulvio Panzieri, «Primavera in arrivo per gli scrittori arabi»
Avvenire, 16 dicembre 2012 35
- Guido Vitiello, «Più Sciscia, meno Pasolini»
La Lettura del Corriere della Sera, 16 dicembre 2012 37
- Giorgio Pressburger, «La letteratura viene dall'Est»
Corriere della Sera, 16 dicembre 2012 39
- Pier Francesco Borgia, «Per leggere i romanzi italiani basta il dizionario dei piccoli»
il Giornale, 18 dicembre 2012 41
- Achille Varzi, «Salviamo le note (a margine). Bayle o Foster Wallace, il commento vale più del testo»
la Repubblica, 21 dicembre 2012 43
- Antonio Prudeniano, «Giuseppe Russo: "Ecco perché Neri Pozza apre alla narrativa italiana"»
Affari italiani, 21 dicembre 2012 46
- Francesco Ermani, «Biblioteca Olivetti. "Faccio rivivere i libri di mio nonno Adriano..."»
la Repubblica, 21 dicembre 2012 50
- Tony Barrell, «Ebook, così il trionfo delle "Cinquanta sfumature" ha cambiato l'editoria»
la Repubblica, 22 dicembre 2012 52
- Stefano Mauri, «Editore più di prima»
l'Espresso, 27 dicembre 2012 55
- Oliver Sacks, «La resistenza del libro che profuma di carta»
la Repubblica, 27 dicembre 2012 57
- Giuseppe Dierna, «Futurismo in rivista. Quando l'arte scompagina le carte»
la Repubblica, 30 dicembre 2012 59
- Christian Raimo, «Il giornalismo culturale come educazione del lettore»
Orwell di Pubblico, 31 dicembre 2012 61

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani e periodici nazionali
tra il primo e il 31 dicembre 2012.
Impaginazione a cura di **Oblique Studio**

La prigione dello stile (italogenerone)

Marco Archetti, Orwell di Pubblico, primo dicembre 2012

Sabato scorso, in libreria, mi sono sentito male. La colpa è di Francesco Pacifico, ma non ce l'ho con lui. Ce l'ho con me. I fatti: su *Orwell* è comparso a sua firma un pezzo dal titolo «Il generone della narrativa italiana – la lingua media sta diventando troppo media», e al di là del fatto che io avrei messo un punto di domanda, dopo italiana, terminata la lettura (e non avendo copie dei miei libri in casa) mi sono precipitato in libreria preoccupato per me. E sono incappato in *Vent'anni che non dormo*, un mio romanzo del 2003.

Assecondando il gioco di campionamento che Pacifico proponeva nell'articolo – dedicandosi cioè alla pesca casuale di frasi da un pugno di romanzi e «pe-sandone» la lingua – ho aperto il mio. Risultato? Il malessere. Non riuscivo a rileggermi. Questo, per tre ragioni: in quel romanzo c'era un autore che *cer-cava* lo stile; in quel romanzo c'era uno scrittore che, anziché scrivere, *rifletteva* sullo stile; quel romanzo si *riduceva*, in gran parte, a stile. Terrorizzato da me stesso, mi sono chiesto cosa mi fosse saltato in testa di così folle, dieci anni prima, da indurmi a una deplorabile emorragia come quella a pag.14: «Stralci di melanzane gli riempivano la bocca e venivano sommariamente condannati nello strapiombo della trachea, ingoiati vivi senza passare attraverso la magistratura molare».

Sorretto allo scaffale, ho pensato: non posso essere io. E poco più avanti? Un disastro: «La diottria insufficiente della luce del corridoio, la lentezza acquorea dei gesti». La voglia di prendermi a schiaffi stava prendendo il sopravvento, così sono uscito alla chetichella, svignandomela senza salutare. Ero stato davvero capace di scrivere quelle cose? A cosa o a chi serviva, quella lingua affatto media? Perché non solo non serviva a niente e a nessuno, ma di per sé non era nemmeno garanzia di nulla – anzi, lo scrittore, dieci anni dopo, avrebbe voluto schiaffeggiarsi. Dopo essermi calmato, rientrato nella stessa libreria

da cui ero fuggito e pescando qua e là da un paio di miei romanzi successivi, ecco che incorrevo in più rassicuranti: «Le campane suonavano mezzogiorno, le biciclette ronzavano e le donne di servizio toglievano lenzuola, rigiravano materassi, stavano affacciate»; «Tiro avanti così – spalle spente, pelle verde limone, mani come passerì»; «Battersela da Lourdes fu un'impresa leggendaria».

Sollievo: dal 2004 ero guarito. Tuttavia, rincasando, non riuscivo a togliermi dalla testa una domanda dell'articolo di Pacifico: «Dove portare la mia lingua?». Di seguito, il bivio che segnalava: «Boria tradizionalista o facili scorciatoie?». Dico la mia. Non credo che la lingua sia *il* problema. Forse pensare alla lingua in astratto e separatamente dal resto non ha senso, e anzi, è vero il contrario: cercare la lingua è un errore madornale. La lingua non si porta: dalla lingua ci si fa trovare. A guidarci devono essere le storie.

Così mi son chiesto: che storie abbiamo raccontato nei nostri romanzi? Perché secondo me, spesso, non abbiamo raccontato niente. Infatti la nostra lingua è stata tutto, il centro delle nostre domande e delle nostre risposte. Mi sono venuti in mente romanzi in cui la prosa aveva la meglio sul gusto del racconto, in cui il postulato stilistico imprigionava la pagina in un'implacabile cefalea, in cui le balze del tendaggio della sala da pranzo erano meglio del pranzo stesso – storie cieche che abbiamo creduto di illuminare con la nostra «scrittura». Delirio di onnipotenza? Lo sospetto. Perché secondo me la lingua migliore, cioè l'unica possibile, è *già* dentro le storie. Tutto sta a saperle ascoltare: le storie ci parlano in continuazione e a tender l'orecchio ci diranno forte e chiaro come devono essere trattate. Noi dobbiamo avere fiducia, udito, intuito, e la volontà di non rifugiarsi nella bravura o nella sciatteria, due forme della rinuncia a raccontare. «Cosa fare di fronte a un pubblico poco esigente?» si chiede a un certo punto

Pacifico. Beh, non saprei, dato che siamo noi, spesso, il pubblico poco esigente di noi stessi.

Dostoevskij non aveva un buon carattere. Tuonava contro i tipografi che gli correggevano i presunti errori e diceva che non erano errori: scriveva così perché ascoltava il popolo. Diceva che, di ogni personaggio, avrebbe saputo indicare anche l'abitazione, e condurvi chiunque. Diceva: «Io sono il popolo». A volte ho l'impressione che noi, invece, siamo rimasti troppo tempo chiusi in casa. Ad accudirla, la nostra scrittura. A far moine allo specchio, rifiutandoci di sporcarla. Perché crogiolarci nel mito esangue dell'immacolatezza? Perché generare romanzi-nature-morte con lessico ansioso di prestazione?

Abbiamo diviso i romanzi per categorie linguistiche e, come scolaretti, abbiamo voluto posizionarci in quella dei «bravi». Chi volevamo compiacere? Fos-
simo stati meno bravi ci saremmo seduti certamente in ultima fila, ma almeno, da lì, avremmo sbirciato fuori dalla finestra – cosa che hanno fatto gli scrittori di genere, i quali, seppur concentrati tutti sullo stesso vetro, almeno guardavano qualcosa. Generare

«Forse pensare alla lingua in astratto e separatamente dal resto non ha senso, e anzi, è vero il contrario: cercare la lingua è un errore madornale. La lingua non si porta: dalla lingua ci si fa trovare. A guidarci devono essere le storie»

«Perché secondo me la lingua migliore, cioè l'unica possibile, è già dentro le storie. Tutto sta a saperle ascoltare: le storie ci parlano in continuazione e a tender l'orecchio ci diranno forte e chiaro come devono essere trattate»

commissari o ghirigori linguistici: raccontare è solo questo bivio? E perché ogni riflessione sulla scrittura prescinde quasi sempre dai lettori? Al contrario, una risposta possibile alla domanda: «Cosa fare della nostra lingua?», secondo me, potrebbe essere: «Quel che ne ha fatto il nostro scrittore preferito». La risposta è nel lettore che siamo, nel lettore che si è divertito – non è una colpa – e ha avuto un brivido alla schiena. Trovare questa risposta, trovarla lì, e ricordarmene, per me è l'unico dovere. «Chi ci aiuterà a scrivere meglio?». Direi: la biblioteca di casa e, fuori di casa, una strada qualsiasi. Portano entrambe lontano.

«Non ho tempo da perdere con gli avverbi» confessava Cechov in una lettera a Gorkij. Malamud ripeteva: «Storie, storie, storie. Per me non esiste altro». Ecco, sono due frasi che incornicerei. Perché ci ricordano che l'unica bussola è la forza salvifica delle storie, la loro fecondissima capacità di esplodere e di illuminare, oltre che di rispondere a tutte le nostre domande. Sì, proprio a tutte – anche quelle che non siamo stati abbastanza intelligenti da porci.

Se è a pagamento non è editoria. Punto

Carolina Cutolo, Orwell di Pubblico, primo dicembre 2012

Gli editori a pagamento, imprenditori invalidi (o finti tali) che mettono il peso del rischio d'impresa sulle spalle degli autori, sono sempre esistiti. Oggi però, grazie alla crescente domanda di pubblicazione *ad ogni costo* da parte degli autori, si sono sviluppati e moltiplicati come non mai. Insomma: autori che non scelgono, pubblicati da editori che non scelgono. E questo in un ambito in cui invece la scelta è un elemento determinante, sia per l'autore che dovrebbe cercare, pur faticosamente, il percorso editoriale più costruttivo e favorevole, sia per l'editore, che dovrebbe costruire la propria credibilità di imprenditore culturale proprio sulla selezione.

L'importanza di decidere cosa pubblicare e cosa no (sia dal punto di vista dell'editore che da quello dell'autore) viene individuata perfettamente da Italo Calvino nella famosa lettera del 1954 a Mario Ortolani: «Ma che ti piglia? Avertela a male per un manoscritto rifiutato? Ma ti sembra il caso? Fallito: e perché? Falliti sono quei poveretti a cui editori troppo indulgenti [...] hanno pubblicato i primi libri [...] e poi non hanno saputo continuare e hanno visto la critica trascurarli, il pubblico dimenticarsi di loro... Quelli sì che sono casi tristi [...]. Se le reazioni dei primi lettori non sono completamente favorevoli non pubblico: perché dovrei pubblicare? Farei il mio danno: è un sacrificio, ci ho faticato e sperato, ma si deve pubblicare solo quel che si è sicuri che è compiuto, che ha raggiunto quello che voleva raggiungere».

Analogamente, ma in relazione alla situazione attuale dell'editoria, Gian Carlo Ferretti, nell'ultima parte del suo *Siamo spiacenti – Controistoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti*, appena pubblicato da Bruno Mondadori, rileva come la straordinaria facilità di pubblicazione emersa negli ultimi anni nasconda in realtà diversi svantaggi: «Significa molto spesso mancanza di filtri critici e di mediazioni culturali, portando così addirittura a una certa

svalutazione dell'atto stesso della scrittura. [...] Al tempo stesso restare inediti appare quasi impossibile, e la stessa figura eroica o patetica, ansiosa o fiduciosa, sofferente o baldanzosa dello scrittore inedito rifiutato tende a scomparire. Ma ne compare un'altra, quella dello scrittore abbandonato, che è il frequente doloroso risvolto del facile passaggio dall'inedito all'edito».

Se per gli editori a pagamento sembra impossibile rinunciare al denaro degli autori, gli autori sembrano non prendere neanche in considerazione la possibilità di non pubblicare affatto. Giorgio Fontana, il 25 novembre scorso nel suo intervento al Writers Festival di Milano, pone una domanda fondamentale e nient'affatto oziosa: «Perché scrivere con il fine di rendere pubblico ciò che si scrive?», e riferendosi alla recente decisione di Philip Roth di abbandonare la scrittura, sostiene la nobiltà di questo tipo di scelta soprattutto per chi invece a pubblicare non ha ancora cominciato: «A me interessa molto di più uno sconosciuto che, nel silenzio della propria totale oscurità, rinuncia senza clamori e per semplice rispetto – perché a suo giudizio sa di non poter fare abbastanza. Compie un gesto per cui va ringraziato: rinuncia al desiderio malato di dire la propria, rinuncia alla santificazione di ogni opinione, rinuncia all'idea che poter pronunciare una parola significhi doverla pronunciare, e che la libertà coincida con il suo esercizio sempre e comunque».

Ma è dunque tutta colpa della febbre da pubblicazione di questi nuovi aspiranti scrittori se la prassi viziata dell'editoria a pagamento (che insieme ai soldi si accaparra anche i diritti esclusivi delle opere) ha tanta fortuna? In molti, tra gli addetti ai lavori e gli scrittori che pubblicano normalmente a spese dei propri editori, sostengono di sì, e liquidano la questione considerando che chi è così babbeo da pagare, se lo merita. Come se la questione non li riguardasse, come se questo fenomeno ormai vastissimo non fosse

un segnale preoccupante di un quadro molto più ampio, di una distorsione profonda e diffusa del senso e della natura dell'editoria che non può essere ignorata o sminuita sbrigativamente come problema altrui, e che andrebbe invece affrontata con decisione non solo dai singoli operatori culturali, ma anche e soprattutto dagli organismi più importanti e influenti.

Un segnale positivo in questo senso è arrivato da una netta e inequivocabile presa di posizione del presidente dell'Aie (Associazione italiana editori) Marco Polillo, che durante un'intervista per Libriblog ha dichiarato: «L'editore fa questo mestiere rischiando del suo, perché crede nel prodotto che fa e crede nel fatto di portare al pubblico attraverso i canali, le librerie soprattutto e la grande distribuzione, dei testi che ritiene meritevoli di essere letti e accettati dal lettore. [...] L'editore a pagamento in realtà non è un editore, è uno stampatore. [...] Chi pensa o si propone di fare l'editore facendosi pagare una quota a parte o anche l'intera parte dall'autore stesso, non è più automaticamente un editore. [...] Sono contrarissimo agli editori a pagamento».

«Se per gli editori a pagamento sembra impossibile rinunciare al denaro degli autori, gli autori sembrano non prendere neanche in considerazione la possibilità di non pubblicare affatto»

**«Chi pensa o si propone di fare l'editore facendosi pagare una quota a parte o anche l'intera parte dall'autore stesso, non è più automaticamente un editore»
Marco Polillo, presidente dell'Aie**

È importante che un organismo autorevole come l'Aie finalmente stigmatizzi una prassi editoriale che, azzerando la componente selettiva della pubblicazione, snatura e delegittima completamente il ruolo cruciale dell'editore come soggetto culturale. Sorprende non poco quindi, alla luce di questa significativa dichiarazione di Polillo, scoprire dalla cartella stampa di Più libri più liberi (la fiera della piccola e media editoria che si svolgerà dal 6 al 9 dicembre prossimi a Roma e organizzata proprio dall'Aie) che fra gli espositori figurano ben 26 editori a pagamento (presenti nella lista Writer's Dream consultabile sul blog Lippertura). Non dovrebbe la più importante e influente associazione italiana di editori avvalorare le parole con i fatti e fare a sua volta una scelta di qualità tenendo fuori dalla fiera gli editori a pagamento, cosicché agli occhi dell'aspirante scrittore non si mimetizzino e confondano con gli editori invece degni di questo nome? È proprio vero che certe volte, come sostiene Ferretti all'inizio del suo saggio: «Niente è meglio di un rifiuto».

Limonov, eroe del nostro tempo

Marcello Benfante, Lo Straniero, 3 dicembre 2012

È a partire dal Romanticismo che la mediocrità viene messa al bando. Fino al Medioevo le obiezioni all'antico precetto secondo il quale «in medio stat virtus» erano rarissime. Con l'Umanesimo, che ancora tuttavia celebra la masserizia, e soprattutto con il Rinascimento gaudente e laico cominciano le prime evidenti incrinature. Ma l'Empirismo e l'Illuminismo rivalutano il buon senso e con esso una certa mentalità placida del benpensante basata sull'esperienza e la ragionevolezza. Con il Positivismo trionfa l'ottimismo soddisfatto della borghesia, l'esaltazione della retta via del progresso illimitato. Bisognerà aspettare le ambiguità umbratili del Decadentismo per mettere al bando definitivamente l'ideale dell'equilibrio e della temperanza. Questo atteggiamento non cambia con le avanguardie storiche né con il ribellismo della gioventù bruciata né con la contestazione beat, floreale e underground. Per la cultura rock e pop non c'è cosa più abietta della mediocrità, della via di mezzo, del grigiore moderato. Il postmoderno abroga il concetto stesso di medietà nella sincronica compresenza degli opposti. Ovunque, insomma, è l'eccesso ad affascinare. Perfino nell'Italia dell'ignavia e del gesuitismo, del compromesso e dell'inciucio. Anche il Vasco Rossi degli esordi sanremesi, per esempio, cantava l'aspirazione a una vita piena di guai come quella di Steve McQueen.

Divenuto di massa, il superomismo si è ridotto a una caricatura del niccianesimo. Tuttavia non tutto lo spirito byroniano e *maudit* dei nostri tempi si può relegare nella parodia, anche se spesso appare grottesco o patetico.

Per esempio, Emmanuel Carrère ha narrato in *Limonov* (Adelphi, traduzione di Francesco Bergamasco) la vita inimmaginabile (e non immaginaria) di Eduard Savenko, sconcertante eroe dei nostri tempi globalizzati, ancorché crepuscolare nella sua senilità *up to date*, alfiere tardo-romantico intriso di soggettivismo

ipertrofico e di frustrato nazionalismo. Ironie a parte, è difficile sbarazzarsi con un giudizio apodittico di questo personaggio così contraddittorio: sgradevole e affascinante, virtuoso e abietto, rivoluzionario e reazionario, cinico e idealista, candido e perverso, Limonov (*nom de plume* che allude a un'asprezza esplosiva, al limone e alla granata) spiazza e sconcerta con la sua doppiezza esistenziale e la sua schizofrenia ideologica. Carrère talvolta ci prova a emettere una sentenza, quando gli imperativi della coscienza lo chiamano a prendere le distanze da certi obbrobri morali, ma a prevalere nel suo ruolo di biografo non del tutto neutrale è l'oscillazione tormentata tra ammirazione e repulsione, tra empatia e rigetto, tra riconoscimento e disconoscimento.

D'altronde, è difficile ripudiare senza remore, senza se e ma, questo barbaro adorabile, questo D'Artagnan un po' mongolo, questo Julien Sorel trasformato in una star palestrata, questo *self made man* che è insieme atleta e relitto, asceta e demone, che indigna e seduce, ripugna e attrae, irrita e appassiona, senza mai lasciarci indifferenti. Difficile è perfino definirlo, consegnarlo a una sintesi: «Teppista in Ucraina, idolo dell'underground sovietico, barbone e poi domestico di un miliardario a Manhattan, scrittore alla moda a Parigi, soldato sperduto nei Balcani; e adesso, nell'immenso bordello del dopo comunismo, vecchio capo carismatico di un partito di giovani *desperados*».

Nasce nel 1943, durante l'ultima fase dell'assedio di Stalingrado, quella che prelude alla capitolazione tedesca: «figlio della vittoria», penserà per tutta la vita a Stalin come a un tiranno paterno. Edipico oppositore che apprezza pure il bellicoso Trockij e il demiurgico Lenin, Eduard cresce al riparo dagli strali della dittatura in una atmosfera di pax burocratica e poliziesca (il padre è un ufficiale della Ceka).

A dieci anni (alla morte di Stalin) legge Dumas e Verne da cui attinge il modello ideale del vendicato-

re, del Montecristo-Nemo che gioca la sua *revanche* contro le persecuzioni sociali. È ancora un ragazzo quando si scopre potenzialmente capace di uccidere e quindi di incutere timore nel prossimo. Decide di diventare un criminale, di votarsi al male. D'ora in poi il coltello sarà il suo inseparabile compagno. Legge gli scrittori vagabondi. Jack London gli fa da

«Carrère talvolta ci prova a emettere una sentenza, quando gli imperativi della coscienza lo chiamano a prendere le distanze da certi obbrobri morali, ma a prevalere nel suo ruolo di biografo non del tutto neutrale è l'oscillazione tormentata tra ammirazione e repulsione, tra empatia e rigetto, tra riconoscimento e disconoscimento»

guida per una vita erratica di espedienti e lavoretti. Subisce l'esperienza del manicomio per volere della severissima madre che intende raddrizzarlo. Da questo momento è etichettato come dissidente. Entra a far parte dei poeti clandestini che fanno circolare le loro opere autopubblicate e manoscritte (i *samizdat*). Poi aderisce ai decadenti. E decadente in senso stretto rimarrà sempre, soprattutto per l'obiettivo wildiano di fare della propria vita un capolavoro. L'apprendistato è concluso. Limonov è pronto a conquistare il mondo. Carrère lo definisce un «Barry Lyndon sovietico». Ma più che il potere, è la fama quella che anela. Una gloria ottenuta per esecrazione. C'è un po' di Rastignac e di Bel Ami in questo avventuriero, ma anche di Rimbaud. Solo il fallimento è per lui il criterio del valore. Ogni successo è disprezzabile, ignobile. Ma attenzione a non idealizzare questo suo anticonformismo che a ben vedere non è privo di invidia: «Il fatto è che a Eduard non piacciono i culti di cui non sia lui il destinatario. Pensa che l'ammirazione riservata ad altri venga sottratta a lui».

Un ipocrita egocentrico, quindi. Non è così facile il responso, né così ovvio. Limonov, spiega Carrère, è

un misto di arroganza e lealtà, di individualismo e altruismo.

Programmaticamente si interessa di chi ritiene interessante. In procinto di lasciare l'Urss, promuove altri poeti sconosciuti con gesti disinteressati.

Ogni volta che si cerca di confinarlo in una tipologia psicologica, Limonov stupisce con uno scarto imprevedibile. Criminale e onest'uomo, sprezzante e generoso, dongiovanni e monogamo, macho e occasionalmente omosessuale, Limonov è un soggetto metamorfico e un po' licanthropico. È un *loser* ed è un *leader*, un umile detenuto che sa stare al suo posto tra i fratelli carcerati e un megalomane che non ha mai trovato altro argomento su cui scrivere che la propria inimitabile vita, da vendere a rate libro dopo libro. Un po' nazista, per oscura e antica fascinazione luciferina, e un po' comunista, per nostalgia dei fasti imperial-bolscevichi. Un *nazbol*, insomma, che nel caos postsovietico, nel farwest russo travolto dall'inflazione galoppante, dalle mafie neocapitaliste e dalla crisi sistemica, recita la parte del poeta-vate. Non a caso Carrère lo accosta alla figura di D'Annunzio. Strano però che non pensi a Marinetti, la cui figura di letterato militare è ancora più calzante. Che cos'è infatti questa voluttà di guerra che spinge Limonov a diventare sostenitore del genocidio filoserbo se non una forma di futurismo-sciovinismo? Ancora una volta affiora il bifrontismo di Limonov. Il piacere della violenza sta per lui nella sua necessità naturale: «pace e guerra sono come l'uomo e la donna, lo yin e lo yang». Inscindibili e imprescindibili. Ma in fondo tutta la sofisticata filosofia di Limonov si riduce a una vulgata dell'homo hominis lupus. Il Fantomas che occhieggia dalle sue pareti è una ben poco misteriosa rivisitazione popolare e feuilletonistica di Hobbes.

Tra ombre e luci, il ritratto, a suo modo cubista per le tante angolazioni, diviene infine intelligibile. Con tutta la sua rudezza plateale, Limonov è un esteta che, come i suoi colleghi redattori dell'*Idiot*, sostiene il primato dello stile sulle idee. Idea (a sua volta) molto dura da accettare da parte di chi ha posto la questione della verità come stile di scrittura e di vita. Con tutta la sua dogmatica abolizione della bontà,

intesa come debolezza dei soccombenti, Limonov non riesce a trattenere la pietà per la sua patria umiliata, per i suoi genitori vecchi e miseri, per il suo popolo declassato e flagellato che muore d'inedia per le strade. E tuttavia non sa trarne le conseguenze etiche e politiche. Oppositore virtuoso per necessità e vocazione al protagonismo, più che per convinzione ideologica, Limonov non è poi molto lontano dalla mentalità restauratrice e autocratica di un Putin.

Neppure Carrère tira le somme. Accenna a una sorta di vita parallela antiplutarchiana: ci racconta con qualche pudore della sua giovinezza insicura («ero terrorizzato: dalla vita, dagli altri, da me stesso»). Si capisce allora perché sia tanto ammaliato dall'energia di Limonov, dalla sua capacità di trasformare il dolore in forza e gioia, di risalire alla luce dopo aver toccato cento volte il fondo. Senonché, a ben vedere, Limonov, quest'uomo «pieno di vita», è in realtà un personaggio autodistruttivo, al limite del masochismo. Di più, è un personaggio vero ma irrealista la cui vita imita incessantemente la letteratura. Il che, beninteso, non gli impedisce di essere un autentico scrittore, a prescindere da ogni valutazione di merito (che è, fra l'altro, un criterio adottato dallo stesso Limonov).

Altra cosa, più complessa e sofferta, è definirlo «one of the most decent men I have met in my life», come fa Olga Matich, docente di letteratura russa a Berkeley. *Decent* nel senso – commenta Carrère – della *common decency* di cui parlava George Orwell, ovvero di «quella mirabile virtù diffusa, diceva lui, più nel popolino che nelle classi elevate, ed estremamente rara negli intellettuali, che è un misto di onestà e di buon senso, di diffidenza verso i paroloni e di fedeltà alla parola data, di valutazio-

ne realistica della realtà e di riguardo nei confronti degli altri». Se talora Limonov sa essere un uomo decente, nella sua coerente incoerenza e nel vorticoso alternarsi delle sue esperienze, non è però a questa meta, in un certo senso mediocre (sebbene eccezionale), che mira. La sua decenza, l'austerità che imprime a ogni suo atto, è il portato di una personalità tetragona, animata da una fortissima determinazione ad affermarsi. La stessa scrittura non è «uno scopo in sé», ma solo un mezzo per affermare un ego smisurato.

Certo, ogni moralismo ha un che di stantio e di falso. Di iniquo, in definitiva. Carrère giustamente sospende il giudizio. Consegna ai lettori un coacervo irrisolto e magmatico. Una questione tutta aperta. A un certo punto, nel bailamme di una Mosca che sembra Gotham City, i ruoli sembrano confondersi e persino invertirsi: «Nessuno sa più chi siano i buoni e chi i cattivi, chi i progressisti e chi i reazionari». E ciò che vale per la storia e le nazioni, vale pure per gli individui. Per lo stesso Limonov, come per noi tutti. Anche se, avverte Carrère, arriva sempre a un certo punto «il momento in cui bisogna scegliere da che parte stare, o comunque da quale posizione osservare gli eventi».

«Ma in fondo tutta la sofisticata filosofia di Limonov si riduce a una vulgata dell'homo hominis lupus. Il Fantomas che occhieggia dalle sue pareti è una ben poco misteriosa rivisitazione popolare e feuilletonistica di Hobbes»

Leopardi, Manzoni, De Roberto, Tomasi Di Lampedusa: l'Italia attraverso quattro specchi

Questo intervento è stato messo a punto per un dibattito in seno alla manifestazione Umbrialibri 2012 – Lo stato degli italiani, e in seguito pubblicato sulla rivista «Lo Straniero»

Nicola Lagioia, minima & moralia, 3 dicembre 2012

Per chi voglia provare a comprendere qualcosa del caos italiano, cioè della solo apparentemente inconciliabile orgia di conformismo e anarchia che ci sovrasta e ci attraversa e ci appartiene con grande evidenza negli ultimi tempi – quella frana stucchevole che qualcuno prova a stringere al collare troppo stretto di formule (a propria volta molto furbe e molto povere) quali «declino» o «perdita di competitività» –, un tentativo di messa a fuoco può consistere nel guardare all'oggi attraverso quattro vecchie opere d'ingegno che dell'Italia fecero la propria ragione d'essere.

Come quando, dall'oculista, la sovrapposizione di varie lenti (nessuna esclusa) porta a decrittare la successione di lettere che prima ci apparivano indistinte, osservare la scena italiana attraverso la lastra del *Gattopardo*, a propria volta piantata davanti a quella dei *Viceré*, dei *Promessi sposi*, e dietro questa quella che tutte le precede (il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* di Leopardi) dà finalmente a ciò che sembrava piatto e impenetrabile un'idea di tridimensionalità. A essere poco chiaro non è infatti ciò che accade in scena – le maschere di Grillo, Minetti, Berlusconi, Bossi, Polverini, D'Alema e così via sono di un'autoevidenza che lascia senza appigli – ma la possibilità stessa che un simile spettacolo non solo sia rappresentabile, ma trovi pure un pubblico pagante. Alla scena appartengono infatti anche comprimari e spettatori. Come dice il cantautore: «nessuno si senta escluso». In Italia meno che mai.

Com'è possibile allora, per esempio, che mentre la lingua ufficiale del paese prova allo specchio vaghi

accenti protestanti riempiendosi la bocca di parole quali «rigore» e «sobrietà», allo stesso tempo – non fuori dalla scena, attenzione, ma su palcoscenici sufficientemente esposti da risultare ignoti fino quando qualcuno scopre esattamente ciò che si sarebbe aspettato di trovare – si usino i soldi pubblici per allestire festini ai limiti dell'irrapresentabile per eccesso d'iperrealismo (l'affaire Polverini-Fiorito) i quali riuscirebbero nell'impresa di disgustare allo stesso modo Renato Guttuso e Albert Speer? E quale segreto moto dell'animo spinge le presunte vittime (o meglio: le sempre autoproclamatesi tali), alternativamente: a) a disprezzare con violenza ciò che fino all'altro ieri si era magari condito di rispetto, quando i motivi di biasimo erano lampanti, seppure «in sonno», sin da allora; b) a sentirsi ferocemente più soddisfatti che feriti dalla conferma del proprio precedente biasimo; c) a invocare, in entrambi i casi, l'intervento di un terzo sempre diverso da sé stesso per rimettere a posto le cose?

L'aspetto più curioso è proprio questo. Quando in Italia esplode uno scandalo (quello della Regione Lazio è solo il più recente e qui valga giusto come paradigma), i proletari e gli esclusi da qualsivoglia spartizione chiedono giustizia ai propri rappresentanti, *urlando* la propria impotenza. L'opposizione chiede giustizia alla maggioranza, *rivendicando* la propria impotenza. La maggioranza chiama in causa un sempre fantomatico Sistema, *lamentando* la propria impotenza («governare gli italiani non è difficile, è inutile», Giolitti o Mussolini a seconda della vulgata), e poi si appella all'arbitrato del Preside(n)te

della Repubblica. Il Presidente è *quasi* impotente per via istituzionale, ma la richiesta di una sua presa di posizione chiama spesso per chissà quale affinità quella del papa, il quale, infatti, spesso interviene per mezzo dei propri cardinali (attenzione! a propria volta spesso il papa è *ovviamente et infallibilmente* impotente davanti alle macchinazioni dei cardinali), che a loro volta (talmente parte in causa la Chiesa in via sostanziale negli affari italiani da potersi permettere di non esserlo in via formale) non possono consumarsi in altro che in una reprimenda.

Insomma, nessuno in Italia è mai parte in causa. Al limite, siamo tutti parte lesa. Eppure, quei proletari erano andati in visibilo quando il loro leader del momento riempiva l'ampolla con le acque sacre del dio Po (adesso il dio si chiama internet). Quelle casalinghe e quegli aspiranti manager col diploma di geometra acquistato per corrispondenza l'avevano difesa a spada tratta, la pagliacciata del «contratto con gli italiani» in diretta nazionale. Quel ceto medio riflessivo, a furia di riflettere, si era dimenticato di chiedere conto ai propri segretari della mancata risoluzione del conflitto di interessi mentre erano al governo per ben due volte (per tacere della Bicamerale). Perché insomma in Italia, il Presidente del consiglio ostenta le stesse mani legate che all'ultimo disoccupato sembrano un motivo sufficiente per il vitalizio che non otterrà mai? Da dove viene, questo oceanico delirio d'impotenza?

Per provare a rispondere, dobbiamo trasferirci per un attimo nel Seicento manzoniano, e cioè un «momento» appena successivo all'Ottocento di Leopardi. *I promessi sposi*, se non ci fosse il superiore cielo della Provvidenza, sarebbe tutto schiacciato (come in effetti è) sotto quello dell'occupazione spagnola. Se c'è un concetto che nel capolavoro manzoniano è umiliato in modo così onnicomprensivo da poter alternativamente vestire i panni sia del vizio che della virtù è quello di autodeterminazione. Autodeterminati non sono Renzo e Lucia, che infatti non possono sposarsi. Non è libero delle proprie azioni don Abbondio, e figuriamoci («il povero curato non c'entra; fanno i loro pasticci tra loro, e poi... se la cosa dipendesse da me...»). Non lo sono i bravi

rispetto a don Rodrigo, e quest'ultimo è talmente un poveraccio nella categoria dei prepotenti – così rozzo, superstizioso, grossolano – che si limita ad amministrare un potere i cui limiti gli sono fisiologici. Non lo è frate Cristoforo, la cui azione più risolutiva, nel finale, si limita allo sciogliere il voto di castità di Lucia. Meno che mai capace di autodeterminazione è poi il popolo nel suo unico momento di (finto) protagonismo: la rivolta milanese causata dai rincari del pane è la quintessenza della rabbia cieca e autodistruttiva. Insomma, del populismo.

La peste, quella sì, è invece risolutiva. E *l'autodeterminazione* della peste (se così si può dire) è a propria volta interessante per due motivi. Da una parte non è mai ozioso ricordare che l'epidemia, nei *Promessi sposi*, la portano i Lanzichenecchi, cioè i mercenari tedeschi che combattevano nella guerra di successione del Ducato di Mantova: la soluzione, insomma, arriva dall'*esterno*. Se volessimo risalire ancora indietro nei secoli, potremmo per esempio dire che la peste è una forma (un'orrenda forma, l'ennesima incarnazione mai del tutto risolutiva) del veltro-Montefeltro di cui Dante parla nel I Canto dell'*Inferno*. E viene poi addirittura dall'*Esterno*, la peste manzoniana, se è uno dei nomi con cui la Provvidenza può occasionalmente travestirsi. Se infine (per non lasciare all'Italia come unica possibilità l'intervento divino) volessimo imbarcarci nell'arduo ma forse non del tut-

**«Insomma, nessuno in Italia è mai parte in causa.
Al limite, siamo tutti parte lesa»**

to sterile tentativo di secolarizzare la Provvidenza stessa, ricorderemo che l'ultima redazione dei *Promessi sposi* si conclude nel 1842, a meno di vent'anni dall'Unità d'Italia. Esiste insomma una speranza al di qua del cielo: viaggia sul motore della Storia, è praticamente dietro l'angolo.

Quando tuttavia Federico De Roberto pubblica *I Viceré* – romanzo che, per fedeltà d'affresco, è forse

secondo solo ai *Promessi sposi*, e ci sarebbe da discuterne – è ormai il 1894. Dall'Unità d'Italia sono passati trent'anni, e ai più avvertiti è chiaro che il Risorgimento non ha avuto e non sta avendo chissà che effetti palinogenetici. L'intento di De Roberto era quello di raccontare, proprio a cavallo del passaggio dai borboni all'Unità, la «storia d'una gran famiglia [siciliana, gli Uzeda sono di Catania] la quale deve essere composta di quattordici o quindici

«[...] l'Italia (o meglio: gli italiani) sono un gioco a somma zero»

tipi, tra maschi e femmine, uno più forte e stravagante dell'altro. Il primo titolo era *Vecchia razza*: ciò dimostri l'intenzione ultima, che dovrebbe essere il decadimento fisico e morale d'una stirpe esausta».

La stirpe esausta che invece De Roberto finisce per raccontare attraverso gli Uzeda, è quella degli italiani tutti. Mai, in un romanzo italiano, la lotta fratricida, la cupidigia, la dissolutezza morale, il trasformismo erano stati raccontati con tanta ferocia (una ferocia che ad esempio non ha *il Gattopardo*) e mancanza di prospettive. De Roberto, a differenza di Manzoni, non ha davanti neanche il fantasma benigno dell'evento storico che al contrario si è appena consumato – e anche in fondo se l'avesse, gli basterebbe forse frugare negli intestini di una qualunque famiglia agiata della sua terra per capire come gli italiani covino in sé, da qualche secolo, un tale seme degenerativo che solo un fatto storico così potente da assumere le sembianze dell'evento metafisico sarebbe in grado di estirpare (un'epidemia? una rivoluzione? e in modo ancora più rivoluzionario: la collettiva presa di coscienza di essere un popolo con delle responsabilità e quindi, finalmente, con delle possibilità di cambiamento?).

Ecco allora che al posto del tentennante don Abbondio c'è il dissoluto padre Blasco: sboccato, donnaiolo, sempre impegnato ad accumulare ricchezze e a seminare zizzania tra i parenti. Ecco il trasformismo impetuoso di Consalvo e quello comico e mediocre

di don Gaspare (da sinistra a destra e da destra a sinistra a seconda di come soffia il vento parlamentare). Ecco i raggiri sull'eredità orditi a danno dei fratelli per tutto il romanzo da don Giacomo. Ecco infine il millantatore che vive a scrocco (il Cavalier Eugenio), la zitellona implacabile (donna Fernanda), l'amante del lusso e delle belle donne (don Raimondo). E, tutti loro, devastati da una sete di potere talmente arida e insulsa (uguale per intensità ma contraria per essenza a quella di Faust e Macbeth) da risucchiarli nel proprio stesso gorgo senza altri danni se non soprattutto quelli inferti a sé stessi.

Quando esce *Il Gattopardo* siamo alla fine degli anni Cinquanta del Novecento. Con alle spalle l'Italia quasi un secolo di storia (nonché un'opera come quella di De Roberto) dire che «tutto cambi perché tutto resti com'è» sembrerebbe la scoperta dell'acqua calda. Se non fosse che *Il Gattopardo* (così stilisticamente più elegante, ma così meno vasto, potente, mobile e ricco de *I Vicerè*) ha il merito di mettere ancora meglio a fuoco – con il nitore dell'allegoria, o forse del correlativo oggettivo – qualcosa che nell'opera di De Roberto si ottiene solo dalla somma delle parti. E cioè il fatto che l'Italia (o meglio: gli italiani) sono un gioco a somma zero. L'immagine in questione è offerta dal principe di Salina che osserva il cosmo con il telescopio (il telescopio azimutale Merz, il telescopio equatoriale di Lerebours & Secretan, il telescopio altazimutale di Worthington che furono di Giulio Fabrizio Tomasi, il bisnonno di Giuseppe Tomasi di Lampedusa a cui il protagonista del *Gattopardo* è ispirato). Si potrebbe dire, come sembrerebbe suggerire il romanzo, che don Fabrizio Salina osservi il cosmo per trovare una pace e soprattutto una perfezione di cui la sua terra e il suo tempo così mediocre sembrano essere l'assoluta smentita. Ma a scavare più a fondo, quelle costellazioni – così fredde, lontane, perfette, immutabili – sono anche una tremenda conferma della «vanità del tutto» di cui l'Italia sembra a propria volta la più evidente incarnazione terrena.

Essere il popolo *sostanzialmente* più filosofico di tutto il mondo civilizzato (coloro che, senza nemmeno doversi prendere il disturbo di teorizzarlo nei libri,

vivono come se tutto fosse vano) è uno dei fuochi che ancora ardono nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* che Leopardi scrisse nel 1824. I francesi lo teorizzano con i loro grandi filosofi, scrive Leopardi, ma gli italiani sono di fatto (fuori dalla pagina, si potrebbe dire) più cinici dei francesi senza bisogno delle speculazioni che la Francia regalò al Settecento d'Europa. Questo è possibile perché all'ipertrofia di un carattere nazionale non corrisponde né una nazione né un'idea di società. Gli italiani, scrive Leopardi, non sentono il bisogno di controllarsi tra di loro (se non con le armi dello scherno e della delazione); gli è sconosciuto cioè quell'«onore» personale che è tale solo se te lo riconoscono anche gli altri – a patto, quindi, che ogni singolo ispiri le proprie azioni alla virtù condivisa. Ma una virtù condivisa e sanzionata socialmente, in Italia non esiste. Tramontata l'età del mito, morto Dio e il timor di Dio (e ancora, per estremizzare il concetto: non c'è bisogno delle illuminazioni di Nietzsche in Engadina, poiché in Italia si fa sostanzialmente a meno di Dio sin dal Seicento), soltanto il vincolo sociale – ontologicamente fittizio, ma fondamentale – o al limite solo la paura di un biasimo che trovi concorde il corpus civico può ispirare le nostre azioni a qualcosa di costruttivo. Ma gli italiani «sono continuamente occupati a deridersi in faccia gli uni e gli altri» con una violenza, una ferocia e soprattutto una nulla stima di sé che lascerebbe al tappeto il rappresentante di qualunque altro popolo d'Europa ma non noi. Al contrario, per gli italiani una simile inclinazione rischia di cronicizzarsi così tanto da diventare un asse portante. Questo, nel 1824.

Per verificare quanto Tomasi di Lampedusa non fosse nel torto, basti pensare a quanto il borbonico «facite ammuina» si reincarna stagionalmente a ogni nuovo dibattito pubblico nelle penne dei «professionisti dell'opinione e dell'antiopinione». Ma per capire quanto De Roberto, e ancora più Leopardi avessero reso così bene l'attitudine autodistruttiva che paradossalmente ci tiene in piedi (ma a quale prezzo?) basta invece farsi un giro su internet. La rete (non solo in Italia, ma noi siamo

campioni della specialità) sta diventando nelle sue forme più degenerative un ricettacolo di delazioni, insulti e rivendicazioni a basso costo (cioè senza quasi mai poterselo permettere) che sembrano la più attuale recrudescenza di quel «deridersi in faccia gli uni e gli altri» di cui scriveva Leopardi. La sostanziale mancanza – dentro e ovviamente fuori dal mondo virtuale – di serie sanzioni sociali (e uno sberleffo non lo è) per i propri piccoli o grandi atti di vandalismo, bullismo, irresponsabilità o leggerezza, fa sì che questi si moltiplichino senza sosta, con la novità che, come si diceva all'inizio, ci sentiamo tutti dalla parte della ragione e, contemporaneamente, parte lesa.

Potrei fermarmi qui, e abbandonare il quadro alla sua sconcertante evidenza. Eppure, se devo interrogare l'ottimismo della volontà, credo di trovare in fondo al pozzo un paradossale motivo di speranza nella necessità di considerare ogni singolo italiano responsabile, e il popolo italiano invece parte lesa. Questa parte lesa, dovremmo insomma immaginarla all'occasione come staccata dalle nostre persone. È in nome di questa parte lesa – in disaccordo, spesso anzi in vero conflitto con ogni singolo – che è sensato ingaggiare una lotta. Il che significa oggi lottare anche contro se stessi.

«Gli italiani, scrive Leopardi, non sentono il bisogno di controllarsi tra di loro (se non con le armi dello scherno e della delazione); gli è sconosciuto cioè quell'«onore» personale che è tale solo se te lo riconoscono anche gli altri – a patto, quindi, che ogni singolo ispiri le proprie azioni alla virtù condivisa»

Che il popolo italiano muova a pietà se non a commozione, è difficile smentirlo. Quando mai è finito, infatti, il Seicento di Manzoni? Quando mai, cioè, il nostro popolo ha vissuto un genuino e nobile momento di protagonismo e autodeterminazione in

grado di infondergli fiducia? Non è accaduto nella seconda metà del XVI secolo (abbiamo avuto una Controriforma senza il balsamo di una Riforma – ricordo un passaggio molto bello di Aldo Busi sulla *Bibbia* di Diodati, che avrebbe regalato agli italiani una lingua finalmente affrancata dall’artificiosa padronalità curiale se non fosse stata messa al bando). Non è accaduto con il Risorgimento (dove al massimo il protagonismo tocca un’élite di massa) e solo in piccola parte con la Resistenza. Per venire a eventi più recenti, basti pensare all’entusiasmo con cui i singoli italiani (umiliando per l’ennesima volta il popolo di cui fanno parte) hanno reagito a

«La rete (non solo in Italia, ma noi siamo campioni della specialità) sta diventando nelle sue forme più degenerative un ricettacolo di delazioni, insulti e rivendicazioni a basso costo (cioè senza quasi mai poterselo permettere) che sembrano la più attuale recrudescenza di quel “deridersi in faccia gli uni e gli altri” di cui scriveva Leopardi»

Tangentopoli all’inizio degli anni Novanta, invocando il cambiamento ma poi delegando ogni cosa all’uomo della provvidenza (allora i giudici, più tardi Berlusconi, e adesso cosa?)

È questo sentirsi insomma sempre fuori dai giochi, sempre impotenti in prima persona, sempre alienati da un nobile protagonismo, cioè da una seria e reale responsabilità – in attesa perenne del veltro, della peste, dell’uomo della provvidenza, di un altro che si pigli la responsabilità che non vogliamo assumerci per la parte che ci compete, pretendendone però poi l’impossibile guadagno – è questo, credo, uno dei peggiori difetti di noi individui italiani.

Si tratta di una colpa dalla quale, se può essere sollevata l’idea di un popolo, non dev’esserlo, invece, *ogni singolo* – per il quale, nel proprio foro interiore, dovrebbe sempre pesare l’onere della prova. Ognuno dovrebbe sentirsi chiamato a scardinare (a distruggere in se stesso, dunque a trascendersi in un’ottica civile) ciò che lo rende alieno alla comunità senza la quale il suo profilo identitario pure andrebbe a disgregarsi. È attraverso la cruna di un simile paradosso che abbiamo oggi il dovere di passare.

Editoria, il ruggito dei piccoli

Fatturato e vendite scendono meno rispetto ai grandi gruppi | Edoardo Sassi, Corriere della Sera, 7 dicembre 2012

A causa della crisi economica, nel mercato del 2012 hanno rallentato tutti. Ma loro, i piccoli e medi editori – quelli con un massimo di 80 titoli pubblicati all'anno, da ieri e fino a domenica riuniti a Roma per l'XI edizione della fiera Più libri più liberi – rallentano un po' meno degli altri, ovvero dei colleghi grandi editori. E si difendono.

Questo il dato principale emerso nella giornata di apertura dell'ormai tradizionale kermesse al Palazzo dei congressi dell'Eur, durante la presentazione dell'annuale rapporto Nielsen: meno 7,1 per cento per la piccola e media editoria, meno 7,5 per cento per il mercato librario nel suo complesso. Il meno 7,1 rispetto al 2011 riguarda il dato «a valore» (fatturato), mentre sulle copie il calo scende al meno 6,3 per cento, con performance comunque un filo migliori rispetto a quelle del mercato nel complesso. Va però ricordato che quel meno 7,1 è ovviamente «media», e che tra molti piccoli il calo è assai maggiore ma statisticamente influenzato dai casi di alcuni bestseller (un esempio per tutti: il doppio recente primato in classifica per il marchio Sellerio, con Andrea Camilleri e Marco Malvaldi).

«È un momento di grande sofferenza per il paese, dunque è naturale che anche il libro soffra», il primo commento di Marco Polillo, presidente dell'Aie, l'Associazione italiana editori che è anche organizzatrice della fiera. Poi, l'auspicio: «Ora confidiamo che il natale porti una boccata d'ossigeno per tutti, piccoli, medi, grandi, e faccia riscoprire il valore di regalare un libro». Non è stato in effetti un anno facile per nessuno, neanche per il mercato dei piccoli e medi, che già si erano presentati al tradizionale appuntamento romano – 400 gli espositori quest'anno, 60 mila i titoli esposti, 280 gli appuntamenti tra incontri con l'autore e dibattiti – con molti indici in negativo nei dati 2011 su 2010 (calo del numero degli editori, diminuzione dei titoli pubblicati che sfiorava il 10 per cento, tagli degli addetti dell'11,7 eccetera).

Al di là degli auspici natalizi, chiude comunque con qualche speranza concreta in più il mercato librario 2012 in generale, i cui dati, diffusi sempre ieri nella capitale, riguardano come sempre il periodo gennaio-ottobre (nello specifico i numeri Nielsen concernenti la piccola editoria utilizzano come campione rappresentativo proprio gli espositori della fiera).

Migliora infatti nella seconda parte dell'anno l'andamento: a fine ottobre si è registrata una sia pur piccolissima ripresa, dopo il consistente calo dei consumi del libro, che segna un meno 7,5 per cento a valore (pari a 82 milioni di euro di spesa in meno) nei canali cosiddetti trade (librerie tradizionali, catene di librerie, grande distribuzione, internet). Certo, un segno meno ancora molto consistente, che però indica, è stato spiegato, un progressivo recupero se si considera che il mercato registrava un meno 11,7 per cento a fine marzo e un meno 8,6 per cento a settembre (maggio è il mese col calo minore, meno 1,3 per cento).

Cresce il peso del settore ragazzi e della fiction, ma anche qui il segno generale resta negativo, nonostante il segmento bambini e ragazzi e la fiction siano quelli che registrano migliori performance: meno 6,1 per cento a valore e meno 5,2 a copie per l'editoria per i più piccoli, meno 2,7 a valore e meno 0,9 a copie la fiction. Perdono parecchi punti invece tutti gli altri generi: non-fiction pratica (meno 10,6, vi rientrano libri per il tempo libero, libri di cucina, famiglia e benessere); non fiction specialistica (meno 10,7, vi rientrano testi di management, giurisprudenza, business, economia, computer) fino alla non fiction generale (meno 14,1 per testi d'arte, religione, attualità, storia). Lo stesso settore ragazzi aumenta di peso anche per i piccoli (crescendo a valore del 5,6 per cento), dove perde la fiction (5,6 per cento) e moltissimo la non fiction pratica (meno 11,5), quella generale (meno 11,7), quella specialistica (meno 9).

Quei titoli in classifica grazie a twitter e ai blog

Simonetta Fiori, la Repubblica, 7 dicembre 2012

È solo una questione di «follower». Se un tempo gli editori corteggiavano i critici letterari, oggi buttano un occhio su twitter. «Basta avere più di cento follower che cominciano a spedirti libri da recensire», confessa la blogger Jessa Crispin, fondatrice di Bookslut, un blog culturale molto seguito negli Stati Uniti. Ma anche in Italia le cose cominciano a cambiare. Dipende dai libri, naturalmente. È difficile che un tweet possa decretare la fortuna di Melville, ma certo può fare impennare le vendite del memoir di Agassi, il campione di tennis che ha sfogato in *Open* tutto il suo odio per la racchetta. Questa volta è bastato un mucchietto di caratteri di Valentino Rossi, non esageratamente pensosi. «Me lo ha regalato un mio amico che ne legge un sacco. Ve lo consiglio». Duecento copie di Agassi vendute quel giorno in libreria. Altro che Bo o Cecchi, o – per essere più contemporanei – Mengaldo o Guglielmi. Loro un milione e quattrocentomila follower non ce li hanno. Il campione di motociclismo sì. Esplora un mondo ancora sommerso l'inedita ricerca dell'Aie, che per la prima volta indaga l'influenza sui lettori esercitata dai blog di libri. La metodologia è ancora sperimentale, ma l'inchiesta ha il merito di lumeggiare anche i minimi movimenti determinati dalle piazze letterarie considerate più importanti, ed è già qui un elemento di novità. Le case editrici hanno espresso una lista dei blog più influenti, dal borghesiano Finzioni a Tazzina di caffè, e poi minima moralia, Booksblog, Critica letteraria, Ho un libro in testa, Letteratitudine, Bookfool, Vibrisse, Nazione Indiana, Il primo amore, Scrittevolmente, Amanti dei libri. Tredici sigle a cui si attribuisce un peso. Con quali esiti?

I numeri, a dire il vero, sono pochi e confusi, «proprio come per le questure quando ci sono le manifestazioni», aggiunge spiritosamente Giovanni Peresson, curatore dell'inchiesta. «Se da un lato emerge una forte specializzazione in determinati generi – fantasy, fumetti, o pubblicazioni molto di nicchia – dall'altra viene fuori la propensione a cavalcare casi letterari, anniversari e festi-

val di cui parlano anche giornali e tv». Allora è difficile separare l'eco di un riconoscimento prestigioso dalla segnalazione di un blog. Se il libro di Carmine Abate ha un picco vertiginoso il primo settembre del 2012, sarà presumibilmente perché il giorno prima ha incassato il Campiello più che per i post di Booksblog. Mentre il diagramma di *IQ84* ci mostra che non si muove nulla finché non esce il terzo titolo della serie, e allora è l'Everest delle vendite, con un discreto contributo del blog Critica letteraria e dell'immissione in Pinterest di fotografie di Murakami. In altre parole, se non grandi sommovimenti tellurici, qualche piccola scossa i blog la producono, versione digitale del vecchio passaparola. Diverso è il caso delle star dell'opinione, e allora bisogna tornare al sorprendente Agassi per vedere le guglie di vendita disegnate da Baricco (*Repubblica*), Pimperno (*Corriere*), Jovanotti (un tweet) e Bignardi (Barbablog), tradotte da Peresson in un paio di centinaia di copie vendute. Ma qui si mischiano cose diverse, dunque è difficile misurare le potenzialità dei social network. Con un'unica certezza: che più dei follower può Fabio Fazio. E soprattutto Babbo Natale, il solo a raggiungere le vette più alte di qualsiasi diagramma. E sul natale puntano ora gli editori, sempre molto affannati, anche se i dati Nielsen rilevati a fine ottobre segnalano un'emorragia più contenuta rispetto a qualche mese fa (un meno 7,5 per cento del fatturato contro il meno 11,7 per cento registrato a fine marzo). Quelli che se la cavano meglio sono proprio i piccoli editori (meno 7,1 per cento), con un peso crescente nel campo della letteratura per ragazzi (e basta fare un giro in fiera per vedere librini raffinatissimi). Per il resto, le cifre confermano che il 2012 è stato l'anno della fiction, specie straniera. E stando ai primi quattro bestseller – la trilogia delle sfumature e il racconto di Gramellini – la diagnosi è certa: il mondo dei libri è stato salvato dal pornosoft. Per la saggistica, al contrario, è un anno da dimenticare (meno 14,5 per cento di copie vendute). Se il mercato piange, non sorride certo la cultura degli italiani.

Lettore, diventa consumatore critico!

Andrea Libero Carbone, Orwell di Pubblico, 8 dicembre 2012

Sulle terze pagine dei maggiori quotidiani e nel discorso istituzionale i luoghi comuni sulle teorie della crisi del libro si dividono tra due scuole di pensiero, non necessariamente alternative. A fare un po' di antiquariato terminologico, si direbbe che c'è una tesi strutturale: il quadro macroeconomico è desolato e un bene voluttuario come il libro è depennato per primo dalla lista della spesa; e una sovrastrutturale: il progresso dei media indirizza i consumi culturali verso alternative più trendy. Su questo piano di ovvietà, necessariamente consensuale, dove tutto è vero, è legittimo fare una domanda ingenua. Perché il libro non dovrebbe essere considerato un bene accessorio e superato in un paese privo di una politica e di una strategia economica sulla cultura, che mortifica sistematicamente la scuola e la formazione, e perfino nei disegni dei pretesi innovatori intende la ricerca soltanto come un'applicazione funzionale a interessi privati?

C'è, in questa versione pacificata della crisi dell'economia culturale, una cosa che, pur essendo sotto gli occhi di tutti, voluminosa, tende più di ogni altra a essere ricacciata nell'ombra, grande assente di manifesti padronali, rapporti ufficiali e stati generali: è il lavoro culturale. L'industria della cultura tutta e l'economia del libro in particolare si basa oggi su una precarizzazione sistematica del lavoro: se sui banconi delle librerie finiscono libri di qualità discutibile e quantità soverchiante, ancora più drammatico è il disequilibrio tra impegno di tempo e reddito, tra mole di lavoro e condizioni lavorative e di vita di chi si occupa della selezione e della cura editoriale, dal traduttore al redattore a molti degli stessi editori. Più libri più liberi, fiera della piccola e media editoria che ha aperto i battenti della sua XI edizione questa settimana, fotografa da questo punto di vista l'annus terribilis dell'editoria indipendente e della bibliodiversità. Nel corso del 2011 i titoli pubblicati dagli editori medio-piccoli sono stati circa il 10 per-

cento in meno, sono scomparse circa un centinaio di case editrici, e il calo del numero di occupati ha sfiorato il 12 per cento (dati Isbn).

Il discorso che rimuova la connessione tra la crisi del mercato del libro e quella del lavoro in editoria, ideologico per definizione, aggira il nucleo più grave e dolente del problema, smarrendo ogni possibilità di comprenderlo e sanarlo, e marca la sua distanza incolmabile da quello dei lavoratori dell'editoria, che da tempo hanno mostrato di avere piena consapevolezza di condividere la loro condizione non solo con gli operatori culturali autonomi, con i precari della scuola e dell'università, con gli indipendenti del terziario, insomma con la totalità di quella che una volta si sarebbe chiamata la classe intellettuale, ma soprattutto con una fetta ampiamente maggioritaria della società.

Che poi il libro sia in sé un oggetto obsoleto o vitale, in una prospettiva incentrata sui valori legati ai rapporti di produzione e di scambio, diventa allora una questione davvero secondaria. Se oggi il libro è in crisi è perché ancora più critica è la tenuta delle pratiche consolidate dell'editoria, ormai divenute insostenibili: nodi che poco o punto hanno a che vedere con la forma del libro e con la sua natura mediale, sia essa digitale o cartacea, immateriale o materiale. In un mondo che oggi guarda alla produzione di ricchezza nelle libere relazioni collaborative, allo scambio di competenze e alla circolazione aperta delle conoscenze come assi portanti di un'altra società possibile, il sistema editoriale si caratterizza negativamente come il regno della filiera lunga, delle intermediazioni ridondanti e onerose, degli oligopoli, delle mille restrizioni e recinzioni imposte dal sistema della proprietà intellettuale. Dove se da un lato la vita di chi lavora alla creazione, alla selezione critica e alla cura del libro è mortificata, dall'altro lato la produzione di forme di vita possibili legata alla condivisione creativa e allo

scambio di conoscenze è sistematicamente scoraggiata e ostacolata in nome del profitto di pochi. Ancora, i fenomeni di finanziarizzazione erodono ugualmente l'economia reale dell'editoria, connettendo anche su questo piano la crisi del libro a quella generale. Sono legati non solo allo svuotamento di senso di marchi editoriali fatti oggetto di compravendita ma, nello specifico dell'economia del libro e del sistema di promozione e distribuzione che la caratterizza, alla modalità di vendita con diritto di resa e alle dilazioni dei pagamenti che a volte sono saldati anche nove mesi dopo che un libro è stato effettivamente acquistato in libreria, imponendo agli editori la necessità di sfornare novità a passo forzato al solo scopo di compensare i conti in negativo dei volumi invenduti. Questa catena alimentare odiosa comincia però a spezzarsi appena il lettore, che ne è l'ultimo anello, esercita un consumo critico e consapevole del bene-libro, e quando librai e editori, come avviene sempre più diffusamente, trovano un'intesa per collaborare sulla promozione del tempo lungo del catalogo editoriale. Un errore ugualmente fatale, ma di segno opposto, consiste però nel credere che l'economia del libro possa ridursi a uno scambio di merci: in una società che nel suo momento vitale

«Se oggi il libro è in crisi è perché ancora più critica è la tenuta delle pratiche consolidate dell'editoria, ormai divenute insostenibili: nodi che poco o punto hanno a che vedere con la forma del libro e con la sua natura mediale, sia essa digitale o cartacea, immateriale o materiale»

«In un mondo che oggi guarda alla produzione di ricchezza nelle libere relazioni collaborative, allo scambio di competenze e alla circolazione aperta delle conoscenze come assi portanti di un'altra società possibile, il sistema editoriale si caratterizza negativamente come il regno della filiera lunga, delle intermediazioni ridondanti e onerose, degli oligopoli, delle mille restrizioni e recinzioni imposte dal sistema della proprietà intellettuale»

vede la cultura nei termini del condividere, del mettere in comune, del collaborare, la sola editoria possibile è aperta e capace di farsi strumento di queste istanze, e la sola economia sostenibile per il libro è basata sull'offerta di occasioni di lettura e di convivialità legata alla fruizione culturale.

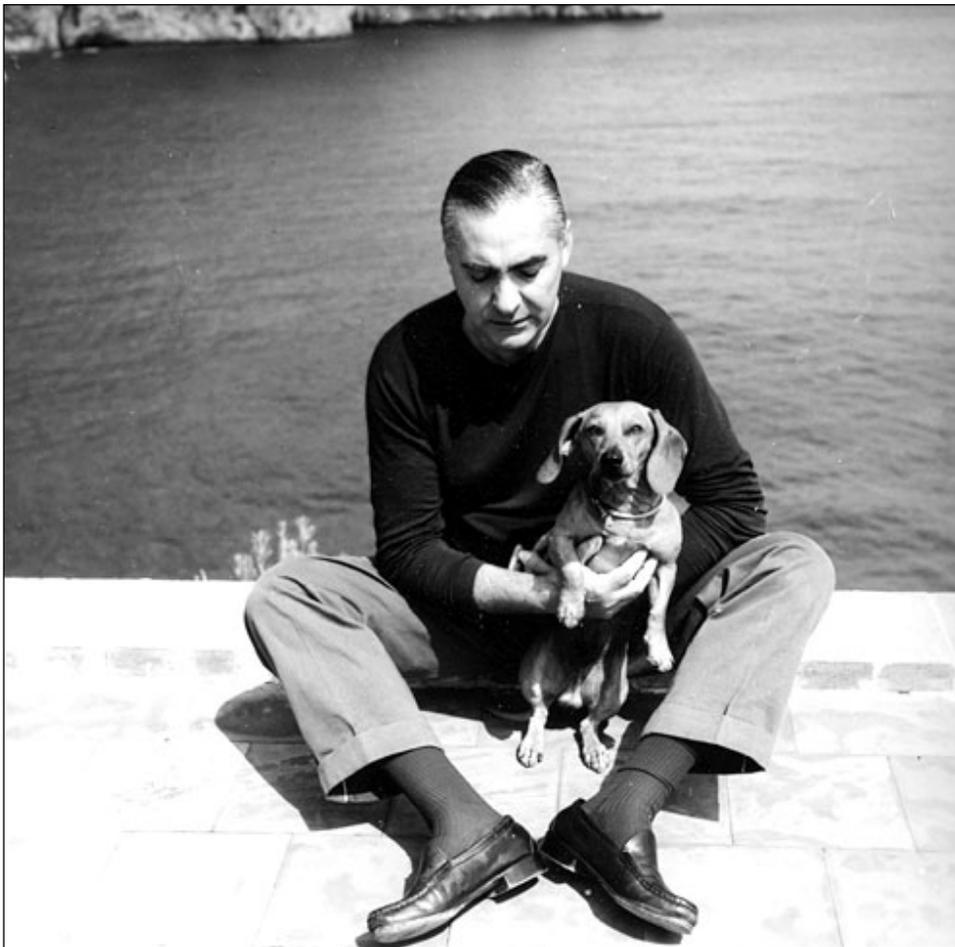
Se di questo si discute a Più libri più liberi, è non solo e non tanto negli incontri in programma, ma soprattutto tra gli stand dei circa settanta editori che hanno dato vita a un osservatorio degli indipendenti che presenta al pubblico le sue prime conclusioni in un libro bianco sullo stato dell'editoria italiana.

Un documento in cui si tenta di ridefinire il mondo dell'editoria libraria come un «ecosistema», e di farsi dunque promotori di un'«ecologia editoriale» fondata su valori di equità, trasparenza e diversità. È di per sé un fatto nuovo e importante che un gruppo di editori, categoria notoriamente solitaria, produca un'elaborazione collettiva, e se da questa analisi e dalle proposte che ne scaturiscono potrà nascere e svilupparsi un modello alternativo, dipenderà proprio dalla tenuta sulla lunga durata dell'esperimento di confronto e pratica collaborativa inaugurato da questo gruppo, e dalla sua estensione agli altri cittadini del mondo del libro.

Al ballo dei nobili sovietici

Il romanzo-cronaca (incompiuto) di Curzio Malaparte sbeffeggia «l'aristocrazia comunista» nella Mosca del '29

Mario Andrea Rigoni, Corriere della Sera, 9 dicembre 2012



Nel 1946, mentre lavorava a *La pelle*, Curzio Malaparte ebbe un'idea geniale, che nessuno aveva avuto prima e forse neanche dopo: ricavare dalla sua conoscenza della Russia sovietica, verso la quale aveva sempre nutrito un acuto interesse e nella quale aveva soggiornato alcune settimane nel 1929, un romanzo-cronaca sulla vita della nuova «aristocrazia comuni-

sta» moscovita che, a suo dire, aveva preso il posto dell'aristocrazia zarista e che sarebbe stata presto inghiottita dai processi e dalle purghe staliniane. Si trattava di lavorare su uno dei più sorprendenti e affascinanti ossimori: era arrivato a Mosca con la convinzione di trovare al potere una classe operaia tutta ideali rivoluzionari e stile puritano e aveva incontrato

invece una nobiltà marxista scimmiettante il mondo occidentale, affogata nel vizio e nella corruzione, ad appena pochi anni dalla morte di Lenin. Malaparte intendeva dunque essere il Proust della decadente società comunista, dei suoi vizi, dei suoi scandali, dei suoi intrighi, come egli stesso dichiara nelle pagine introduttive e come appare anche dai titoli progettati per il libro (*Du côté de chez Staline, Les princesses de Moscou*) prima che approdassero al definitivo *Il ballo al Kremlino*.

Il romanzo, che si immagina avrebbe potuto costituire insieme con *La pelle* e *Kaputt* il terzo pannello di un trittico sulla decadenza dell'Europa, rimase incompiuto e fu pubblicato postumo, nel 1971, nell'ultimo volume delle *Opere di Malaparte* edito da Vallecchi; né fu più ristampato.

Attraverso un paziente lavoro di riassetto filologico, accompagnato da un prezioso commento che illustra la genesi e la storia complicata del testo, come pure i suoi rapporti con gli altri scritti di Malaparte di argomento sovietico (in particolare *Intelligenza di Lenin, Tecnica del colpo di Stato, Le bonhomme Lénine, Il Volga nasce in Europa*), l'opera riappare adesso presso Adelphi per la cura di Raffaella Rodondi (*Il ballo al Kremlino. Materiale per un romanzo*, pagine 418, euro 22), quasi in coincidenza con l'uscita in traduzione italiana della vasta, ricca e precisa biografia di Maurizio Serra, originariamente scritta e pubblicata in francese (*Malaparte. Vite e leggende*, traduzione di Alberto Folini, Marsilio, pagg. 592, euro 25).

L'edizione Adelphi allinea, insieme con gli abbozzi e con altri frammenti, sei capitoli del libro (più un interessantissimo scritto sull'aura funebre della riproduzione fotografica della natura e sulla vergogna della morte nel mondo sovietico come, in generale, nel mondo moderno, dove «un uomo è un pezzo di ricambio»).

In questa costellazione il lettore incontra inevitabilmente varianti, anacronismi e ripetizioni, tutti perfettamente spiegati dalla curatrice, che peraltro non offuscano l'arte dello scrittore. Essa, più che in certe paradossali elucubrazioni di un romanzo-cronaca che è anche un romanzo-saggio, si manifesta in due generi, poco frequenti nella tradizione letteraria italiana: il ritratto e l'aneddoto.

Indimenticabile è la figura del roseo e biondo Florinski, antico funzionario del ministero degli Esteri zarista divenuto Capo del protocollo del commissariato degli affari esteri della Repubblica dei Soviet, che appare in mezzo al traffico di Mosca su una tarlata carrozza nera tutto incipriato e bistrato, vestito di tela di lino bianca e di calze di seta bianca: un personaggio proustiano, per il quale «il marxismo era una sorta di complemento della sua natura di perverso».

Più sobrio, ma pur sempre all'opposto dell'ideale d'uomo comunista, è il bellissimo ed enigmatico Karakan, partecipe e anzi protagonista della rivoluzione cinese, che parla con perfetto accento oxfordiano e gioca a tennis soltanto con palle fatte appositamente venire da Londra. Egli è l'amante dell'idolatrata Semënova, prima ballerina del Gran Teatro dell'Opera di Mosca, la cui grazia è scrutata ogni sera dall'occhio interessato dello stesso Stalin ed è oggetto delle chiacchiere di tutte le *beauties* della capitale. Ma vi sono anche figure già lambite dall'odore della morte, come la grassa e sfatta Madame Kamenev, che «era già in agonia dal giorno in cui suo marito e suo fratello Leon Trozki erano stati arrestati dalle "giacche di cuoio" della Ghepeu».

Alla vita della *pègre dorée*, la «mala dorata», contrasta la sorte dell'antica nobiltà esautorata e della borghesia ridotta alla fame, costrette a vendere «le ultime cianfrusaglie del loro antico splendore»: sulla via dell'Arbat un vecchio signore, che è il principe Lwow, cammina curvo portando sulla testa una poltrona dorata; sullo Smolenski Boulevard una dama della Croce rossa in uniforme, ancora giovane e bella, è ridotta ad offrire a Malaparte, «orrenda Veronica», un paio di vecchie mutandine di pizzo.

Ma l'elemento più impressionante del *Ballo al Kremlino* è dato da quella fosforescenza della decomposizione che si condensa nell'immagine, simbolica e ricorrente, della mummia di Lenin: «Specialisti tedeschi venivano ogni tanto da Berlino per svuotare, raschiare, disinfettare il guscio di quel prezioso crostaceo, quella sacra mummia cui un sudore verdastro, simile a una muffa, velava il bianco viso di porcellana illuminato di lentiggini rosse».

Per lo scrittore di mafia c'è un'etica da rispettare?

Davide Jaccod, La Stampa, 12 dicembre 2012

Da una parte lo scrittore, dall'altra il magistrato. Il campo di battaglia è sullo schermo. L'immagine è quella dello studio di don Vito Corleone, che esce lentamente dal buio all'inizio del *Padrino* e si presenta in tutto il suo splendore: quello di un uomo potente, rispettato, simbolo di una legge che può permettersi di andare oltre la legge.

Un fascino trasparente, che ha fatto il successo del film di Francis Ford Coppola ed è entrato in una mitologia, quella mafiosa, che ha radici multiformi. Il rischio, quindi, è a pochi passi: quello di creare «cattivi» che diventino modelli, personaggi il cui potere di seduzione sia così grande da confondere il giusto e lo sbagliato. Da qui la domanda se esista un'etica dell'autore, dello scrittore, che non debba far innamorare del male. Una responsabilità dell'arte, insomma, nello «stare dalla parte sbagliata».

A rispondere sono Don Winslow e Pietro Grasso: da una parte il creatore del feroce Frankie Machine, dall'altra il procuratore nazionale antimafia, entrambi invitati al Noir in Festival di Courmayeur per discutere di come raccontare la mafia, di come presentarla al pubblico in una terra di confine tra la realtà e la finzione. «Preferisco» dice Grasso «che se ne parli male, piuttosto che non sentirne parlare. Ma già che ci siamo, possiamo attuare dei correttivi. L'uomo, per natura, è più portato verso il male che verso la virtù. C'è inevitabilmente il lato "noir" che, in qualche modo, seduce e attrae: il nostro compito, però, è infrangere questo fascino rompendo il silenzio, mostrando come stanno davvero le cose. Poco tempo fa, un ragazzo arrestato per essere a capo di una banda milanese è stato trovato con un ritaglio di giornale in tasca: era una foto del film *Il capo dei capi*, il suo modello era Totò Riina». Winslow, che dalla criminalità organizzata californiana ha tirato fuori alcuni dei suoi personaggi più riusciti, non ci sta. «Questo» dice «è il mio lavoro. Come uomo ho un'etica, un punto di vista chiaro: ma come scrittore, il mio compito è quello di raccontare. Non

posso descrivere i "cattivi" come personaggi senza sfumature, che riassumono in loro il male: non funzionerebbe, sarebbero come una sagoma nera che in nessun modo può essere interessante. Il mio ruolo è quello di osservare il mondo attraverso il loro sguardo, per quanto orribile e non condivisibile sia, per spartire con i lettori la loro esperienza».

Il rapporto tra il male reale e quello immaginato, però, ha confini labili. «Sono convinto che *Il padrino*» dice lo scrittore «abbia più a che fare con Shakespeare che con la realtà della mafia negli Stati Uniti. È un modello che ha avuto successo dopo essere stato presentato, un mito che si è creato successivamente. La cronaca di come stanno le cose è un'altra, è quella dei *Soprano*, di *Goodfellas*, di un mondo crudo fatto di realtà spesso squallide, che noi inseriamo nei nostri libri».

Intorno a loro, nella tavola rotonda guidata da Gaetano Savatteri, ci sono storie di mafie lontane che si sono fatte conoscere nel mondo attraverso i libri: l'eco mai spenta di *Gomorra* è lì a dimostrarlo. C'è quella siberiana di Nicolai Lilin, secondo cui il pizzo si dovrebbe combattere «reagendo con due mani: in una il telefono per chiamare i carabinieri, nell'altra una pistola da puntare in faccia a chi lo chiede». C'è quella messicana di Élmer Mendoza (*Il cartello del Pacifico*, La Nuova Frontiera), che stupisce presentando i miliardi di dollari che passano di mano insieme ai grossi cartelli del «narcotraffico industriale» verso gli Stati Uniti.

A fare da sfondo sono i simboli («codici nobili sfruttati a fini nobilitanti», come dice lo storico della mafia Salvatore Lupo), quelli che rischiano di creare un'agiografia blasfema «specie nei ragazzi. «Dobbiamo parlare» conclude Grasso «del vero volto della criminalità organizzata di oggi: quello dell'economia, del riciclaggio di denaro che avviene all'interno di società costruite come scatole cinesi contro le quali noi non abbiamo gli strumenti per agire. Liberarci dai miti, e illuminare quella zona grigia di collusione e silenzio che è la vera forza della mafia».

Baudelaire, il riso viene dal diavolo

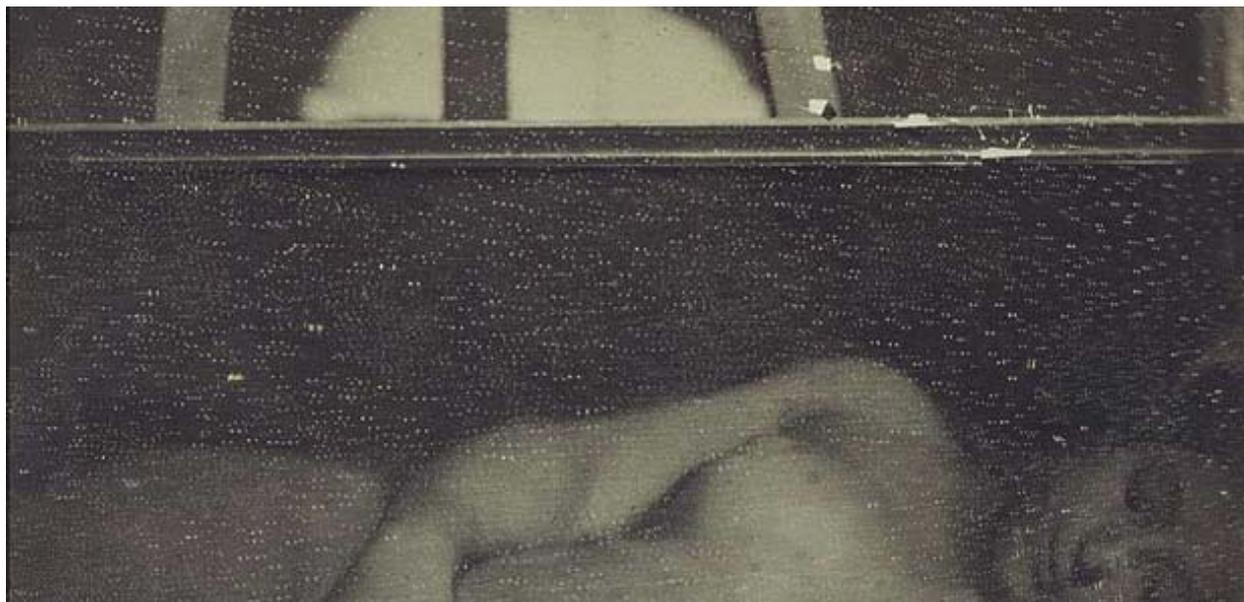
Il comico è figlio del peccato, senza il quale non ci sarebbe vita
Il progresso è solo un'attenuazione della caduta originaria

Roberto Calasso, Corriere della Sera, 12 dicembre 2012

Poiché ci troviamo in questi luoghi (all'Istitute de France di Parigi, *ndr*), dove Baudelaire commise il *faux pas* di presentare la sua candidatura all'Académie Française e Sainte-Beuve, per parlare di lui, fu costretto a sillabare il suo nome, mi sono domandato come mai è accaduto che, protetto appunto da quel nome, mi trovi oggi a parlarvi qui.

Guardando indietro, mi sono reso conto che da più di trent'anni sto scrivendo una anomala saga familiare (o «romanzo familiare» nel senso di Freud) dove i protagonisti sono non soltanto certi personaggi, ma certe parole, idee, immagini, gesti. Famiglia dispersa, nel tempo e nello spazio, in cui però certi legami sono rimasti molto stretti e uniscono l'India dei Veda alla

Parigi del Palais-Royal. In questa saga fino a oggi si sono susseguiti sette libri, ma la storia non è ancora conclusa. In alcuni di questi libri la distanza fra gli argomenti di cui si parla è, secondo l'opinione comune, immane e invalicabile. Mai come nel caso di *Ka*, opera composta da miti vedici e indù, e del libro successivo, *K.*, dedicato all'opera di Franz Kafka. Ma proprio questo caso può offrire una dimostrazione evidente di ciò che intendo: tutto *K.*, infatti, è uscito, come il djinn delle *Mille e una notte* dalla bottiglia, da una singola frase di *Ka*. Dove si diceva che la differenza fra Prajapati e gli altri dèi vedici è simile a quella fra *K.*, protagonista del *Processo* e del *Castello*, e i personaggi di Balzac o di Tolstoj.



Inoltre, come accade in altre saghe familiari, alcuni personaggi che in certe parti sono marginali in altre occupano il centro della scena e in altre ancora scompaiono del tutto. Baudelaire è uno di questi – e, percepibile dietro di lui, Chateaubriand. Verso la fine della *Rovina di Kasch*, che è il primo pannello di questo «romanzo familiare», si trova già Baudelaire, in una posizione strategica. E Chateaubriand contrappunta la prima parte, che si svolge nel periodo intorno alla Rivoluzione francese. Venticinque anni dopo, giunti al sesto pannello, che è *La Folie Baudelaire*, Baudelaire diventa il perno attorno a cui ruota l'intero libro, dove inevitabilmente riappare Chateaubriand, primo dei *dandies* per Baudelaire. Ancora una volta, i personaggi si ritrovano, così come si ritrovano oggi, in occasione di questo premio (il premio Chateaubriand 2012, ndr), che tanto più mi onora in quanto unisce questi due nomi, Baudelaire e Chateaubriand, essenziali per me e per tutto ciò che ho scritto.

Quando ho cominciato a elaborare *La Folie Baudelaire*, mi era ben chiaro che non si sarebbe trattato di uno studio su Baudelaire, ma di un libro dove Baudelaire avrebbe fatto da guida attraverso i Salons della propria psiche e di quella di Parigi, nonché da navigante che segue con il suo battello quell'«onda Baudelaire» che attraversa tutto il secolo XIX e si infrange all'inizio del secolo XX, con la *Recherche* di Proust.

Non solo: al centro del libro non ci sarebbe stata un'opera di Baudelaire, ma un suo sogno – l'unico che abbia raccontato diffusamente. Ora, in quel sogno si riconoscono, uno per uno, con quasi dolorosa evidenza, tutti i fili con cui si è tessuta l'opera di Baudelaire. E il luogo dove il sogno si svolge, che è un imponente bordello-museo, a nulla somiglia come a una sorta di Palais-Royal trasportato in uno sconfinato *intérieur*, quasi che ormai la scena non potesse più essere il mondo esterno ma solo la psiche, che non ha confini, secondo la parola di Eraclito.

I sogni esigono di essere trattati con il massimo tatto. In questo caso per una doppia ragione: da una parte, perché quel sogno si rivelava essere il polo magnetico di tutta l'opera di Baudelaire e la cifra del suo destino di esibizionista involontario; dall'altra, perché ri-

prendeva e variava l'immagine su cui sfocia la *Rovina di Kasch*: il Palais-Royal, «questo centro del caos di una grande città», secondo Restif, il quale elencò con voluttà tassonomica le specie variegiate di *filles* che vi operavano, dalle «sunamites» alle «converseuses», spillandole con i loro nomi incantevoli: Boutonde-rose, sempre vestita di lino; Dorine, la filosofa, aria distinta, generalmente vestita di mussola su fondo rosa; Élise, «donna tagliata dalla Voluttà più che dalla Grazia»; Pyramidale, bella bruna; Sensitive; Amaranthe; Barberose – e innumerevoli altre (nel 1790 l'Assemblea Nazionale accolse una petizione delle duemiladuecento donne pubbliche del Palais-Royal). Ma il Palais-Royal non ostentava soltanto questa folta popolazione femminile. Era il luogo dei gabinetti scientifici, dei caffè, dei libelli, dei complotti. Il luogo, scrisse Mercier, dove «un prigioniero potrebbe vivere senza annoiarsi mai e non pensare alla libertà se non dopo vent'anni». Nella *Rovina di Kasch* la sezione dal titolo «Voci dal Palais-Royal» si chiudeva con queste parole: «L'Occidente sognava di essere enciclopedia e bordello, palcoscenico e museo, Eden, politecnico, serraglio: una volta quel sogno si stava compiendo, nel Palais-Royal. Ma il sogno ebbe paura di se stesso. Ci accompagna, sospeso». Il bordello-museo era già presente e aspettava soltanto di entrare nel sogno di Baudelaire.

«Quando ho cominciato a elaborare *La Folie Baudelaire*, mi era ben chiaro che non si sarebbe trattato di uno studio su Baudelaire, ma di un libro dove Baudelaire avrebbe fatto da guida attraverso i Salons della propria psiche e di quella di Parigi»

Ora, si dà il caso che Baudelaire abbia scelto il Palais-Royal come sfondo di una scena che è l'emblema stesso di uno dei suoi saggi più importanti e lungamente elaborati: *De l'essence du rire*. Le tenaci indagini di Claude Pichois hanno permesso di ricostruire la preistoria di questo testo, che Baudelaire

stesso definiva una sua «ossessione» e che lo accompagnò per circa dieci anni, finendo per apparire in una oscura rivista della bohème letteraria l'8 luglio 1855, pochi mesi prima del sogno del bordello-museo, che è del 13 marzo 1856.

«Il Saggio non ride se non tremando»: questa massima ominosa, riconducibile a Bossuet, accoglie il

«Se il postulato, per Baudelaire, è che il comico sia «un elemento condannabile e di origine diabolica», occorre osservare come prova sperimentale che cosa poteva accadere se a esso si esponeva colei che è il paradigma stesso dell'innocenza»

lettore sulla soglia del saggio. E Baudelaire gioca su quelle parole, dicendo che potrebbero essere attribuite non solo a Bossuet, ma anche a Salomone, a Joseph de Maistre – «questo soldato meccanico dello Spirito Santo», definizione di fulminante efficacia – e persino a Bourdaloue, «lo spietato psicologo cristiano». In breve, Baudelaire vuole farci intendere che quella massima appartiene al tesoro di una antica sapienza, capace di percepire il mistero – e già per questo contrapposta all'epoca moderna, «per la quale nulla è difficile da spiegare, per il suo doppio carattere di incredulità e ignoranza».

Questo avvertimento solenne serve a far capire che il tema del comico è quanto di più grave ed elusivo il pensiero possa affrontare. Osservazione puntuale: da Aristotele a Freud, a Bergson, a Ferenczi, non si può certo dire che il comico sia stato illuminato in modo soddisfacente dal pensiero. E neppure il saggio di Baudelaire ci riesce. Ma il suo punto è un altro: segnalare che, trattando del comico, si entra subito in una zona di alto rischio, teologica e metafisica. Anzi, non ci si può neppure avvicinare al comico stesso se non si presuppone il dogma della caduta. Senza peccato originale non c'è pensiero, intima Baudelaire in ogni angolo della sua opera – e, se mai di progresso si dovrà parlare, sarà solo in rapporto a

una possibile attenuazione delle tracce del peccato originale. Ma a questo punto, come negli esercizi spirituali di sant'Ignazio, occorre un'immagine, un luogo perché il pensiero prenda forma e si addentri in questi «arcani psichici», come Baudelaire stesso li chiama. E quel luogo sarà il Palais-Royal, dove si avventura, come «per caso, innocentemente», la Virginie di Bernardin de Saint-Pierre, colei che «simboleggia perfettamente la purezza e l'ingenuità assoluta» – e appare «ancora impregnata delle brume del mare e dorata dal sole dei tropici, con gli occhi pieni delle grandi immagini primitive delle onde, delle montagne e delle foreste». Nessun luogo più del Palais-Royal poteva essere adatto per turbare Virginie, per avvolgerla in «uno strano malessere, qualcosa che assomiglia alla paura».

Ma perché mai Baudelaire aveva sentito il bisogno di immaginare Virginie che cammina sotto i portici del Palais-Royal, quindi «in mezzo alla civiltà turbolenta, debordante e mefitica»? Perché la scena gli serviva per dimostrare il suo teorema teologico. Se il postulato, per Baudelaire, è che il comico sia «un elemento condannabile e di origine diabolica», occorre osservare – come prova sperimentale – che cosa poteva accadere se a esso si esponeva colei che è il paradigma stesso dell'innocenza. Nel suo vagare Virginie finisce per trovarsi davanti agli occhi, sul tavolo di un vetraio, «una qualche immagine sporca, attraente e provocante, un Gavarni di quell'epoca, e uno dei migliori». A questo punto la prosa di Baudelaire ha uno stacco – e dalla psicologia si passa alla teologia: «Virginie ha visto; ora guarda. Perché? Guarda l'ignoto». Ciò che sta avvenendo sotto i portici del Palais-Royal è la scena primaria della conoscenza: il contatto con l'ignoto (e l'ignoto tornerà sempre in Baudelaire, fino all'ultimo verso delle *Fleurs du mal*). Quanto al «malessere» che ora invade Virginie, potrebbe anche avere un altro nome: conoscenza. Di quel contatto con l'ignoto alla fine qualcosa rimarrà, una traccia che è come una cicatrice: Virginie scoprirà il riso, che prima ignorava, ai tempi del suo idillio con l'altro innocente, Paul, «il cui sesso non si distingue per così dire dal suo negli ardori inappagati di un amo-

re che si ignora» (parole che sono un picco di ironia camuffata). Ma a questo punto occorrerà tornare al teorema enunciato da Baudelaire sulla soglia della sua messa in scena di *Virginie al Palais-Royal*, che ne è la dimostrazione: «I fenomeni generati dalla caduta diverranno i mezzi del riscatto». Questa frase solenne e allusiva entra subito in risonanza con qualcos'altro in Baudelaire. Ma con che cosa? Si cercherebbe invano nei suoi scritti. La risposta – e la corrispondenza – si trovano nel sogno del bordello-museo, che culmina in un pensiero della cui «giustizia» – sempre nel sogno – Baudelaire stesso si compiace («Ammiro in me stesso la giustizia del mio spirito filosofico»). Il pensiero era questo: «Allora rifletto che la stupidità e l'insipienza moderne hanno una loro utilità misteriosa, e che spesso, per opera di una meccanica spirituale, ciò che è stato fatto per il male si volge in bene». Il sogno si rivela così essere innanzitutto l'applicazione del teorema che Baudelaire aveva enunciato nel saggio sull'*Essence du rire*.

Per quanto mi riguarda, sono occorsi venticinque anni perché trovassi conferma della «giustizia» di quella massima e finissi per svilupparla in un intero libro. Che si poneva, fra l'altro, la stessa domanda implicita nel sogno di Baudelaire: se il male va identificato con «la stupidità e l'insipienza moderne» e con tutto il loro apparato di «mania del progresso, delle scienze, della diffusione dei lumi», come mai il moderno ci affascina a tal punto, come mai Baudelaire stesso aveva voluto, in piena notte e con assoluta serietà, rendere subito omaggio con il dono di un suo libro alla maîtresse di quel bordello-museo che poteva essere considerato la casa-madre e l'epitome del moderno stesso?

Da allora la domanda è rimasta sospesa, anche se nel frattempo il moderno è diventato una categoria obsoleta. In ogni caso, però, nel pensiero elaborato da Baudelaire in sogno si toccava un punto cruciale. E, ancora una volta, era un punto già sfiorato nell'*Essence du rire*, dove si diceva che «l'elemento angelico e l'elemento diabolico funzionano in parallelo», sicché «l'umanità si innalza e acquista per il male e la comprensione del male una forza proporzionale

a quella che ha acquistato per il bene». Parole che erano già un accenno, preciso e tagliente, a quella «meccanica spirituale» che si sarebbe manifestata nel sogno del bordello-museo.

La posta in gioco era alta, se è vero che in quelle parole si sottintendeva la vastità dilagante del male ma si implicava al tempo stesso che le porte del paradiso sono da sempre socchiuse. Però non si trovano là dove Adamo e Eva sono usciti dal giardino dell'Eden, bensì dalla parte opposta. Anche se nessuno ha lasciato detto esattamente dove. Un solo punto è sicuro: come scrisse Kleist, «dovremmo di nuovo mangiare dall'albero della conoscenza per ricadere nello stato dell'innocenza». Forse è vero, come Baudelaire afferma, che *Virginie* era «una grande intelligenza». Ma ignorava il riso. E i suoi amori con Paul suonano assai melensi. Mentre, insinuava ancora Baudelaire, «se *Virginie* rimane a Parigi e scopre la scienza, scoprirà il riso». Allora la *Virginie* che ride non sarà più l'eroina di Bernardin de Saint-Pierre, ma diventerebbe quell'essere femminile che Baudelaire chiamava «mon enfant, ma soeur» per invitarla nel paese che le assomiglia – e dove «tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté».

«[...] se il male va identificato con «la stupidità e l'insipienza moderne» e con tutto il loro apparato di «mania del progresso, delle scienze, della diffusione dei lumi», come mai il moderno ci affascina a tal punto [...]?»

Walter Benjamin. Gli inediti del filosofo che Einaudi non volle

«Era talmente povero da non potersi neppure permettere di comprare la carta. Utilizzava qualunque foglio». «Sfogliando delle lettere di Georges Bataille, ne trovai una in cui lui citava alcune buste alla Bibliothèque di Parigi». Giorgio Agamben ha curato una raccolta di scritti dello studioso mai pubblicati: «È una parte dei Passagen su Baudelaire più ampia di quella conosciuta»

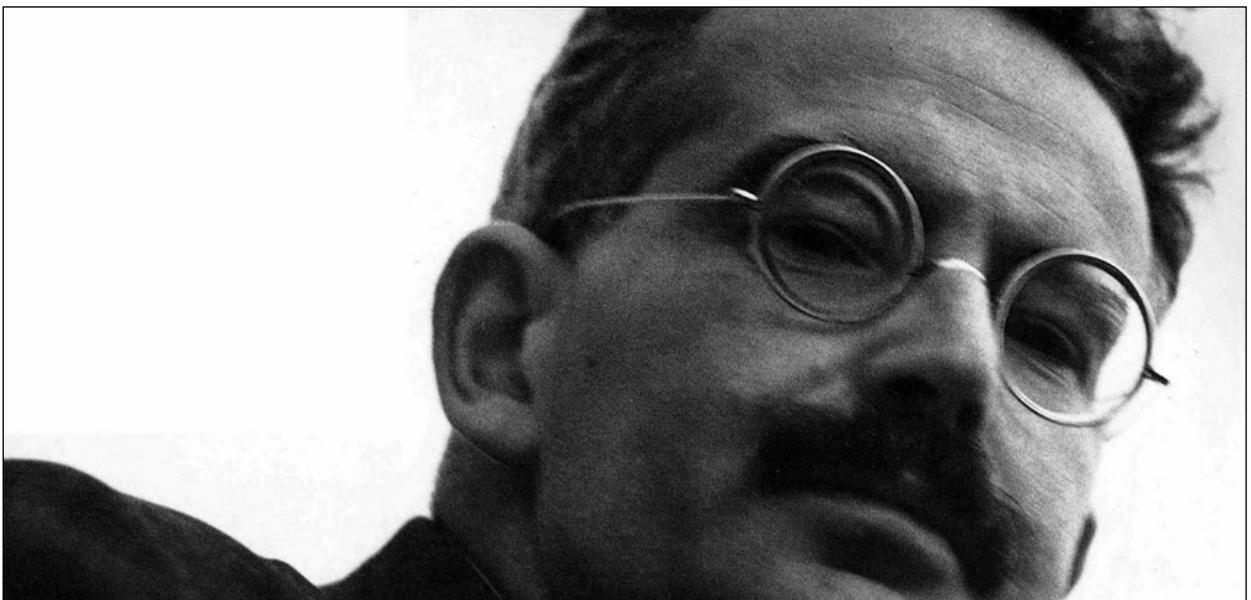
Antonio Gnoli, la Repubblica, 12 dicembre 2012

Terribili dovettero essere gli ultimi anni di vita di Walter Benjamin. In una sequenza di eventi negativi, tra il 1938 e il 1940, egli abitò a Parigi nell'isolamento e nell'estrema povertà. Le sue giornate trascorrevano alla Bibliothèque nationale, il solo luogo che gli garantiva la necessaria concentrazione per portare avanti il suo progetto. Lavorava alla stesura di un grande libro, tra le carte e i foglietti che maniacalmente appuntava. Poi la situazione precipitò. E fu come cadere rovinosamente da un precipizio. Nel giro di pochi mesi l'ebreo Benjamin intraprese una fuga che si concluse, come è noto, con il suicidio a Port-Bou, nel settembre del 1940, sul confine spagnolo. Si favoleggiò che insieme alle

poche cose necessarie alla sopravvivenza Benjamin si trascinasse una valigia con il manoscritto al quale aveva febbrilmente lavorato. È molto probabile che quella valigia, che si disse fosse andata perduta, sia solo una leggenda. E che la verità sia un'altra. A raccontarcela è Giorgio Agamben che scoprì quelle carte, oggi finalmente pubblicate da Neri Pozza.

Come arrivò a quella scoperta?

Casualmente. In quel periodo, la fine degli anni Settanta, stavo lavorando al ritrovamento delle ultime carte di Benjamin, compreso il famoso manoscritto dei *Pariser Passagen* che si riteneva fosse andato perduto. Quando un giorno, sfogliando delle lettere di



Georges Bataille ne trovai una in cui Bataille, scrivendo a un amico conservatore alla Bibliothèque nationale, citava alcune buste contenenti dei manoscritti di Benjamin. In margine alla lettera c'era un'annotazione del conservatore che indicava la Bibliothèque nationale come il luogo in cui quei manoscritti si trovavano.

Cominciò così la caccia al tesoro?

Fu una ricerca elettrizzante. Alla fine trovai i manoscritti in un armadio. Li aveva lasciati in deposito la vedova di Bataille. Da notare che la Bibliothèque non catalogava i lavori in deposito, per cui sarebbero potuti rimanere sepolti lì ancora per decenni.

Cosa esattamente ha trovato?

Tutto quello che poi è diventato questo libro che sarebbe dovuto uscire nel 1996. Ma tormentate vicende editoriali ne impedirono la pubblicazione.

A cosa allude?

Alla decisione allora della casa editrice Einaudi di non pubblicarlo. Mi chiesero delle cose assurde, per esempio di tagliare il libro perché l'edizione intera avrebbe danneggiato il volume sui *Passagen*. Sarebbe stato come chiedere a un dantista che scopre un nuovo manoscritto della Commedia di non pubblicarlo perché altrimenti avrebbe danneggiato le precedenti edizioni.

*Passano quasi vent'anni. Nel frattempo scadono i diritti sulle opere di Benjamin e il libro finalmente vede la luce con il titolo Charles Baudelaire, un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato. Perché è così importante e cosa lo differenzia dai *Passagen* che Einaudi ha pubblicato con il titolo Parigi, capitale del XIX?*

Benjamin, negli ultimi anni della sua vita, stava lavorando a un'opera fondamentale. E in un primo momento quest'opera sono i *Passagen di Parigi* che contengono un capitolo dedicato a Baudelaire. Man mano che va avanti, il capitolo cresce al punto da soppiantare il lavoro precedente. Per cui il «Baudelaire» da modello in miniatura diventa l'opera completa.

*Ma allora il libro dei *Passagen* pubblicato da Einaudi che cosa è?*

È semplicemente il grande schedario organizzato da Benjamin. Tanto è vero che il curatore delle opere di Benjamin, R. Tiedemann, messo da me al corrente di questa scoperta, appose una nota nell'ultimo volume in cui dice che se avesse conosciuto prima questi materiali si sarebbe potuta fare un'edizione storica critica del libro su Baudelaire che avrebbe cambiato molte cose. Quindi questa che ho curato è la prima edizione mondiale. So che anche i tedeschi, sulla base del ritrovamento, ne faranno una.

Ma alla fine cosa aggiunge di sostanziale?

Intanto, si entra con chiarezza nell'officina di Benjamin, nel suo modo di lavorare. Che non è affatto neutro. Quando decide di spostare l'attenzione su Baudelaire prende l'enorme schedario dei *Passagen* e lo riordina, lo mette per così dire in movimento. È come se il materiale fin lì raccolto venisse chiamato a nuova vita.

Si passa, lei scrive, dalla documentazione alla costruzione del testo.

Che non è un passaggio inerte, passivo, esoterico. Ma un modo per tessere la connessione tra i suoi concetti fondamentali: «aura», «allegoria», «merce», «prostituzione», eccetera. Fino a ieri si pensava che le *Tesi sul concetto della storia* fossero l'ultimo lavoro di Benjamin. In realtà, quelle Tesi – come lui ci mostra – sono soltanto l'apparato teorico di una sezione del libro su Baudelaire. È chiaro che cambia la prospettiva. In un frammento annota: bisogna costruire l'oggetto come monade.

Un'affermazione enigmatica.

Si riferisce alle monadi di Leibniz. Le quali è vero che non hanno finestre, ma non ce l'hanno in quanto esse stesse rappresentano l'universo. Lo contengono. Quindi, gli oggetti cui si riferisce Benjamin sono quelli dove già è riflessa la costruzione dell'intero.

Lavorare sul piccolo, sul trascurabile, per scoprire il grande. Era questo il suo principio micrologico?

Sì. Lei dice «trascurabile» e questa parola rimanda all'altro principio che lo orienta: lavorare sugli stracci, sui rifiuti, sulle categorie secondarie e spesso nascoste. Non a caso sceglie i *passages* parigini che a quell'epoca, dal punto di vista architettonico, erano considerati un oggetto assurdo che non interessava a nessuno, salvo ai surrealisti che li riscoprivano come oggetto strano.

Benjamin insomma scende in un sottosuolo che quasi nessuno conosce.

A un certo punto, per definire il proprio lavoro, Freud dice che se non potrà muovere gli dèi muoverà l'acheronte, ossia l'inferno. Anche quello di Benjamin è un principio acherontico. Egli non indaga le grandi categorie, i grandi concetti su cui si sono soffermati gli storici della cultura, smuove gli inferi della Parigi del XIX secolo. Legge la storia a contropelo.

E Baudelaire è il «Virgilio» che lo condurrà nel suo inferno?

Assolutamente. Per lui Baudelaire è il poeta che di colpo si accorge che tutto è cambiato, che ogni cosa ha a che fare con il mercato e la merce. È il teorico del moderno, ma il moderno è anche l'arcaico.

Sembra un modo di lavorare di altri tempi quello di Benjamin di annotare tutto su dei foglietti.

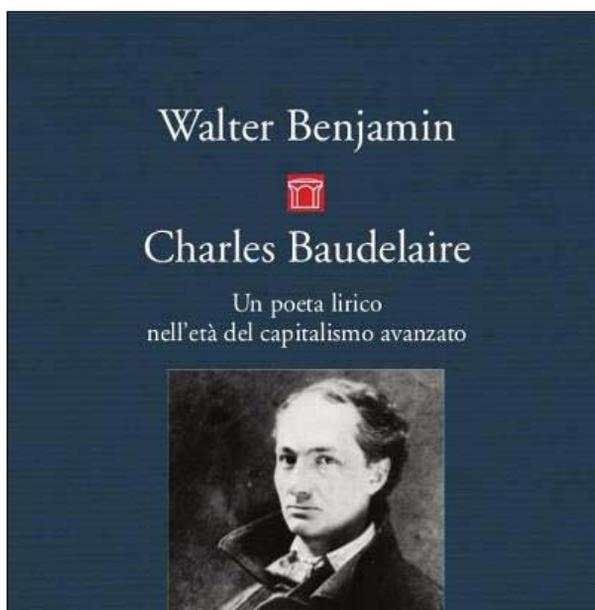
Era una necessità. In quegli anni era talmente povero da non potersi neppure permettere di comprare la carta. Utilizzava qualunque foglio: dal rovescio delle lettere che gli spedivano ai blocchetti di carta della San Pellegrino che prendeva nei bar.

Come si manteneva?

Con i pochi soldi che gli spedivano Adorno e l'Institut für Sozialforschung. Si angosciò quando seppe che glieli avrebbero ridotti.

Quanto furono fondamentali i rapporti con Adorno e Horkheimer?

Meno di quanto si pensi. C'è un episodio rivelatore. Qualche anno fa uscì dagli archivi dell'università, a cui Benjamin si era rivolto per ottenere l'abilitazione, la scheda che motivava il rifiuto. Benjamin aveva presentato come lavoro *Le origini del dramma barocco*. Il professore che esaminò il testo confessò di non averci capito nulla, perciò chiese il parere del suo giovane assistente, che era Max Horkheimer, il quale redasse una nota – firmata – in cui bocciava Benjamin. Quell'atto cambiò radicalmente la sua vita. Non so se in bene o in male. Ma gliela rese durissima.



I taccuini di Brera. In tribuna con Gioàn i segreti del mestiere

«Agnelli pare un grillo». «Che barba la Spagna». «Rimpiango i borlotti». Dal calcio al basket alla tavola, viaggio tra i bloc-notes di un maestro del giornalismo

Andrea Sorrentino, la Repubblica, 16 dicembre 2012

Il taccuino a spirale da stenografi, con le pagine a righe. Gli appunti fitti fitti, la calligrafia ora incomprensibile ora chiarissima. Le pagine riempite davanti e dietro con la descrizione di un intervistato, le sue abitudini, e non di rado uno schizzo a penna del personaggio, per fissarne l'essenza. Come per Gianni Agnelli: «Capelli bianchi. Profilo grifagno», e giù tre volti di profilo dell'Avvocato, a penna rossa e nera. E invece gli appunti scarabocchiati durante le partite, ogni pagina un'azione e ogni azione il minuto di gioco, la descrizione del fatto e già un accenno delle osservazioni per il pezzo, come in quell'Italia-Austria del 1990, Mondiali a Roma: «6': calcione di Herzog a Donadoni. Ammonito. 7': lancio di An-

celotti è out. Spudorato cinismo degli austriaci». Poi la rete decisiva: «33' gol Schillaci. Donadoni apre a Viali che arriva sul fondo e cross: Schillaci incorna e Lindenberger smanaccia il nulla».

Dagli appunti di Gianni Brera. Taccuini, agende, fogli dattiloscritti: l'officina da cui nascevano i suoi pezzi per *Repubblica*, *Il Giorno*, *Epoca*, *Guerino*. Ma anche gli accrediti di una vita al seguito dei grandi eventi sportivi, compresa l'emozionante *press identity card* rilasciata a Brera Giovanni per le Olimpiadi di Londra 1948, o l'ingresso alla *press enclosure* di Wembley per Inghilterra-Ungheria del 25 novembre 1953, una delle partite più celebri nella storia del calcio. Ciò che resta degli appunti di Gianni Brera – due casse piene di taccuini,



1.300 foto, filmati in vhs, documenti personali, ritagli, manoscritti, volumi – è stato salvato dagli eredi lo scorso anno nella casa al mare prima dell'alluvione di Monterosso ed è ora conservato, in deposito, alla Fondazione Mondadori di Milano diretta da Luisa Finocchi. Si tratta di sette metri lineari di materiali d'archivio (61 faldoni e cinque scatole) oltre a circa 300 volumi, che Andrea Aveto sta analizzando da alcuni mesi.

I taccuini sono quelli degli ultimi quindici anni di vita di Brera, prima della morte avvenuta il 19 dicembre di vent'anni fa in un incidente stradale. Torrenti d'inchiostro, migliaia di pagine scritte, vissute, sofferte. Se qualcosa fosse lecito rubare, per non dire imparare dal metodo Brera, è proprio quello spendersi senza soste, quella generosità nel darsi e nel calarsi nell'evento da seguire, l'umiltà e la capacità di osservare ogni dettaglio, e fissarlo subito su carta, con sintesi fulminee. A volte un solo taccuino contiene gli appunti di una sola partita, e sul retro del cartone rigido il riferimento: «Inter-Juve 0-3 al 15' del 2°t, vado via. 1-3 al 17'», perché all'epoca chi scriveva il pezzo sulla partita se ne andava prima della fine, lasciando al cronista più giovane il compito di seguire gli ultimi minuti.

Brera appunta le formazioni, la disposizione tattica e subito le prime osservazioni, a volte il pronostico: «Spira scirocco umido e caldo. Terreno ben inerbatto». Oppure, prima di un Verona-Torino del 1985: «Pierin Dardanella mi fa notare come siano civili i veronesi che mandano uomini a spegnere triche tracche (fumogeni) sul tartan. Sono i soli al mondo. (Caro Pierin, perderai 3-1)». Poi la cronaca, con calligrafia ben visibile, perché quando bisognava dettare a braccio, di notte, non sempre l'illuminazione degli stadi veniva in aiuto. Ci sono annotazioni meticolose sulle partite di basket nell'Olimpiade del 1984, con la cronaca di un Brasile-Italia letteralmente canestro per canestro, o sul torneo di boxe, sull'atletica, sulla ginnastica artistica, tutto con umiltà da scrivano. Poi gli appunti delle interviste, i personaggi descritti fin dalle loro abitudini mattutine. Enzo Ferrari: «Al mattino a Maranello, colazione con i piloti (vecchia casa colonica). Cereo, bianco. Alle 7.30 gli portano 12 quotidiani (di cui 3 sportivi). Un bicchiere di caffè-

latte (caffè d'orzo, mai caffè). Legge un'ora». E Silvio Berlusconi, da lui ribattezzato Capitano: «Capitano Berlusconi, Arcore. Mi affaccio al giardino neoclassico dei Casati di Soncino. Prato all'inglese. Limoni in serra. Fagus purpurea, querce americane, palombelle, tortore tubanti. Ammiro scultura di Pietro Cascella, forse un po' eccessiva. Poi, in accappatoio bianco, il Capitano... Palestra, sala massaggi con tutte le tv che il C. segue per controllare la concorrenza. 50 anni. Ginnasiarca. Lo rimprovero. Ammette che l'inventore del jogging è morto d'infarto...». Gianni Agnelli: «Si alza e si mette contro luce e io non vedo le sue rughe, e poi lo chiamano dalla Svezia e salta su come un grillo... Rummenigge formidabile, tra Riva e John Charles, dice...». E i profili di Walter Bonatti, con l'intrigo sul K2 e i giudizi sui protagonisti («Compagnoni è un gesuita, Lacedelli è un semplice, Desio non sa riconoscere di aver sbagliato»), artisti come Renato Guttuso o Aligi Sassu («Aligi furens»). Ma il taccuino torna buono anche per ricordare cene speciali, con il disegno della tavola e la descrizione delle portate e dei vini, oltre agli inevitabili commenti: «Piedini di vitello e cannellini, ma rimpiango i borlotti... Tizio sembra un barbone in tight...». Brera scrive, scrive tutto, sempre armato di penna e taccuino, scrive senza sosta. Anche la sera, prima di andare a letto e magari dopo aver vergato decine di cartelle per lavoro, annota sul diario cosa gli è capitato durante la giornata. Perché nell'archivio sono conservate tutte le agende dal 1971 al 1992, così da quella del 1982 ecco l'epopea dell'Italia di Bearzot, passando dal tedio dei giorni atlantici di Vigo («Piove. Malinconia... Ancora qui per 25 giorni. Che barba, oh»), alla sorpresa per il trionfo sul Brasile («Gesù... ho perso la scommessa e ora dovrò portare il saio»), perché era stato tra i più pessimisti alla vigilia), fino all'apoteosi di Madrid: «Italia tri-campeon mundial. Bearzot difensivista ad honorem». E proprio in quel periodo c'è una lettera di complimenti da parte di Eugenio Scalfari in cui il fondatore di *Repubblica* sintetizza cioè che era, davvero, Gianni Brera: «Voglio ringraziarti per la bravura con cui copri il servizio, con l'impegno del vecchio maestro e del ventenne entusiasta...». Il segreto, in fondo, era tutto lì.



Venti righe in sei minuti, le nostre gare di velocità
Gianni Clerici

Scrivere di Brera? Non ho mai voluto farlo, per il disagio, o addirittura l'irritazione, che mi provocano le manifestazioni ufficiali del ventennale della sua scomparsa. Lo ritrovo diverso da quello che fu in una realtà tanto importante nella mia vita, da quando, a vent'anni, convinse mio padre a lasciarmi abbandonare una ricchissima scrivania di Signorino, futuro petroliere di una famiglia di comacini faber, per l'incerta e mal lastricata via di comacinus sapiens.

Non riesco a staccarlo dalla mia vita, el Gioàn, come faranno certamente i biografi che lo studiano, molto più imprecisi ma professionali. Non ci riesco dal giorno in cui, letti certi miei straccetti sulla rivista *Il tennis italiano*, mi diede appuntamento in Galleria, aggiungendo, con il Lei rigoroso dei tempi, anche tra giornalisti: «Porti pure una racchetta, se teme di non essere riconosciuto».

«Come scriveva, Brera?» è l'assunto che mi prescrive la Signora Maestra, come non cesso di definire chi

mi proponga un tema a soggetto. Non certo come credette di ribattezzarlo un famoso letterato, che immaginava, come molti della sua lobby, che lo sport rappresentasse una diminutio: «Il Gadda dei poveri», lo chiamò, non sapendo, in fondo, di pronunciare una lode. Chissà, alla fin fine, chi sarà stato il più letto tra loro? «El Brera, mi el legi semper», mi dissero un numero di persone che, per l'umiltà economica degli italiani degli anni Cinquanta e seguenti, mai si erano potuti permettere altro che il giornale. Non solo la partita, leggevano, per raccontare la quale Gioàn aveva escogitato degli schemi strutturali che meriterebbero uno studio, oltre alle pagelle, ora indispensabili, ma fin lì inesistenti, anche negli scritti dei migliori predecessori, Bruno Roghi e Carlo Bergoglio detto Carlin. Leggevano tutti *L'arcimatto*, un diario pubblico in cui è racchiusa un pezzo di cronaca d'Italia.

Ma ritorno al mio compito, dire come scriveva. Scriveva una lingua in cui mai dimenticava l'amatissimo

Teofilo Folengo, Gerolamo Cardano e insieme il De Gobineau di *Mademoiselle Irnois* o *Le Mouchoir Rouge* che aveva tradotto, per non parlare di Carlo Porta. Il giorno in cui la nostra concittadina Maria Corti ebbe a definire il mio gergo «lombardese» Gianni affermò: «L'hai rubata a me, quella definizione. Perché, se tu scrivi un lombardinglese, io sono arrivato prima con un francolombard. Qualcosa di simile a Cavanna». Chissà che opinione aveva, di quell'italiano nuovo, il famoso letterato. E di tutti i neologismi che ha portato con sé il breriano, da Abatino a difensivismo, da azzurrini a centrocampista. Come scriveva Gianni? Di fretta, gli articoli, per la tradizionale necessità di telefonarli alla svelta, specie la sera, dopo quei match che finivano tardi. La volta, a Torino, che mi presentò a Mario Soldati, uno dei miei tre zii adottivi (un altro era Giorgio Bassani) ormai libero dal mio umile pezzetto di spogliatoi, stavo dettando le prime due cartelle al telefono, mentre Gianni ancora scriveva la terza. E a Roma, alle Olimpiadi del '60, mentre un altro celebre e dimenticato articolista chic del *Giorno* si chiudeva a chiave in una stanzetta della redazione a comporre, Gioàn e io gareggiavamo a chi scriveva più svelto il suo pezzetto, beninteso con l'Olivetti Lettera 22. Mi batteva sempre, e non solo nella qualità. Arrivava a venti righe in sei minuti, io non mi staccavo da otto. Poi le commedie. Nessuno ricorda

«Gioàn e io gareggiavamo a chi scriveva più svelto il suo pezzetto, beninteso con l'Olivetti Lettera 22. Mi batteva sempre, e non solo nella qualità. Arrivava a venti righe in sei minuti, io non mi staccavo da otto»

che, insieme a Gianni, tentammo invano di scrivere tre commedie, *L'Amore è nato*, *El General Pirla* (da Plauto, in lombardese) e *El zio Pistola* (su Fidel Castro, addirittura). Stufi degli imitatori di Brecht e della relativa lobby marxista, proprio a Parigi dove eravamo stati per commentare il mondiale di boxe tra il fenomenale sordomuto D'Agata e il *pièd noir* Halimi, ci era venuto in mente, a una rappresentazione di Feydeau *La palla al piede* ché da noi qualcosa di simile non esisteva. Ricordo di aver portato la prima – o la seconda – delle nostre commedie inedite a Paolo Grassi, che di Brera era stato compagno di studi. Ricordo la sua sorpresa quasi sdegnata, nel domandarmi: «Certo, Brera. E anche lei, giornalista sportivo?». Giornalista sportivo. Un'etichetta che accompagnò Gioàn per tutta la sua carriera come un marchio d'infamia, la J di *journalist*, diceva, tanto simile a quella dello J di *juden*, impressa nella stella gialla, sull'omero destro. Aveva scritto, Brera, più di un libro – ne ho ritrovati nella mia libreria non meno di dodici, generosamente autografati – ma era giunto al suo terzo romanzo, scritto in tempi più lunghi dei primi due, strappati in quindici giorni alle vacanze estive di Monterosso.

Un altro genio, un sommo editor della Garzanti o forse della Bompiani, gli inviò un biglietto che gli farei ingoiare, se fosse ancora vivo. «Pubblicheremo il suo romanzo nonostante tutte le riserve, soltanto grazie alla sua notorietà giornalistica». Ricordo la delusione, addirittura l'afflizione di Gioàn, nel commentare: «E se avesse ragione? Forse ho finito, con la narrativa». Ma ho terminato le misure, quelle che, per tutta una vita, ci hanno incorniciati, noi giornalisti. Vorrei solo dire che per sommo rispetto della sua vita intima ho rifiutato di scrivere una biografia del carissimo Gioàn. Le ho lasciate, le lascio, a chi l'ha conosciuto meno bene di me.

Primavera in arrivo per gli scrittori arabi

In parte annunciata da una serie di romanzi dal forte impatto sociale, la trasformazione politica in atto in molti paesi dell'area mediterranea pare non aver trovato ancora una compiuta espressione letteraria. Ma l'interesse per gli autori di questa parte del mondo è sempre più forte tra critici e lettori

Fulvio Panzieri, Avvenire, 16 dicembre 2012

Anche se è ancora presto per raccontare la cosiddetta «primavera araba», la letteratura di quei paesi mostra, da alcuni anni, una nuova e interessantissima dimensione, con l'affermarsi di scrittori che riscrivono attraverso i romanzi pagine inedite della storia più recente, opponendo una visione non allineata della società e delle istanze di libertà e di rispetto dei diritti: una «nuova» letteratura che è in grado, per la propria forza e per la novità dei temi trattati, di farsi conoscere anche all'estero, con un aumento delle traduzioni. Del resto la necessità di documentare questa vitalità non è sfuggita nemmeno agli organizzatori del prestigioso premio anglosassone Booker Prize, che ha dato il suo appoggio per la creazione del «Booker arabo», ovvero l'International Prize for Arabic Fiction, istituito nel 2007 per celebrare la migliore narrativa araba nel mondo e incoraggiarne la diffusione internazionale. In questi cinque anni è stato un osservatorio privilegiato per capire l'evoluzione della letteratura araba, soprattutto per quanto riguarda le tematiche affrontate. E ha permesso di far conoscere autori di grande levatura come il marocchino Mohammed Achari, tradotto da Fazi con *L'arco e la farfalla*, vincitore del premio nel 2011. È una storia che mette a confronto varie generazioni in una famiglia, a volte con ironia, suggerendo una riflessione sulle problematiche sociali: gli estremismi, il terrorismo, la corruzione, l'emigrazione, la paura e il senso di incertezza che dominano il mondo arabo. In decisa espansione è invece la Letteratura libanese, la cui vitalità è dimostrata dalla forza narrativa di tre scrittori: Elias Khuri, autore

di numerosi romanzi, pièce teatrali e saggi, nonché direttore del prestigioso inserto letterario del quotidiano di Beirut *al-Nahar*, una delle personalità di punta in ambito intellettuale e politico (in Italia è tradotto da Einaudi: *La porta del sole*, *Facce bianche* e *Yalo*); Jabbour Douaihy, del quale sono usciti da Feltrinelli *Pioggia di giugno* e *San Giorgio guardava altrove*, e Rabee Jaber vincitore del Booker 2012, autore già conosciuto in Italia per il primo notevole romanzo *Come fili di seta* sul tema dell'emigrazione in America. Poche le voci siriane, ma una risulta decisamente forte nel proclamare la propria dissidenza e la complessa e tragica situazione del paese. È quella di Khaled Khalifa, con *Elogio dell'odio* (Bompiani), libro piuttosto duro, che ha sfidato le regole durissime del regime.

C'è anche un rinnovato e inedito interesse per la letteratura al femminile. La scrittrice libanese Sobh Alawiya, per esempio, nel suo romanzo *Il suo nome è passione* (Mondadori) racconta l'amore di una vita, frammentario e clandestino, tra una musulmana e un cristiano. Non va dimenticata poi la sua connazionale Hoda Barakat, che nel 1989 lascia il paese martoriato in cerca di un futuro. In *Lettere di una straniera* (Ponte alle Grazie) racconta i difficili rapporti con gli altri espatriati, segnati dall'imbarazzo e dalla vergogna, e insieme l'attaccamento tenace al filo dei ricordi. Ricordiamo anche *Le donne del vento arabo* (Newton Compton) della scrittrice libica Razan Moghrabi che ha come scenario la Libia, con le sue contraddizioni tra la ricchezza e discriminazione sociale. Così ci racconta storie di donne

in cerca della loro indipendenza, fino alle coste di Lampedusa, sempre in viaggio per una nuova vita. La macchina per l'edizione 2013 del «Booker arabo» è già avviata. È di pochi giorni fa l'annuncio della prima selezione di 16 romanzi, tra i quali saranno scelti i finalisti. Troviamo scrittori di nove diversi paesi arabi, tra cui per la prima volta anche un autore del Kuwait. I libri secondo la giuria sono perlopiù incentrati sui temi della contemporaneità. Forte è la necessità di raccontare l'impatto che ha avuto l'11 settembre 2001 sulla vita degli arabi in Europa, ma anche il conflitto israelopalestinese. La primavera araba ancora assente, poiché, secondo i critici, affrontare la questione richiede tempo. Anche se, indirettamente, la nuova narrativa araba ne ha anticipato i temi, visto che quest'anno il presidente del premio ha dichiarato: «Forse è azzardato dire che i romanzi candidati al premio del 2012 hanno profetizzato la primavera araba, ma sicuramente hanno saputo cogliere e descrivere l'atmosfera generale che l'ha preceduta. Conducono il lettore nei meandri della polizia segreta, ritraggono la sete di libertà di molti ma anche l'opportunismo di chi collabora col regime».

Così accanto a figure riconosciute, decisamente attive nel dibattito internazionale, sta crescendo una diversa «primavera» di scrittura, che va ad aggiungersi a scrittori come l'egiziano 'Ala al Aswani, celebrato autore di *Palazzo Yacoubian* e del recente *La rivoluzione egiziana* (Feltrinelli), una raccolta di scritti comparsi sui giornali d'opposizione che spiegano quello che è successo prima e dopo il 25 gennaio 2011 e mettono in guardia da un futuro senza libertà. Il marocchino Tahar Ben Jelloun mantiene uno sguardo partecipe e affettuoso con la sua terra, ma non ignora le ineguaglianze che ancora feriscono il Marocco, così come il poeta siriano Adonis, che ha lasciato il suo paese per il Libano e che insiste su una rilettura moderna del Corano, traccia scenari di nuove possibilità dei rapporti tra tradizione musulmana, mondo occidentale e modernità. Attenzione massima quindi su scrittori che sanno trarre la loro forza dall'intendere la letteratura non come evasione, ma come necessità di dialogo con la realtà contraddittoria dei loro paesi, ambiti nei quali non è sempre

così facile essere scrittori, perché la censura è dietro l'angolo, perché spesso si finisce in carcere per i propri scritti, perché la libertà d'espressione è una conquista e un diritto da affermare continuamente. Ne sa qualcosa il già ricordato Khaled Khalifa, il cui *Elogio dell'odio* è considerata una sorta di *Cent'anni di solitudine* del mondo arabo. Lo scrittore non ha mai taciuto sui massacri che si stanno verificando in Siria. Infatti alla fine dello scorso maggio è stato tirato per i capelli, picchiato violentemente e sequestrato mentre partecipava al funerale dell'attivista Rabi' Ghazzi. Uomini dei servizi di sicurezza gli hanno rotto una mano: un invito perentorio a non farlo più scrivere. E nel Qatar, uno degli Emirati Arabi, succede che un poeta venga condannato all'ergastolo, dopo un processo segreto, per cinque volte rinviato. La motivazione ufficiale della pena comminata al poeta Muhammad Ibn al-Dheeb al-Ajami è di «aver insultato il regime, diffamato il principe ereditario Tamim e attaccato la Costituzione». Ma il vero motivo potrebbe essere un altro. Sembra che il regime gli addebiti la *Poesia del gelsomino* a favore delle primavere arabe, che include il verso: «Siamo tutti tunisini davanti alle élite oppressive». Il poeta è già stato assegnato a cinque mesi di isolamento assoluto.

Una condizione, questa della scrittura come necessità, che spiega la forza interna di romanzi i cui autori cercano di andare al di là del taciuto e del nascosto, di mettere in luce gli aspetti della verità storica in rapporto alla condizione umana. Autori da approfondire, anche se alcuni sono ancora sconosciuti al pubblico italiano. Dice infatti Isabella Camera D'Afflitto, una delle massime studiose di lingua araba in Italia: «Negli ultimi anni anche alcuni grandi editori hanno cominciato a pubblicare affermati autori arabi come la libanese Hoda Barakat o Elias Khuri, ma molti autori rilevanti nel panorama della narrativa araba contemporanea restano ancora oggi ignorati, oppure sono conosciuti solo a livello accademico e le loro opere sono pubblicate da piccole se non piccolissime case editrici. Per fare qualche nome: il libico Ibrahim al-Koni, l'alexandrino Edward al-Kharrat, il palestinese Kanafani e tanti altri».

Più Sciascia, meno Pasolini

Lo scrittore siciliano smaschera gli inquisitori dietro gli eretici.
Un rimedio alle false certezze indiziarie dei fan dell'«Io so»

Guido Vitiello, La Lettura del Corriere della Sera, 16 dicembre 2012

Io non so come Pasolini intendesse il suo «Io so». Ma dietro quella cupa requisitoria, quasi intonata a litania, mi piace immaginare una segreta risata: la risata di chi sta calando in tavola la carta del supremo bluff poetico, la folle millanteria di un barone di Münchhausen che si è afferrato da solo per il codino e si è issato sul tetto del Palazzo per accusarne dall'alto gli inquilini. Io so i nomi dei mandanti delle stragi, annunciava Pasolini in quel suo articolo sul *Corriere della Sera* del novembre 1974. Io so perché sono un intellettuale che restaura la logica dove regnano l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Ma non ho le prove, neppure un indizio.

Che vi fosse o meno, in quel temerario impancarsi a giudice, una goccia di goliardia, di certo è evaporata senza residui via via che il suo gesto poetico e civile è diventato prima modello serio da imitare, poi maniera da scimmiettare, infine posa da ostentare. Dall'«Io so e ho le prove» di Roberto Saviano in *Gomorra*, passando per l'«Io so» nazional-dietrologico di Walter Veltroni, per l'«Io non so se so» di Antonio Tabucchi e per l'«Io so» in piazza di Sonia Alfano, si è arrivati al capolinea dell'*Io so* di Antonio Ingroia, titolo del suo libro-intervista sulla presunta trattativa Stato-mafia.

Spesso il senso genuino di una formula si smarrisce volando di bocca in bocca, ma che quelle parole siano passate con tanta facilità da un poeta a un magistrato è cosa che dà da pensare. Chissà che ne avrebbe detto Pasolini, ci si chiede in questi giorni; eppure, davanti al fioccare degli «Io so», c'è un altro grande assente che dovremmo interpellare con

rimpianto: Leonardo Sciascia, che pose il suo ostinato amore per la verità («Senza la verità saremmo perduti», diceva) sotto l'insegna schiva dello scetticismo, del non sapere appunto.

Due notizie editoriali – la pubblicazione per Adelphi del primo volume delle *Opere* (a cura di Paolo Squillacioti) e l'uscita del secondo numero della rivista di studi sciasciani *Todomodo* – danno occasione di rifocolare le nostalgie. Che cosa avrebbe detto Sciascia, non c'è modo onesto di saperlo; vien da supporre, tuttavia, che nelle metamorfosi di quell'«Io so ma non ho le prove», sempre più lontane dall'azzardo poetico pasoliniano, avrebbe riconosciuto un'eco familiare: è l'eterno sussurro dell'inquisitore, la voce del sospetto eretto a metodo e corroborato da una fede. Ma se Pasolini – il «fraterno e lontano» Pasolini – era l'eretico che adottò per una volta le parole dell'inquisitore, capita più spesso in Italia che siano gli inquisitori a gabellarsi per eretici.

Sciascia aveva intuito, rimeditando il Manzoni dei *Promessi sposi* e della *Colonna infame*, che l'eredità inquisitoria è la grande matrice del potere italiano in tutte le sue declinazioni, il tratto comune alle sue ideologie dominanti. Quanto più la si ricaccia nei secoli bui, tanto più la si scopre familiare; per poco che la si menzioni, «molti galantuomini si sentono chiamare per nome, cognome e numero di tessera del partito cui sono iscritti», recita la prefazione a *Morte dell'inquisitore*, il libro che Sciascia più amava. Più ancora dell'intellettuale «organico» (che gli ricordava il concime) temeva l'intellettuale-inquisitore, e l'atroce logica circolare che dettava al presidente

Riches, nel *Contesto*, i suoi sillogismi persecutori: l'errore giudiziario non esiste, perché è il processo a costituire il colpevole come tale; il solo potere legittimo si fonda sulla colpa, perché «dallo stato di colpa è facile estrarre gli elementi della convinzione di reato più che dalle prove oggettive».

Il grande archetipo dell'Inquisizione – di cui, diceva Croce, il Sant'Uffizio non era che un'incarnazione contingente – Sciascia lo vide impresso sulle molte chiese e chiesuole nazionali: «Non c'è nessuna differenza tra un brigatista rosso e un inquisitore dei tempi dell'Inquisizione spagnola, non più di quanta ve ne fosse tra quest'ultimo e il convinto stalinista degli anni Cinquanta», confidò a Marcelle Padovani. Questo persecutore proteiforme poté osservarlo all'opera sotto mille maschere: era lui che suppliva Aldo Moro, si accaniva contro Enzo Tortora (che volle esser sepolto con una copia della *Colonna infame* introdotta da Sciascia), fomentava un'antimafia fanatica e sospettosa, invocava la logica dell'emergenza – e la giustizia di guerra – come corso normale della vita della nazione. Per i

«Ma se Pasolini – il "fraterno e lontano" Pasolini – era l'eretico che adottò per una volta le parole dell'inquisitore, capita più spesso in Italia che siano gli inquisitori a gabellarsi per eretici»

cacciatori di eretici Sciascia aveva l'orecchio assoluto, sapeva riconoscerli dietro la maschera santimoniosa del buon samaritano. All'amico Guttuso, comunista osservante, che tentava di dissuaderlo dal candidarsi con il Partito radicale, rispose così: «Ho scorso parecchi processi inquisitoriali, e specialmente del secolo Diciassettesimo: e ti assicuro che nella maggior parte di essi viene fuori, autentica, sincera, commossa, la volontà degli inquisitori di salvare l'anima degli inquisiti».

Sulle profezie politiche dei romanzi di Sciascia – il compromesso storico, il caso Moro – si è ragionato spesso; assai meno sulle chiaroveggenze che gli suggerì la sua ossessione per la giustizia: «Il 1984 di Orwell può anche, da noi, assumere specie giudiziaria. Ce ne sono i presentimenti, gli avvisi».

Quando al simbolo della bilancia, ammonì, dovesse sostituirsi quello delle manette, «saremmo perduti irrimediabilmente come nemmeno il fascismo c'è riuscito». E se non fosse che un momento giusto non c'era, verrebbe da dire che Sciascia è morto nel momento sbagliato, poco prima del crollo della Prima repubblica, quando molti evocavano la visione pasoliniana del «Processo al Palazzo». Le sue cronache ipotetiche su quella stagione, in cui tutti i suoi assilli di una vita sembrarono darsi convegno, sono una delle grandi pagine mancanti della cultura italiana del dopoguerra, e un'altra ragione di rimpianto.

La nostalgia di Pasolini è ormai un *topos* del discorso pubblico italiano, che si ripropone stancamente ogni novembre, tanto più che un pasolinismo di maniera, che si alimenta alle pagine più caduche – il fascismo dei consumi, l'omologazione, la pubblicità come lingua del potere – ha cementato la falsa coscienza di una parte del ceto intellettuale, accompagnando per vent'anni i suoi travisamenti. La nostalgia di Sciascia, invece, è più intermittente, e certe sue pagine decisive neppure circolano più. Se gli *Scritti corsari*, uno dei vangeli minori dell'intellettualità italiana, non mancano mai dagli scaffali, *La palma va a nord*, preziosa antologia dello Sciascia polemistista curata da Valter Vecellio, è introvabile dal 1982. Nel paese degli inquisitori travestiti da eretici, ci sono eredità che è più prudente non riscuotere.

La letteratura viene dall'Est

Le opere di Pásztor, Esterházy, Nádás e Kosztolányi.
In una stagione di tensioni e di bilanci quattro autori ungheresi
ridanno forza alla cultura europea

Giorgio Pressburger, Corriere della Sera, 16 dicembre 2012

Mentre l'Europa sta attraversando una crisi economica severa pare che anche la cultura, e soprattutto la letteratura in questa fine d'anno che già si prepara ai bilanci, stia gravemente soffrendo. Dilagano i libri di narrativa d'intrattenimento, i bestseller prefabbricati vagamente porno, verso i quali ormai il gusto del pubblico sembra essersi orientato. Tutto è solo mercato, allora? Scopo e ragione della vita è soltanto il possesso del denaro? (E intanto masse enormi di persone, famiglie intere si stanno pericolosamente impoverendo). Il vecchio segno distintivo dell'umanità, l'esistenza della coscienza, pare essere messa sotto i talloni. Ma quello che per comodità chiamiamo letteratura, le opere letterarie più profonde e belle

esistono ancora, eccome. E vengono da paesi europei molto più in crisi del nostro. E vengono ancora una volta dall'Est, per esempio dall'Ungheria, dai paesi dei Balcani e da quelli più lontani, dalla Russia, dalla Cina, dal Vietnam. Settanta o ottant'anni fa dall'Ungheria erano arrivati romanzi davvero commerciali, che diventavano bestseller in un batter d'occhio, Zilahy, Kormendi, Herczeg, Molnár... Oggi proprio da quella nazione arrivano invece veri capolavori della letteratura. Qui vorrei parlare brevemente di quattro libri che sono usciti in questi mesi. Uno di questi è di Susann Pásztor, ed è stato pubblicato in Italia da Keller editore, una piccola e meritevole casa editrice di Rovereto, provincia di Trento. Il titolo del



libro è *Il favoloso bugiardo*, l'autrice Susann Pásztor è una ungherese che scrive in tedesco, visto che vive in Germania. La storia raccontata in questo romanzo in forma di confessioni di una ragazza di sedici anni è un po' un thriller, un po' una saga di famiglia. Tutta la vicenda ruota intorno alla ricerca di tre individui, due sorelle e un fratello, che vogliono scoprire la vera

«Il vecchio segno distintivo dell'umanità, l'esistenza della coscienza, pare essere messa sotto i talloni. Ma quello che per comodità chiamiamo letteratura, le opere letterarie più profonde e belle esistono ancora, eccome. E vengono da paesi europei molto più in crisi del nostro»

identità del loro padre già deportato a Buchenwald, sopravvissuto e poi impelagato in vari matrimoni e vicende amorose. A poco a poco viene fuori che quest'uomo probabilmente non era né ebreo, né era stato deportato, né era qualificabile con nulla tranne che con la sua attitudine di Don Giovanni e di bugiardo impenitente. La vera identità non si scopre e i tre fratelli più la figlia di una delle due sorelle ripartono da Buchenwald con tutti i punti interrogativi irrisolti con i quali erano arrivati fin lì. Un romanzo di successo (almeno in Germania), ma che nello stesso tempo agita problemi che coinvolgono l'intera Europa, che della soluzione di enigmi del proprio passato non ha voluto mai occuparsi fino in fondo (tranne le debite eccezioni). Con i risultati che vediamo: il ritorno dei fantasmi di una destra eversiva, pronta alla violenza e al più selvaggio razzismo.

Le altre pubblicazioni, oltre a questa, di cui voglio far menzione sono di due autori di diverso calibro. Sono *Non c'è arte* di Péter Esterházy e *Kornél Esti* di Dezső Kosztolányi. Il primo pubblicato da Feltrinelli, il secondo da Mimesis. Esterházy è ben noto al pubblico italiano e in questo romanzo «postmoderno» si conferma il suo talento, la sua verve da grande Pierino della letteratura. Già, perché le due case editrici piccole (Keller e Mimesis) e la grande Feltrinelli si occupano

di letteratura. Di libri che parlano alla coscienza, alla fantasia, alla sensibilità, ai pensieri del lettore e non soltanto alla sua curiosità di pettegolo ficcanaso, o di guardone sentimentale. Non c'è arte, eccentrica e spassosa narrazione di un rapporto madre-figlio e di un epocale cambiamento di regime fa parte della migliore produzione letteraria, sì, letteraria di Esterházy e della narrativa ungherese, oggi forse capofila nella difesa di quest'arte. Il titolo nega l'esistenza dell'arte ma il libro in sé la pratica e la conferma in pieno. Quel titolo (*Non c'è arte*) pare rimandare a un'espressione ungherese che in italiano io tradurrei con «non c'è trucco, non c'è inganno». Infatti, nonostante le tante trappole narrative del libro, lo spunto autobiografico contiene un che di veramente autentico, cosa che manca nell'orizzonte attuale della letteratura. Il terzo, il libro uscito da Mimesis è un romanzo intitolato *Kornél Esti*: è un vero capolavoro della narrativa degli anni Trenta, un'opera di livello mondiale. L'autore, Dezső Kosztolányi, era poeta, narratore, traduttore, giornalista. Ha fatto moltissimo per la diffusione della cultura europea in Ungheria e per il rinnovamento della lirica e della narrativa del suo paese. In questo romanzo, che è una raccolta di brani usciti in vari anni, alcuni addirittura postumi, c'è un protagonista, Kornél Esti, le cui furboliche vicende unificano quelle brevi narrazioni. Si tratta di racconti di una freschezza, d'un incanto e di un umorismo difficili da immaginare e eguagliare. Il loro contesto è l'Europa, anzi l'Impero post asburgico. Siamo negli anni 1910-1930. Ma non si tratta di un'esibizione da acrobata della letteratura, si tratta invece di un autore sensibilissimo, mai volgare, mai esibizionista, eppure vitale e rivitalizzante. Dove andare a pescare qualcosa di simile nella letteratura odierna? Questi libri, dei quali si parla qui, non sono semplici storie («Ho una storia bellissima! Ho una storia bellissima!»), no!, sono veri pezzi di letteratura. Quella che il mondo occidentale vuole distruggere o ha già distrutto, come anticaglia inservibile perché non fa abbastanza soldi. Il caso di Péter Nádas, ungherese anche lui, meriterebbe un discorso a sé. Il libro delle memorie, pubblicato in Italia da Dalai, oggi è noto in tutto il mondo. È uno dei migliori romanzi pubblicati in questi ultimi anni. Il premio Nobel per lui? Speriamo.

Per leggere i romanzi italiani basta il dizionario dei piccoli

I libri che vincono i principali premi letterari hanno un vocabolario «complesso» come quello di un bambino di undici anni, ecco perché...

Pier Francesco Borgia, il Giornale, 18 dicembre 2012

La letteratura italiana si impoverisce? Il romanzo d'autore langue? E la critica che fa? Tutte domande che possono innescare una lunga teoria di risposte. Spesso le più disparate, anche se sempre bene argomentate. Una cosa, però, è certa. La lingua dei romanzi si sta impoverendo. Ormai, durante la lettura dell'ultimo vincitore del Campiello o dello Strega, è sufficiente tenere a portata di mano un dizionario per ragazzini delle elementari per soddisfare ogni curiosità.

Per l'impoverimento linguistico vengono indicati, come cause, sempre gli stessi fattori: la scuola, il predominio dei nuovi media, la mancanza di lettura durante gli anni di formazione. Siamo andati quindi a verificare. Abbiamo preso un campione di testi pubblicati negli ultimi anni e abbiamo letto a campione alcune pagine. Con risultati a volte sorprendenti, altre deludenti. Ma andiamo per ordine. Prima abbiamo selezionato lo strumento di lavoro. Nel nostro caso è *Il mio primo dizionario* curato per la Giunti junior da Roberto Mari. Uno strumento, come spiega la quarta di copertina, adatto a un pubblico di ragazzi compresi tra gli 8 e 11 anni. Poi abbiamo selezionato i romanzi. Per la scelta ci siamo affidati alla giuria del premio Strega. Tre tra gli ultimi vincitori sono finiti sulla nostra scrivania. Il metodo è presto spiegato: abbiamo preso tre pagine a caso di ogni romanzo (una all'inizio del libro, una a metà e una verso la fine del testo), poi abbiamo raccolto tutte le parole e controllato se erano presenti nel sopra citato dizionario. Le pagine campionate hanno dato il seguente verdetto: ne *La solitudine*

dei numeri primi di Paolo Giordano (premio Strega 2008) ci siamo trovati di fronte a tre soli termini non presenti nel dizionario di base: «bombetta» (pag. 31), «cellophan» e «boxer» a pagina 123 (ma nel dizionario è presente la versione italianizzata «cellofan»). Pochi i termini «difficili» anche in *Caos calmo* di Sandro Veronesi (premio Strega 2006): appena dieci. Tra questi (le pagine controllate sono state la 95, la 225 e la 375), però, ci sono tre parolacce e un termine straniero («armageddon»). Qualche vocabolo più complesso in Edoardo Nesi che con *Storia della mia gente* ha ottenuto il riconoscimento nel 2011. Non sono alla portata dei bambini termini come «spartano», «malvestito», «dissolvenza» a pagina 23 e «islandese» e «scollinare» a pagina 94. Singolare il caso di pagina 143 dove tutti i termini non trovati hanno però nel dizionario vocaboli con la stessa radice: «manifatturiera» (ma c'è «manifattura»), «miserande» (ma c'è «miserevole»), «incatenamento» (ma c'è «incatenare»), «sprezzare» (ma c'è «sprezzante»), «ringhioso» («ringhiare») e «tombole» («tomba»).

Insomma siamo ben lontani dalla sintesi proposta da Tomasi di Lampedusa che divideva gli autori tra quelli che prediligevano la «scrittura grassa» e quelli che si appassionavano alla «scrittura magra». In sostanza il Novecento è stato caratterizzato per buona parte dal marchio degli espressionisti da una parte e dai rondisti dall'altra. Dove, però, la lingua era parte integrante della poetica e inscindibile dal discorso sullo stile autoriale. Un «solitario» come Giovanni Guareschi poteva vantarsi di usare, per dar vita

alle storie di Peppone e Don Camillo, «appena duecento parole». Sapendo bene che quella semplicità era frutto di una grande intelligenza linguistica.

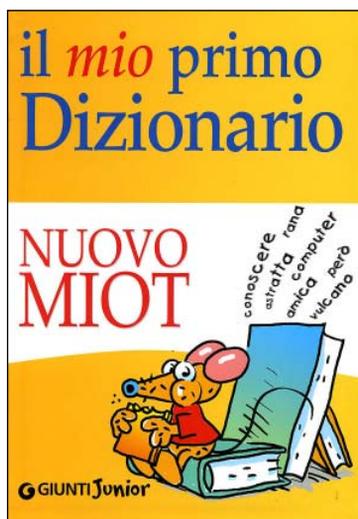
«Usiamo una lingua priva di vera tradizione borghese e romanzesca» confessa lo scrittore Francesco Pacifico sulle pagine di *Pubblico* «e non sappiamo mai davvero come inventarci l'italiano che ci serve per tenere insieme la nonna abruzzese e gli studi umanistici, la lingua delle email, il “sì” scritto senza accento sulla chat dello smartphone e una sintassi barocca e un dizionario infinito in cui la vera guerra tra alto e basso la fa chi usa “acciocché” o “sommovimenti carsici” contro chi usa “cioè” o “emozionale”».

Insomma il problema non è solo socio-culturale ma anche stilistico. E un altro giovane protagonista della scena letteraria, il critico Gabriele Pedullà, individua una serie di ragioni per spiegare questo scivolamento verso il basso (almeno dal punto di vista lessicale e stilistico). «Da qualche tempo» scrive Pedullà sulle pagine del *Sole 24 Ore* «l'affermazione che lo stile non ha alcuna importanza per giudicare del valore di un romanzo ricorre sempre più spesso nelle recensioni di critici autorevoli. Lo afferma la celebre anglista a proposito dell'ultimo bestseller su commissione e lo ripete il giovane intellettuale impegnato per parlare del gothic novel di un coetaneo. Ma si tratta, a ben vedere, di un atteggiamento più generale, quasi una vox populi: l'impressione che,

nella ricezione di un libro, lo stile stia diventando semplicemente irrilevante».

E altrettanto secondario è quindi il bisogno di un vasto vocabolario, aggiungeremmo noi. L'esperienza che abbiamo presentato all'inizio l'abbiamo ripetuto con altri titoli premiati dal gotha letterario con risultati non lontani da quelli già registrati. Nelle tre pagine campionate di *Stabat mater* (con cui Tiziano Scarpa ha vinto lo Strega nel 2009) ci sono solo sei termini non presenti nel vocabolario di base, sei in quelle del premio Campiello *Rossovermiglio* (di Benedetta Cibrario) e tre in quelle di *Ultimo parallelo*, che è valso nel 2007 il premio Viareggio a Filippo Tuena. L'unico a dare qualche grattacapo a un potenziale lettore in erba è Alessandro Piperno. Dopo aver analizzato tre pagine di *Inseparabili* (ultimo vincitore dello Strega) ci siamo trovati di fronte a ben 16 vocaboli non presenti nel dizionario di base.

«La lingua» spiega il filologo Luigi Weber «ha perso carisma, non è più oggetto di amore, non è più palestra di lavoro e di gioco, non veicola più né sacro né eros. Passioni, interessi e pensieri vengono simbolizzati altrove: nella vasta galassia del visivo (cinema prima, poi televisione e nuovi media, videogame compresi); e più ancora in quella capillare estetizzazione dell'esperienza quotidiana che è tipica di una società dominata dal marketing».



Salviamo le note (a margine). Bayle o Foster Wallace, il commento vale più del testo

Negli ebook sono in fondo e alcune versioni di classici le hanno tolte. Eppure servono

Achille Varzi, la Repubblica, 21 dicembre 2012

Dopo avere ucciso la pagina, protagonista incontrastata dell'era di Gutenberg, gli e-reader stanno cominciando a restituirci almeno i *numeri* di pagina. C'è speranza che ci vengano restituite anche le loro umili appendici, le *note* a piè pagina?

Adoro le note. Belle o brutte che siano, acute o banali, stimolanti o irritanti, quando leggo un testo la mia attenzione è catturata soprattutto da loro. Un'attrazione irresistibile, quasi morbosa. Eppure stanno scomparendo anche nelle nuove versioni, cartacee, dei classici. Per molti lettori sono la parte più inutile di un testo. Per altri sono la parte più tediosa. Per altri ancora, una fastidiosa distrazione. Noël Coward, per esempio, diceva che fermarsi a leggere una nota a piè pagina è come scendere per aprire al postino nel bel mezzo di un amplesso. Non per me. Per me le note sono spesso la parte migliore, e tornare al testo principale è come rientrare in una pomposa sala conferenze dopo una pausa in corridoio a tu per tu con l'oratore, da soli, in confidenza. È come se lì, in quei momenti sottovoce, l'autore uscisse dai panni ufficiali e rivelasse i suoi come e i suoi perché. È lì, in quel mondo in corpo minore, che mi sembra di capire davvero che cosa mi voglia dire; è nel sotterraneo regno degli *ivi*, degli *ibid.* e dei *loc. cit.* che emergono le tracce del percorso. E spesso il percorso è più istruttivo della destinazione finale.

Naturalmente c'è nota e nota, e in certi casi l'autore non c'entra per nulla. Penso ad esempio alle annotazioni che costituiscono l'apparato di commento a un testo classico, come la *Commedia* di Dante o

l'Ulisse di Joyce. Lì le note sono dei curatori. Sono successive al testo, e si può discutere se vadano lette prima, dopo, o durante la lettura del medesimo. Si può discutere se siano un impedimento che sbarra l'accesso all'opera ovvero l'apriti sesamo senza il quale è impossibile penetrare nella grotta del tesoro, come scriveva Valerio Magrelli qualche tempo fa su *Repubblica*. Storicamente le prime note a piè pagina nacquero proprio così: figlie di quelle note in margine che raggiunsero l'apice con i glossatori del *Corpus iuris* giustiniano della Scuola di Bologna e che toccarono il fondo (tipograficamente) circa un secolo dopo Gutenberg, con la pubblicazione della *Holie Bible* di Richard Jugge. Non riuscendo a posizionare tutte le note in margine relative a un passo di *Giobbe*, lo stampatore elisabettiano non trovò altra soluzione che spostare le ultime due ai piedi della pagina, e da quel momento l'idea si affermò così rapidamente che nel giro di poco tempo le note in calce soppiantarono quelle in margine. Si diffusero così tanto e con tal gioia dei commentatori – i quali potevano finalmente dare sfogo a tutta l'erudizione di cui erano capaci – che a un certo punto Gottlieb Rabener pensò bene di scrivere una dissertazione che consisteva soltanto di note in calce, lasciando ad altri il compito di produrre il testo da lui annotato con abile prolessi. (Non so che darei per possedere una copia di quelle *Noten ohne Text*, del 1745. Nel frattempo ho comunque collezionato qualche opera recente basata sulla stessa idea. La mia preferita è *Ibid: A Life*, di Mark Dunn, un romanzo scritto

interamente sotto forma di note sopravvissute a un testo andato perso. Ma non sono da meno *Bartleby e compagnia*, dello scrittore catalano Enrique Vila-Matas, *Armand V.*, del norvegese Dag Solstad, o *Banlieue*, del francese Paul Fournel, il «secrétaire définitivement provisoire» dell'Oulipo).

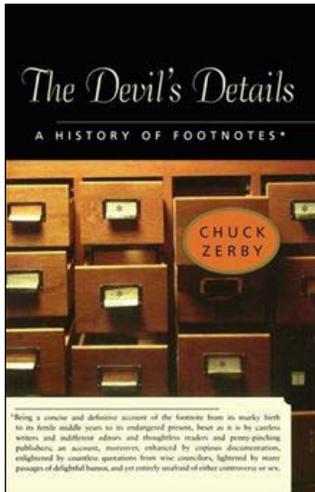
«Per me le note sono spesso la parte migliore, e tornare al testo principale è come rientrare in una pomposa sala conferenze dopo una pausa in corridoio a tu per tu con l'oratore, da soli, in confidenza. È come se lì, in quei momenti sottovoce, l'autore uscisse dai panni ufficiali e rivelasse i suoi come e i suoi perché. È lì, in quel mondo in corpo minore, che mi sembra di capire davvero che cosa mi voglia dire»

Ben altra cosa sono i casi in cui è l'autore stesso ad annotare il proprio testo. È lì, dinanzi a quelle protesi argomentative e documentali, che scatta l'attrazione fatale. Non so dire con esattezza quando sia nata questa pratica, rapidamente assurta a norma soprattutto in ambito saggistico. Più o meno col *Dizionario* di Pierre Bayle. Ma concordo con coloro che indicano in Edward Gibbon il suo primo grande maestro. I sei volumi della *Storia del declino e della caduta dell'Impero romano* sono al tempo stesso il capolavoro della storiografia solenne ed erudita e l'apogeo della nota a piè pagina sussurrata, confidenziale, mordace. Dall'appunto sull'abate Le Boeuf, «antiquario, il cui nome era felicemente espressivo de' suoi talenti», ai commenti su Sant'Agostino, che «troppo spesso prende da altri la sua erudizione e da se stesso i suoi argomenti», le note di Gibbon sono una miniera di precisazioni e osservazioni consegnate al lettore come un dono personale, e senza le quali il testo principale sarebbe tanto noioso quanto zoppicante. Non a caso la prima edizione in quarto recava un vero e proprio *Advertisement to the Notes* in cui l'opera si diceva «susceptibile di informazione come di intrattenimento». Chi ha letto Gibbon non riesce più a leggere un testo

senza leggere le note, con buona pace di Coward e di coloro che ne farebbero a meno.

Beninteso, non sempre il fondo della pagina ci regala le gemme di cui era capace il Voltaire britannico. Col passare del tempo le note sono diventate una sorta di un contenitore dell'indifferenziato. Se da un lato è sopravvissuto lo spirito originale – come quando Simon Winchester, nella sua storia dell'Oxford English Dictionary, ci parla del benefattore Gibbs come di «un buon cacciatore e un abile tiratore» (nota in calce: «Abbastanza abile: nel 1864 si fece esplodere la mano destra») –, dall'altro è pur vero che nei testi recenti buona parte del materiale in nota si trova lì perché l'autore non è capace di integrarlo nel testo o è troppo pigro per farlo, e non sa decidersi a gettarlo via.

Tuttavia anche così, anzi proprio per questo, le note continuano a sussurrare verità preziose. Ci sono quelle in cui ci si premura di documentare le affermazioni del testo e quelle in cui invece si vomitano tutte le letture che l'autore non ha saputo digerire. Ci sono le note scritte per prendersi cura delle debolezze del testo senza appesantirlo troppo e quelle scritte invece per appesantire volutamente la pochezza di quanto detto. Ci sono note scritte per rispondere ai *referee*, nelle quali ci si sforza di fare i conti con un'obiezione importante, e quelle scritte per farla franca, nelle quali l'autore dimostra di non aver capito l'obiezione ma la cita comunque sperando che basti. Si va dalle note meticolose («Citiamo nella traduzione di V. Monti, quarta ed. riveduta») a quelle pedestri («Così scrive Omero»); da quelle informative («Questa tesi risale a...») a quelle inutili («Com'è risaputo...»); da quelle timidamente autoreferenziali («Mi permetto di rinviare al mio...») o spudoratamente autocompiacenti («Come ho già spiegato in...») sino a quelle, assai diffuse nel nostro paese, tanto gratuite quanto ruffiane («Ricordo l'eccellente saggio di...»). Ci sono le note oneste («Devo questo riferimento a...») e quelle disoneste, di seconda mano, diciamo pure rubate, nelle quali l'autore cita un testo che non ha mai letto e non saprebbe nemmeno come rintracciare, ma che ha trovato citato da qualche parte e tanto basti.



E poi ci sono le note lunghe. Credo che il record spetti alla nota u all'ultimo paragrafo del Capitolo 7 del Volume 3 della Parte 2 della *History of Northumberland*, del rev. John Hodgson (1840). La bellezza di 264 pagine. Comincia a p. 157, lasciando solo due righe al testo principale. Il testo prosegue in queste condizioni ancora per qualche pagina e si spegne del tutto alla 174. Tecnicamente, il capitolo finisce lì. Ma la nota continua. Si impossessa della pagina intera e continua da sola. Continua imperterrita fino a p. 421. E siccome non si può mettere tutto in una nota, non mancano le sotto-note (ben 659), alcune delle quali rinviano a loro volta a delle sotto-sotto-note. Un record che sa di follia. Ma ditemi voi se non ci vuole anche del coraggio a scrivere una nota così, e se non è in quella nota, prima ancora che nel testo principale, che si apprezzano lo stile e la maniacale cura per i dettagli – costi quel che costi – del suo autore. Poteva tranquillamente farne un nuovo capitolo, anzi poteva farne un volume a sé stante. Il suo curriculum si sarebbe allungato. E invece no. Quel materiale andava in nota. Era una

nota: una lunga, generosa cortesia all'amato lettore. Ebbene, vorrei tanto che tutto ciò restasse, che ci venisse restituito. Le note rivelano più di quanto non dicano. Da loro trapelano passione e pregiudizi, decisioni e passi falsi, onestà e pedanteria, charme e trascuranza. Ce ne prendiamo la responsabilità, autori e lettori insieme. Ma ridatecele. Non sarà così difficile. Anche gli audiolibri hanno dovuto affrontare il problema e a modo loro l'hanno risolto. Ascoltando David Foster Wallace che legge *Considera l'aragosta* si capisce bene quando si passa dal testo principale alle divagazioni in calce, per lui così importanti. Il testo delle note ci è davvero sussurrato, con la voce giusta al momento giusto. Perché nell'edizione ebook sono finite tutte in coda al testo? Un po' di rispetto. Anche la versione Kindle della *Storia delle note* di Chuck Zerby (*The Devil's Details*, 2002) è fatta così: volendo si può cliccare, e cliccando si accede alle note. Ma non sono più a piè pagina come nell'originale; sono tutte a fine testo. Anche quando sostengono, con dovizia di esempi, che le note a fine testo sono una disgrazia.

«Le note rivelano più di quanto non dicano. Da loro trapelano passione e pregiudizi, decisioni e passi falsi, onestà e pedanteria, charme e trascuranza. Ce ne prendiamo la responsabilità, autori e lettori insieme. Ma ridatecele»

Giuseppe Russo: «Ecco perché Neri Pozza apre alla narrativa italiana». E sulla crisi del mercato librario...

Dal 2013 Neri Pozza punterà (anche) sulla narrativa italiana. Lo annuncia in quest'intervista ad Affaritaliani.it Giuseppe Russo, dal 2000 direttore editoriale del marchio milanese

Antonio Prudenzero, Affari italiani, 21 dicembre 2012

Com'è nata questa decisione? Perché una casa editrice come Neri Pozza, molto apprezzata nell'ambito della narrativa straniera, apre a un settore già piuttosto affollato?

Dove vi è assembramento e folla vi è, com'è noto, anche indistinzione e omologazione. Qualche mese fa *La Lettura*, il supplemento culturale del *Corriere della Sera*, ha dato un perfetto esempio, appunto, dell'omologazione che caratterizza l'odierna editoria italiana, pubblicando un'imbarazzante comparazione tra le classifiche di vendita di narrativa italiana degli anni Settanta e quelle attuali. Negli anni Settanta Pasolini, Sciascia e Calvino precedevano nei primi posti gli autori di narrativa di mero consumo, oggi, invece, in classifica figurano soltanto comici, divi televisivi e autori di noir e thriller. Una situazione ancora più evidente in questo ultimo scorcio dell'anno dove, per trovare nelle maggiori classifiche di vendita qualche opera di narrativa letteraria, occorre rivolgersi alla narrativa straniera, ai libri di Auster, Carrère o Marías, tanto per citare autori non nostri. Indagare le ragioni di un simile fenomeno è un'impresa complessa e lunga. Tuttavia, qualche accenno significativo alle cause si può tentare. Nel lontano 1991, quando uscì *Castelli di rabbia* di Baricco e si scatenò un'appassionata discussione attorno alla questione se l'opera fosse ascrivibile alla letteratura o alla narrativa di intrattenimento, Sebastiano Vassalli scrisse che la società letteraria italiana era defunta da tempo, esattamente dalla fine delle ideologie. È assurdo ritenere che la letteratura dipenda dall'ideologia, poiché prima degli *idéologues*

francesi che introdussero il termine e prima di Marx che ne diede la definizione nell'accezione moderna, la letteratura era viva e vegeta. Tuttavia la sparizione di qualcosa come una «società letteraria» in Italia è un dato di fatto (si legga a questo riguardo *Addio a Roma* di Sandra Petrigiani da noi appena pubblicato). In Italia, con la fine delle cosiddette «ideologie» si è verificato anche uno strano fenomeno: si è, nei fatti, sancita la fine della distinzione tra narrativa e letteratura. Mentre nel resto del mondo critici, editori, agenti e premi letterari hanno tenuto e tengono ferma questa distinzione (la *literary fiction* è una cosa e la *commercial fiction* un'altra) da noi tutto finisce a un certo punto nell'indistinto calderone della fiction. In nome della fine del cosiddetto «impegno» i programmi editoriali si aprono enormemente alla narrativa di consumo, i premi accolgono di tutto e onesti autori di gialli vengono scambiati per grandi scrittori. Dopo aver costruito una lista di narrativa straniera ritenuta da molti di rilievo, Neri Pozza ha deciso di intervenire nella narrativa italiana per mostrare, o almeno cercare di mostrare, che questa rappresentazione non ha ragione d'essere. C'era, c'è e vi sarà sempre una distinzione tra narrativa e letteratura. Quest'ultima ha un valore conoscitivo, un contenuto di pensiero, una delucidazione dello spirito del tempo che la prima non ha e non ambisce ad avere. *Delitto e castigo* annuncia meglio di migliaia di saggi l'avvento del nichilismo, *Grandi speranze* illumina i conflitti della nuova società industriale inglese molto meglio di mille trattati. Poiché nel mondo, oggi, vi sono indiscusse opere di narrativa letteraria

e altrettanti indiscussi scrittori degni di entrare nel canone della letteratura, è impensabile che non si possa dare la stessa cosa anche in Italia. Tutto sta, a nostro parere, a ricostruire il clima giusto, a progettare dei programmi editoriali coerenti, degli istituti e delle case della letteratura, delle riviste letterarie, delle edizioni di nuova critica, per ridestare e riportare al centro dell'attenzione la narrativa letteraria italiana. Decidendo di dar vita a una nostra lista di autori italiani e di istituire un premio, il Premio Nazionale di Letteratura Neri Pozza riservato esclusivamente a opere inedite di narrativa italiana, noi cerchiamo semplicemente di dare un contributo in questa direzione.

Che caratteristiche avranno i romanzi italiani che pubblicherà Neri Pozza?

Io considero il modernismo e le avanguardie importanti eventi nella costruzione del canone della letteratura occidentale. Tuttavia, eventi che appartengono al secolo trascorso e che, riproposti oggi, prendono, come ogni operazione citazionista, un che di caricaturale e grottesco. Per questo nelle scelte di narrativa straniera della Neri Pozza i lettori non troveranno alcuna opera di sperimentalismo letterario o di neoavanguardia. Non per questo Neri Pozza non può essere definita una casa editrice di tendenza. Noi ci concepiamo, anzi, come un'autentica casa editrice di tendenza, poiché raccogliamo quella che, per noi, è davvero l'ultima novità sulla scena letteraria internazionale: il ritorno al romanzo, all'essenza più propria del romanzo: il conflitto tra l'io e il mondo, tra personaggi alla ricerca della propria identità e il mondo, narrato attraverso un'ampia storia a più voci. In altre parole, il modo di narrare di scrittori come Franzen, tanto per citare un autore altrui, o come i nostri Ghosh, Merrill Block, Ferris, Harding, Tsiolkas. Mi rendo conto che cercare tutto questo nella narrativa italiana è molto più complicato. La nostra narrativa vive da tempo memorabile, in virtù forse dell'origine colta della lingua italiana, un conflitto apparentemente insanabile tra narratori e scrittori, i primi occupati a narrare senza curarsi della lingua, i secondi impegnati a cercare a ogni costo una pro-

sa sofisticata, iperletteraria e barocca. Tuttavia non dispero. Vedo già affacciarsi una nuova generazione di scrittori non irretita dal conflitto descritto, una generazione che non «gaddeggia» e, soprattutto, che non scimmiotta gli americani come i giovani delle ultimissime stagioni del secolo scorso.

A quale editor vi siete affidati per la narrativa italiana?

Abbiamo come consulente un carissimo amico, Francesco Durante. Ci conosciamo fin dai reciproci anni napoletani, quando io pubblicavo con la Guida editori Cormac McCarthy e Roddy Doyle e lui editava con Pironti Bret Easton Ellis, Don DeLillo, John Fante e Carver. L'ho scelto naturalmente non perché amico, ma per una comunanza di vedute in fatto di letteratura. Francesco è lui stesso un eccellente scrittore (autore di *Scuorno*, *I napoletani* e di *Italoamericana*, una monumentale storia della letteratura degli italiani negli Stati Uniti) e, fatto di fondamentale importanza, dalle colonne della pagina culturale del *Corriere del Mezzogiorno* ha recensito e seguito con attenzione tutta la giovane narrativa italiana. Sono sicuro che ci darà un contributo prezioso e insostituibile.

«Vedo già affacciarsi una nuova generazione di scrittori non irretita dal conflitto descritto, una generazione che non "gaddeggia" e, soprattutto, che non scimmiotta gli americani come i giovani delle ultimissime stagioni del secolo scorso»

Quali saranno le prime uscite?

Con l'aiuto di Francesco, abbiamo già acquisito i primi sei nuovi autori italiani che con le loro opere dovrebbero immediatamente mostrare la direzione nella quale intendiamo muoverci. Mi limito qui a indicare i primi due: Paolo Piccirillo con *La terra del Sacerdote*, una delle opere migliori che mi sia capitato di leggere negli ultimi anni, una storia piena di elementi «neorealisti» – l'emigrazione, la vita conta-

dina, le inflessioni dialettali – ma senza alcun idillio, anzi con uno sfondo nero, nerissimo, molto contemporaneo. Piccirillo è giovanissimo, venti anni e qualcosa, ed è già un assoluto talento letterario. Come Francesco Formaggi, del resto, l'altro autore che voglio qui citare. Formaggi collabora con *Nuovi argomenti*, che continua a essere una interessante fucina di talenti. Ha scritto *Birignao*, un brillante divertissement letterario condotto con una maturità di scrittura e un controllo della trama impressionanti per un giovane della sua età.

E veniamo alla narrativa straniera: quali saranno i titoli di punta del 2013?

Avremo i nuovi romanzi di alcuni autori di rilievo della Neri Pozza, tra cui i già citati Harding e Tsiolkas. Però qui vorrei indicare tre nuovi autori che entreranno a far parte della nostra lista nel 2013: Christian Kracht, Edward St. Aubyn e Barbara Kingsolver, poiché riassumono esemplarmente con i loro romanzi quello che costituisce l'indirizzo di fondo della Neri Pozza. Non esito a dire, senza mezzi termini, che considero Christian Kracht il migliore scrittore di lingua tedesca in circolazione. Svizzero, ha una prosa che esprime il respiro, l'ironia, la complessità e insieme la semplicità dei grandi della sua terra, Robert Walser e Max Frisch in primo luogo. Ha scritto *Imperium*, un romanzo che pubblicheremo a febbraio 2013 e che è balzato subito tra i primi posti della classifica dei libri tedeschi più venduti grazie a una recensione dello *Spiegel* che ha fatto scalpore in Germania. Il romanzo tratta di un vegetariano tedesco realmente esistito che ai primi del secolo scorso raggiunge la Nuova Guinea, fresca colonia tedesca, e lì, nel cuore della giungla, fonda una delirante comunità di mangiatori di cocco. Il recensore, che non ha capito nulla del romanzo – una sorta di prodigioso *Cuore di tenebra* tedesco – ha accusato lo scrittore di aver ridestato il fantasma del pangermanesimo e del sogno coloniale tedesco. Cosa che in Germania suscita parecchio scandalo. Edward St. Aubyn è l'autore della saga dei *Melrose* (in Italia un romanzo della serie è stato pubblicato da Einaudi) che noi

pubblicheremo per intero esattamente come hanno fatto negli Usa, dove l'opera, nel 2012, è stata accolta da uno strepitoso successo, accompagnata dai giudizi entusiastici di Jeffrey Eugenides, Alice Sebold, Zadie Smith, Patrick McGrath e David Nicholls. St. Aubyn è semplicemente un immenso scrittore, un Evelyn Waugh del nostro tempo capace di mostrare la crisi dell'Inghilterra e delle sue classi dominanti come forse nessun altro autore oggi. Barbara Kingsolver è la grande dama della narrativa letteraria americana. Noi pubblicheremo *Flight Behavior*, il suo ultimo romanzo in testa alla classifica dei libri più venduti in America. Il precedente libro di Barbara Kingsolver è stato pubblicato in Italia da Mondadori. La nostra ambizione è mostrare che la Kingsolver ha trovato finalmente la sua casa in Italia.

Passiamo al progetto Beat legato ai tascabili: il bilancio del 2012 è positivo? Nel 2013 coinvolgerete nuovi editori?

Con l'iniziativa degli hardcover offerti a 9,90, iniziativa fatta subito propria dai grandi gruppi, i più importanti imprint di tascabili hanno subito una seria diminuzione del fornito in libreria e un grave arretramento del sellout, vale a dire del venduto effettivo. Beat non ha registrato alcuna drammatica flessione del fornito e ha un sellout in leggera crescita rispetto all'anno scorso. Un risultato davvero notevole di questi tempi, confortato anche dal successo degli originali che stanno trasformando l'imprint in una vera e propria casa editrice a sé stante. Mi riferisco a pubblicazioni come la nuova edizione integrale non censurata di *Da qui all'eternità* e a libri come *Il canto del cielo* e *Katherine*, opere a cui si agguincerà nel 2013 un importante originale targato Beat minimum fax: una nuova edizione di *Un uomo da marciapiede* di James Leo Herlihy. Sulla base dei contatti in corso siamo in grado di dire che nella seconda metà del 2013 saranno coinvolti nel progetto Beat nuovi editori.

Ultima domanda inevitabile: il mercato editoriale vive una fase di rallentamento. Anche Neri Pozza sente la

crisi? Pensa che nel 2013 ci sarà una ripresa o è pessimista per il futuro?

Neri Pozza è una casa editrice che ha un suo fidato seguito di lettori che le permette di non trasformare la flessione di fatturato subita quest'anno in una perdita nel conto economico complessivo. Chiudiamo anche quest'anno con un utile ed è un miracolo che dobbiamo ai nostri lettori e all'attenta gestione del gruppo editoriale cui Neri Pozza appartiene, Athesis, la società che edita l'*Arena* di Verona e altri importanti quotidiani. Tuttavia questo non mi esime da una serie di dure considerazioni sullo stato delle cose del mercato editoriale in Italia, considerazioni che la casa editrice ha espresso pubblicamente sulla sua pagina facebook e che qui ripeto. L'andamento del mercato del libro nel 2012, con meno 7,5 per cento a fine ottobre, meno 11,7 per cento a fine marzo, meno 8,6 per cento a inizio settembre e una situazione, stando alle prime rilevazioni, peggiorata a novembre rispetto al meno 7,5 per cento di fine ottobre, dimostra in maniera inequivocabile che l'Italia si avvia a vivere la medesima crisi che da qualche anno ormai soffoca l'editoria inglese e americana, vale a dire l'editoria dei paesi in cui vige il più assoluto liberismo nei prezzi dei libri. Il crollo è esattamente identico a quello che si è realizzato in Gran Bretagna nel 2011, dove il settore libro è calato del 7,2, e negli Usa, dov'è arretrato del 9,2 per cento. Si dirà, in Italia è stata introdotta la legge Levi che doveva esattamente frenare la ricorso del mercato all'abbassamento del prezzo. Ora, è evidente a questo punto che questa legge non è riuscita nel suo compito. Concedere di scontare al 25 per cento singoli libri, imprint interi, collane, sezioni e piccole parti di catalogo significa dare la possibilità ai grandi agglomerati editoriali di essere in eterna campagna 11 mesi all'anno e di trasformare, com'è accaduto, le librerie in scontifici, con tutti i principali banconi occupati da libri col prezzo tagliato. Alla legge Levi si è poi aggiunta l'iniziativa, fatta subito propria, come si diceva, dalla totalità dei grandi gruppi, di offrire hardcover al prezzo di 9,90. Il risultato è sotto gli occhi di tutti: il mercato del libro in Italia si avvia a diventare un

gigantesco mass-market di libri di fiction commerciale e di saggistica di *current affairs* a basso prezzo. In questo tipo di mercato un centinaio di libri, generalmente di mero intrattenimento – romanzi rosa, opere di comici, gialli – realizzano cifre adeguate, il resto arranca. Arrancano poi soprattutto le librerie che, con margini notevolmente ridotti, chiudono. In Inghilterra e negli Stati Uniti, dove il prezzo è appunto libero, sono in crisi non solo le piccole librerie, ma anche le grandi catene. I primi segni di una grave crisi delle catene si palesano del resto anche in Italia. Occorrerebbe fare subito propri i provvedimenti legislativi di Francia e Germania, dove il prezzo è fisso, le librerie sono protette legislativamente e il mercato non conosce drammatici arretramenti (meno 1,4 per cento in Francia e meno 0,2 in Germania nel 2011). Ma noi siamo ormai un paese in cui una dichiarazione come quella della ministra della cultura francese («L'intervento dello Stato nella cultura non è una questione morale, semplicemente solo così il sistema può funzionare») susciterebbe immediato scandalo e innescherebbe una rivolta tra i sostenitori del libero mercato di casa nostra, entusiasti come tutti i neofiti e gli ultimi arrivati. Noi siamo per la legge Lang, introdotta in Francia da Mitterand e Lang, socialisti. Ma sappiamo che il nostro è un predicare

«Occorrerebbe fare subito propri i provvedimenti legislativi di Francia e Germania, dove il prezzo è fisso, le librerie sono protette legislativamente e il mercato non conosce drammatici arretramenti»

nel deserto. In Italia, infatti, non vi sono socialisti, né tantomeno vi è una sinistra o una normale destra con senso dello Stato. Le faccende del governo, tra cui purtroppo le leggi che ci riguardano, sono tutta una questione, con relative messe in scena e apparenti conflitti, tra populistici e liberisti.

Biblioteca Olivetti. «Faccio rivivere i libri di mio nonno Adriano, così lo conosceranno i ragazzi di oggi»

Tornano le Edizioni di Comunità, storico marchio nato nel 1946. Grazie a Beniamino de' Liguori, nipote dell'imprenditore di Ivrea

Francesco Ermani, la Repubblica, 21 dicembre 2012

Quando Beniamino de' Liguori è nato, nel 1981, suo nonno Adriano Olivetti era morto da oltre vent'anni. Bambino, sua madre e sua nonna gli parlavano di lui. Se poi camminava per le strade di Ivrea, ogni edificio gli rimandava brani di una storia industriale e culturale che, una volta all'università, avrebbe preso a studiare fino alla tesi di laurea. Una storia non comune, intanto per l'intreccio dei due elementi – industria e cultura. E poi per le missioni che a entrambe l'ingegnere di Ivrea attribuiva. Ora Beniamino a trentun anni prova a riportare in vita uno dei lasciti di suo nonno, le Edizioni di Comunità. È uscito un primo volumetto, *Ai lavoratori* si intitola. Tremila copie di tiratura, già una ristampa di altre duemila. Raccoglie due discorsi di Olivetti, uno pronunciato nel 1954 a Ivrea, l'altro del 1955 quando fu inaugurata la fabbrica di Pozzuoli, lo stabilimento progettato da Luigi Cosenza e affacciato verso il mare, con i giardini che Pietro Porcinai disegnò quasi abbracciassero una residenza estiva. Erano parole per i propri dipendenti «quanto mai attuali e però ignorate dai contemporanei», scrive Luciano Gallino nell'Introduzione. Nella stessa collana, *Humana Civitas* (il motto che sovrastava la campana nel logo delle vecchie Edizioni di Comunità, nate nel 1946), compariranno altri discorsi olivettiani, il primo dei quali, *Democrazia senza partiti*, sarà accompagnato da un saggio di Stefano Rodotà. Seguiranno le opere di Olivetti (*La città dell'uomo*, *L'ordine politico delle comunità*), e in febbraio un'antologia di discorsi e di scritti anche inediti (*Il mondo che nasce*, a cura di Alberto Saibene).

E quindi, nella collana *Nostalgia del futuro* avranno posto alcuni classici ormai introvabili del catalogo storico delle Edizioni di Comunità, più, assicura Beniamino de' Liguori, saggi nuovi, prevalentemente traduzioni. Un'avventura. Una sfida. Forse un azzardo. Comunque niente celebrazioni. Anzi, ripetendo Gallino, idee attuali, ma inascoltate. La missione sociale dell'impresa. Il bisogno di fare comunità. Il territorio pianificato. La cultura fuori dai suoi recinti. Tutto sarà sulle spalle di una struttura ridotta all'osso, praticamente il solo Beniamino de' Liguori, con l'appoggio della Fondazione Adriano Olivetti e una essenziale rete di collaborazioni, rigorosamente all'unisono generazionale. E anche spiazzante rispetto a come ci si può ingannevolmente immaginare l'eredità olivettiana. Distribuzione capillare, rapporto diretto con i librai – catene e indipendenti – ma soprattutto con il gruppo di Becco Giallo, l'editore padovano di graphic novel, fumetti di impegno civile sul Tav, su Enrico Mattei e Paolo Borsellino, e su Olivetti stesso, il cui autore, Marco Peroni, ha in carico proprio le relazioni delle Edizioni di Comunità con le librerie.

Laureato in storia contemporanea, un anno negli Stati Uniti, due nella casa editrice per bambini Gallucci, recuperato il marchio di Comunità dalla Mondadori, Beniamino nel 2010 si è messo all'opera. «La forza di questo progetto è Adriano Olivetti liberato dalla membrana mitica che lo avvolge», spiega. «Vorremmo che in libreria questi volumi fossero assimilati alle novità, colpissero la sensibilità di un lettore attirato tanto dalla sua figura, ma

anche dall'idea di una società diversa». È stato difficile tenere non certo separate, ma almeno distinte, la storia di Olivetti nonno e quella di Olivetti imprenditore, innovatore, animatore culturale, «ma, per carità, non visionario né utopista». Beniamino racconta di aver sempre sentito in modo disordinato di trovarsi dentro una storia familiare molto inconsueta, anche per le contraddizioni che esprimeva. «Un ambiente iper privilegiato, ma non fuori dalla realtà. Un grande potere economico e sociale, ma altrettanta semplicità, a cominciare dalle case che abitavamo». Per alcuni tratti della propria giovinezza, il nonno gli appariva «come un ingombro». Pesava «l'aspetto luttuoso di una storia industriale, successiva alla morte di Adriano, in cui gravava il senso di esproprio vissuto in tutta la famiglia, ma anche fra gli abitanti di Ivrea, i quali si ritrovavano senza più la fabbrica che aveva dominato la propria vita e il proprio paesaggio». Sentimenti complessi, conflittuali. «L'idea di ingombro è svanita quando ho capito che Adriano Olivetti racchiudeva in sé questioni universali, non più solo mie: la giustizia, ma anche l'efficacia produttiva, il territorio, la solidarietà. Scriveva Thomas Bernhard che gli incontri con i grandi uomini sono incontri che annientano oppure salvano».

La vicinanza ad Adriano Olivetti «produce un'irresistibile voglia di conoscere la sua storia e ritrarre la sua enigmatica personalità da più punti di vista, quasi ci fosse un richiamo oscuro a privilegiare la ricerca degli aspetti difficilmente accessibili, quelli meno ordinari e forse, in fondo, più attraenti con il solo rigore analitico. Come fosse una necessità irrinunciabile, perlomeno per la generazione alla quale appartengo». E così nasce la voglia di mettere a disposizione di tutti la fonte originale di quel singolare magnetismo. «I lettori giovani sono forse quelli più capaci di sentire Olivetti nelle sue

note autentiche. E ne abbiamo prova dai commenti che raccogliamo sul web e su facebook». Alle Edizioni di Comunità Olivetti teneva moltissimo. Erano il contenitore in cui convivevano molti segmenti della sua personalità e dei suoi interessi che altrimenti, a guardarli oggi, potrebbero disperdersi in rivoli inafferrabili. Lì trovavano una sede il progetto comunitario, l'idea di fabbrica che esprimesse valori per un territorio e non solo dividendi per gli azionisti e poi l'intreccio di discipline che altrove e non in Italia davano conoscenze nuove per un mondo nuovo – la sociologia, l'urbanistica. «Nacquero in un momento di profondo turbamento morale e di grandi speranze», dice Beniamino de' Liguori, «ma gli obiettivi che si proponevano sono tuttora incompiuti». Quando Beniamino cominciò ad avere coscienza di chi fosse suo nonno, questi gli apparve come una figura incumbente. «Emanava un'ombra lunga, ma l'unico modo per neutralizzare l'ombra e guardare la persona nella sua interezza era quella di affrontarla faccia a faccia. Ho capito che in quella persona erano raffigurate le mie ambizioni e che così avrei fatto anche i conti con la mia storia».



Ebook, così il trionfo delle «Cinquanta sfumature» ha cambiato l'editoria

Digitale, veloce e fai da te.

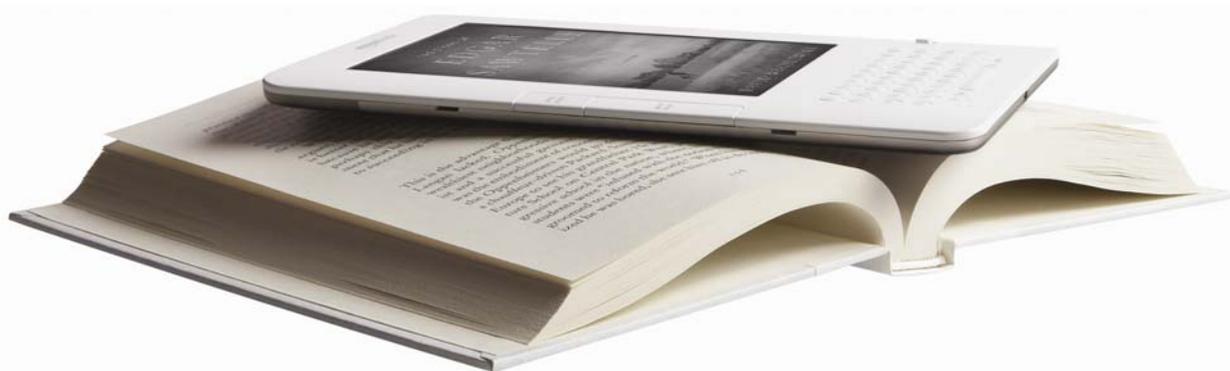
Ecco il libro del futuro alla conquista del web e dei grandi marchi

Tony Barrell, la Repubblica, 22 dicembre 2012

Sono ormai decine i moderni scrittori fai-da-te che vendono i loro libri direttamente ai propri lettori, senza danneggiare le foreste pluviali e ricavandone anche un discreto utile. Spiega Helen Fielding, fortunata autrice dei libri di Bridget Jones: «Nell'era della rete, il passaparola si diffonde come non era mai accaduto prima, perciò sospetto che il fenomeno dell'autopubblicazione sia destinato ad aumentare».

Il piccolo cavallo di Troia che ha incoraggiato una tale rivoluzione editoriale è qualcosa che magari possedete già. Nel 2007, Amazon ha lanciato per la prima volta negli Stati Uniti il lettore digitale Kindle e da allora l'ereader del gigante commerciale è diventato un fenomeno internazionale. Ne sono appena state lanciate nuove versioni perfezionate: il Kindle Paperwhite e il Kindle Fire HD. Esistono anche altri ereader dedicati – Kobo, Nook, Sony Reader, Samsung E61 – ma il Kindle è quello che riscuote più successo. Secondo la società di sondaggi YouGov, su un totale di 1,33 milioni di ereader re-

galati lo scorso Natale in Gran Bretagna, 1,22 (pari al 92 per cento) erano Kindle. I tablet come iPad, invece, assommavano soltanto a 640 mila. Nel corso del 2011, secondo la Publisher Association, tra i consumatori inglesi le vendite di libri digitali sono aumentate del 366 per cento rispetto all'anno precedente, con un fatturato di 92 milioni di sterline. E quest'anno il boom è continuato: in agosto è arrivata la notizia che in Gran Bretagna, per la prima volta, le vendite di ebook, su Amazon, hanno superato quelle dei tascabili e delle edizioni con copertina rigida. A settembre è stato annunciato che nella prima metà del 2012 le vendite di romanzi digitali hanno registrato un aumento del 188 per cento rispetto allo stesso periodo del 2011. Naturalmente, gran parte dei libri digitali che il pubblico divora sono opera di autori famosi e provengono da case editrici tradizionali. Ma contemporaneamente al lancio del Kindle, Amazon ha commercializzato, senza pubblicizzarla troppo, anche una cosa che si chiama Digital Text



Platform. L'evento non ha suscitato grande impressione fino a quando i Kindle non hanno cominciato a essere venduti in quantità enormi e Amazon, nel 2011, ha deciso di cambiare il nome della piattaforma in Kindle Direct Publishing (KDP). Usando KDP, chiunque abbia scritto un'opera letteraria può inserirla direttamente nello Store Kindle. Questo sistema ha riscosso un successo enorme: lo scorso settembre Amazon ha annunciato che tra i suoi cento libri digitali più venduti ce ne sono almeno 27 pubblicati attraverso la piattaforma KDP. Amazon riconosce agli autori che pubblicano attraverso KDP due possibili percentuali sui diritti, secondo il prezzo al quale l'autore sceglie di vendere il proprio libro. Essenzialmente, se il vostro libro viene venduto ad un prezzo fino a 1,48 sterline (1,85 euro), avrete il 35 per cento delle royalty; se lo vendete a una cifra superiore, riceverete il 70 per cento. Paragonando queste cifre a quelle dei diritti d'autore tradizionali che, se siete fortunati, possono arrivare al 15 per cento, è facile vedere immediatamente l'enorme vantaggio dell'autopubblicazione. Se mettete il vostro romanzo in vendita su Amazon a 2,86 sterline, basterà venderne solo 500 copie per guadagnarne più di mille (Amazon attualmente aggiunge una tassazione del 3 per cento al prezzo del vostro ebook, che voi verserete poi direttamente al fisco). Alcuni autori hanno guadagnato molto più di queste cifre. Del Kindle Million Club – l'associazione non ufficiale che raccoglie gli scrittori che hanno venduto un milione di ebook – fa parte anche un gruppo ristretto di scrittori di successo che hanno scelto di autopublicarsi, come gli americani John Locke e Amanda Hocking, specializzati rispettivamente in romanzi gialli e racconti paranormali. Di questo club fa parte anche la scrittrice inglese E L James, pseudonimo di Erika Leonard. La sua serie di *Cinquanta sfumature di grigio* ha visto la luce su internet nel 2009 come *fanfiction*, basata sui personaggi di *Twilight* ed è poi stata riscritta in chiave «soft-porno», modificando il nome dei personaggi, per poi essere caricata su KDP. Successivamente la serie ha ottenuto un contratto editoriale standard e da allora si ritiene che i guadagni percepiti dalla James superino le 640 mila sterli-

ne alla settimana. Ma la pubblicazione fai-da-te non è sempre la via più rapida per abbandonare il lavoro di tutti i giorni. Un'indagine svolta da taleist.com, un sito specializzato per gli scrittori che si autopubblicano, è giunta alla conclusione che la somma media guadagnata l'anno scorso da questo tipo di autori è stata di circa 6.236 sterline. Benché questa somma rappresenti una cifra dignitosa per arrotondare il reddito principale, va detto che il 50 per cento degli scrittori che si autopubblicano ha guadagnato meno di 310 sterline. Altri astuti autori autopubblicati stanno scoprendo in fretta i trucchi del mondo degli ebook. Agli inizi di quest'anno ne ho incontrati a decine al convegno dal titolo *How to Get Published* («Come farsi pubblicare») organizzato a Londra da *The Writers' & Artists' Yearbook*, dove abbiamo ascoltato l'intervento di Kerry Wilkinson, un giornalista sportivo di 31 anni che, con 250 mila copie, è stato l'autore più venduto dell'Amazon Store in Gran Bretagna negli ultimi tre mesi del 2011. Per Wilkinson la scoperta fondamentale è stata che i campioni gratuiti di ebook disponibili nel Kindle Store equivalgono esattamente al 10 per cento di ogni volume. «Così ho risistemato un pochino il mio libro, facendo in modo che il campione gratuito del 10 per cento coincidesse esattamente con il punto in cui si chiude il terzo capitolo, il che

«Uno dei siti di self-publishing assicura: "Puoi creare bestseller elettronici anche se non hai mai scritto più di una cartolina!", il che ricorda la rivista punk che nel 1977 pubblicò tre accordi di chitarra e scrisse: "Adesso formate una band"»

ha creato una certa suspense». L'era letteraria del Kindle è spesso paragonata alla rivoluzione che l'mp3 ha portato nella musica negli anni Novanta. Ma la moda dell'autopubblicazione assomiglia di più allo scossone che è stato il punk rock negli anni Settanta. Uno dei siti di self-publishing assicura:

«Puoi creare bestseller elettronici anche se non hai mai scritto più di una cartolina!», il che ricorda la rivista punk che nel 1977 pubblicò tre accordi di chitarra e scrisse: «Adesso formate una band». Ma l'industria si sta già adattando al fenomeno dell'autopubblicazione. Così come l'industria musicale, alla fine degli anni Settanta, aveva trasformato il fenomeno punk rock in una fonte di profitto, così gli editori tradizionali si stanno accaparrando gli autori fai-da-te di maggior successo. Kerry Wilkinson ha firmato un accordo a sei zeri con Pam Macmillan per sei libri. In ottobre si è saputo che è stato siglato un altro contratto milionario tra la Coronet, di proprietà di Hodder & Stoughton, e lo scrittore trentenne Nick Spalding. L'accordo riguarda anche due commedie romantiche, *Love... from Both Sides* e *Love... and Sleepless Nights*, che sono già stati autopubblicati riscuotendo un buon successo. La mega-fusione anglo-tedesca tra Penguin e Random House, annunciata lo scorso 29 ottobre, è stata interpretata da molti come un modo per concentrare le forze contro i sapientoni di Amazon, Apple e Google. L'accordo, che dovrebbe essere perfezionato il prossimo anno, creerà un gigante globale dell'editoria con profitti potenziali superiori ai 270 milioni di sterline. Pearson, proprietario

di Penguin, ha dichiarato che la nuova società non soltanto investirà in modo cospicuo nel settore degli ebook, ma sarà «più disponibile a sperimentare nuovi modelli nell'affascinante mondo, in continua evoluzione, dei libri e dei lettori digitali». Molti addetti ai lavori prevedono che gli ebook e il fenomeno dell'autopubblicazione continueranno a crescere.

Ma ci sono ancora delle resistenze: l'idea stessa della lettura elettronica divide gli autori più affermati. «A me pare», dice Penelope Lively, «che una persona la cui biblioteca consista in un Kindle appoggiato sul tavolo sia un fissato insensibile». Il romanziere americano Jonathan Franzen, all'inizio di quest'anno, aveva espresso le sue critiche nei confronti dei libri digitali, sostenendo che mancano del «senso di permanenza». Helen Fielding dice di non aver intenzione di usare un Kindle: «Personalmente, mi piace stare alla larga dalla tecnologia quando voglio rilassarmi, perciò non voglio un ebook perché mi ricorderebbe il lavoro e probabilmente continuerebbe a impallarsi e a fare cose strane, ma questa è solo un'opinione personale». Jilly Cooper invece non ha un Kindle. «Non te lo puoi portare nella vasca», dice, «e l'idea di andare in vacanza con mille libri è così deprimente: non avrei il tempo di frequentare nessuno, non ti pare?».



Editore più di prima

Google, Amazon, ebook. E un massiccio attacco ai diritti d'autore.
È vero che i libri cambiano. Ma il ruolo di scegliere i testi cresce.
Così la vede un big del mestiere

Stefano Mauri, l'Espresso, 27 dicembre 2012

Quando è stato annunciato l'accordo di fusione tra due giganti dell'editoria anglosassone, Random House e Penguin, alcuni giornali italiani hanno titolato: «I grandi editori Usa si alleano contro l'ebook». Eppure gli ebook li fanno gli editori. Due scrittrici italiane negli ultimi mesi hanno criticato gli editori: una perché gli ebook di diverse case editrici non avevano le lettere accentate giuste. Un'altra perché il proprio ebook era disponibile su alcune piattaforme ma non su altre dove erano disponibili altri ebook del suo editore. Eppure sono disfunzioni tecniche più probabilmente causate dalle piattaforme di distribuzione o dall'hardware, non dagli editori. Dato che nessuno titolerebbe «Le grandi imprese automobilistiche si alleano contro l'automobile» o imputerebbe a chi ha fabbricato la sua automobile se una strada è chiusa o se il meccanico non gliela ripara in tempo, credo ci sia molta confusione anche ad alti livelli.

Con altri editori sono andato a Bruxelles due volte quest'anno. Una volta a confermare al direttore della Digital Information Society, che deve disegnare le policy del futuro su questi temi, che sì, gli editori sono interessati alla diffusione delle opere sulle quali investono, perché qualcuno le aveva messo dei dubbi. Un'altra volta con Donato Carrisi, uno scrittore che pubblica con Longanesi e che fa parte del gruppo Gems di cui sono presidente, e che doveva testimoniare che sì, campa di diritto d'autore, perché anche questo è un dato di fatto continuamente messo in dubbio.

Tutti questi lapsus meritano una psicanalisi del sapere che si genera di solito sul web. In parte sono dovuti a un po' di quella leggerezza che gira in rete,

ambito di libertà ma anche di dubbia fonte a volte. In parte agli «Over the Top», cioè alle grandi multinazionali di internet che hanno assunto un ruolo particolare in questo decennio e che hanno un interesse fortemente egocentrico. Da una parte predicano per omogeneizzare l'Europa perché sia un mercato culturalmente uniforme come gli Usa, dall'altra sono ben contente delle asimmetrie fiscali tra un paese e l'altro: i loco avvocati si insinuano nella contraddizioni per pagare tasse irrisorie. Acquisiscono così un vantaggio competitivo rispetto alle imprese nazionali. Da un lato accumulano grandi ricchezze e quotazioni in borsa mentre dall'altro predicano come profeti quale deve essere il futuro dell'umanità. Per affermare nuovi ecosistemi di distribuzione del sapere che hanno l'ambizione di dominare il mondo manco fossimo in un film di James Bond ne hanno dette di tutti i colori sull'editoria libraria negli anni e sul suo futuro.

Il bersaglio più facile in questa guerra sono infatti gli editori. Sono imprese, dunque hanno interessi economici collettivi (ma se non li curassero, addio indipendenza e dunque anche rigore e qualità per i lettori). Per di più sono imprese che prima di pubblicare un libro ne devono scartare mille, il che non crea grandi amicizie (ma se non lo facessero, i lettori avrebbero di che essere scontenti). Di un libro devono far pagare, oltre al costo del manufatto, il costo della parte intangibile, cioè la ricerca e i diritti d'autore, la grafica, l'assistenza, l'editing e così via fino al marketing (ma sono cose che non si vedono e non si toccano e che il consumatore non paga volentieri). E così ci siamo beccati lezioncine di modernità da chi

come Google riteneva di fare l'interesse dell'umanità piratando tutti i libri disponibili nelle biblioteche del mondo, quando avviò il programma Google Print pensando che la sua visione dovesse necessariamente prevalere sulle leggi, il che avrebbe ucciso l'intero ecosistema che i libri li crea. Per fortuna è stato citato dal sindacato degli autori americano e fermato dal tribunale di New York. Poi raffica di insulti dal padrone di Amazon, una piattaforma multimiliardaria di e-commerce che da sempre lamenta che i libri sono cari e gli editori quasi inutili.

Chissà perché se la sa così lunga in quindici anni non ha trovato da solo un bestseller degno di questo nome ma nemmeno, se per questo e che si sappia, un capolavoro. Poi gli editori italiani si sono sentiti dare dei superati e dei retrogradi da start up dilettantesche perché non sono partiti appena la tecnologia era disponibile ma solo quando hanno potuto avere legittimamente i diritti dagli agenti letterari e quando dall'altra parte c'erano sufficienti lettori muniti di tablet e reader. Quando sono partiti hanno rapidamente conquistato le loro quote in questo nuovo mercato, perché hanno le opere che interessano ai lettori perché su queste hanno rischiato finanziariamente e mettendoci la faccia.

E torniamo alla questione del futuro, dell'anno zero dell'editoria. Partendo però dall'oggi. Gli editori sono stati per dati per moribondi da dilettanti allo sbaraglio perché con il self-publishing finalmente sarebbero venute alla luce chissà quali perle che non si sa per quale ragione venivano tenute nascoste all'umanità. In effetti grazie al self-publishing e al clamore suscitato in rete ci sono stati dei nuovi bestseller e gli editori sono stati comunque i primi a contenderseli e portarli al pieno successo. Ma in genere sono bestseller piuttosto semplici, un grande assegno per l'autore un piccolo passo per l'umanità. Il letterario è venuto semmai dalla rete per altre vie. Bene: ora l'ebook è arrivato, ha conquistato l'uno per cento del mercato italiano e se tutti i libri fossero ebook e tutti gli italiani avessero le carte di credito e usassero i tablet probabilmente l'ebook sarebbe al 20 per cento, come negli Usa. All'interno di questo neonato mercato si ripetono più o meno le quote del mercato cartaceo perché per fortuna non sono tanto le tecnologie e il marketing per ora a comandare, ma i

gusti di lettura degli acquirenti di ebook. È un mercato che crescerà e dobbiamo dire grazie anche a quelle «Over the Top» che credendoci hanno costruito uno sbocco in più per i libri che possono essere oggi letti anche sui tablet e sugli smartphone.

Però, attenzione, stiamo parlando di un canale minoritario in tutto il mondo conosciuto. Ciò di cui bisognerebbe preoccuparsi oggi è il ben più importante mercato del libro che soffre come tutti o quasi i mercati nazionali a causa della crisi dei consumi. Quando usciremo dal tunnel alcuni editori e alcune librerie non ci saranno più. E il paesaggio che troveremo sarà molto diverso. Il libro sarà una delle cose di cui l'editore si occupa, sarà solo uno dei canali attraverso i quali l'editore propaga il suo messaggio e probabilmente sarà ancora il principale. Saranno ancora gli editori a pubblicare i libri che ai lettori piace leggere. Ma tra gli editori e i lettori saranno sorte nuove entità.

Una strada prima libera avrà nelle piattaforme di e-commerce e nei tablet legati a un singolo negozio dei casellanti che chiederanno un dazio che già oggi pesa molto nel conto economico del libro. Sarebbe bello se nel frattempo a queste piattaforme si imponessero norme di trasparenza e responsabilità come quelle alle quali sono soggette le imprese di comuni mortali, che pagano le tasse laddove sviluppano crescita e fatturato, che condividono i loro dati aggregati al fine di misurare il mercato, che in un regime concorrenziale non tengono in ostaggio consumatori prigionieri di una tecnologia proprietaria, ma godono di uno sconto proporzionato agli oneri, non decidono cosa esiste e cosa no ma consentono ai loro clienti di ordinare qualsiasi libro.

C'è solo da augurarsi che i governanti, soprattutto l'Europa per quel che ci riguarda, sappiano individuare rapidamente quelle norme che consentano una difesa del pluralismo, del mercato e del copyright per garantire agli editori di libri quel contesto fertile e meritocratico che risponde alle esigenze dei lettori e degli autori e non ad altri fini. Perché tra la politica, la tecnologia e l'economia deve persistere uno spazio civile di legittime attese che prescindono dagli schieramenti politici e dalla ricerca del profitto e ha a che fare con il progresso dell'umanità, meditato e non cieco, al quale pure l'editoria vuole dare il suo contributo.

La resistenza del libro che profuma di carta

Non voglio un Kindle, o un Nook, o un iPad, tutta roba che potrebbe cadermi in bagno o rompersi, e ha comandi che per vederli mi servirebbe la lente di ingrandimento. Voglio un libro vero, fatto di carta stampata: un libro che abbia un peso, che odori di libro, come sono stati i libri negli ultimi cinque secoli e mezzo

Oliver Sacks, la Repubblica, 27 dicembre 2012

È appena uscito un mio libro, ma non riesco a leggerlo perché, come milioni di persone, ho dei disturbi alla vista. Devo usare una lente di ingrandimento ed è una procedura lenta e macchinosa, perché il campo visivo è ristretto e non posso vedere una riga intera in un colpo solo, per non parlare di un intero capoverso. Quello di cui avrei davvero bisogno è un'edizione a grandi caratteri, che possa leggere (a letto o in bagno, che è dove leggo di solito) come qualsiasi altro libro. Alcuni dei miei libri precedenti sono disponibili in questo formato, e mi è preziosissimo quando devo fare una lettura pubblica. Ora mi dicono che una versione stampata a grandi caratteri non è «necessaria»: ci sono i libri elettronici, che ti consentono di ingrandire a piacimento la dimensione dei caratteri.

Ma io non voglio un Kindle, o un Nook, o un iPad, tutta roba che potrebbe cadermi in bagno o rompersi, e ha comandi che per vederli mi servirebbe la lente di ingrandimento. Voglio un libro vero, fatto di carta stampata: un libro che abbia un peso, che odori di libro, come sono stati i libri negli ultimi cinque secoli e mezzo.

Voglio un libro che possa infilarmi in tasca o tenere insieme ai suoi confratelli sugli scaffali della mia libreria, riscoprendolo per caso perché mi ci cade l'occhio sopra. Quando ero ragazzo, alcuni dei miei parenti anziani, e anche un cugino giovane che vedeva male, usavano le lenti di ingrandimento per leggere. L'introduzione di libri a grandi caratteri, negli anni Sessanta, fu una manna dal cielo per loro e per tutti i lettori ipovedenti. Spuntarono fuori case editrici specializzate in edizioni a grandi caratteri

per biblioteche, scuole e singoli lettori, e nelle librerie o nelle biblioteche trovavi sempre qualche libro del genere.

Nel gennaio del 2006, quando cominciai ad avere problemi alla vista, mi chiedevo come avrei fatto. C'erano gli audiolibri – qualcuno ne avevo registrato io stesso – ma io sono essenzialmente un lettore, non un ascoltatore. Sono un lettore incallito da quando ho memoria: spesso conservo nella mia mente quasi automaticamente numeri di pagina o l'aspetto dei capoversi e delle pagine, e sono in grado di trovare all'istante un certo passaggio in quasi tutti i miei libri. Io voglio libri che mi appartengano, libri la cui impaginazione intima mi diventi cara e familiare. Il mio cervello è tarato sulla lettura e quello che mi serve sono sicuramente i libri a grandi caratteri.

Ma oggi trovare testi di qualità in questo formato in una libreria è un'impresa. L'ho scoperto di recente quando sono andato da Strand, la libreria newyorchese famosa per i suoi chilometri di scaffali, dove mi rifornisco da mezzo secolo. Avevano una sezione (piccola) dedicata ai libri a grandi caratteri, ma era occupata prevalentemente da manuali e romanzi spazzatura. Nessuna raccolta di poesie, nessuna opera teatrale, nessuna biografia, nessun saggio scientifico. Niente Dickens, niente Jane Austen, nessuno dei classici; niente Bellow, niente Roth, niente Sontag. Sono uscito frustrato, e furioso: gli editori pensano forse che chi ha disturbi alla vista abbia anche disturbi al cervello?

Leggere è un compito enormemente complesso, che richiede l'intervento di varie parti del cervello, ma

non è un'abilità che gli esseri umani hanno acquisito attraverso l'evoluzione (a differenza del parlare, che è in buona parte una capacità innata). Leggere è uno sviluppo relativamente recente, che risale forse a cinquemila anni fa ed è regolato da una minuscola area della corteccia visiva del cervello. Quella che oggi chiamiamo «area per la forma visiva delle parole» fa parte di una regione corticale che si è evoluta per riconoscere forme elementari in natura, ma che può essere riadattata al riconoscimento di lettere o parole. Questa forma elementare, o riconoscimento di lettere, è solo il primo passo.

Da questa area per la forma visiva delle parole bisogna creare connessioni bidirezionali a molte altre parti del cervello (tra cui quelle che sovrintendono alla grammatica, ai ricordi, alle associazioni e alle sensazioni) perché le lettere e le parole acquisiscano i loro significati specifici per noi. Ognuno di noi forma percorsi neurali unici associati alla lettura, e ognuno di noi apporta all'atto del leggere una combinazione unica non solo di ricordi ed esperienze, ma anche di modalità sensoriali. Alcune persone magari «sentono» i suoni delle parole mentre leggono (a me succede, ma solo quando leggo per piacere, non quando leggo per informazione); altri magari le visualizzano, consapevolmente o meno. Qualcuno può avere una percezione acuta dei ritmi acustici o dell'enfasi di una frase; altri sono più sensibili all'aspetto o alla forma.

Nel mio libro *L'occhio della mente* descrivo due pazienti, entrambi scrittori di talento, che avevano perduto la capacità di leggere a causa di un danno cerebrale all'area per la forma visiva delle parole, che è collocata vicino alla parte posteriore del lato sinistro del cervello (i pazienti affetti da questo tipo di alessia sono in grado di scrivere, ma non riescono a leggere quello che hanno scritto). Uno di loro, nonostante fosse un editore e amasse la carta stampata, per «leggere» si convertì seduta stante agli audiolibri, e invece di scrivere i suoi libri cominciò a dettarli. La transizione avvenne senza intoppi, apparentemente in modo quasi naturale. L'altro, un giallista, era troppo abituato a leggere e scrivere per rinunciarvi. Continuò a scrivere i suoi libri e trovò, o escogitò, un nuovo e straordinario modo di «leggere»: la sua lingua cominciava a

copiare le parole di fronte a lui, disegnandole sull'interno dei denti; in pratica leggeva scrivendo con la sua lingua, sfruttando le aree motoria e tattile della sua corteccia. Anche in questo caso la transizione sembrò avvenire in modo naturale. Il cervello di ognuno dei due, usando i propri punti di forza e le proprie esperienze specifiche, trovò la soluzione giusta, l'adattamento migliore alla perdita subita.

Per qualcuno che è nato cieco, senza nessun tipo di immagini visive, la lettura è essenzialmente un'esperienza tattile, attraverso i caratteri in rilievo dell'alfabeto Braille. I libri in Braille, come i libri a grandi caratteri, ora sono meno numerosi e meno facili da trovare, perché la gente si rivolge agli audiolibri, meno costosi e di più facile reperimento, o ai programmi vocali dei computer. Ma c'è una differenza fondamentale fra leggere e farsi leggere. Quando una persona legge attivamente, sia che usi gli occhi sia che usi le dita, è libera di saltare avanti o indietro, di rileggere, di fermarsi a riflettere o lasciar divagare la mente a metà di una frase: si legge con i propri tempi. Farsi leggere, ascoltare un audiolibro, è un'esperienza più passiva, soggetta ai capricci della voce di un'altra persona e che segue prevalentemente i tempi del narratore.

Se nel corso della nostra vita ci troviamo costretti ad apprendere nuovi modi di leggere, magari perché abbiamo sviluppato problemi alla vista, ognuno di noi deve adattarsi a suo modo: qualcuno si converte all'ascolto, altri continuano a leggere finché possono; qualcuno ingrandisce i caratteri sul lettore di e-book, altri i caratteri sul computer. Io non ho mai adottato nessuna di queste tecnologie: almeno per il momento rimango fedele alla buona vecchia lente d'ingrandimento (ne ho una dozzina, di forme e gradazioni differenti).

Gli scritti dovrebbero essere accessibili nel maggior numero di formati possibili: George Bernard Shaw chiamava i libri la memoria della razza. Non dobbiamo consentire la scomparsa di nessuna forma di libro, perché siamo tutti individui, con esigenze e preferenze fortemente individualizzate: preferenze radicate nei nostri cervelli a ogni livello, con i nostri modelli neurali e le nostre reti neurali individuali che creano un dialogo profondamente personale fra autore e lettore.

Futurismo in rivista. Quando l'arte scompagina le carte

Dalla letteratura alla pubblicità, dalla goliardia alle tavole parolibere, dalle copertine a forma di aereo a quelle ridotte a biglietto postale. Fu una rivoluzione anche grafica e tipografica quella che attraversò la cultura italiana del primo Novecento. Come dimostra ora uno splendido volume

Giuseppe Dierna, la Repubblica, 30 dicembre 2012

Se una decina di anni fa la Vallecchi aveva pubblicato un meritorio *Dizionario del futurismo*, quella che oggi si preannuncia dalla collaborazione della casa editrice Gli Ori e della Fondazione Echaurren-Salaris è allora una vera e propria Enciclopedia, organizzata in sette tomi che promettono una ricostruzione dell'universo futurista attraverso volumi monografici che saranno dedicati ai libri, ai manifesti, alle cartoline e alle fotografie, alla ceramica, ma anche – e il volume riserverà certo interessanti sorprese – alla presenza del futurismo italiano nel mondo, dalla Spagna alle terre sudamericane. Il tutto partendo dai ricchi scaffali della collezione iniziata da Pablo Echaurren più di trent'anni fa, la più completa oggi sull'argomento, e a cui Claudia Salaris ha lungamente attinto nella sua attività di storica del movimento futurista.

Si parte da uno dei campi d'intervento più vivaci e rivoluzionari del futurismo: le pubblicazioni periodiche, alle quali Claudia Salaris dedica *Riviste futuriste*, volume dall'elegante composizione, col testo in italiano e in inglese e abbondanza di belle immagini a colori, inusuali in simili repertori. E fa impressione vederle tutte assieme, le riviste del futurismo. E le fiancheggiatrici. E quelle che sul futurismo campavano di ironia, come *Il Travaso delle idee*, che gli dedica spesso feroci vignette, o *Marameo!*, giornale politico satirico pupazzettato, che se ne esce – e siamo già nel '31 – con una parodica «Edizione quasi futurista». O gli almanacchi goliardici e quelli degli allievi delle accademie militari, infarciti di ironiche tavole parolibere (ma talvolta anche vere, come quelle di Masnata per *Putiferio*).

Riviste interamente futuriste, o che alle sue novità dedicavano una o due facciate, o magari solo una «Mezza pagina di futurismo», come la napoletana *Il clacson*. Pubblicazioni di respiro europeo e fogli che invece testimoniano (che già non è poco) una vivacità locale, costruite con le sole forze cittadine o regionali, o sostenute con materiali forniti dalle teste di serie del movimento.

Si spazia dalla letteratura all'architettura, dalla radio al cinema, dalla politica alla pubblicità (anche se Marinetti fu tra i primi a intuire la sovrapposibilità delle due cose). Stampate su carta gialla, rosa, arancione, verde, ma anche con variazioni dell'abbinamento carta/inchiostro in uno stesso numero, con carta rossa e inchiostro nero, o avorio e verde... E con in testa le più gloriose, come *Lacerba* (1913-15) di Soffici e Papini, modello europeo di una nuova visione, rivista sulla quale uscivano i manifesti della nuova rivoluzione tipografica e immediatamente anche le sue applicazioni pratiche, stravolgendo in maniera definitiva l'idea stessa di impaginazione (e ne fanno qualcosa di pur reticenti dadaisti di Zurigo). E poi *L'Italia futurista* (1916-18) di Settemelli, sulle cui pagine sfocia un profluvio di tavole parolibere, dai poeti futuristi spesso spedite direttamente dal fronte. O la seconda serie di *Noi* (1923-25) di Prampolini, col suo internazionalismo al servizio di un rafforzamento del futurismo come arte di Stato, su esplicito modello di quanto avvenuto in Urss dopo la rivoluzione.

Dirompenti alcuni titoli: *Dinamo*, *Elettroni*, *Rovente*, *Originalità*, *La scintilla*, *Artecrazia*, *Bisogna creare*, *Poker futurista...*, e sottotitoli non meno

scoppiettanti: «Arancione + rosso + ultravioletto», o «Altoparlante bisettimanale», mentre *Zabum* – «antiletteraria» e «ultradinamica» – si presenta come «Rivista coi capelli alla garçonne».

Si avanza per curiosità, per assaggi. Partendo magari da *Poesia*, dove Marinetti si era fatto le ossa e dove – in totale dissonanza col cielo stellato e l'idra trafitta dalla freccia della nuda *Poesia* dell'affascinante copertina, ancora simbolista, di Alberto Martini – ripubblicherà nel 1909 il *Manifesto del futurismo*. Perché per Marinetti, vero esempio di avanguardista, i passi avanti e gli strappi vanno sempre ostentati in corso d'opera.

Sul primo numero dell'*Antenna* (1926) una nota c'informa che «L'Antenna riceve e trasmette le onde di tutti i cervelli creatori ultradinamici» (e all'interno i collaboratori stranieri figureranno nella rubrica «Radiodiffusione estera»), mentre *Il Passo oltre* mostra un «Arredamento simultaneo», leggero e facilmente trasportabile, dove un banale tavolo può mutarsi in «scrittoio, tavolo da fumo e gioco, da lavoro per signora, da pranzo, da visita» ma anche – con una lieve pressione – in «toilette con specchi, luce interna e vari cassette». E se è alto il numero delle riviste futuriste a fianco del fascismo, una pagina di *Artecrazia* (ottobre '37), col titolo «Noi e Hitler» e un'accurata difesa dell'arte moderna da parte del direttore Somenzi, ci ricorda che era da poco iniziata in Germania la campagna contro l'Arte degenerata, e i futuristi italiani non ne erano esclusi. A giocare col fuoco... Si va avanti per assaggi, ma soprattutto si guarda, e ci perdoni la curatrice che di ogni rivista ha meticolosamente ricostruito ascendenze

e discendenze, collaborazioni, passaggi di testimone da una all'altra per litigio o mancanza di soldi. Troviamo un bozzetto di Munari per l'*Almanacco dell'Italia* veloce, le sue illustrazioni robotiche per *Il suggeritore nudo* di Marinetti; il frontespizio di *Dinamo futurista*, creatura di Depero, e l'elegante composizione con tre «Caproni 101» + «bombe chimiche e incendiare» in picchiata per pubblicizzare (e ci si accappona la pelle) i rassicuranti «ricoveri Eia con impianti brevettati Sica» (*Artecrazia*, 1936).

Risalta l'eleganza modernista della prima serie di *Stile futurista* (1934), con audaci punti di fuga, mentre un numero di *Campo grafico* (maggio '39) è dedicato proprio alle invenzioni futuriste, con straordinarie tavole parolibere e splendida copertina: su uno sfondo carta da zucchero si disegna la sagoma rossa di un aereo che quasi atterra sul grande titolo verde: «Campo grafico aeroporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria», il tutto a sua volta tagliato in nero da: «italianità velocità simultaneità».

Ma la più inventiva è senza dubbio 25. *Sintesi pubblicitaria dell'arte contemporanea*, micro-rivista del triestino Carmelich, un cartoncino 26x14 che – ripiegato in tre e richiuso – si trasforma in un biglietto postale formato cartolina, con spazio per indirizzo e francobollo. E su ognuna delle facce di questa tripla cartolina, notazioni critiche sul costruttivismo, la riproduzione di un nudo, la pubblicità di una raccolta di Sofronio Pocarini e la poesia «Comete sulle camionabili». Certo che erano proprio maestri d'invenzione.



Il giornalismo culturale come educazione del lettore

Christian Raimo, minima & moralia, 31 dicembre 2012

Vorrei usare questo spazio non solo per raccontare quello che è accaduto nel nostro piccolo inserto settimanale, *Orwell*, ma per buttare lì due o tre note sul giornalismo culturale in Italia. E partirei dai soldi. Perché i soldi rappresentano – all'interno di un sistema di buone volontà e cattive proiezioni – il principio di realtà. Luca Telese quest'estate con una sfrontata incoscienza che spesso abbiamo scambiato e forse anche giustamente per coraggio, su indicazione di Federico Mello, mi ha invitato insieme ad altri a cena. Non ci conoscevamo, ci siamo trovati abbastanza; ha pagato lui il conto – quasi trecento euro se non ricordo male (io avevo venti euro nel portafoglio). Un altro giorno è venuto da me e mi ha chiarito che voleva fare questo inserto culturale: gli aveva trovato un bel nome, *Orwell*, e pensava di destinargli quattro pagine e un budget di mille euro («Lordi?», «Si parla sempre di lordi») per ogni numero – soldi che mi potevo gestire come volevo. Mille euro... Mille euro, mi sono detto, è circa un decimo o un ventesimo di quanto dispongono altri supplementi del genere. Era da accettare? O mi avrebbe messo in una familiare posizione di autosfruttamento, per evitare la quale avrei almeno dovuto trovare qualcuno su cui esercitare dell'eterosfruttamento? Ci ho pensato abbastanza: in un pomeriggio caldissimo alla fine di un agosto in cui avevo dovuto spendere un paio dei miei stipendi da insegnante per l'assicurazione e la frizione della macchina e in cui avevo sperimentato uno stato di penuria tale da farmi chiedere prestiti a gente praticamente sconosciuta, la tentazione di avere a disposizione altri 2000 euro (lordi ok) per me ogni mese e mettere gli altri 2000 per pagare i collaboratori, aveva il sapore dell'essersi emancipati dalle telefonate del lunedì mattina dalla banca che ti avvisa di andarci piano con quella carta di credito. Ma questa tentazione non era l'espressione perfetta della scelta che ti viene presentata ogni volta che ti viene data

una piccola possibilità di esercitare un po' di potere? Ora che puoi essere tu a sfruttare, cosa farai?

Mesi di discussione tra Tq, Teatro Valle, Errori di Stampa, Quinto Stato sul lavoro culturale mi avevano instillato fortunatamente un vademecum interno, composto essenzialmente di tre principi: trasparenza, cogestione, autocritica. Ho chiamato i migliori giornalisti culturali che conoscevo, e gli ho proposto di collaborare al giornale, creando una redazione informale. Gli ho enunciato le condizioni: libertà totale sui pezzi e un budget di cento euro (lordi) a articolo. Pochi, ma forse sufficienti per pretendere dei pezzi ben scritti. Con sei sette articoli a numero, rimanevano circa 3-400 euro. Di questi 200 pagavano il mio lavoro, gli altri 100-200 il lavoro di chi mi aiutava – ossia jumpinshark (di cui ammiravo il lavoro di critica alla comunicazione che faceva sul suo blog) per la cura dei social network; e Fabio Severo e Alessandro Imbriaco (che ammiravo per il lavoro che fanno per un'agenzia che si chiama Zona e con un blog che si chiama hyppolitebayard) nel trovare le immagini. Alle immagini che hanno un ruolo di ancella se non di cenerentola nei giornali andava riconosciuto valore a sé: avevamo concordato sarebbero state pagate se originali; non pagate se non originali e concesse dai fotografi o dagli illustratori a cui piaceva un inserto che dedicava l'intero apparato iconografico a un'artista alla volta. Mi sembra incredibile come con risorse tanto esigue (arrivate a 1800 euro quando da quattro siamo passati a otto pagine) abbiamo lavorato su ogni numero con una cura pazzesca, invertendo alcuni cattivi costumi del giornalismo culturale in Italia: 1) quell'urgenza degli uffici stampa che risponde solo a un'ansia da piazzista: chi legge un pezzo di informazione culturale – ci siamo detti – vuole idee, punti di vista, critiche, non segnalazioni, pubblicità mal celata; 2) i pezzi che vanno in pagina con una passata e via: gli articoli devono essere editati, anche quattro, cinque, sei volte: è proprio da questa discussione che si crea

un ambiente redazionale, una discussione interna in grado di rendere giornale non un insieme di piccoli feudi egolatrici l'uno contro l'altro ignoti se non armati; 3) zero riunioni con i collaboratori: in moltissime esperienze giornalistiche che c'erano capitate avevamo visto quanto fosse raro conoscere di persona o anche per mail chi scriveva il pezzo pubblicato accanto al nostro: è stato fondamentale vedersi tutte le settimane, sentirsi tutti i giorni, discutere in mailing-list sul senso da dare ogni volta al numero, 4) pezzi pagati in modo diverso a seconda dei collaboratori: marxianamente, non abbiamo tutti gli stessi bisogni?

Tutto questo – e molto altro – ha pagato. In termini di credito, *Orwell* con poche pagine e in soli tre mesi si è ritagliato uno spazio riconoscibile nel dibattito culturale italiano – e qui viene il momento di ringraziare di cuore per l'affetto tutti quelli che ci hanno letto, seguito su facebook e su twitter, e che ci spronano a continuare – e l'ha fatto a mio avviso azzardando cose quasi scontate ma spesso inedite. Per esempio? 1) Tornare a parlare dello stesso libro tre o quattro volte: se esce un libro bello e complicato perché liquidarlo con una sola recensione? 2) Lavorare sulle retoriche più che sui temi: in un sistema giornalistico dove i temi sono sinonimi di mode o di flame su twitter, non ha più senso ragionare sul modo in cui si formano i discorsi? 3) Non accettare la logica dell'anticipazione o dell'intervista concordata: possiamo pensare che la lettura non sia solamente un consumo culturale ma un modo di relazionarsi al mondo?

Cosa ci rimane di quest'esperienza? Moltissimo: il sapere che con mezzi di fortuna e intelligenze condivise si può fare un piccolo inserto culturale tutte le settimane senza scendere a compromessi ma creando un gruppo di lavoro, e educando (sì, usiamola questa parola) i lettori. Pochissimo: in termini economici, 3500 euro in tutto ci sono stati pagati fino a oggi (io ne ho presi 425). Ne dobbiamo avere circa altri 15500, che speriamo ci siano dati quanto prima, liquidazione o meno.

Veniamo alle autocritiche, a quelle che ci stiamo facendo in questi giorni. La più netta e doverosa è quella che partiva da chi comprava o leggeva on line i nostri articoli. Ad alcuni il giornale non piaceva punto, parlo di *Pubblico* e parlo di *Orwell*, per motivi espressamente giornalistici. Articoli autoreferenziali, poca chiarezza nei riferimenti, snobismo... abbiamo cercato di farne tesoro settimana dopo settimana, se fossimo rimasti in edicola di più saremmo credo riusciti a creare una comunità meravigliosamente virtuosa non solo tra noi collaboratori ma anche con i lettori. Volevamo fare una festa di *Orwell*, forse la faremo lo stesso sperando che non abbia l'odore di un funerale.

Cosa dire ancora? È stato bellissimo. Ma è stato come quando conoscete qualcuno, ci uscite, è evidente che vi piacete, passate un sacco di tempo insieme, poi un giorno di punto in bianco questo tizio vi dice che tra voi è finita. Dico, non vi verrà da rispondere: cavolo, ma non ci siamo nemmeno baciati...?

