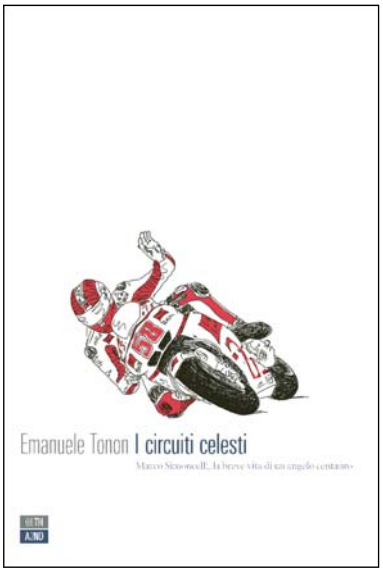
La rassegna stampa di Oblique

dicembre 2013

In questa rassegna si parla anche di letteratura e sport.
Quindi, per gentile concessione della casa editrice 66thand2nd,
pubblichiamo un estratto dell'ultimo titolo della collana Vite inattese:
I circuiti celesti di Emanuele Tonon.

Uno scrittore deve entrare in punta di piedi nel mondo del motociclismo. L'epica, qui, si scrive sull'asfalto, la carta può ricordare qualcosa di quel grande sogno che ha avuto nel cavallo a vapore la trasfigurazione della potenza animale. Provare a raccontare un sogno fatto di meccanica, di elettronica, fatto del genio dell'uomo e del coraggio dell'uomo, della sfida dell'uomo, non è impresa da poco. Lo si può fare solo in una sorta di adorazione, chiudendo gli occhi davanti a tutto lo schifo di cui sono capaci gli umani. Il circo del motociclismo, alla fine, non è diverso dal carrozzone dei letterati. Le vanità sono le stesse, le spinte sono le stesse, i favoritismi, le cordate, le piccinerie da aperitivo sono le stesse. Per quattro anime pure ce ne sono migliaia offerte al demone del successo, al demone del venditore di case, quello che raggiunge il trionfo dopo aver inculato il cliente che ha risparmiato per un'intera vita e gli rifila la casa umida e crollante al prezzo di una reggia. Il talento non conosce calcolo, nell'agone. Guardare solo avanti, in attesa di alzare gli occhi al cielo, in una verticalità che, vada come vada, non potrà mai conoscere sconfitta.
Cosa dovrebbe fare lo scrittore se non questo? Kafka si trasformava in una blatta, si lasciava perforare dalle mele, per puntare solo al cielo. Bisogna commuovere le stelle, oppure tutto è vano, tutto è solo intrattenimento, come fare i balli fitness in riva al mare a ferragosto, tutti campioni di ballo sterminati dalla voglia, dal bisogno di nientificarsi sulla spiaggia, lontani da qualunque gloria perché sta dentro l'unica gloria possibile.
E allora chi guarda al cielo e prova a commuovere le stelle diviene un mostro, uno che può far crollare il sistema infallibile del ballerino da spiaggia, del venditore di case ammuffite. Vincere con facilità è lo sport per eccellenza di questo tempo terminale, uno sport pieno di campionissimi.
Allora, forse, uno scrittore che guarda in alto può cimentarsi col racconto commosso, partecipe di un'epica a cui sente di appartenere, pur inchiodato su un divano, sentendo spingere il cuore nel petto mentre parte una gara rimandata da un televisore, aggrappandosi a un manubrio immaginario sospeso nell'aria del salotto, staccando furiosamente nell'aria col pollice e l'indice duri a tirare una leva di freno che non c'è eppure è lì, davanti al naso, in attesa di essere rilasciata per dare libertà al polso di aprire i cieli, di sfondare l'aria per raggiungere quel limite in cui possono giocare gli uomini prima di tornare sulla terra per amare la terra da cui, per quella faticosa e meravigliosa assenza, sono stati presi per abitare l'altrove.
Si può amare la terra solo potendola abbandonare per ratti di pura felicità. Gli umani hanno bisogno di andarsene via, di costruirsi ali di cera.



Emanuele Tonon
I circuiti celesti
66thand2nd, collana Vite inattese, pp 120, euro 15

Cosa accade quando la morte irrompe nello sport? Cosa accade quando lo sport sembra fermarsi e i tifosi perdere ogni entusiasmo? Simoncelli è morto prima di aver mostrato tutto il suo valore. Rimane il suo sorriso, i suoi riccioli esagerati, la sua spensieratezza. Tonon, con la sua prosa poetica, attraversa le gesta sportive di questo campione per immortalarlo nell'olimpo dello sport. Simoncelli non ha vinto tanto, non ne ha avuto il tempo, eppure incarna perfettamente l'epica del motociclismo, con la sua capacità di infiammare il pubblico e far avvicinare anche chi a questo mondo è estraneo. Il Sic ha portato il motociclismo al di fuori dei circuiti, tra la gente.
In pista Simoncelli combatteva battaglie antiche, fatte di sacrificio e talento. «Mio figlio era un guerriero» ripete spesso il padre, quasi a sottrarre realtà alla tragedia. Simoncelli è stato un pilota che sfidava il limite per rincorrere il suo sogno. Teneva assieme l'agonismo spericolato in pista e una vita normalissima e tranquilla fuori.
I circuiti celesti non è una biografia tradizionale; Tonon, a modo suo, ripercorre le tappe significative della carriera folgorante e brevissima di Simoncelli e ne fa un romanzo, tra poesia e battaglia, la battaglia sulla pista, dentro e fuori il mondo. Tonon traccia il ritratto di un campione che, a causa della sua fisicità, doveva faticare oltremodo per compensare il suo peso e la sua altezza sopra la media. Simoncelli era costretto a lavorare sull'assetto, a rischiare, specialmente in curva, nel «corpo a corpo» per recuperare quanto perdeva in rettilineo. Dai suoi avversari definito spesso un pilota duro. Ma un pilota tanto duro in pista quanto dolce nella vita. Cosa rimane di un campione così? Di tutto quello che avrebbe potuto fare? Ci vorrà tempo per dirlo. C'è una certezza che spaventa tutti coloro che hanno visto il Sic in pista: la fine tragica era l'unica fine possibile per un eroe come lui.

Emanuele Tonon (1970) è nato a Napoli. È stato frate francescano e non ha mai smesso di studiare Teologia. Dopo *Il nemico* (Isbn edizioni, 2009; tascabile Isbn edizioni, 2013) nel 2011 è uscito, sempre per Isbn, *La luce prima*.

«Ciò che rimpiango di più nella mia vita è aver mancato di essere gentile». | George Saunders

– Filippo La Porta, «Sdraiati sul proprio snobismo»
Il Sole 24 Ore, primo dicembre 2013 5
– Alessandra Farkas, «L'uomo che sussurrava agli scrittori (e ha salvato Carver)»
La Lettura del *Corriere della Sera*, primo dicembre 2013 7
– Alberto Garlini, «"Così entro nel cuore dell'assassino"»
il Fatto Quotidiano, 2 dicembre 2013 10
– Anna Zafesova, «Zachar Prilepin, ridacci oggi il nostro Stalin»
La Stampa, 3 dicembre 2013 12
– Fabio Gambaro, «Addio Schiffrin, il grande ribelle dell'editoria»
la Repubblica, 3 dicembre 2013 14
– Guido Vitiello, «Uffici stampa, vi amo»
Internazionale, 4 dicembre 2013 16
– Roberto Mussapi, «Walcott, Omero nelle Antille»
Avvenire, 4 dicembre 2013 19
– Gian Luca Favetto, «Il libro nel pallone. Calcio, tennis, rugby. L'editoria insegue lo sport»
la Repubblica, 4 dicembre 2013 22
– Tommaso Labranca, «L'arte del narrare. Quel che (non) bisogna fare per diventare grandi scrittori»
Libero, 7 dicembre 2013 25
– Alessandra Iadicicco, «Edmund White: "Voglio essere adorato come Colette e Proust"»
Tuttolibri della *Stampa*, 7 dicembre 2013 26
– Simona Maggiorelli, «Scandalosa Edna O'Brien»
left, 7 dicembre 2013 28
– Gabriele Romagnoli, «La ricomparsa di Salinger»
la Repubblica, 7 dicembre 2013 31
– Walter Passerini, «La vita agra dei traduttori editoriali»
La Stampa, 9 dicembre 2013 33
– Caterina Bonvicini, «"Disegnate i protagonisti, dovete poterli vedere"»
il Fatto Quotidiano, 9 dicembre 2013 34
– Filippo La Porta, «Il contatto ustionante con le proprie viscere»
L'Indice on line, 10 dicembre 2013 36
– Pier Luigi Vercesi, «Borges recitava alla luna, Simenon si fidava di Fellini e Vienna…»
Sette del *Corriere della Sera*, 13 dicembre 2013 39

– George Saunders, «“Ragazzi miei, siate affamati ma senza perdere la gentilezza”»
la Repubblica, 14 dicembre 2013 44
– Alberto Garlini, «“Scrivete una finzione più vera della realtà”»
il Fatto Quotidiano, 16 dicembre 2013 48
– Cristiano De Majo, «Post-fiction. Gli esperimenti sono finiti, agli scrittori torna la fame di realtà»
la Repubblica, 16 dicembre 2013 50
– Massimo Vincenzi, «Piccole librerie, è iniziata la riscossa»
la Repubblica, 17 dicembre 2013 52
– Julian Barnes, «Trionfa l’uomo tranquillo, è il miracolo di Mr. Stoner»
Corriere della Sera, 19 dicembre 2013 53
– Luigi Mascheroni, «La celebrata detrazione sull’acquisto di libri? Vale meno di un euro»
il Giornale, 21 dicembre 2013 57
– Michele Smargiassi, «Carta canta»
la Repubblica, 22 dicembre 2013 58
– Roberto Brunelli, «Americana, il romanzo in cui Guthrie cantò l’apocalisse di vento e polvere»
la Repubblica, 24 dicembre 2013 60
– Stefano Bartezzaghi, «La parola al computer. Trent’anni di Word»
la Repubblica, 29 dicembre 2013 63
– Simonetta Fiori, «Mercato dei libri, sorprese e confermre: Saviano è il primo degli italiani»
la Repubblica, 30 dicembre 2013 65
– Mario Baudino, «Leggere? Meglio rileggere»
La Stampa, 31 dicembre 2013 67

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet
tra il primo e il 31 dicembre 2013. Impaginazione a cura di Oblique Studio.

Sdraiati sul proprio snobismo

L'arte di avere sempre, inutilmente, ragione. I libri di Piccolo e Serra sono pieni di idee condivisibili ma avulse dalla tragicità della vita

Filippo La Porta, Il Sole 24 Ore, primo dicembre 2013

Vorrei suggerire un accostamento – spero non del tutto abusivo – tra due libri peraltro molto diversi tra loro, e che appartengono a generi diversi. *Gli sdraiati* (Feltrinelli) di Michele Serra è infatti un saggio sull'incomunicabilità generazionale scritto come un accorato monologo rivolto al figlio adolescente, mentre *Il desiderio di essere come tutti* (Einaudi) di Francesco Piccolo è un romanzo in cui l'autofiction aspira a diventare narrazione civile su cinquant'anni di storia del nostro paese. Perché accostarli? Perché nel loro modo di rappresentare la realtà ritrovo un tono simile (tra diario esistenziale e commedia dolceamara, mai troppo disturbante), e anzi in questo giocoso mettersi a nudo, in questa autocritica che somiglia a una autoassoluzione, in questo mix di ironia inesauribile e serietà problematica, di moralismo e «saggia» accettazione dell'esistente, si esprime uno stile oggi vincente, una filosofia («ideologia», si sarebbe detto una volta) implicita nelle cose stesse. Prima di provare a descrivere questo stile vediamo separatamente i due libri.

Il romanzo di Piccolo testimonia una liberazione dalla ossessione della purezza, sia sul piano personale che sul piano politico. Alla fine l'autore incontra di nuovo il desiderio di essere come «tutti» (titolo dell'*Unità* sui funerali di Berlinguer), che una volta provò trovandosi da solo nella Reggia di Caserta vuota, dove a nove anni con alcuni amici aveva scavalcato il muro di cinta (narrativamente l'episodio più riuscito del libro). Nel gran finale la Vita vince sull'Etica. La scrittura – educatissima, ma un po' incolore – acquista un tono via via più predicatorio. Confessando sé stesso l'autore confessa anche noi, e ci dà l'assoluzione. Coraggio: tutto ci porta «sempre in avanti». Se la situazione peggiora sarà ancora più interessante. Se ci capita di tradire qualcuno è perché lo amiamo. Attraverso l'impurità raggiungiamo «un equilibrio condivisibile con il mondo intorno» e la sinistra resterà al governo, ispirata da Berlinguer (quello «buono» però, del compromesso storico). Tutto si tiene, anche se un conto è accettare la inevitabile impurità delle cose, e un conto presentare l'impurità come programma e gioiosa prescrizione. L'autore ha sposato Chesaramai e insieme l'Italia: «La superficialità di Chesaramai, la mancanza della tragedia nel suo dna, corrisponde al sentimento degli italiani verso le cose che succedono». In una specie di struggente Spoon River finale Piccolo evoca una moltitudine di vivi e di morti per dirci che vorrebbe essere come tutti loro: come Camilla Cederna e Giovanni Leone, Robert Redford e Barbra Streisand, il Gassman della *Terrazza*, Craxi e Andreotti, Valerio Morucci, la seriosa fidanzata gauchista che rifiutò il suo frivolo regalo (uno Snoopy di peluche), e ancora il cugino Gianluca, l'amico Alessandro, Sophia Loren in carcere… A quel punto perché non includere anche lo Snoopy di peluche? Sì, c'è un'epica dell'esistenza che tutto accoglie (il bene e il male), e nel Vangelo il sole splende sui giusti e sugli ingiusti, ma nessun essere umano – verosimilmente – può mettersi da un punto di vista del genere.

Ogni giorno dobbiamo pur scegliere tra il bene e il male, dobbiamo cioè scommettere su alcuni «assoluti». Il relativismo morale può essere una nobile

fede filosofica però è irrealistico. Essere come tutti? Ma quel «tutti» è composto da una folla anonima e al tempo stesso da tanti individui. In ogni istante ognuno è chiamato a scegliere cosa vuole essere. L'etica prima di tradursi in imperativi si riduce a questa decisione personale, non garantita da niente, rispetto alla quale non può soccorrerci un sentimento panico di appartenenza all'umanità intera.

Michele Serra non aspira a essere come tutti. Ha ambizioni più limitate. Vorrebbe solo comunicare, almeno una volta, con il proprio figlio ventenne, e non ci riesce (se non in sogno). *Gli sdraiati* è la cronaca meticolosa di questa impossibilità. L'autore poi non ha sposato Chesaramai, dunque si trova desolatamente solo di fronte a una alterità inaccessibile, un figlio prevalentemente «sdraiato», avvolto nelle felpe, autoappagato e apatico («tutto rimane acceso, niente spento, tutto aperto, niente chiuso, tutto iniziato, niente concluso»). E la colpa è proprio sua, del genitore, iperprotettivo per i sensi di colpa, incapace di vera autorità morale (è troppo relativista per averla). Serra è però meno angosciato di quanto appaia. La sua scrittura infatti risulta uniformemente brillante, divertita, avvolta nell'agio di un'intelligenza scettica. Quasi una coazione alla battuta e all'iperbole. Si potrebbe chiedergli: d'accordo, tuo figlio fissa per ore un video ma un genitore che per rappresentare il conflitto generazionale non trova di meglio che inventarsi un linguaggio comico-sentimentale da sit-comedy e finge un amore tremante per la natura che la generazione mia e di Serra non ha mai avuto, sarà davvero credibile? Alla fine del romanzo epico-apocalittico, *La Grande Guerra Finale*, che medita di scrivere, Serra immagina che il capo dei Vecchi, Brenno Alzheimer (un nome che non si troverebbe neanche nel meno ispirato romanzo di Benni!) deponga saggiamente le armi e accetti il proprio decadimento fisico, perché «è la vita che deve vincere la guerra». Come nel finale di Piccolo – e di *Delitto e castigo* – anche qui la Totalità imperscrutabile della Vita riassorbe ogni trauma.

Qual è la tonalità che accomuna i due libri, lo «stile» che sia pure in modi diversi esemplificano e che a me pare oggi quello vincente? Patrioti di una sinistra evoluta (dunque aprioristicamente schierati dalla parte giusta) e uomini di mondo (pronti ad assolvere chiunque in nome della complessità), disposti a indignarsi ma anche generosamente indulgenti, Piccolo e Serra hanno solo idee condivisibili e sentimenti tendenzialmente universali. Fintamente umili (l'umiltà è oggi seduttiva) rimproverano la sinistra perché si sente superiore, ma si ritengono superiori perché hanno capito questa verità. Certo, i loro libri hanno una qualità problematica che potrebbe attestare lo stato di salute della nostra migliore cultura laica, la capacità di confrontarsi senza dogmi con i conflitti del proprio tempo. Eppure credo che nella messa in scena di questi conflitti ci sia un limite insuperabile: dentro lo «stile» che entrambi si sono scelti è possibile esprimere molte cose tra il cielo e la terra ma non il tragico (che quando si affaccia nella loro pagina è solo grottesco, «fantozziano», in fondo divertente…). Sappiamo per certo che la loro voce non sarà mai incrinata da ciò che raccontano. Può essere un limite non da poco se pensiamo che il tragico è parte dell'esistenza di tutti – sdraiati ed eretti, vecchi e giovani, di destra e di sinistra – e che se non siamo capaci o non ci va di rappresentarlo, non comunichiamo con la verità più intima di tutti.

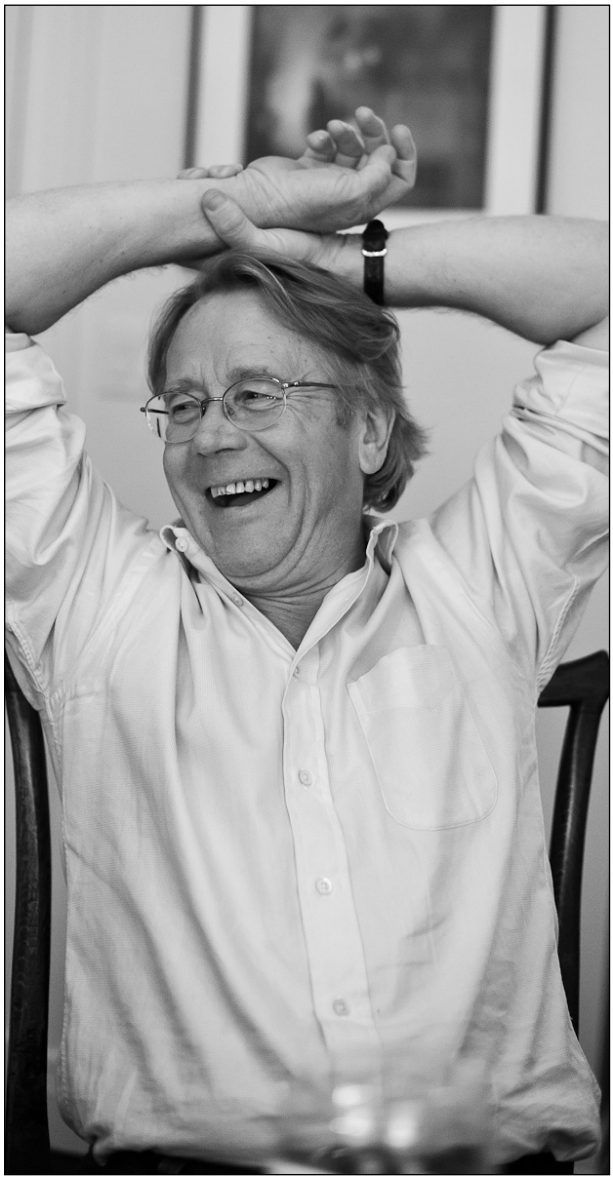
[…] in questa autocritica che somiglia a una autoassoluzione, in questo mix di ironia inesauribile e serietà problematica, di moralismo e «saggia» accettazione dell'esistente, si esprime uno stile oggi vincente, una filosofia («ideologia», si sarebbe detto una volta) implicita nelle cose stesse.

L'uomo che sussurrava agli scrittori (e ha salvato Carver)

Fisketjon: «Roth noioso, Franzen senza idee. Nessuno come McInerney. E ora Hobbs»

Alessandra Farkas, La Lettura del Corriere della Sera, primo dicembre 2013

Legge ogni manoscritto su carta, mai sullo schermo di un computer; usando una penna verde per correggere («cinque pagine all'ora»), rintanato nella sua fattoria tra le colline bucoliche del Tennessee, lontano dalle colazioni di lavoro, dai book party e dal circo mediatico di New York, dov'è costretto a vivere metà del suo tempo e dove, spiega, «è impossibile fare il mio mestiere». «New York è il quartier generale del business librario, non la capitale letteraria d'America» dice infatti Gary Fisketjon, leggendario editor, oggi vicepresidente della casa editrice Knopf, che ha legato il suo nome a giganti come Raymond Carver, Cormac McCarthy e Jay McInerney. «Gli scrittori lo sanno e vivono sparsi ovunque, da Brooklyn a Portland e da Berkeley a Stanford. Per quanto mi riguarda rimpiango l'èra in cui Boston e Philadelphia contavano più di Manhattan». I suoi autori hanno vinto tutti i premi più prestigiosi, dal Pulitzer al Booker, e Fisketjon sa bene che, ogni volta che apre bocca, l'editoria mondiale lo ascolta. L'ultima occasione è stata l'uscita di *L'ombra*, romanzo noir d'esordio di Roger Hobbs, ventiquattro anni, caso letterario in America che arriva in Italia da Einaudi Stile libero (e in un'altra ventina di paesi) e presto diventerà un film per la Warner Bros. «Mi sono sempre tenuto alla larga dai giallisti» racconta il 59enne editor nato e cresciuto in una fattoria di visoni dell'Oregon. «Ma Roger mi è parso subito un'eccezione: ha utilizzato uno stile preciso e convincente per raccontare una storia interessante e genuinamente dark».



Anche Jay McInerney era giovane quando lei lo scoprì, inaugurando con Le mille luci di New York *i tascabili di qualità, poi divenuti la norma nel mondo della fiction contemporanea, che allora conosceva solo l'hardcover.*
Quando nel 1984 pubblicai quel libro, Jay aveva già 31 anni mentre Roger ne aveva 22 ed era fresco di laurea quando acquistai *L'ombra*, dopo aver letto le prime 75 pagine. L'unico altro esempio di scrittore che è riuscito a imporsi così giovane è Bret Easton Ellis, che pubblicò *Meno di zero* quand'era ancora al Bennington College.

«Cormac ha sempre fatto ciò che gli saltava in testa e anche quando nessuno leggeva i suoi libri ha continuato imperterrito a scriverli.»

Quali sono le giovani «scoperte» di cui è più orgoglioso?
È come chiedere al padre di duecento bambini di scegliere il figlio preferito: non può farlo. Però Jay occuperà sempre un posto speciale. Oltre ad essere impeccabile dal punto di vista letterario, il suo esordio rivoluzionò la scena letteraria in un momento in cui l'America aveva perso interesse per gli autori, soprattutto nuovi. L'ultimo bestseller prima di lui era stato *Il mondo secondo Garp*, del '78. Tutti quelli venuti dopo hanno un enorme debito di gratitudine nei suoi confronti.

Molte star di allora, compresa Tama Janowitz, sono scomparse nel nulla.
Tama mi piace molto come persona ma non l'ho mai giudicata una buona scrittrice; né lei si considera tale. Poi ci fu il boomerang contro gli scrittori del movimento Brat Pack (letteralmente la «banda dei monelli», *ndr*) che penalizzò anche McInerney e Ellis. L'America ama creare dal nulla un mito, per poi distruggerlo. Succede anche altrove: quando *Il paese dell'acqua* di Graham Swift saliva nelle classifiche, mi domandai quando gliela avrebbero fatta pagare.

È per questo motivo che Cormac McCarthy si tiene lontano dai riflettori?
Cormac ha sempre fatto ciò che gli saltava in testa e anche quando nessuno leggeva i suoi libri ha continuato imperterrito a scriverli. Così quando nel 1992, dopo 27 anni di lavoro e cinque romanzi, *Cavalli selvaggi* diventò una hit, il suo talento era stato talmente collaudato che non era più possibile infangarlo. Come con il resto dei miei autori, anche con Cormac lavoro al telefono o di persona, grato del privilegio che mi offre.

Che cosa ha imparato dall'interazione con i massimi scrittori del nostro tempo?
Né più né meno di quanto impari chi legge i loro libri senza conoscerli. Alla fine è sempre l'opera che conta. Raymond Carver è morto da anni, ma i suoi capolavori restano.

Qual è l'ultimo libro che l'ha appassionata?
The Same River Twice di Ted Mooney, che nel 1981 aveva debuttato con *Easy Travel to Other Planets*, un altro grande romanzo di cui si parlò tanto ma che quasi nessuno ha letto. In quest'èra di contratti astronomici e superstar sono stufo di vedere simulatori e pennivendoli che prosperano mentre un maestro come lui è ignorato.

Eppure scrittori di talento come Jonathan Franzen riescono ancora a emergere.
Pur giudicandolo solido e molto leggibile, non penso che *Libertà* sia un libro straordinario. È meglio *Le correzioni* ma nonostante il suo titolo pretenzioso lo trovo privo di idee. Chi l'ha definito un grande romanzo americano sbaglia di grosso: quell'attestato appartiene a *Moby Dick* di Melville.

Carver prima di morire la descrisse come l'editor ideale.
La mia filosofia è diametralmente opposta a quella di Gordon Lish, il controverso editor che aveva il pallino di reinventare i suoi autori. Per tutta la vita Gordon è stato dilaniato tra il mestiere di cattivo scrittore e quello di editor, senza realizzare che i due sono incompatibili. Carver sopravvisse all'abuso e quando pubblicammo insieme *Da dove sto chiaman-*

do, il mondo ha capito che la sua scrittura non aveva bisogno di forbici.

Ma anche lei userà le forbici, qualche volta…
La mia regola è di non imporre mai uno stile o una certa direzione all'autore. L'esperienza mi insegna che l'intuizione dello scrittore è sempre migliore di quella dell'editor. Gli editor che pensano di conoscere la ricetta della buona fiction sono un pericolo. Il bello del nostro mestiere è proprio questa molteplicità di stili e contenuti. Il massimo della gioia per me è imbattermi in un perfetto sconosciuto ancora capace di farmi trasalire. Come David Bowman, scoperto per caso un'estate in spiaggia.

Ha mai pensato di diventare scrittore?
Devo la passione per i libri a mia madre, che come papà veniva da una famiglia di emigranti norvegesi trapiantati negli Usa nel 1900. Ma da avido lettore quale sono sin da piccolo, ho sempre pensato che in giro ci sono già abbastanza scrittori mediocri.

Quando i suoi autori salgono sul podio per ritirare un premio, si sente un po' vincitore ex aequo di quei trofei?
Assolutamente no. Anche i medici sono cruciali nel garantire la salute di un individuo, ma non sono certo loro a dargli la vita. Un libro è una collaborazione scrittore-editor ma solo perché i primi ci consentono generosamente di entrare nel loro mondo.

Quando ha deciso che era questo il mestiere ideate per lei?
Il mio grande mentore-maestro è stato Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, il miglior editore europeo dell'ultimo secolo, che la mia cara amica Inge Feltrinelli mi presentò nel 1986 durante la mia prima visita alla Fiera di Francoforte. Fu lui a insegnarmi che è meglio investire su scrittori solidi e duraturi piuttosto che inseguire la giovane star del momento.

Frequenta ancora quella fiera?
È il luogo dove incontro gente più brava di me che fa il mio mestiere da più tempo e mi racconta chi in Italia o in Francia merita di essere tradotto in America. A volte ovviamente ci si sbaglia e oggi ad esempio mi pento di aver creduto in una scrittrice come Simona Vinci.

È d'accordo con chi descrive Philip Roth come il più grande scrittore americano vivente?
Niente affatto, e per questo sono felice che Alice Munro sia stata scelta dalla giuria del Nobel al posto suo e di Joyce Carol Oates. Tranne le opere giovanili, i libri di Roth sono ripetitivi, monotoni e non mi piacciono. Al suo posto metto Don DeLillo, Robert Stone, Cormac McCarthy, Jay McInerney e Donna Tartt.

Che cosa pensa di Jennifer Egan?
Che non vale un granché, tanto che ho rifiutato i suoi manoscritti almeno un paio di volte.

È vero che il mondo letterario è antifemminista?
È vero il contrario, come dimostrano J.K. Rowling, la più letta e popolare di tutti, e i Nobel a Toni Morrison, Herta Müller, Doris Lessing e Alice Munro.

Ha mai pensato di smettere?
Ogni volta che penso a Amazon, che sta distruggendo l'editoria mondiale e rendendo il nostro mestiere impossibile. O quando penso al self-publishing che permette a ogni mediocrità di avere un forum in un mondo che davanti alla saturazione reagisce ormai con l'indifferenza.

«L'esperienza mi insegna che l'intuizione dello scrittore è sempre migliore di quella dell'editor. Gli editor che pensano di conoscere la ricetta della buona fiction sono un pericolo.»

«Così entro nel cuore dell'assassino»

Emmanuel Carrère: la biografia

Alberto Garlini, il Fatto Quotidiano, 2 dicembre 2013

Prima puntata. La biografia è il racconto di una vita altrui, che ha valore per la bizzarria, il fascino, il significato storico o culturale. La vita altrui dovrebbe stare là, e tu dovresti stare qua. La distanza è data dall'analisi critica. Se sei uno storico, la regola funziona. Ma con uno scrittore non va mai a finire così. Da soggetto della biografia diventa personaggio di romanzo. Urta, sollecita, spreme e rende ambigue le coscienze. E lo scrittore non sta più lontano, chiuso in astratte disquisizioni, ma è dentro il mare dell'esistenza altrui, naviga a vista tra fascino e paura.

Emmanuel Carrère è uno scrittore di biografie: Jean-Claude Romand, il bugiardo compulsivo che assassina moglie, figli e genitore, Philip Dick, lo scrittore di fantascienza, e Eduard Limonov, esule, poeta, carcerato e politico. Ma le biografie si intrecciano incessantemente con la vita dell'autore, creando, in un certo senso, una propria anti-biografia. Quasi che attraverso le vite degli altri si possa raccontare la propria, vista nelle sue zone di limite. Chi decide lo stato di eccezione? Questa era la domanda che si poneva Schmitt ragionando sul potere, e che poi ha definito la figura dell'*homo sacer* di Giorgio Agamben. Qual è quindi il nostro stato di eccezione, quale il confine fra normalità e follia? Cosa una vita altrui ci può dire sulle semplici cose della nostra vita: fare figli, andare a prenderli a scuola, scrivere un libro o intraprendere un viaggio. Perché la presenza altrui può essere così inquietante, e come si affronta la perturbazione personale con la scrittura? Nella sua opera, Carrère risponde con uno stile lucido a questi interrogativi. Spietatamente lucido, verrebbe da dire.

Molti scrittori in erba si chiedono come si sceglie un personaggio. Lei come sceglie un soggetto a cui valga la pena dedicare una biografia?

Non ho un solo modo. Ogni volta uso un metodo diverso. Per quello che riguarda Romand, quando avevo letto i primi articoli sul fatto, la sua storia mi aveva appassionato, come penso avesse appassionato molta gente. Da qui è cominciato un processo molto lungo e molto complicato. Per *Limonov* è diverso. Avevo scritto un reportage lunghissimo su di lui, e avevo l'impressione che ci fosse ancora molto altro da scrivere. C'era un mélange che mi pareva eccitante fra romanzo di avventura e libro di storia. Ma in fondo, in nessuno dei due casi ho mai pensato in termini di biografia. L'ho fatto una volta quando avevo scritto il libro su Philip Dick. Ero in un periodo in cui non riuscivo più a scrivere e mi ricordo che il mio agente mi aveva detto che quando un autore ha il blocco, deve scrivere una biografia.

Spesso sulla scia della fiction televisiva uno scrittore poco esperto tende a creare personaggi o buoni o cattivi. Lei invece sceglie spesso personaggi ambigui. Mettono radicalmente in discussione la nostra normalità…

Potrei indicare che in un certo modo scrivere questo tipo di libri è come cercare di immaginare altre virtualità di sé stessi. È come se cercassi di volta in volta le persone più lontane da me, dicendo: non è su questo piano che conduco la mia vita, e di comprendere cosa vuol dire vivere così. Allo stesso tempo ci vuole qualcosa che faccia eco, che crei un rapporto intimo, un momento in cui ci sia, malgrado tutto, un po' di affinità. Quando l'affinità si crea con persone come Romand, un assassino,

è molto scomoda, imbarazzante. Psichicamente pericolosa.

Il personaggio risulta essere un punto interrogativo, mette in crisi chi legge e probabilmente anche chi scrive.
Sì, non è confortante per l'autore scrivere così e neppure per il lettore. Ma allo stesso tempo è un'esperienza eccitante e perfino piacevole.

*All'interno delle biografie inserisce cenni alla sua vita. È straordinario l'esergo dell'*Avversario*, quando racconta i normali avvenimenti di una sua giornata, mentre in contemporanea Romand ammazzava moglie e figli.*
L'Avversario era un libro che non riuscivo a scrivere. Ci fu un momento in cui lo abbandonai. Ma pensai che sarebbe stato bene farmi una sorta di piccolo promemoria, per ricordarmi cosa era stato scriverlo. Quindi mi presi due o tre giorni per buttare giù gli appunti e poi chiudere il dossier per sempre. Ed è così che ho iniziato a scrivere in prima persona, cosa che non avevo mai preso in considerazione. E quindi è stato veramente un caso che sia nato questo meccanismo narrativo, che consiste nel mescolarmi a ciò che racconto. Dopo *L'Avversario* ho continuato così, perché mi è diventato naturale. Ho l'impressione che sia più onesto dire alle persone chi gli parla, chi gli racconta la storia.

Come consiglierebbe di usare la propria figura di autore, all'interno di una biografia altrui?
Quello che racconto di me è sempre vero. Certo ci sono approssimazioni, a volte intreccio due dettagli per andare più spedito, ma non invento nulla. D'altra parte non invento neppure quello che riguarda i personaggi su cui scrivo. Quando non so qualcosa cerco di dirlo. Quando l'immaginazione prende un po' il sopravvento sulla realtà, cerco di fare in modo che il lettore lo sappia. In generale, mi piace che il lettore sappia com'è fatto il libro, che si ritrovi un po' nella cucina dove vengono preparate le pietanze.

A proposito della cucina, i suoi libri sembrano montati come film… si possono imparare molti trucchi su come portare avanti una storia.
Sono d'accordo. Allo stesso tempo devo dire che io non ho l'impressione di avere una scrittura cinematografica per un motivo: che non ho una scrittura visuale. Ci sono pochissime descrizioni. Di contro c'è un'organizzazione, un montaggio, che si avvicina molto al cinema. Mi piace organizzare un libro come un film. Penso che i miei libri siano costruiti nel modo più semplice, ossia con una costruzione cronologica. Magari non è sempre la cronologia della storia in sé. Può essere la cronologia del mio rapporto con la storia, di come ho accesso alla storia e generalmente mescolo la cronologia della storia e la cronologia di me che la scopro. È proprio questo tipo di organizzazione, di montaggio, che mi piace fare. L'impressione è quella del racconto in presa diretta… Infatti, trovo sempre la storia strada facendo. Non potrei immaginare di fare prima tutte le ricerche e poi scrivere il libro. Anche i miei giudizi sui protagonisti cambiano strada facendo, e non cerco di unificarli, o di sintetizzarli, perché penso che il mio giudizio sia la totalità di questi giudizi.

Lei ha raccontato personaggi controversi. C'è ovviamente un rischio personale, sia psicologico che derivante dalla ricezione. Lo prende in considerazione? È giusto o limitante per chi si accinge a scrivere farci un pensiero?
Il rischio che rappresentavano le due imprese, *L'Avversario* e *Limonov*, non era della stessa natura. Per *L'Avversario* ho avuto davvero l'impressione che ci fosse un rischio personale, direi psichico. Vivere per diversi anni con questa cosa, direi nella periferia del campo visivo, è qualcosa che trovo pericoloso psicologicamente e di cui ho risentito. Per *Limonov* questo pericolo era molto minore. Lui era un amico e all'inizio si prendeva gioco di me. No, comunque, non era un rischio. Al limite rischiavo di farmi trattare non proprio da fascista, ma da qualcuno che aveva una fascinazione sospetta per il fascismo. E io dicevo, okay, la pensi come vuole. Non bisogna sottovalutare il fascino del fascismo, altrimenti non si capirebbe nulla della storia.

Zachar Prilepin, ridacci oggi il nostro Stalin

«Contro gli errori del neoliberalismo».
Parla lo scrittore russo di cui è appena uscito in Italia il nuovo romanzo «Scimmia nera»

Anna Zafesova, La Stampa, 3 dicembre 2013

Zachar Prilepin è considerato uno dei migliori scrittori della nuova generazione russa, il «Gor'kij del 2000». Una definizione che si adatta, più che al suo linguaggio vivido e sferzante, alla passione per i temi sociali, per la denuncia: la sua Russia è popolata di ragazzi arrabbiati delle periferie, di soldati mandati in Cecenia, di vittime e carnefici, di miseria e violenza. Il suo romanzo *Scimmia nera*, appena pubblicato in Italia da Voland (pp 272, 15 euro), narra di una nuova generazione di bambini, killer senza pietà, e il protagonista, indagando le origini di questa agghiacciante «mutazione», esplora un mondo senza speranza: interi condomini di alcolizzati, poliziotti corrotti e violenti, ragazze costrette a prostituirsi alla stazione, una Russia che più che di Gor'kij sa di Dostoevskij. Personaggio carismatico che si è cimentato nel giornalismo, nella musica, nel cinema, in tv, Prilepin è anche – riprendendo un'altra consolidata tradizione russa – un opinionista e un militante politico, vicino al partito nazional-bolscevico di Eduard Limonov. Un anno fa ha fatto scalpore la sua lettera a Stalin nella quale lo ringraziava per aver fatto della Russia «una potenza senza pari» e si scagliava contro i liberali che hanno «svenduto» la gloria passata.

Cosa è Stalin per un russo di 38 anni come lei?
È una figura che si contrappone agli errori colossali del neo-liberalismo: 70 milioni di persone gettate in miseria, la guerra in Cecenia, il parlamento preso a cannonate da Eltsin nel 1993. Tutto giustificato perché «con Stalin sarebbe stato peggio». Alla sinistra è stato chiesto di pentirsi del passato. Stalin diventa il rifiuto del social-darwinismo degli ultimi vent'anni. Ovviamente non significa giustificare le purghe. È un simbolo. Di ordine, di una certa rigidità, di un potere che ha zero edonismo, lui che non ha lasciato nulla, solo un cappotto militare e un paio di stivali. È un riscatto dall'umiliazione. È qualcosa di religioso. Come diceva Iosif Brodskij, «il mio è il Dio del Vecchio testamento», un Dio di violenza.

E anche una soluzione?
La soluzione è una nuova élite che non viene scelta per i soldi. Una nuova aristocrazia, militare, spirituale, scientifica, religiosa anche. Il cambio del paradigma, coltivare coraggio e intelligenza, non indulgere nelle debolezze umane ma cercare di superarle.

E da dove dovrebbe venire fuori?
Certo, ci vorrebbe una rivoluzione. Un nuovo potere che coltiva una aristocrazia metafisica, un esercito di bambini colti e preparati, bastano 20 anni e il 3 percento della popolazione. Si tratta di rinunciare alla matrice liberale, all'idea che l'individuo viene prima della società e che la tua libertà finisce dove comincia la libertà del prossimo. Il liberalismo può funzionare in condizioni protette della serra europea. Non funziona in Russia.

Non le sembra la riedizione di un dibattito molto vecchio, slavofili e occidentalisti, e dell'idea che la Russia non può essere «un paese normale»?
Perché dovrebbe? Ci dicono che continuiamo a girare per una selva invece di prendere la strada maestra, ma perché non dovremmo restare nella selva?

Anche quella dell'ingegneria sociale non è un'idea nuova.
In realtà, anche il liberalismo, come il socialismo, auspica un uomo nuovo, solo che lo vuole spinto dai peggiori istinti, in nome del profitto e del successo.

Chi alleverà la sua aristocrazia, visto che il mondo degli adulti che lei racconta è fatto di alcolizzati, corrotti, violenti, bugiardi e approfittatori?
Ci sono i giovani nati e cresciuti in Urss, che negli anni Novanta sono diventati la generazione «si sono spartiti tutto senza di me». Sono i 30-40enni, non sono bacchettoni come i sovietici, ma non hanno nemmeno illusioni liberali.

E quelli che vengono dopo?
Non hanno ideali sovietici, nessun ideale. Chi aveva ideali in quell'epoca non si è riprodotto. Tutti a lavorare, commerciare, trafficare, otto impieghi diversi, tutti a guadagnare soldi perché ci avevano detto che si faceva così. I loro genitori hanno vissuto le convulsioni di un paese in cerca di identità, non avevano nulla da trasmettere ai figli, né tempo per farlo.

Ma se l'Urss era così piena di ideali perché è crollata in un giorno e nessuno, in quel momento, l'ha rimpianta?
Ogni impero prima o poi si suicida. Era un paese governato da vecchi, avevano esagerato con i divieti ridicoli. E poi, non si era capita la portata del fatto. Mio padre tornò a casa e disse «è successo qualcosa di strano», e mia madre rispose «vabbè, ma vedrai che sarà come prima», e mio padre scosse la testa e disse «temo di no». Era l'idealismo-infantilismo sovietico, la fede che non poteva accadere nulla di male, tutto si sarebbe risolto. Ma è sempre meglio dell'edonismo liberale.

Cosa propone?
La nazionalizzazione delle risorse naturali. Ci vorrebbe anche lo spostamento della capitale da Mosca oltre gli Urali, in quella parte del paese che si sta spopolando mentre dall'altra parte del confine c'è la Cina che ha appena permesso alle famiglie di avere il secondo figlio.

Putin non corrisponde al suo modello?
Il guaio non è l'autoritarismo putiniano, ma il neoliberalismo. Putin non è un dittatore, cerca di mostrarsi duro perché sa cosa vuole la gente, e in effetti ci sono i detenuti politici e non si possono creare veri partiti di opposizione. Ma non è un vero duro, solo dall'Europa sembra che passi il tempo a sparare ai giornalisti. Questa è un'élite i cui interessi, i soldi, le case, i figli, i cani, le suocere, sono fuori dalla Russia. Non è un'élite russa.

La soluzione è il nazionalismo?
Assolutamente no. Il problema non è etnico, è sociale.

Non ho capito se in questa sua nuova Russia ci saranno le elezioni.
Secondo me, no. Altri miei compagni ritengono di sì. Oddio, quando penso a Gorbaciov e a tutta quella generazione di idioti… Stalin risolveva il problema eliminandoli, Dio ce ne scampi però. Forse meglio le elezioni.

E come verrà insegnato Stalin nelle scuole?
Esattamente come adesso, con le luci e le ombre, come ogni altro personaggio storico e politico. Basta con i culti.

«In realtà, anche il liberalismo, come il socialismo, auspica un uomo nuovo, solo che lo vuole spinto dai peggiori istinti, in nome del profitto e del successo.»

Addio Schiffrin, il grande ribelle dell'editoria

L'intellettuale americano è morto a Parigi a 78 anni

Fabio Gambaro, la Repubblica, 3 dicembre 2013

Un editore libero, ribelle e coraggioso. È così che il mondo culturale francese ricorda André Schiffrin, il celebre editore e intellettuale americano scomparso domenica a Parigi, la città dove era nato 78 anni fa. Da sempre in polemica con i grandi gruppi editoriali, le cui logiche commerciali gli sembravano poco compatibili con i libri di qualità, Schiffrin era diventato un simbolo di quell'editoria indipendente capace di anteporre il valore culturale delle opere all'immediatezza dei profitti. Una prospettiva che egli ha difeso con rigore e coerenza in mezzo secolo di battaglie editoriali, ma anche nelle pagine di alcuni pamphlet molto polemici che negli anni scorsi hanno scatenato accese discussioni. *Editoria senza editori*, pubblicato nel 2000, e più tardi *Il controllo della parola* e *Il denaro e le parole* (i primi due da Bollati Boringhieri, l'ultimo da Voland) contengono infatti una spietata analisi dell'evoluzione che negli ultimi trent'anni ha trasformato radicalmente il mondo dell'editoria, prima negli Stati Uniti e poi in Europa. Schiffrin vi denunciava il funzionamento dei grandi conglomerati editoriali tutti tesi alla ricerca del profitto immediato per soddisfare azionisti abituati a una redditività poco compatibile con l'industria del libro. Per lui, il rischio di questa editoria globalizzata e «senza editori», ma sempre più in balìa di direttori commerciali ed esperti di marketing, era la standardizzazione delle opere e la ricerca ossessiva del best seller, a discapito di quei libri che, puntando sull'originalità e la creatività, hanno bisogno di tempi lunghi per trovare il loro pubblico.

Oggi, amava ripetere, autori come Kafka e Joyce non troverebbero un editore. Da sempre nemico di tutti i monopoli, Schiffrin denunciava anche gli incroci tra editoria, stampa, televisione e nuovi media, che, oltre a ridurre il pluralismo editoriale, favorirebbero sensibilmente il conformismo intellettuale e l'autocensura. Da qui la sua strenua difesa delle case editrici indipendenti, la cui funzione considerava fondamentale per preservare la diversità e il pluralismo del sistema culturale.

Figlio di Jacques Schiffrin – che a Parigi, tra le due guerre, ideò e diresse la Pléiade, considerata ancora oggi la più celebre e prestigiosa collana editoriale francese –, André giunse a New York nel 1941, all'età di sei anni, insieme ai genitori costretti a lasciare la Francia per sottrarsi alle persecuzioni contro gli ebrei. Fu André Gide che li aiutò a fuggire giacché, come raccontava lo stesso Schiffrin, «pur continuando a dirsi antisemita, l'anziano scrittore era rimasto molto legato a [suo] padre, l'unico ebreo che avesse mai amato». Cresciuto immerso nella cultura americana, il futuro editore non dimenticherà però i valori della vecchia Europa, anche perché la casa newyorkese dei genitori fu sempre frequentata da moltissimi esuli europei, a cominciare da Hannah Arendt. Anche per questo, negli anni del maccartismo, forte della sua doppia cultura, il giovane studente dell'università di Yale cercò in ogni mondo di opporsi all'oscurantismo intellettuale dominante. Nel 1962, Schiffrin iniziò a lavorare da Pantheon Books, trasformandola in qualche anno in una del-

le più prestigiose case editrici americane, nelle cui collane pubblicò tra l'altro il meglio della cultura francese, da Michel Foucault a Margherite Duras, ma anche la cultura americana più critica e radicale, come ad esempio le opere di Noam Chomsky. Quando però Pantheon, attraverso Random House, fu inglobata prima da Rca e poi da Newhouse del gruppo Condé Nast, Schiffrin se ne andò in polemica con una linea editoriale sempre più commerciale in cui non poteva più riconoscersi. E nel 1992 creò The New Press, una casa editrice no profit con cui ha continuato fino all'ultimo a perseguire una politica editoriale indipendente, attenta sempre al meglio della produzione culturale proveniente dalle due sponde dell'Atlantico. Benché profondamente americano, l'autore di *Editoria senza editori* amava passare diversi mesi all'anno a Parigi, dove ritrovava le sue radici. Proprio nella sua bella casa parigina lo avevamo incontrato qualche anno fa in occasione della pubblicazione delle sue memorie, *Libri in fuga. Un itinerario politico tra Parigi e New York* (Voland). Schiffrin, che era un uomo affabile e estremamente cortese, ci aveva spiegato a lungo il suo punto di vista, non nascondendo il suo pessimismo. Alla fine però si era lasciato andare a una nota di speranza: «La crisi» ci disse «costringerà gli editori a ripensare il loro modello editoriale. Anche il pubblico cercherà nuove idee e nuovi autori. E nel nuovo contesto, le piccole case editrici potranno svolgere un ruolo importante. Il controllo del nostro modo di pensare da parte dei grandi gruppi editoriali non è una fatalità». Ultimo auspicio di un uomo che ha dedicato tutta la sua vita alla difesa dei libri e della cultura.

Uffici stampa, vi amo

Guido Vitiello, Internazionale, 4 dicembre 2013

Io sono innamorato di tutti gli uffici stampa che promuovono i libri per le case editrici, e questa è la mia dichiarazione d'amore. Non è un lavoro facile, il loro, e qualche maligno potrebbe perfino insinuare che non si discosta troppo da quello del vecchio venditore di enciclopedie, che ti si piantava in casa a metà mattinata e affabilmente ti persuadeva a comprare i primi sette volumi da A-AU a IM-LUL, con l'augurio che vivessi abbastanza a lungo da poter un giorno consultare (tu, o i figli dei tuoi figli, indebitandosi) la voce «Zweig, Stefan». Ma è un paragone ingeneroso: a me gli uffici stampa ricordano piuttosto quei corteggiatori pieni d'inventiva che, pur di attaccare bottone, devono in tutta fretta escogitare un pretesto che non sembri smaccatamente un pretesto, qualcosa di meno scoperto di «scusa, sai l'ora?» o di «hai per caso da accendere?». E proprio per questo ne sono innamorato: perché mi danno l'occasione, risarcitoria e lusinghiera, di stare una volta tanto sull'altro versante della grande muraglia adolescenziale, nel ruolo della gattamorta un po' restia che sa benissimo dove i compagni di scuola vogliono arrivare con tutte quelle moine, ma si gode lo spettacolo. Gli espedienti sono inesauribili, innumerevoli i trucchi e le lusinghe. Si tratta di compilarne un primo inventario sentimentale, ed è per questo che a ciascuno dei corteggiatori e delle corteggiatrici editoriali dedico il titolo di un film più o meno classico.

È proprio necessario precisare che tutti i libri, gli editori e gli autori qui citati sono liberamente inventati, e che ogni somiglianza eccetera eccetera?

Il postino suona sempre due volte (T. Garnett, 1946)

L'ufficio stampa di questo primo tipo si mostra affetto da una sfiducia cronica, perfino larvatamente antipatriottica, nell'efficienza delle Poste italiane. A una prima email in cui ti chiede se può spedirti una copia staffetta del nuovo thriller che sta spopolando nel Liechtenstein, *L'arrotino di Vaduz*, primo capitolo di una trilogia di 2.200 pagine e 4,8 chilogrammi, ne fa seguire una seconda, invero imprescindibile, in cui ti annuncia che ha effettivamente spedito il pacco. E non è che l'inizio: qualche giorno dopo ti contatterà (email a priorità alta, fitta di punti esclamativi) per sincerarsi che il libro sia arrivato sano e salvo a destinazione, perché va'a fidarti delle Poste italiane, e ai tempi della buonanima, quando c'era lui, tutto si può dire ma i pieghi di libri arrivavano puntuali. E tu farai bene a trovarlo, com'è vero Iddio, farai bene a ripescare quel mattoncino del Liechtenstein dal mare magnum delle tue carte, perché è il tuo unico lasciapassare per uscire incolume dal gioco. Finché il tuo uomo non avrà in mano la ricevuta A/R (te ne invierà scansione in email apposita), o un tuo messaggio di conferma, o una tua polaroid stile Aldo Moro in cui tieni in una mano *la Repubblica* del giorno e nell'altra il plico con *L'arrotino di Vaduz*, non potrai aspettarti che l'eterno ritorno dell'identico: «Vuole che glielo rispedisca?».

Il giorno dello sciacallo (F. Zinnemann, 1973)

È la strategia di adescamento utilizzata dagli uffici stampa di case editrici con un debole per gli scrittori nati a ridosso della Grande guerra o, nei casi estremi, della guerra anglo-boera. Il tasso di mortalità, nel loro catalogo, è elevatissimo. Questo li costringe, a quanto pare, a un costante monitoraggio clinico degli autori, e a un filo diretto con interi team di cardiologi, diabetologi e geriatri. Non vedo altra spiegazione per il fatto che, quando ancora le agenzie non hanno sentore di nulla e gli *obituaries* del *New York Times* tacciono, ti arriva l'email listata a lutto dell'ufficio stampa: «È appena venuto a mancare, stroncato da una crisi iperglicemica alla prematura età di 106 anni, il grande romanziere finlandese Plinius Insulinnen. La casa editrice Coccodrillo Lugente si associa al lut-

to dei familiari e ricorda, con l'occasione, di avere in catalogo i seguenti 46 titoli del maestro, e in particolare il suo testamento spirituale *La scoperta del babà*, completato due giorni prima della morte».

Hollywood Party (B. Edwards, 1968)
È un grande seduttore, ma lo è suo malgrado. La sua sovrumana capacità di creare pasticci per rimediare ad altri pasticci, accumulare gaffe che dovrebbero sanare altre gaffe, fa di questo tipo di ufficio stampa un perfetto omologo di Hrundi Bakshi, l'indostano interpretato da Peter Sellers nel film di Blake Edwards. Il nostro eroe è in grado di generare in pochi minuti sequenze come questa, lasciandoti a bocca aperta e, va da sé, follemente innamorato. Prima email: «Giovedì 6 dicembre incontro a Milano con il conte Otto von Ljiubert-Steiner, autore di *Essere asburgico oggi*, prefazione di Claudio Magris. In allegato l'invito». Seconda email: «Errata corridge: il 6 dicembre è venerdì, non giovedì, e l'incontro è a Roma, ma in via Milano. Ci scusiamo per l'inconveniente». Terza email: «Scusate il refuso, si scrive *corrige*, non *corridge*. Magris inoltre ci raccomanda di correggere *asburgico* in *absburgico*». Quarta email: «Nel primo messaggio mancava l'allegato, eccolo». Quinta email: «Il conte ci tiene a precisare che preferisce essere chiamato solo Otto». Sesta email: «Il professor Magris ci chiede invece di aggiungere al suo nome il titolo di Duca di Segunda Mano del Regno di Redonda». Settima email: «L'allegato della quarta email non è quello corretto, si riferisce invece al volume, di imminente pubblicazione, *Orgoglio Hohenzollern*, prefazione di Claudio Magris. Seguirà a breve il comunicato stampa». Ottava email: «Il professor Magris si raccomanda di aggiungere anche in questo caso il suo titolo nobiliare». La nona non la leggeremo mai, perché fa parte del virtuosismo di questo esteta della gaffe incappare da solo nel filtro antispam, e ivi perire da grande artista.

Blob: il fluido che uccide (I. Yeaworth, 1958)
Tra tutti il più temibile. La sua capacità di penetrazione è diabolica, e ancora attende uno Snowden che ne denunci al mondo i meccanismi. È l'ufficio stampa che, per qualche oscura ragione o cospirazione massonica internazionale, conosce non solo la tua email professionale, ma anche tutte le tue email personali, nonché le email di tutti i tuoi precedenti lavori, a ritroso fino all'epoca in cui consegnavi pizze a domicilio (g.vitiello@prontopizza.it). Ha il tuo telefono fisso, il tuo cellulare e il cellulare di tua madre, con cui s'intrattiene a conversare amabilmente per ore a tua insaputa. Sfuggire al suo comunicato stampa – nel quale ovviamente si rivolgerà a te con nomignoli come «nasone» o «nappone», carpiti dai tuoi vecchi compagni di scuola, di cui è amico su Facebook – sarà come sfuggire al tuo passato, alla tua vita, alle tue erinni. Ritroverai quel comunicato in tutti gli indirizzi fisici ed elettronici che hanno segnato il tuo passaggio terrestre, perfino nella casetta di legno in cima all'albero, come uno spaventoso *memento mori*. E alla fine recensirai il libro con servile entusiasmo, nell'illusione di placare la sete degli dèi vendicativi.

Per favore, non mordermi sul collo! (R. Polanski, 1967)
È l'ufficio stampa di cui è impossibile liberarsi, al punto che alcuni sospettano che sia una creatura vampiresca, un «non spirato», e che l'unico modo per annientarlo sia un paletto di legno piantato nel cuore. Quando sembra definitivamente sconfitto, ecco che risorge. La sua forza consiste nel rilanciare a oltranza, nel creare un *cliffhanger* in ogni email, nel concludere sempre in levare e mai in battere. Non c'è sua comunicazione che non finisca con un punto interrogativo, e che non richieda un passaggio ulteriore. «Il libro le è arrivato?». «Sì, grazie». «Ha avuto modo di vederlo?». «Non ancora, grazie». «Mi farà sapere che cosa ne pensa quando lo vedrà?». «Temo di no, grazie, cordiali saluti». «Mi può avvertire se poi esce una recensione?». «Farò il possibile, grazie, saluti, buon Natale». «E quando pensa che potrà avvertirmi?». «Non glielo so dire, grazie, saluti, addio per sempre». «E quando pensa che saprà dirmi quando potrà avvertirmi della recensione?». «Non lo so, grazie, saluti, muoia». «Che cosa intende per muoia?». Come il rabbino della barzelletta, ti risponderà sempre con un'altra domanda, ma quando avrai capito il meccanismo sarai vecchio e consumato, e il guardiano della Legge ti starà già chiudendo la porta sul naso.

Noi due sconosciuti (R. Quine, 1960)
«Caro amico de *L'Internazionale*, mi rivolgo a voi perché siete da più di trent'anni il mio mensile preferito. Abbiamo appena pubblicato *Lo chiamavano salama da sugo*, una grande epopea noir che si svolge a Portomaggiore e dà voce al territorio della provincia emiliana. Nei prossimi giorni l'autore sarà a Roma, probabilmente sobrio, vi interessa per un'intervista? Potreste anche pubblicare il primo capitolo in anteprima, quello in cui il protagonista apre il suo ristorante di cucina tipica insieme a un ex brigatista della Colonna Walter Alasia». Contare fino a dieci, fare un respiro profondo e poi rispondere: «Gentile amico, il vostro romanzo mi pare senz'altro di grande interesse. Purtroppo nelle pagine dei libri non pubblichiamo anticipazioni, tra i nostri formati non c'è l'intervista, e non ci occupiamo propriamente di giovani autori italiani che raccontano la provincia italiana. Inoltre la rivista si chiama *Internazionale*, non *L'Internazionale*, esiste da vent'anni ed è un settimanale, non un mensile. Grazie comunque per l'attenzione che ci dedica da prima ancora che nascessimo».

Gioventù bruciata (N. Ray, 1955)
C'era una casa editrice molto pop il cui ufficio stampa mi inviava, con cadenza regolare, la classifica dei libri più venduti della settimana. Non dei libri in generale, badate, ma dei libri del loro catalogo. Era un'informazione priva di qualunque interesse anche per il loro ufficio contabile, ma era data con quella passione per le hit parade che tutti abbiamo mutuato da Nick Hornby. Tanto più che gli uffici stampa di editori del genere ti parlano dei loro libri come ne parlerebbe un disc jockey: «Ehi, ti mando la nostra nuova uscita, *Tutta colpa degli Scritti Politti*, esordio letterario del rapper gallese Llywelyn T-Bone Glyndwr. Roba forte, un romanzo che spacca». Cinque minuti di meditazione sulla senilità e sulla vanità di tutte le cose, un'occhiata al teschio sulla scrivania, poi la risposta: «Grazie, ma il solo libro "che spacca" di cui abbia memoria non era neppure un libro, era una finta Divina Commedia trovata in una casa di villeggiatura, aveva soltanto la copertina, ma durissima, e la usavamo da bambini per aprire i pinoli. Spaccava». «Ah. Roba forte».

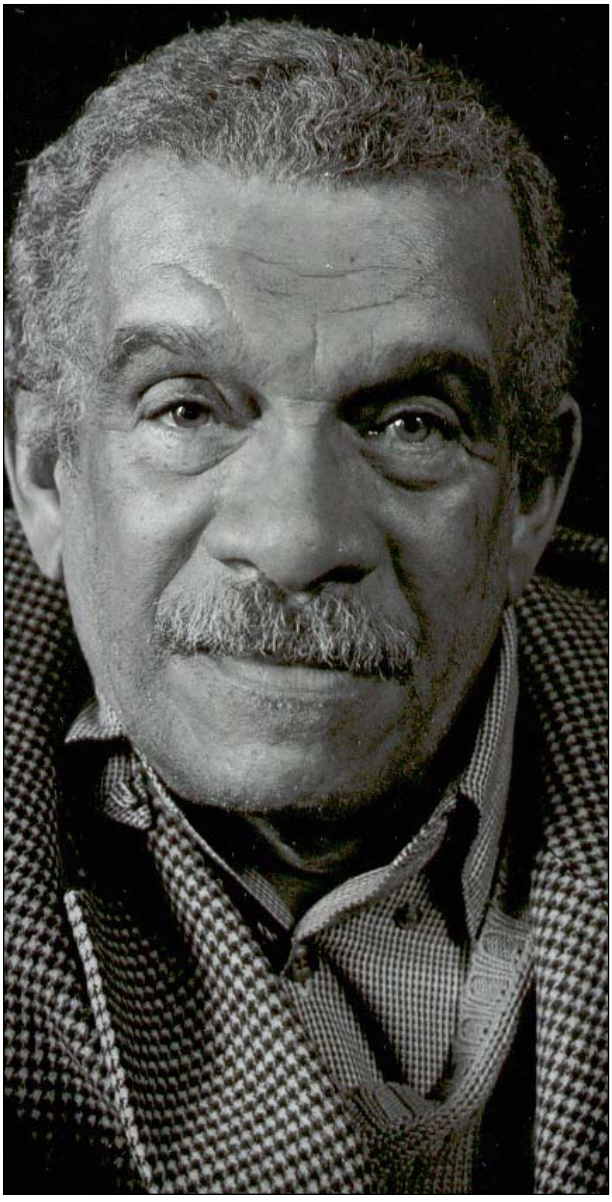
Le catene della colpa (J. Tourneur, 1947)
Anche questo mi è capitato di incontrare, l'ufficio stampa che fa leva sul tuo senso di colpa, e che ti fa capire chiaramente che, se non recensisci il libro che lei o lui ti raccomanda, be', dovresti quanto meno avere il buon gusto di vergognarti. «Le invio le bozze di *Fuga da Yodok su una gamba sola*, l'impressionante storia di un dissidente amputato di un arto, e perciò soprannominato la Gru di Pyongyang, che è riuscito a scappare dai campi di concentramento della Corea del Nord. Voglio dire, per far arrivare il suo libro in occidente l'autore ha dovuto inghiottire le pagine una a una, poi ha varcato il confine saltellando nella melma, il minimo che può fare, lei che ha la fortuna di lavorare seduto in poltrona, è recensirlo». E probabilmente ha ragione, e va a finire che ti fai arruolare, ma ti resterà fino all'ultimo il dubbio se stai combattendo per i dannati della terra o per il fatturato della casa editrice Dannati della Terra.

2001: Odissea nello spazio (S. Kubrick, 1968)
È l'ufficio stampa del futuro: asettico, indolore, insapore, incorporeo. Per anni ho ricevuto, una volta al mese, un messaggio con questo subject: «Nuovo prodotto dell'editore HAL 9000 da recensire». Quel tono imperativo – «da recensire» – era di per sé inebriante, mi faceva sentire immerso nello spirito dell'automazione, non avevo che da eseguire un comando, ero una stringa di codice senza più libertà e coscienza infelice. Il messaggio aveva pochi fronzoli e convenevoli («in allegato la scheda prodotto di 1 nostra nuova pubblicazione editoriale da recensire… a disposizione per qualsiasi chiarimento in merito al materiale inviato»), e l'allegato in pdf aveva un nome altrettanto astratto, un monolite nero davanti al quale non si poteva che cadere in scimmiesca adorazione. Figuriamoci aprirlo, che sacrilegio! Sarà per questo che a tutt'oggi non saprei dire se la HAL 9000 pubblicasse romanzi, trattatistica erotica lituana, autobiografie di becchini, l'enciclopedia illustrata dell'innaffiatoio, o se i «prodotti» non fossero neppure libri, ma armi chimiche da contrabbandare all'Iran. Il giorno in cui la casa editrice HAL 9000 prenderà possesso del pianeta, forse avrò qualcosa da rimproverarmi.

Walcott, Omero nelle Antille

«Scrivere versi, più che una necessità, è per me una realtà. Una presenza. Essere poeti significa agire sulla memoria, obbedire a una necessità della lingua». Parla il premio Nobel per la letteratura caraibico

Roberto Mussapi, Avvenire, 4 dicembre 2013



Quando vinse il Nobel, nel 1992, da tempo era considerato, negli ambienti della poesia, l'autore dell'inglese più bello che si stesse scrivendo. Prodigiosa la sua fusione di lingua inglese e antillana, nutrita dagli echi del francese del Caribe, dai suoni ancora magici di quella terra in cui Shakespeare ambientò la *Tempesta* e il regno delle voci di Ariel. Walcott ha tramutato la condizione drammatica delle Antille (egli stesso discende da schiavi) in un prodigioso trampolino di lancio per una nuova lingua, un melting pot di cui si sente interprete prescelto: «Io sono solamente un negro rosso che ama il mare, ho avuto una buona istruzione coloniale, ho in me dell'olandese, del negro e dell'inglese, sono nessuno, o sono una nazione» scrive di sé stesso. Walcott è mago non solo nella fusione di lingue, ma anche nella creazione di un'opera poetica che ripristina i tre generi, che chiaramente Eliot teorizzò: la poesia lirica (quella che tutti conosciamo e che è egemone da Petrarca in poi), la poesia drammatica (quella che è stata dimenticata, pur essendo il genere di Eschilo e Shakespeare) e l'epica, vale a dire la strada avventurosa del poema, la poesia che racconta, l'epopea, di cui con *Omeros* Walcott offre un esempio straordinario. «Walcott ci dà più di sé stesso o di un "mondo"; ci dà il senso dell'infinito che è racchiuso nel linguaggio poetico» scrive Josip Brodskij. Il suo verso, tanto nelle composizioni brevi quanto in quelle poematiche, letteralmente «naviga». Da Herman Melville non avevamo più una grande epopea della navigazione e dell'Oceano che ritroviamo, ora, nell'opera del negro rosso che ama il mare.

Brodskij, nella sua Lectio in occasione del Nobel, afferma che la poesia è inscritta nel nostro dna.
È così, sono sempre stato d'accordo su questo con Josip. L'uomo nasce con la poesia, e la poesia con l'uomo. È un rapporto fisiologico. L'uomo non potrà mai strapparsi di dosso la poesia.

«Io sono solamente un negro rosso che ama il mare, ho avuto una buona istruzione coloniale, ho in me dell'olandese, del negro e dell'inglese, sono nessuno, o sono una nazione»

La poesia quindi è ancora più di una necessità?
Sarà anche una necessità, ma per me è prima di tutto una realtà. Una presenza. Certo, se una cosa esiste vuol dire che è necessaria, che non può mancare. La poesia agisce sulla memoria, e in genere obbedisce a una necessità della lingua: la lingua dei colonizzatori è usata oggi da coloro che furono colonizzati, pensiamo alla lingua ispanoamericana, ma allo stesso americano, lingua di uomini che non volevano essere inglesi. Infatti sono nate due lingue e letterature diverse, autonome, ricche. Lo stesso accade nei Caraibi e può accadere altrove. Una necessità di una lingua che non è più quella di prima, a cui pure si connette.

Quindi, come peraltro è stato notato reiteratamente, la sua fusione linguistica è anche una visione dell'uomo, attraverso la poesia lei propone un'idea di umanità.
Sì, senza programmarlo, ma di fatto la poesia è sempre il prodotto di una visione del mondo.

La poesia può contribuire a una rinascita dell'uomo? Nella sua opera lei mette in scena anche aspetti dell'attuale condizione degradata dell'umanità.
Sì, al poeta occorre fare una forte considerazione sullo stato del genere umano. In generale, all'origine, e nel suo tempo, nel tempo in cui il poeta vive e sta scrivendo. In senso storico, e contemporaneamente riflettendo sul presente. In generale si sta creando da tempo un impero culturale – è un concetto su cui mi sono soffermato spesso – il cui centro probabilmente è la cultura americana. Un impero non è mai una realtà priva di sofferenze e guai, e questo immagino valga anche per la cultura. La difesa della lingua, di ogni lingua, è quindi una forma di resistenza culturale. In tal senso ogni scrittore dovrebbe mantenere in vita quanto c'è di significativo e buono nel suo paese, nella sua cultura.

Lei lo ha fatto creando una lingua nuova. Adottando la lingua del colonizzatore e trasformandola con lo spirito del Caribe, in senso linguistico e non solo.
Il problema è che la condizione in cui si trova uno scrittore nei Caraibi, con tutte le lingue e melodie differenti, è più ricca di quella del poeta di Londra che ha come unico modello e riferimento la lingua inglese. Le lingue cambiano e si trasformano. E lo scrittore deve seguirne il cambiamento, anche la decadenza. Spesso le lingue che decadono divengono potenziali di eccellente letteratura. Il poeta le prende nel loro stato di decadenza e le nutre con altre… Immaginiamo se Dante avesse scritto la *Divina Commedia* in latino. Non sarebbe stato nulla di paragonabile. E con una nuova poesia nasceva una nuova lingua.

Ogni lingua è una cultura, ogni cultura ha la sua mitologia. Vede una relazione tra poesia e mito?
Non mi sono mai posto una simile questione.

Scusi, lei ha scritto Omeros, *dove ricompaiono Elena, Ettore, Achille, in una San Lucia transtemporale, accanto a personaggi di epoche diverse. Lei ha scritto un memorabile poema in cui il mito appare nella contemporaneità. Quando dico mito, quindi, non mi riferisco alla mitologia a cui attingevano certi umanisti e i neoclassici, ma alla dimensione mitica in senso ampio.*
Non nego affatto tutto questo, ma ho detto che non mi sono mai posto la questione. Intendo dire, Elena o Achille entrano nel poema come altri personaggi,

naturalmente, per la forza evocatrice della poesia, ma io non mi sono mai posto la domanda in termini astratti. Per me il poeta vive un presente in cui convergono tante voci, anche del passato.

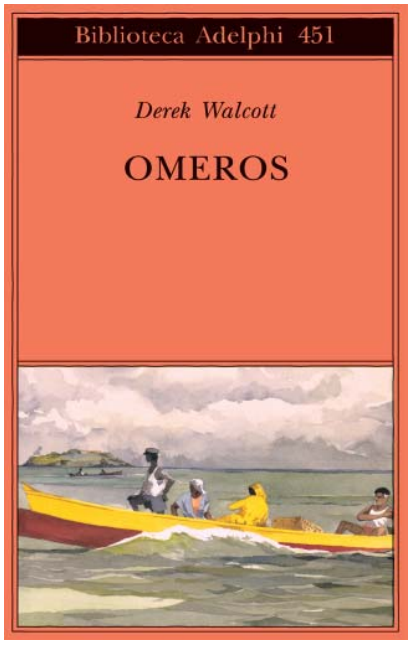
Comunque lei ha scritto un poema in un'età in cui pare impresa proibita… È ancora possibile una poesia epica?
Ci sono stati tentativi di scrivere un'epica moderna, ne esistono attualmente. Bisognerebbe, però, intendersi sul significato del termine «epico», che nasce all'interno di una certa cultura. La distinzione tra epico e lirico è fondamentale nella letteratura greca e latina, ma non è detto funzioni in altre culture. Per me il modello di epica, ripeto spesso, è l'*Eneide* di Virgilio, al cui centro agisce un eroe che ha un compito. Ma i pescatori del mio poema non hanno alcun compito… Il termine epico ha un suo senso all'interno della cultura che lo ha generato, ma non è universale.

Dall'epica al teatro, termine, concorderà, universale. Dai primi riti nelle caverne alla nascita della tragedia greca, agli elisabettiani, al teatro rituale africano, il termine ha senso universale. Credo che poesia e teatro non possano vivere separati come accade, prevalentemente, seppur con rare e grandi eccezioni, da trecento anni, con la nascita del teatro borghese. Lei è anche drammaturgo.
Scrivo teatro come scrivo poesia. La poesia e il teatro non hanno percorsi separati, in origine, e non devono averli. Naturalmente non mi riferisco a quello che è diventato il teatro in Europa da secoli, una scatola in cui si chiudono delle persone che non possono parlare né agire. Non mi riferisco a quel teatro, ma a quello che esiste dalle origini, che continua a esistere, e che mira con lo spettacolo a coinvolgere lo spettatore, magari analfabeta…

Accadeva nelle rappresentazioni dei tragici, in Grecia, e poi con Shakespeare e gli elisabettiani… Quindi poesia e teatro sono affini?
No, non direi affini. Avendo la stessa origine, io dico che sono pressoché identici…

Quando scrive, Derek Walcott è solo o parte di una realtà più ampia?
La voce del poeta è una voce individuale che appartiene a una realtà generale.

Universale?
Forse. Generale, certamente.



Il libro nel pallone.
Calcio, tennis, rugby. L'editoria insegue lo sport

Sono raddoppiate le pubblicazioni che raccontano gare e personaggi.
Coinvolti piccoli e grandi marchi

Gian Luca Favetto, la Repubblica, 4 dicembre 2013

Guardalo bene, diceva, questo qui non è un campo da pallone, è un campo di storie. Il pallone che ci rotola dentro, chi gli corre dietro e quelli che guardano producono storie, oltre che gol, diceva. Io giocavo portiere, figurarsi se non ero d'accordo. Il pallone avrebbe potuto produrre esclusivamente storie e nessun gol, soprattutto nella mia porta. Avevo quindici, sedici anni, lui quaranta. Per le categorie di allora era un vecchio, ma ancora giocava nella squadra del paese e d'estate allenava i ragazzini.

Alla fine degli allenamenti, si sedeva a bordo campo e raccontava. Era un modo di continuare ad allenarsi senza bisogno di correre, né di parare. Si chiamava Aroldo. Era un livornese approdato per lavoro in una sperduta valle canavesana. Al posto del mare, si era ritrovato un torrente e gli stava stretto. Era il nostro uomo di lettere: faceva il postino, stava chiuso in ufficio e leggeva libri. Era un gran narratore di storie, un grande appassionato di carte e un grande centravanti. Giocava a testa alta e petto in fuori. Era difficile portargli via il pallone dai piedi, segnava di destro e di sinistro e colpiva di testa come Paolo Pulici e Gigi Riva messi insieme.

Leggeva Pavese, Hemingway e Pearl S. Buck. Leggeva Giovanni Arpino e Gianni Brera, e li faceva leggere a noi. Erano gli anni in cui Brera pubblicava con Rizzoli *Naso bugiardo* (riproposto nel 2012 da Book Time con il titolo *La ballata del pugile suonato*), storia di un boxeur della Bassa Pavese, il Gugia, che dopo la Seconda guerra mondiale e l'8 settembre finisce a fare vita da picaro fra l'Olona e il Po. Erano gli anni in cui Arpino con *Azzurro tenebra*, uscito per Einaudi (ristampato nel 2010 da Rizzoli), sfruttava l'infelice avventura della nazionale italiana di calcio ai mondiali di Germania '74 per fare letteratura.

Sarà colpa di Aroldo, di Brera e di Arpino, ma viene facile pensare che lo sport sia, già di suo, letteratura: non solo il calcio, anche il tennis – che è un'esperienza religiosa, come testimonia David Foster Wallace e come conferma chiunque vi abbia giocato –, e poi il ciclismo e l'atletica, il baseball e la boxe, la scherma e il nuoto, la pallacanestro, tutto, tutto lo sport. È che, sul momento, viene esercitato al di fuori della scrittura. Basta poi che qualcuno peschi una delle tante storie che lo sport produce e la riporti sulla pagina: è straordinario materiale da racconto.

Eppure, per decenni gli editori italiani non erano convinti. Sostenevano che lo sport si faceva, non si scriveva: bastavano i giornali sportivi per raccontarlo! E poi, i tifosi mica entrano in libreria! Un pregiudizio tombale. Così, ci sono toccati pochi titoli, perlopiù casuali, sparpagliati e stranieri, un Soriano qua, un Handke là, il terribile ragazzo Gianni Clerici, *La vita è un pallone rotondo* di Dimitrijevic e poi Limina, la casa editrice aretina fondata da Enrico Mattesini, che è scomparso alcuni giorni fa, e che da vent'anni macina sport, a partire dal primo sfolgorante titolo: *La farfalla granata* di Nando Dalla Chiesa, storia di Gigi Meroni, poeta ribelle del calcio, maglia numero 7, morto a 24 anni nel 1967; attraverso la sua figura, è la storia di una generazione e di una società in mutamento che si racconta.

C'è voluto del tempo, della pazienza e della tenacia, ma la farfalla non vola più sola. Non è più una rarità. Nelle ultime stagioni gli editori italiani si sono aperti allo sport, cominciano a crederci, pubblicano più titoli. Nell'ultimo anno i libri con lo sport dentro sono aumentati del cento percento. Saggi, biografie, romanzi, racconti. Non vengono più ghettizzati. Non sono sporadici e occasionali. Se ne parla, se ne riconosce la qualità.

Il momento decisivo, probabilmente, è nel 2011, quando Einaudi Stile Libero lancia *Open*, l'autobiografia di Andre Agassi, un vero romanzo, e infatti l'ha scritto il premio Pulitzer J.R. Moehringer.

Così Adelphi, che pochi anni or sono ha pubblicato *Correre* di Jean Echenoz su Emil Zàtopek, propone *Tennis* di John McPee, due racconti che insieme fanno il più bel libro mai scritto sullo sport della racchetta – lo dice Clerici. Einaudi, dopo *Addio al calcio* di Valerio Magrelli, dove il pallone diventa il domestico nume tutelare della famiglia italiana, pubblica *Atletico Minaccia Football Club* di Marco Marsullo. Mentre Rizzoli ha mandato in libreria *L'arte di vivere in difesa* di Chad Harbach, che è fatto di baseball. E prima ancora Feltrinelli ha pubblicato *Giallo su giallo* di Gianni Mura, che è tornato sul luogo del delitto, il Tour de France, con *La fiamma rossa* edito da minimum fax. E da Mondadori esce *Nessundorma* di Marina Mander, un romanzo che parte dalla finale Italia-Francia di Berlino 2006 e gioca tutto con quella partita dentro.

Ma le maggiori sorprese vengono dai piccoli editori. A cominciare da 66thand2nd, che dal 2009 fa letteratura con lo sport. Due collane dedicate, venticinque titoli: da *Il curioso caso di Sidd Finch* di George Plimpton, con il baseball, a *Un gioco da grandi* di Benjamin Markovits, con il basket; da *Non siamo mai abbastanza* di Dario De Marco o *Fino a diventare uomini* di Thomas Brussig, con il calcio, a *I mastini di Dallas* di Peter Gent, con il football americano. Poi c'è Ultra, un marchio Castelvecchi, con *La corsa* di John L. Parker, *Nuotare* di Lynn Sherr e *Muhammad Ali* di Andrea Bacci. E Add Editore con *Mar del Plata* di Claudio Fava, dove c'entra il rugby, e *Ogni benedetta domenica* di Fulvio Paglialunga, dove c'entra il calcio.

E ancora: O Barra O Edizioni con *I silenzi di Federer*, quello che con i suoi colpi fa poesia, di André Scala; Manni con la doppia raccolta di *C'è un grande prato verde*, in cui ottanta scrittori italiani raccontano le partite dei due ultimi campionati di serie A; Isbn con *Io sono il calciatore misterioso* di un anonimo che svela i retroscena del calcio inglese e *Il portiere* di Jonathan Wilson, catalogo meraviglioso di quegli outsider speciali che sono i numeri uno.

Se si continuasse con i titoli, l'elenco finirebbe domani. O finirebbe il giornale. Non finiscono le storie che lo sport può portare alla letteratura. Non finiscono i racconti che dalle trame, dalle persone, dalle emozioni dello sport possono partire. Perché lo sport è un luogo mitico, come la Frontiera. È il posto delle sfide, prima di tutto con sé stessi. È il territorio delle avventure e dei racconti, della libertà giocata nel rispetto delle regole. I gesti, le azioni, le minime cose e le grandi imprese che si vedono o si compiono nello sport sono della stessa sostanza di cui sono fatti Don Chisciotte e Huckleberry Finn, Madame Bovary e Nick Adams, Julien Sorel e il colonnello Aureliano Buendia. Sono materia di felicità e passione. Come la scrittura. Come la lettura.

Nelle ultime stagioni gli editori italiani si sono aperti allo sport, cominciano a crederci, pubblicano più titoli. Nell'ultimo anno i libri con lo sport dentro sono aumentati del cento percento. Saggi, biografie, romanzi, racconti. Non vengono più ghettizzati. Non sono sporadici e occasionali. Se ne parla, se ne riconosce la qualità.

L'arte del narrare.
Quel che (non) bisogna fare per diventare grandi scrittori

Invidiare chi pubblica, frequentare fiere, scegliersi padrini vip, iscriversi a scuole inutili: decalogo surreale di un romanziere per arrivare alla chiara fama. Anche senza talento

Tommaso Labranca, Libero, 7 dicembre 2013

Mi stupisco nel vedere quanta gente creda ancora che fare lo scrittore sia il lavoro più bello del mondo. Probabilmente questa assurda credenza nasce da un equivoco geografico perché in Italia non si può fare lo scrittore come lo si fa nei paesi anglosassoni, in cui scrivono romanzoni storici, thriller, chick lit, romanzi pop e storie di maghetti e vengono acclamati, vendono copie a milioni, si arricchiscono grazie alla propria fantasia, vivono da star.

In Italia il ridotto parco-lettori non garantirà mai quei numeri e poi da noi la cerchia degli intellettuali considera valida solo la scrittura schierata, sociale, impegnata. Non importa se si ripete ancora una volta il già detto, l'importante è portare avanti idee di quarant'anni fa. E scordatevi soldi e lusso. Lo scrittore italico è triste, sporco, un po' burino. La scrittrice italica sofferente, umiliata, quasi afghana.

Se poi vi eccita l'idea di andare a cena con il potente editor di Segrate o i giovani ribelli di Ponte Milvio, se credete che pubblicare significhi far parte della «letteratura», mentre si è solo «industria», accettate almeno questi miei dieci modesti consigli per l'Aspirante alle prese con l'Inedito Capolavoro.

1. Considerare incapaci tutti quelli che riescono a pubblicare. Questa è la prima, fondamentale regola dell'Aspirante. Senza un sano astio verso chiunque sia stato edito non si va da nessuna parte. Convincersi che tutti coloro che hanno un volume in libreria sono raccomandati da camorristi, politici, pontefici. Dichiararsi troppo sovversivi per questa mediocre Italietta letteraria.

2. Scegliere una madrina o un padrino nobili. Non dire mai che la spinta letteraria è nata leggendo un cartiglio da cioccolatino, come poi dimostra l'uso degli aggettivi nell'Inedito Capolavoro. Dichiarandosi figli di Pasolini, Emily Dickinson, Foster Wallace si sarà apprezzati per l'impegno politico, la sensibilità e la follia. Naturalmente non è necessario aver letto nulla di quegli autori.

3. Domandarsi «perché scrivo?». Nessuno scrittore reale sente la necessità di porsi la più imbecille delle domande. Si è mai sentito un salumiere domandarsi «perché affetto»? L'Aspirante invece si ritiene destinato a un ruolo metafisico. E si fornisce anche la risposta. Lunga, incomprensibile, autocelebrativa. «Scrivo perché le parole mi scorrono nel sangue e urlano la loro voglia di uscire».

4. Andare a tutte le fiere e manifestazioni librarie. Non per comperare, bensì per inondare gli stand degli espositori con i faldoni che contengono L'Inedito Capolavoro. L'atmosfera culturale fa sentire l'Aspirante già parte del grande giro. Bastano un cappuccino mantovano con un autore afghano e un meriggio milanese tra clown e neofolklore da giunta di sinistra ed è fatta.

5. Dichiararsi scrittrice/scrittore subito. Lo diceva anche Borges: «Sapevo di essere uno scrittore prima ancora di aver pubblicato». Seguire quell'esempio e su Facebook non limitarsi a un semplice nome e cognome, ma specificare: Anna Scrittrice Lacozza oppure Attilio Carciofoni Poeta. Usare solo foto in cui si sta scrivendo su taccuini con la fronte appoggiata a una mano.

6. Fidarsi ciecamente del parere positivo di mamme, fidanzati, amici. Se qualcuno del settore, dopo aver letto l'Inedito Capolavoro, consiglia di cambiare hobby e darsi agli scubidù, rispondere sprezzantemente che è solo invidia e che non ha anima: quante zie hanno pianto leggendo quell'inedito! Concludere con un definitivo: «Un giorno sentirete parlare di me». Foss'anche in cronaca nera.
7. Scrivere a raffica, non focalizzarsi su un testo, limandolo, correggendolo. Scrivere tutto quello che passa per la mente. L'ha già fatto Joyce, ma all'Aspirante non interessa in quanto si sente più capace di quell'opaco irlandese. Solo così sarà possibile riempire i cassetti con almeno cinque romanzi di 300 pagine, tre spesse raccolte di poesie e numerosi racconti. Obiettivo: dal nulla ai Meridiani.
8. Frequentare una scuola di scrittura creativa. La città ne offre parecchie e sono tutte inutili perché si può insegnare come fare le iniezioni, ma non come si scrive. L'Aspirante non ha certo bisogno di maestri, ma crede che inserire nel curriculum il corso serale seguito presso la biblioteca di Borgovillico equivalga a una master presso il MIT di Boston.
9. Fingere una vita che in realtà non si è vissuta. Presentandosi agli editori non dire mai che si è pantalonaie o venditori stradali di cerotti. Inventarsi viaggi in Patagonia alla Chatwin, esperienze belliche alla Hemingway. E poi episodi di cannibalismo, attacchi di vampirismo. Altrimenti cosa scriveranno sulla quarta di copertina.
10. Ultimo e più importante consiglio: se siete manager, notai, impiegate alle Poste o dipendenti Telecom tenete stretto il vostro posto di lavoro e dedicate alla scrittura i pomeriggi della domenica. Oppure facciamo cambio: io vi do la precarietà di uno scrittore di ipernicchia, di un giornalista freelance e voi mi date il vostro stipendio fisso. In ogni caso, pensateci. Tenete famiglia!

Edmund White: «Voglio essere adorato come Colette e Proust»

Dal college alla sconcertata presa di coscienza sessuale
l'autobiografia di un «ragazzo timoroso e molto conservatore»

Alessandra Iadicicco, Tuttolibri della Stampa, 7 dicembre 2013

La promessa, il «sì», l'anello al dito. Si direbbe un cerchio che si chiude. Edmund White ha appena sposato il suo compagno Michael Carroll, con il quale vive da quasi vent'anni. E le nozze sembrano suggellare una scelta personale – presa sin dall'adolescenza –, sancire una conquista sociale, realizzare la liberazione inseguita da una vita. Vi è un che di molto romantico nell'idea: il coronamento di un sogno. Ma come negare che il vecchio scrittore – oggi 74enne – abbia già trovato da decenni una forma elevata, riconosciuta e istituzionale di autenticazione di sé: nella scrittura? La riprova arriva dalla nuova traduzione (meravigliosamente bella, eseguita da Fabio Viola per Playground) di *La bella stanza è vuota*, secondo titolo della tetralogia autobiografica del grande scrittore americano. Il romanzo racconta gli anni di formazione, di educazione sentimentale, di profonda e sconcertata presa di coscienza sessuale e intellettuale, vissuti da «un ragazzo timoroso e molto conservatore» quale fu White ai tempi del college. E si conclude, è vero, con un cenno alle sollevazioni di Stonewall – il famoso locale gay di New York – con cui prese avvio il movimento di emancipazione omosessuale. Ma il suo tratto più dirompente, scandaloso, rivoluzionario sta nella spietata sincerità, la feroce intelligenza, la disarmata innocenza con cui l'autore vi mette a nudo sé stesso. È un libro che fa male e dà da godere, intriso com'è di dolore e di poesia. Una scrittura vibrante come una musica sacra, come una preghiera, che suona come una confessione, una forma di espiazione. È così?

Scrivere significa sublimare i propri sensi di colpa? Lo chiediamo allo stesso White il novello vecchio sposo che, da tempo sieropositivo, impossibilitato a viaggiare dopo l'ictus che lo ha colpito l'anno scorso, ci risponde da New York.

Fin dall'inizio ho avuto la convinzione quasi religiosa che la scrittura fosse un modo elevato di dire la verità. Alla pagina potevo affidare ciò che ero riluttante a confidare in una conversazione, anche intima. E la scrittura doveva essere del tutto trasparente, solo così avrebbe avuto valore. Può sembrare che vi sia una punta di esibizionismo nelle mie intenzioni, ma ciò non è mai stato nelle mie corde; per me era solo un servizio di onestà. Può essere un residuo protestante del «rendere testimonianza», anche se io sono un ateo dichiarato.

A un tratto in La bella stanza è vuota *ammette: «la verità è che scrivo per essere adorato».*
In effetti, non c'è un solo momento in cui io non mi preoccupi del mio lettore e si può dire ch'io sia l'opposto degli scrittori che dicono di scrivere solo per sé stessi. Sarà perché ho avuto genitori incuranti ed egocentrici, ma per me la possibilità di inviare un segnale chiaro è sempre stata una questione di sopravvivenza. C'è d'altra parte senza dubbio un elemento di seduzione nella mia scrittura e in ciò i miei modelli sono Colette e Proust. Entrambi non hanno mai distolto il proprio occhio dal lettore e la loro comprensione della psicologia individuale li ha resi capaci di prevedere le risposte del pubblico.

L'arte incide dunque sulla vita? Può contribuire a trasformare la società?
Non sono così poco realista da immaginare che i miei romanzi – o quelli di chiunque altro – possano imprimere una forma agli eventi. Tuttavia non si può negare che negli anni Sessanta e Settanta, quando il movimento di liberazione omosessuale non aveva altri portavoce (in politica o del mondo dello spettacolo), i romanzieri abbiano giocato un ruolo particolarmente importante di opinion leader. Ma in quegli anni gli scrittori gay sembravano spesso più liberi di quanto in realtà fossero.

Nel romanzo racconta che, ai tempi in cui cercava di essere eterosessuale, si innamorò di una donna, Maria. Scrive che «ogni aspetto di lei, i suoi tratti, i suoi gesti erano diventati il gergo delle mie emozioni»… Qual è il suo rapporto con le donne?
Il personaggio di Maria è ispirato a un'amica conosciuta quando avevo 14 anni, Marilyn. Ora io sto per compierne 74 e lei ne ha 80. Un'amicizia che dura da tanti anni genera una meravigliosa sensazione di fiducia e di affetto – soprattutto una profonda tenerezza. Sto per pubblicare un libro di memorie, *Dentro una perla. I miei anni a Parigi*, scritto per rendere un omaggio sincero alla mia migliore amica francese, Marie-Claude de Brunhoff, oggi deceduta. Sia Marilyn che Marie-Claude avevano un forte stile personale che in loro governava tutto, dalla morale al decoro. Entrambe ebbero un talento raro per l'amicizia e un enorme rispetto per le diversità altrui. Per molto tempo, però, le donne mi hanno fatto paura: mi atterrivano, soprattutto in passato, quando c'era ancora troppa ambiguità sessuale. Oggi che la mia omosessualità è risaputa, c'è meno spazio per una confusione dolorosa.

Di un vecchio amore dice che «a 22 anni era terrorizzato dall'idea di invecchiare». Che significa per una creatura così sensuale, erotica, permeata di desiderio qual è il protagonista autobiografico dei suoi romanzi, diventare vecchio, grasso, ammalarsi?
Ormai io sono vecchio, sono grasso, in cattive condizioni di salute. Quindi non posso sperare di recitare la parte dell'eroe romantico nel dramma di nessuno. D'altra parte non sono mai stato un Narciso innamorato di sé stesso, dunque non ho mai vissuto la perdita di appeal erotico come uno smacco. Nel sesso la mia emozione principale è ed è sempre stata la gratitudine.

È un amante romantico?
Lo sono. Forse perché da sempre vivo la mia vita come un romanzo che sto per scrivere. Rilevo sempre le possibilità romantiche contenute in ogni istante. La maggior parte degli uomini e delle donne che mi interessano sono per me circonfusi da un'aura, sono esseri mitici.

Però il finale romantico del romanzo che sta vivendo – e vissero felici e contenti, da marito e moglie – era del tutto imprevisto.
Da bohémien vecchio stile, ho sempre disapprovato il matrimonio, anche per gli eterosessuali. Non mi sembra un'istituzione abbastanza flessibile da adeguarsi alla grande complessità umana. Inizialmente ero contrario al matrimonio gay perché mi sembrava solo un'altra strategia per ottenere non già una vera liberazione, bensì una forma non voluta di assimilazione. Poi, quando mi sono reso conto di quanto fosse osteggiato da cristiani e musulmani, ho capito che era un'altra battaglia per l'uguaglianza per cui valeva la pena lottare.

Così ha sposato Michael.
Michael Carroll e io siamo insieme da 18 anni. Ci siamo sposati soprattutto per motivi pratici – assicurazione sanitaria, eredità, agevolazioni fiscali, diritti di visita in ospedale –, ma siamo rimasti sorpresi dal nuovo senso di responsabilità che questo impegno ha suscitato in entrambi, e dalla grande serenità che ora entrambi proviamo. Il matrimonio è un simbolo talmente potente da incidere perfino su sposi riluttanti come noi.

Scandalosa Edna O'Brien

I suoi libri furono arsi sul sagrato delle chiese. Perché giudicati immorali. In romanzi come «Ragazze di campagna» Edna O'Brien ha saputo raccontare l'universo femminile parlando di desiderio, di passione, ma non solo. Scandagliando la vitale e talora sanguinosa dialettica fra uomo e donna. Nel memoir «Country girl» la scrittrice irlandese ripercorre la prima avventura umana e creativa

Simona Maggiorelli, left, 7 dicembre 2013

Il suo primo romanzo, *Ragazze di campagna* (1961), fu bruciato sul sagrato della chiesa nel piccolo paese, Tuamgraney, dove Edna O'Brien è nata nel 1930. Il ministro dell'Economia irlandese e il vescovo si trovarono d'accordo nel giudicare quel folgorante esordio un libro immondo, che non doveva stare in nessuna casa timorata di Dio. Sembra una storia quasi ottocentesca, quella che la scrittrice racconta nella sua autobiografia, *Country girl* (Elliot), ma accadeva agli inizi degli anni Sessanta nell'Irlanda cattolica e bigotta, dove le ragazze venivano mandate a studiare in convento dalle suore e, a parte le solite «angoscianti preghiere», le uniche pagine che si potevano leggere erano quelle del giornale *Irish messenger*, impegnato «a scongiurare l'influsso delle peccaminose orchestre da ballo e a contrastare l'avanzata del comunismo».

Anche in casa O'Brien gli unici libri che circolavano erano breviari e storie agiografiche. Per il resto la madre di Edna guardava alla parola scritta con grande sospetto. Ma lei da ragazzina, per caso, scoprì un dozzinale romanzo d'amore e lo leggeva in segreto, tenendolo nascosto dietro la cassa dell'avena per i polli. «La religione era pervasiva, condizionava i pensieri e perfino i sogni», ricorda.
Ma «a me piaceva andare a scrivere nei prati. Le parole correvano insieme a me». E se quasi tutta la letteratura di Edna O'Brien ha qualcosa di autobiografico, questa autobiografia ha qualcosa della scrittura icastica e cinematografica dei suoi romanzi. Come negli amati quadri di Jack Yeats, pieni di grumi di colore azzurro, verde e rosso, le sue pagine risuonano di colori e odori di un'Irlanda profonda: il profumo delle violaciocche, i colori della torbiera, l'ardesia bluastra dei tetti. Senza dimenticare quella strada azzurra del racconto *The small town lovers* che tanto fece infuriare un intellettuale raffinato e cosmopolita come Ernest Gébler che Edna aveva sposato giovanissima.
Sprezzante, lui rimarcava che non esistono strade azzurre. E non le perdonò mai di avere talento. Ernest l'aveva aiutata ad aprire gli occhi, a emanciparsi da quella famiglia cattolicissima che l'aveva denunciata alla polizia, minacciando di farla rinchiudere in manicomio e che voleva costringerla ad abortire in Inghilterra per espiare il peccato di essersi unita a un uomo divorziato. Eppure lui, dopo i primi successi, le preferì una donna più giovane, «gentile, premurosa, modesta, sana di mente e senza ambizioni letterarie», come Ernest annotò in una pagina del proprio diario. Ma intanto Edna aveva fatto in tempo a conoscere la Dublino di Maud Gonne, la coraggiosa compagna del poeta William Butler Yeats, e lo humour sferzante di Flann O'Brien (pseudonimo di Brian O'Nolan) che smascherava un'Irlanda «fatta di scemi e creduloni ossessionati da Dio».
E, ancor più, a Londra aveva spiccato il volo verso un mondo culturale libero e non convenzionale. Nel memoir *Country girl* rievoca le collaborazioni più stimolanti nel cinema e in teatro e i suoi tanti incontri in Europa e negli Stati Uniti con autorevoli compagni di strada come Harold Pinter, Philip Roth, Norman Mailer, Gore Vidal, Peter Brook e mostri sacri del Novecento come Samuel Beckett.
«Lo incontrai per la prima volta a Londra e poi, spesso, a Parigi» racconta O'Brien a *Left*. «Come uomo e, ovviamente come scrittore, era unico: molto alla mano, ma allo stesso tempo introverso. C'era qualcosa di imperscrutabile nel suo carattere e questo attraeva le persone». A legarla a Samuel Beckett e a James Joyce è stato anche il comune destino di irlandesi costretti ad andarsene per poterne scrivere liberamente. «È strano, ma l'Irlanda nutre l'immaginazione dei suoi autori e allo stesso tempo li fa scappare», commenta la scrittrice che l'8 dicembre è al Palazzo dei congressi, a Roma, per incontrare il pubblico della Fiera della piccola e media editoria, Più libri più liberi.
«Certamente» aggiunge «tutto questo accadeva in passato, quando l'Irlanda era un paese religioso, claustrofobico e repressivo. Io sono cresciuta in quel clima e sono stata costretta ad emigrare per potermi esprimere liberamente. Ma devo anche ammettere di aver portato con me molto d'irlandese. Per James Joyce, nel 1904, fu ancor più necessario andarsene: l'Irlanda allora era, se possibile, ancor più rigida. Eppure permea profondamente il suo lavoro e la sua fantasia. Beckett scappò con una ferita altrettanto bruciante, ma i suoi testi, anche se in francese, hanno un ritmo e un modo molto irlandese. Insomma» sintetizza O'Brien «siamo davanti a un autentico paradosso».
Tanto più se pensiamo che fu proprio in quel clima da caccia alle streghe (in un'Irlanda che certamente non considerava la scrittura una faccenda per donne) che lei mosse i primi passi nella letteratura. «In realtà, fin da bambina scrivevo e recitavo ad alta voce piccoli brani ispirati all'ambiente e alle persone che mi circondavano. L'impulso di scrivere e "la vocazione" cominciarono lì. Così come la ricerca incessante di parole che suonassero diverse. Finché, verso i 17 o i 18 anni, scoprii la poesia e la narrativa. Al villaggio non c'erano biblioteche o librerie. Il primo autore a cui mi avvicinai veramente fu Joyce, leggendo i *Dubliners* e un estratto da *Ritratto di un artista da giovane* in un'antologia curata da T.S. Eliot».

Ma non appena Edna trovò la propria voce originale, con romanzi come *Ragazze di campagna* e *La ragazza dagli occhi verdi* (edizioni e/o), subito si trovò a doverla difendere anche da chi le stava a fianco e, apparentemente, l'aveva incoraggiata. «Credo che per un uomo sia più duro accettare le ambizioni letterarie e progressi della propria compagna» commenta. «La gran parte degli scrittori che conosco hanno mogli che li sostengono e che non entrano in competizione. Hemingway, per esempio, sposò Martha Gellhorn ma la loro storia finì presto e poi lui espresse tutto il suo disgusto per le donne letterate e colte. Come scrittore, mio marito Ernest si irrigidì scoprendo che sapevo scrivere. Questo fece precipitare il nostro matrimonio, che era già traballante». «Un abisso si era aperto fra noi. Fatto di gelido risentimento» scrive O'Brien a questo proposito nell'autobiografia, ricordando che libri come *August is a wicked month*, giudicati una bomba contro l'istituzione famiglia, e addirittura additati come pornografici dalla critica benpensante, poi furono usati da Ernest nella causa di divorzio per toglierle l'affidamento dei figli.

Ma che cosa dei racconti di Edna O'Brien davvero spaventava e faceva scandalo? «La Chiesa, la mia famiglia d'origine, i vicini, i preti e i politici irlandesi, fin dal mio esordio, si scagliarono contro di me perché negli anni Sessanta i miei libri sembravano loro troppo audaci, irriverenti e addirittura scioccanti. Proprio perché scritti da una donna. Una critica che mi sono sentita ripetere per anni è che i miei romanzi erano uno sfregio e un affronto al modello femminile irlandese. A ben vedere, la stessa accusa che era stata rivolta a J.M. Synge per il suo *Playboy or the western world*: così quell'anatema passava da una generazione all'altra». Ma se l'establishment più conservatore non le perdonava l'indagine profonda sulla psicologia femminile, sulla passione, sul desiderio, ma anche sul senso di perdita e l'anaffettività, dall'altra parte le femministe non le hanno mai perdonato di raccontare la dialettica fra uomo e donna come vitale e ineludibile, nonostante talvolta possa essere sanguinosa. «L'uomo è diverso dalla donna. Trovo limitante e stridente l'idea avanzata da alcune femministe che l'identità di genere sia una prigione» commenta Edna O'Brien . «Non è una prigione. È un fatto evidente. Banalmente gli uomini non hanno le mestruazioni, non fanno figli. Ma su questo ci sarebbe molto altro da dire». E poi aggiunge: «L'unica cosa che riconosco alle femministe è l'aver ottenuto più libertà e più diritti per le donne nella sfera pubblica e sociale. Comunque la battaglia è ancora lunga. Come scrittrice impegnata in questo ambito da più di cinquant'anni posso dire che una donna deve faticare molto di più per essere riconosciuta per ciò che è e che vale». Una battaglia a cui né la psicoanalisi né certa antipsichiatria in voga nell'ambiente londinese anni Settanta hanno contribuito positivamente, sembra dire O'Brien. In cerca di aiuto, ad un certo punto, lei decise di rivolgersi a Roland D. Laing, che era molto presente nel mondo dello spettacolo e intellettuale che lei frequentava. In risposta lui le propose di assumere l'Lsd, presentandole poi un conto esorbitante per fantomatiche sedute. «Credo che fosse un cavallo pazzo», dice oggi Edna O'Brien. «Forse lui stesso amerebbe essere ricordato più come poeta, o per meglio dire come poeta allo stato embrionale, piuttosto che come analista e psichiatra».

In finale la nostra conversazione torna a vertere quasi inevitabilmente sull'Irlanda. Di cui O'Brien si è occupata anche sul piano del recupero delle tradizioni pagane e popolari con libri come *Elfi e draghi, racconti irlandesi* (Einaudi) e, sul piano politico, con reportage sull'Irlanda del Nord e con un libro come *Uno splendido isolamento* (Feltrinelli), ancora una volta la storia di una donna, ma stavolta sullo sfondo del conflitto. Una ferita ancora aperta, dice Edna O'Brien, mentre l'Irlanda del sud, a poco a poco, sembra avanzare verso un cambiamento positivo anche sul piano della laicità e dei diritti. «Trovo che il premier Enda Kenny abbia mostrato grande coraggio» sottolinea «nel denunciare finalmente lo scandalo della pedofilia del clero che il Vaticano e le gerarchie irlandesi hanno nascosto per anni. Più di recente ho apprezzato come ha sfidato le ire di frange conservatrici introducendo dei miglioramenti nella legge sull'aborto. Ma ovviamente c'è ancora molta strada da fare».

La ricomparsa di Salinger.
Crescere è sempre come morire. Bentornato giovane Holden

Horror, dolore, ansia: abbiamo letto gli inediti dell'autore filtrati in rete.
Opere di un'intensità quasi insostenibile

Gabriele Romagnoli, la Repubblica, 7 dicembre 2013

E dunque questi sono i tre racconti inediti di J.D. Salinger: apparsi e scomparsi su internet, mi arrivano in un file che sarà consultabile solo per un breve periodo di tempo. Decido di non salvarne il contenuto: leggerò e ricorderò, come accade nei casi migliori (sperando sia uno di quelli). Affronterò il senso di colpa e la paura della delusione. Sono tra i pochi ad aver amato alcuni racconti di Salinger più dell'unico romanzo conosciuto, *Il giovane Holden*. Ho, dell'uomo, un'idea contrastata: ho visto il documentario e letto la monumentale biografia su di lui, conosciuto la scrittrice che, al tempo una ragazza, lui attirò nel suo eremo per poi allontanarla quando, come accade anche in relazioni meno letterarie, il sesso perse urgenza.

Il senso di colpa è la sensazione che ti pervade quando varchi un confine non autorizzato dell'esistenza di Salinger, come scrittore e come uomo. Ha messo dei paletti così avanzati che è impossibile non calpestare il terreno proibito. Nel farlo si ha una sensazione, se non di violenza, di mancanza di rispetto per l'autore riluttante, la persona reclusa. È un effetto che ha saputo produrre ad arte. La scelta dei vocaboli non è casuale, poiché questa più di ogni altra è stata la sua arte: poetica dell'assenza. Eppure, come in ogni tecnica artistica, si tratta appunto di un effetto. Noi osserviamo quello e trascuriamo la causa. A differenza di altri scrittori, il cui disagio era insanabile, Salinger non si è ucciso giovane, si è semplicemente ritirato giovane. Ha continuato a vivere, mangiare (in modo ossessivamente salutista), fare l'amore (con donne diverse e sempre giovani), scrivere. Come un illusionista, ci ha nascosto tutto questo: lo ha fatto nella cassa in fondo al mare che era il suo rifugio nel New Hampshire. Questi racconti inediti che leggo in versione «pirata» non ha vietato che fossero letti (già lo si poteva fare in due biblioteche universitarie), semplicemente pretendeva che accadesse più avanti, in un caso a cinquant'anni dalla morte. Se il divieto fosse stato assoluto ci sarebbe da sentirsi in colpa davvero: avrebbe tentato di cancellarli perché non vi si riconosceva. È invece relativo: una bizza, forse un tentativo di riaccendere la propria fama quando l'eco di Holden (e di Esmè) si sarà affievolito. Il tempo ha un solo limite per gli umani: ci sei per contarlo o non ci sei più. Non esserci per cinquant'anni non rende più distanti o meno vulnerabili. Ma c'è di più. Il fatto che i testi siano inediti è un caso: lo sono perché respinti da chi li aveva ricevuti per pubblicarli. Per lo più con una considerazione riassumibile in un aggettivo: deprimenti.

Ecco allora la paura della delusione: che non siano all'altezza di Salinger. È un timore fondato e basato su precedenti esperienze. Certe scivolate dei grandi finiscono per restare impresse come i loro capolavori. Di Hemingway non riesco a togliermi dalla testa *Il giardino dell'Eden*, quel misfatto in cui il protagonista si aggira con la moglie per la Francia meridionale cercando la fonte dell'acqua Perrier e decolorandosi i capelli. Di Malaparte le lettere segrete a Virginia Agnelli che cominciano con «Cara Scianflusciona». Sulla lettura del Salinger inedito incombe un'ulteriore minaccia: uno dei tre racconti è stato annunciato come un prequel del *Giovane Holden*, che vi compare con quello che al cinema si

definirebbe un cameo. Lo si sapeva da tempo giacché di questi e degli altri testi non pubblicati esistono in rete sinossi e critiche, le più complete sul sito deadcaulfields.com. Un conto è leggere quelle, un altro i racconti per esteso.
Affronto quindi il primo: *L'oceano pieno di palle da bowling*, il più importante perché ricollegabile al romanzo.

Il fatto che i testi siano inediti è un caso: lo sono perché respinti da chi li aveva ricevuti per pubblicarli. Per lo più con una considerazione riassumibile in un aggettivo: deprimenti.

Vi compaiono i due fratelli di Holden: Vincent e Kenneth. Il primo è la voce narrante, come anche in un altro racconto ancora invisibile: *L'ultimo e migliore dei Peter Pan*. Inizia con una descrizione di Kenneth così struggente da farne presagire la fine imminente. Il ragazzo è curioso, vitale, ama la letteratura, ma ancor più la vita. Per Vincent la scrittura viene prima dell'esperienza, in suo fratello le due cose si completano. Sono a Cape Cod, è estate, il fratellino Holden è al campeggio da cui scrive una lettera delle sue, una pagina che per energia e comicità preannuncia il romanzo. La parte centrale è un racconto nel racconto. Vincent lo ha appena scritto e lo legge al fratello. Parla di un uomo frustrato dalla moglie che gli consente soltanto di andare al bowling il mercoledì sera. Quando il marito muore, lei scopre che usava quella libertà per vedere un'altra donna. Nell'ultima scena infrange la finestra buttandoci contro la palla da bowling, che ricade nel giardino e lì resta. A Vincent il racconto non piace. Per ironia lo trova «deprimente». Suggerisce di tagliare il finale. Vincent, deluso, lo strappa. Ogni autoriferimento non può essere casuale.
Ma quella storia, quella scena mal tollerata, sono un presagio narrativo. Kenneth, al solito vivace, vuole andare a nuotare, benché l'oceano sia solcato da cavalloni che corrono e s'infrangono come palle da bowling contro i birilli. Sarà una di queste ad abbatterlo. In una scena, questa sì, agghiacciante, Vincent lo riporta a casa e il fratello Holden, appena rientrato, lo aiuta a trasportare il corpo. Deprimente? Ben altri aggettivi verrebbero, se usare aggettivi fosse opportuno. Il racconto ha un'intensità quasi intollerabile, svolte repentine, fa sorridere e ferisce. Si chiude rivelandosi come un congedo. Esprime una concezione della letteratura come liberazione: dalle ossessioni, dai ricordi, dagli affetti e dalla vita stessa. Il tema è il medesimo, centrale in tutta l'opera nota e ignota di Salinger: crescere è un modo di morire. Non c'è ingenuità nei suoi ragazzi, ma consapevolezza. Adolescenti, scrivono racconti sull'adulterio. Hanno già capito, visto e previsto. Per quanto curiosi e vivaci, pensano, sanno che il resto sarà o sarebbe soltanto delusione, compromesso e sofferenza. È una giornata stupenda quella in cui Kenneth va incontro alla palla da bowling che non voleva sentir nominare. Verrebbe da dire: «Un giorno ideale per i pesci banana», per fermarsi nel fulgore, uscire dalla vita ed entrare nell'eternità della narrazione.
In confronto a questo testo *Paula* e *Birthday boy* sbiadiscono. Il primo racconto è rimaneggiato, il secondo abbozzato. Sono pressoché esperimenti. Uno è, per quanto si sappia, il solo tentativo di storia dell'orrore fatto da Salinger. L'altro gli si avvicina. Una donna impazzisce perché non riesce a restare incinta e vive, nel chiuso di una camera, una gravidanza immaginaria al termine della quale concepisce sé stessa come neonata finendo per far ammattire e ricoverare il marito. Un reduce alcolizzato sfoga la propria rabbia sulla fidanzata che lo visita in ospedale minacciando di ucciderla se mai tornerà a trovarlo. E nell'ultima riga si lascia intuire che lei lo farà, lui manterrà il proposito.
Ci ha lavorato molto, Salinger, a questi tre racconti. Avrebbe voluto lavorarci ancora prima di congedarsene, poiché la letteratura, soprattutto la sua, solo da sé stessa non sa staccarsi. Vive di sé e per sé, astratta perfino dal lettore. Non lascia spazio, non consente interpretazione, detta i modi e i tempi. Ci colpisce alle spalle, come un'onda anomala in un giorno d'estate. E talvolta non chiediamo altro che questo: la forza dell'invisibile, la forza di quel che non c'è.

La vita agra dei traduttori editoriali

Walter Passerini, La Stampa, 9 dicembre 2013

Quattro su cinque sono donne, quasi tutti hanno una laurea, spesso arricchita con master o dottorati di ricerca. Anche se pagati poco, continuano ad amare il proprio lavoro, ma hanno del futuro una visione incerta e del tutto precaria. È il destino di molte professioni intellettuali, e in particolare di quelle che operano nel mondo dell'editoria, come racconta l'inchiesta realizzata da Editoria invisibile, Ires, Slc, Rete dei redattori precari e Strade, il sindacato dei traduttori editoriali. È uno spaccato di una delle professioni più amate dai giovani, costruito raccogliendo sull'intero territorio nazionale 1.073 testimonianze di vita editoriale, di cui un terzo traduttori editoriali.

Le donne sono l'81,5 percento. I livelli di occupazione femminile sono molto superiori rispetto all'occupazionale italiana dove la quota delle donne non arriva al 50 percento. Il 91,4 percento possiede una laurea spesso integrata con master e dottorati, mentre a livello nazionale solo un italiano su cinque presenta questi livelli di istruzione. L'età prevalente è compresa tra 30 e 45 anni. Circa un terzo lavora con la formula della cessione dei diritti d'autore (32,5 percento), pagata però in misura forfettaria, seguita da contratti di collaborazione occasionale (26 percento), contratti a progetto (13,5 percento) e partita Iva. Tre traduttori su quattro lavorano con più committenti, mentre uno su cinque confessa di aver dovuto accettare il lavoro nero negli ultimi due anni. L'84 percento afferma di non vedere alcuna prospettiva di sviluppo di carriera. Un intervistato su tre (33,6 percento) considera il lavoro nell'editoria imprevedibile e il 36,9 percento lo considera pieno di rischi e incognite. Per questo il 54,8 percento dichiara di svolgere almeno un altro lavoro, oltre a quello nell'editoria, e contemporaneamente esprime un grado di soddisfazione molto basso (con un giudizio espresso pari a 3,3) riguardo al livello del reddito percepito rispetto sia all'attività svolta che alla possibilità di condurre una vita dignitosa.

Le retribuzioni? Il 59,3 percento dichiara di percepire una retribuzione lorda annuale inferiore ai 15 mila euro, il 16 percento dichiara meno di 5 mila euro all'anno. Il 19 percento afferma di poter contare su un reddito lordo annuale compreso tra 15 mila e 20 mila euro, poco più di un decimo del campione si colloca nella fascia di reddito 20-30 mila euro e solo tre intervistati su cento percepiscono una retribuzione superiore ai 30 mila euro annui. Anche in questa professione appaiono forti differenziali retributivi di genere. Più di sei donne su dieci (il 64,4 percento) percepiscono una retribuzione lorda annuale inferiore ai 15 mila euro contro il 36,7 percento dei maschi nella stessa condizione (quasi 28 punti percentuali di differenza a svantaggio della componente femminile), con una diminuzione della presenza femminile nelle fasce di reddito più alte. Il focus mostra inoltre concentrazioni di lavoratori più giovani, under 35, nelle fasce di reddito più basse: più del 68 percento di questi percepisce redditi inferiori ai 15 mila euro.

I lavoratori che operano in regime di monocommittenza ricevono retribuzioni più basse rispetto ai soggetti che svolgono la loro attività con più committenti. Il 90 percento dei traduttori confessa di dover integrare i redditi con altre attività. La quasi totalità dichiara di essere retribuito con un compenso a cartella (86,2 percento).

Quasi tutti (90,1 percento) affermano che il loro lavoro si svolge in casa propria o in uno studio privato. L'autonomia nel lavoro è considerata una compensazione a tante insoddisfazioni. Scelta sulle pause, sugli orari o sui metodi di lavoro sono apprezzate, mentre lo stress, i ritmi o la possibilità di andare in ferie sono voci più critiche. Più di sei su dieci intervistati dichiarano di dover fare formazione a proprie spese.

Ciononostante forte rimane il legame con la propria professione, che per la maggioranza resta un modo per realizzare sé stessi (quasi otto su un punteggio di dieci), per essere indipendenti (quasi sette) e per essere socialmente utili (quasi sei). Sette traduttori su dieci prevedono nei prossimi tre anni un futuro lavorativo incerto, il 15 percento lo prevede uguale, solo il 14,6 percento lo intravvede, invece, pieno di possibilità e di occasioni.

«Disegnate i protagonisti, dovete poterli vedere»

Elizabeth Strout: l'alter ego

Caterina Bonvicini, il Fatto Quotidiano, 9 dicembre 2013

Elizabeth Strout ha il dono di trasformare donne normali, donne qualsiasi, in personaggi eccezionali. In *Olive Kitteridge* la protagonista è un'insegnante di provincia. In *Amy e Isabelle*, Isabelle è una segretaria qualunque e Amy un'adolescente piena di paure come tante. In *Resta con me*, Tyler è un reverendo di un piccolo paese del Maine e Connie una domestica. Anche *I ragazzi Burgess* è la storia di gente comune, Susan e Helen sono madri che hanno vissuto per i figli e basta, Bob e Jim due fratelli in competizione come migliaia di altri. Eppure è proprio da questo nucleo di normalità che la Strout tira fuori grandi storie e figure potenti, indimenticabili. Qual è il segreto? Elizabeth Strout risponde, gentile e disponibile, lei per prima si considera una persona normale e ci tiene a farlo capire. Dopo aver vinto il Pulitzer, quando la gente la guardava in mondo diverso, era persino preoccupata. Continuava a dire a tutti: «Ma sono sempre io… Non è cambiato niente».

Cominciamo da qui. Come si fa a trasformare una persona qualunque in un grande personaggio?
Quando ero al college, discutevo con un amico tutta la notte: lui diceva che esistono delle persone veramente noiose e io rispondevo di no, che nessuno è noioso se lo conosci. Eravamo giovani, quindi litigavamo. Ogni tanto penso che forse aveva ragione lui, ma in realtà sono ancora abbastanza convinta di questa idea. Una persona può fare la vita più normale del mondo, ma per lei la sua vita è importante, quindi lo è anche per me come scrittrice.

Per costruire un personaggio, spesso lei usa un particolare fisico caratterizzante. I capelli di Amy, la grossezza di Olive… Come si fa a rendere così bene questa fisicità? Deve vederli, i personaggi?
Sì, ho bisogno di vederli. Non come vedo lei adesso, con questa chiarezza. È una visione più impressionista. Se ho dei problemi a vedere un personaggio, ho dei problemi a scrivere. Per esempio in *Resta con me* non riuscivo a visualizzare la domestica, tanto che a un certo punto ho preso carta e penna e ho cominciato a disegnarla. L'ho fatto anche con Tyler, il reverendo. Inizio proprio da questa idea fisica. Olive doveva essere per forza grossa, era una parte del problema con sé stessa. E sapevo che c'era una storia nei capelli di Amy. Inizia tutto con una visione, esatto.

Come lavora? Vede qualcuno e le viene un'idea? Mescola nella testa pezzi di persone reali? Dimentica tutto e tutti e lascia che sia l'immaginazione a fare questa sintesi?
A volte, quando sono nella metro, mi capita di osservare una faccia per quaranta minuti e di dirmi: Ah, che faccia interessante. Poi però queste persone le mescolo, le costruisco. I personaggi sono un'unione di tante persone reali.

Per sette anni si occupa di un personaggio, ci vuole una bella pazienza. Le capita mai di stancarsi di lui o di lei? Come fa a sopportarlo per tanto tempo?
Quando mi accorgo che sono stanca di un personaggio, è un pessimo segno. Vuol dire che c'è qualcosa

di sbagliato. Quindi devo stare molto attenta a questa sensazione. Perché, mi creda, se io sono stanca di questo personaggio, figuriamoci quanto può esserlo il lettore. Devo trovare un modo di mantenermi in uno stato di eccitazione. Se a me non interessa, a te non interessa. Devo vederli con il cuore aperto, con onestà.

E con quali personaggi le è capitato?
Per esempio con Helen, nei *Ragazzi Brugess*, non riuscivo a vederla a cuore aperto, avevo dei pregiudizi nei suoi confronti, forse perché ho dei pregiudizi nei confronti delle donne ricche del Connecticut. A un certo punto ho dovuto fermarmi, e dirmi: Aspetta, non c'è nessun motivo per cui tu debba avercela con lei. Non è colpa sua se non ha mai sofferto ed è sempre vissuta nell'agio. Mi dovevo ricordare che era solo una persona.

Quindi le succede con i personaggi che le stanno antipatici?
Oh no, anche nel caso di Bob mi è successo, personaggio che io adoro. Dovevo stare attenta perché non doveva essere troppo deprimente, troppo pesante. Ero consapevole di muovermi su un crinale delicato, trovare l'equilibrio giusto non è stato facile. Ho avuto tantissimi problemi anche con Isabelle, in *Amy e Isabelle*, nel senso che non riuscivo a trovare quell'equilibrio, appunto. Ho combattuto tanto poi, di colpo, mi è venuta in mente una frase, che adesso si trova all'inizio del libro: «Ma Isabelle aveva la sua storia». Una volta capito questo, ero libera. Non è facile, spesso si deve lavorare molto per trovare il giusto rapporto con i personaggi. A volte con alcuni ci vuole più tempo.

Lei è capace di grande empatia, di entrare nella testa degli altri. Il mondo del Maine lo conosce bene, ma come fa con gli altri? Per esempio quando, nei Ragazzi Brugess, *deve raccontare i somali?*
Ho passato anni a leggere sulla cultura somala, a studiare la loro storia, a documentarmi sui campi profughi in Kenia dove i somali sono vissuti prima di venire in America, e sono entrata in casa loro. Una delle decisioni più difficili che ho dovuto prendere era se adottare o meno il punto di vista di un somalo. Ero consapevole che era una scelta rischiosa, però ho pensato che se non lo facevo sarebbero rimasti «l'altro». Sarebbero rimasti fuori dall'esperienza del lettore e invece io volevo che il lettore si calasse nei loro panni.

Quindi all'esperienza diretta si può sostituire lo studio. Ma è sufficiente? È possibile attingere dal proprio vissuto lo stesso, anche se è molto diverso?
Ho dovuto prepararmi tantissimo, certo. E ho cercato di farlo meglio che potevo. Ci è voluto molto tempo. Il problema era assumere il loro punto di vista, entrare nella loro testa. Era un rischio, perché i somali sono così diversi… È stato fondamentale per me un libro di proverbi, per esempio. Mi aiutava a capire il loro punto di vista, come vivono, la loro visione della comunità, il loro senso del divino. Ma le persone sono persone, quindi ho attinto anche dalle mie esperienze, per esempio come mi sentivo in un paese straniero, dove non capivo la lingua e non sapevo come muovermi.

Quali doveri sente nei confronti dei suoi personaggi quando li affronta?
Lasciarli essere sé stessi. L'ho capito mentre scrivevo *Olive Kitteridge*. Olive a volte si comporta male, come nella scena durante il matrimonio, nella stanza del figlio. Mentre scrivevo, pensavo: Adesso sta esagerando. Poi mi sono detta: Non proteggerla, lasciala essere quello che è. Bisogna lasciarli avere anche brutti pensieri, perché questa è la vita. Non bisogna censurarli mai.

«[…] se io sono stanca di questo personaggio, figuriamoci quanto può esserlo il lettore. Devo trovare un modo di mantenermi in uno stato di eccitazione. Se a me non interessa, a te non interessa. Devo vederli con il cuore aperto, con onestà.»

Il contatto ustionante con le proprie viscere

Truman Capote e la rifondazione del reportage narrativo

Filippo La Porta, L'Indice on line, 10 dicembre 2103

In tempi di trionfo del reportage narrativo – ricordo almeno due eventi simbolici: nel 2001 il premio Nobel a V.S. Naipaul (con la motivazione: «Per aver unito una descrizione percettiva a un esame accurato incorruttibile…») e poi l'uscita di *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano (successo planetario e milioni di copie) – sarà utile ripercorrere l'abc di questo genere e studiarne i maestri moderni. È vero che la genealogia letteraria è in questo caso ampia e si spinge fino ai tempi antichi (Ryszard Kapuściński intendeva riportarla ai libri di Erodoto!) ed è vero che si tratta di un genere privo di statuto estetico definito, ma più sobriamente vorrei limitarmi a una proposta di canone relativo al secolo scorso. I capolavori novecenteschi del reportage sono, nell'ordine: *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* di John Reed (1919), *Omaggio alla Catalogna* di George Orwell (1938), *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi (1945) e *Arcipelago Gulag* (1973) di Alexander Solženicyn. Ai quali si può aggiungere almeno *Shah-in-Shah* di Kapuściński. In tutti questi libri la serietà e onestà della documentazione, il rigore della ricerca storiografica non sono disgiunti da una critica della modernità stessa, dei suoi orrori totalitari, dei suoi fanatismi ideologici (che implicano anche utopie luminose andate a male). Ma se ci spostiamo lievemente, e dalla storia ci avviciniamo alla cronaca giornalistica, scopriremo come nel 1965 sulle pagine del *New Yorker* esce a puntate il libro che, pubblicato l'anno successivo, rifonda il genere stesso: *A sangue freddo* di Truman Capote. Qui non si racconta di rivoluzioni e guerre civili, né di regimi dispotici o di mondi magico-arcaici. Piuttosto lo sguardo penetra nel cuore di tenebra della più normale, ovvia quotidianità. Là dove Conrad incontra l'uomo della folla di Edgar Allan Poe e il terrore diventa ordinario.

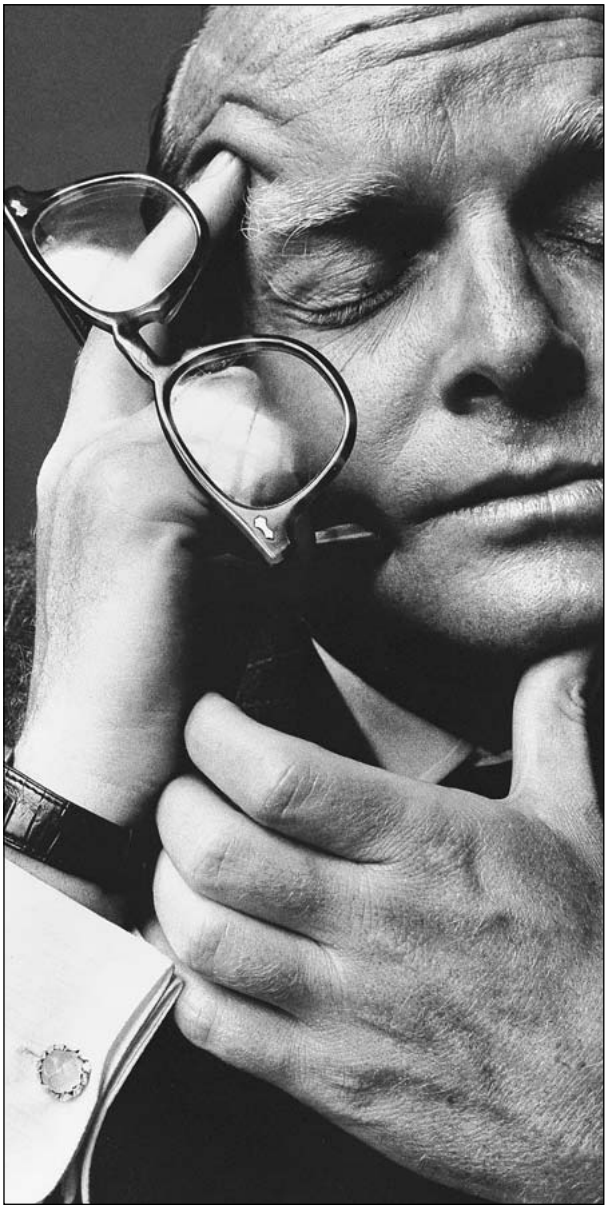
Si ristampano ora, a quasi trent'anni dalla sua scomparsa (1984), due classici di Capote che ci aiutano a illuminare l'arte del reportage narrativo: *I cani abbaiano. Personaggi pubblici e luoghi privati* (raccolta di scritti dal 1957 al 1973; trad. dall'inglese di Mariapaola Dettore, Paola Francioli e Bruno Tasso, pp 396, euro 20, Garzanti, Milano 2013) e *Musica per camaleonti* (dal 1975 al 1980; trad. dall'inglese di Mariapaola Ricci Dettore, pp 259, euro 18,80, Garzanti, Milano 2013). Al centro di *Musica per camaleonti* troviamo l'ampio resoconto di un delitto sadico, avvenuto nel 1972 in una «cittadina di un piccolo stato dell'Ovest» (quasi una seconda puntata di *A sangue freddo*). Ad un certo punto Capote, ossessionato dai personaggi di quel delitto, si prende una vacanza in Svizzera sulle Alpi, tra bagni di sole e lauti pranzi. Qui rilegge tutto Proust: «Il che equivale a tuffarsi in un'onda smisurata, destinazione ignota». La letteratura lo aiuta a capire la realtà, perché come la realtà non segue una traiettoria ma si perde in un vuoto insondabile. Il segreto professionale di Capote consiste nell'abbandonarsi alla propria emotività, al flusso delle cose, di non opporre resistenza. Quando si sente ansioso e depresso «l'unico rimedio durevole è non opporre resistenza: accettare l'ansia, essere depressi, rilassarsi e lasciarsi portare dove vuole la corrente» (che è poi il modo in cui grandi artisti americani, da Andy Warhol a Lou Reed, hanno violato la legge non scritta dell'*American Way of Life*). Questo contatto ustionante con i propri umori e con le proprie viscere presiede sia al crudo racconto-reportage, che affonda nella cronaca nera, sia ai molti «pezzi» di costume, ritratti, interviste, ecc. che affollano questi due libri. Capote ha

esemplificato più di tutti, più dello stesso Norman Mailer, il quale dopo aver inizialmente disdegnato il genere ne scrisse almeno due capolavori assoluti (*Le armate della notte* e *La sfida*), le caratteristiche del *New Journalism* codificate nel 1973 da Tom Wolfe: ossessione per i dettagli, forte empatia con i personaggi, uso massiccio dei dialoghi, ridimensionamento della voce narrante. Si tratta di un equilibrio delicato, sempre un po' precario, di resoconto obiettivo e sguardo personale, di soggettività e fattualità, di artificio e nuda cronaca. Dove si ferma l'artificio, e cioè l'uso consapevole di retoriche, strategie narrative, stili propri della fiction, allo scopo di snidare la «realtà», che come la natura dei presocratici ama nascondersi? Una risposta indiretta ce la dà Marylin Monroe intervistata da Capote, cui ha appena rivelato di tingersi i capelli. Capote: «E io che ho sempre pensato che tu fossi una bionda autentica». Marylin: «Lo sono. Ma nessuno è naturale fino a *questo* punto».

Se consideriamo i molti sottogeneri del reportage – distinguendo ad esempio tra reportage d'autore (per limitarci all'Italia: Moravia, Parise, Manganelli) e inchiesta giornalistica (Stajano, Chierici) – potremmo concludere che Capote ha avvicinato più di tutti il reportage alla prosa giornalistica. È lui il protagonista del giornalismo narrativo, che può indifferentemente tradursi nella cronaca, nell'intervista, nell'indagine, nello schizzo descrittivo. Capote ha un suo metodo personalissimo quando deve intervistare qualcuno: divieto di registratore e di appunti (distruggono ogni «naturalezza che possa esistere tra osservatore e osservato»), solo «capacità di ritenere a mente conversazioni protratte» (una facoltà coltivata in anni di mestiere) e, in seguito, intervento sul materiale per portarlo a una forma considerata accettabile (insomma passaggio dalla fabula all'intreccio). Si va dal ritratto di una persona (Bogart, Luis Armstrong, Cocteau e Gide, Pound, Isak Dinesen) al ritratto di una città (New York, New Orleans,

Philip Seymour Hoffman nei panni di Truman Capote nel film di Bennett Miller *Truman Capote – A sangue freddo*

Tangeri), di un paese (Haiti), di un'isola (Ischia), di un quartiere. Leggiamo, ad esempio, la celebre intervista a Marlon Brando in Giappone (1956), ritratto memorabile di un «giovane uomo che è geniale ma non spiccatamente intelligente», dove l'attore «borbotta e divaga» a ruota libera per un'intera giornata sulla vita e sulla morte, sull'amore e sul lavoro, sui dolci e sulle donne comunissime (preferibilmente strabiche) da cui era attratto. Dopo averlo ascoltato Capote la mattina dopo trascrive tutto a memoria e ci lavora per un mese. O anche il breve scritto dedicato all'amata Brooklyn (1946), un quartiere triste e desolato, fatto di «un'infinita distesa di casette tutte eguali, color del pan pepato e della pietra arenaria», ma nel quale pure venendo da Manhattan «ci si sente in certo qual modo distendere i nervi nel vedere un cielo dove stelle vere brillano veramente».



Capote è inarrivabile nel descrivere il Kitsch pretenzioso, la classe di arricchiti che ama rivestirsi di una patina colta, fatta di preziosi oggetti d'arte e di gusti che si vorrebbero raffinati (ad esempio, a casa di un produttore hollywoodiano che si vanta di essere un intenditore d'arte lui va con una litografia di Klee e la moglie del produttore gli chiede: «Carino, l'ha dipinto lei?»). A tratti ricorda Arbasino, o almeno certe prose arbasiniane, di viaggio e di costume: sofisticato e mondano, moralista e frivolo, coltissimo e pettegolo, cosmopolita ma radicato in situazioni e luoghi precisi. Anche se Capote, che è americano e come «materiato» di cultura pop, riesce miracolosamente a cancellare le sue troppe letture e a recuperare uno sguardo verginale anche di fronte alla realtà più torbida o grezza. Ma è in *Lola* (1964), racconto-apologo su un corvo ribattezzato Lola e regalato allo scrittore durante un viaggio in Sicilia, che Capote confessa la sua «filosofia». Una volta a Roma, l'uccello è uso fare il bagno in una fondina d'argento sulla balaustra del balcone, in un appartamento di via Margutta. Un giorno, però, aggredito da un gatto, salta dal parapetto nel vuoto, e siccome si credeva un cane (perché aveva sempre convissuto con cani) le sue ali benché allargate restano immobili: finisce sui sacchi di un furgone, che se lo porta via per sempre. Capote individua il significato del racconto nei rischi legati al non accettare la propria presunta identità (un uccello convinto di essere un cane, van Gogh che si ostinava a considerarsi un artista, Emily Dickinson una poetessa…). «Ma senza questi fraintendimenti e queste fedi, i mari dormirebbero, le nevi eterne rimarrebbero incontaminate». Potremmo aggiungere: solo se uno scrittore si ostina, come Capote, a considerarsi un giornalista e un cronista, allora potrà darci alcuni dei più smaglianti reportage del Novecento.

Borges recitava alla luna, Simenon si fidava di Fellini e Vienna tornò capitale. Così l'Italia capì che la cultura aveva ancora molto da scoprire

Cinquant'anni fa usciva il primo libro Adelphi. E in Italia cambiò il modo di leggere

Pier Luigi Vercesi, Sette, 13 dicembre 2013

Era la fine del 1963…
Novembre. Esattamente cinquant'anni fa, Adelphi pubblicava il primo libro: *La vita e le avventure di Robinson Crusoe* di Daniel Defoe.

E cent'anni fa, nel 1914, scoppiò la Prima guerra mondiale, ferita drammatica che escluse, dalle nostre letture – fino alla nascita di Adelphi – la cultura mitteleuropea.
Fu la rottura del mondo stesso, oltre che una frattura tra l'Italia e qualcos'altro. Una lacerazione profonda. Quella che percepì Karl Kraus, che scrisse *Gli ultimi giorni dell'umanità* mentre i fatti accadevano. Allora è cominciata quella che ho chiamato la «guerra perpetua». Da allora a oggi, la pace è stata una prosecuzione della guerra con altri mezzi.

Quando Roberto Calasso disse a Erich Linder, il grande agente letterario, che intendeva tradurre l'intraducibile fustigatore della Grande Vienna, si sentì rispondere: «Bravi, venderete venti copie». Fu un meraviglioso augurio: catapultò un'ambiziosa casa editrice vissuta con sospetto definitivamente nel libo degli eretici.
Agli eretici, allora – i «formidabili» anni Sessanta e Settanta –, non si risparmiavano ardenti autodafé. Ma dalle catacombe in cui avrebbero voluto costringere Adelphi, uno dopo l'altro si animarono sconosciuti e misconosciuti universi. Stupirono i giovani, sinistra o destra non importava. Inacidirono i censori. E fiorirono leggende auree sull'esoterismo intellettuale di quest'uomo, Roberto Calasso, velando di mistero lui e la casa editrice che dirige e impersona da oltre quarant'anni. In Italia, forse, questo è il prezzo dell'agire in coscienza. O incoscienza.
Delle critiche, Calasso non si curò mai. E continuò a comunicare con i suoi autori, vivi o morti che fossero, con lettere simili a quella che Ezra Pound scrisse a un irlandese sopravvissuto a stento insegnando inglese a Trieste: «Stando a quanto mi dice Yeats, potrei quasi pensare che io e Lei siamo accomunati da qualche avversione».
Ricevuta la missiva, James Joyce riprese in mano *Ritratto d'artista da giovane* e i racconti *Gente di Dublino*. Era il 15 dicembre 1913. Cent'anni fa, appunto, Basta così poco per rianimare i cimiteri della mente?

Roberto Calasso, lei ce l'ha fatta. Oggi Adelphi è un progetto unico non solo nel panorama italiano, ma in quello mondiale. Perché l'Italia, per cinquant'anni, ha rinunciato a un certo tipo di cultura?
L'Italia, a inizio Novecento, non era gran cosa. Soffriva la tremenda angustia dell'Italia ottocentesca. Una regione marginale dell'Europa, lontana dai centri nevralgici. La guerra le diede una scossa di violenza inaudita e la obbligò al rapporto con altre entità. Dopodiché arrivò il fascismo, che schiacciò tutto. Per Adelphi un punto di partenza fu anche questo: cercare un luogo del Novecento che potesse servire come una sorta di asse portante. Le vie erano due: Parigi, terreno più noto, legato soprattutto all'idea di avanguardia; Vienna, in gran parte da scoprire. Freud, Wittgenstein, Gödel, Schoenberg, Musil, Hofmannsthal, tutti, come Kraus, e spesso in modi incompatibili, avevano puntato in quella direzione.

In Italia la cultura di lingua tedesca erano Thomas Mann e Bertolt Brecht. Lo spazio da scoprire era una prateria. Il pubblico italiano lo colse presto, e quello spirito diventò una voga. Non fu semplicemente letteratura, ma tutto il genio mitteleuropeo: pittura, musica, architettura, psicoanalisi, economia, logica – e un certo gusto. Ci siamo incamminati verso Vienna

«In Italia la cultura di lingua tedesca erano Thomas Mann e Bertolt Brecht. Lo spazio da scoprire era una prateria. Il pubblico italiano lo colse presto, e quello spirito diventò una voga.»

perché ritenevamo fosse il luogo dell'anima più essenziale da scoprire in quel momento.

Ha dovuto calarsi, in quel mondo?
L'ho fatto con immenso piacere, era affascinante. Le sue ultime propaggini sono state, per me, Ingeborg Bachmann, la più vicina in spirito a Joseph Roth, e Thomas Bernhard, ultimo esempio di quell'estro demoniaco, peculiarmente austriaco, che va a rovescio di tutto. E presuppone una catastrofe.

Ecco, Ingeborg Bachmann, che donna era?
Di lei viene data spesso un'immagine falsa. Di persona che si chiude nel silenzio, che evita il mondo. Invece poteva essere infantile, euforica. Mi piace ricordarla mentre rideva con Fleur Jaeggy. Erano grandi amiche. Lei era *die Schwierige*: «l'uomo difficile» di Hofmannsthal aveva una controparte femminile che poteva essere lei. Era insofferente verso la Germania di quegli anni. Tra il suo modo vecchio-austriaco di intendere le cose e la Germania adenaueriana c'era una distanza astrale. Nella Repubblica federale era ammirata come poeta; poco capita, però, come persona. Una barriera, tra i due mondi. Per quanto mi riguarda, inclinavo verso la parte austriaca.

Però, allora, la Germania era tante cose. Era la scuola di Francoforte, per esempio. Lei frequentava Adorno? Lukács diceva di lui che alloggiava al Grand Hotel dell'Abisso, grande borghese e nichilista, come qualcuno in passato sospettava di Adelphi…
È il posto migliore dove stare, il Grand Hotel dell'Abisso. E certamente migliore della postazione sovietizzante che Lukács si era scelto. Adorno per me era una grande passione. Cominciata presto, prima di Adelphi. Le mostro una cosa curiosa. Ecco, è il primo saggio di un certo impegno che pubblicai, a vent'anni, su *Paragone* (1961). Vede il titolo: *Adorno, il surrealismo e il mana*. Lo fece pervenire alla rivista Elémire Zolla. Rileggendolo, mi accorgo che toccava molte questioni su cui avrei scritto fino a oggi. Sì, conobbi Adorno, quando una volta passò da Roma. Poi ci scambiammo alcune lettere. A un certo punto… ma questa è un'altra storia.

Racconti, la prego.
Volevamo realizzare un libro-omaggio a Adorno, editore Bompiani. All'epoca mi vedevo spesso con Zolla. Il redattore di Bompiani che se ne occupava era Umberto Eco. Quel libro causò la rottura dei miei rapporti con Zolla. Era nella fase di critica feroce dell'avanguardia. Pensava che fosse un'incarnazione del male. Mario Bortolotto contribuì con un lungo saggio (poi diventato la prima parte di *Fase seconda*). Parlava della nuova musica, finiva con Stockhausen e, quindi, in pieno dentro l'avanguardia. Zolla lo condannò senza appello e il libro non vide mai la luce per un'inopinata alleanza Zolla-Eco. Sarebbe stato un libro bellissimo: c'era anche un testo di Adorno poco noto. Proprio in quel periodo conobbi Roberto Bazlen, che da Adorno si teneva distante. Mi guardava scuotendo la testa, come a dire: «Sì, bisogna passare per Adorno come si prende il morbillo. Poi però si va avanti». Comunque, tra Adorno e Lukács non ho dubbi, sono totalmente dalla parte di Adorno. Lukács ha avuto un'influenza nefasta sulla cultura italiana negli anni gloriosi dell'Einaudi, per quell'asse Gramsci-Lukács che rendeva impossibile un'infinità di cose. Tutti condannati. In realtà, i migliori scrittori d'Europa soggiornavano spesso al Grand Hotel dell'Abisso.

La definizione di anti-Einaudi, se la sente ancora addosso?
No, *anti* no, ma nemmeno costola. Che è tipico cliché di chi vorrebbe far intendere che, in fondo, tutto è una variante di Einaudi. Non è esattamente così. Giorgio Colli aveva lavorato per Einaudi e Luciano Foà era stato per dieci anni segretario generale, però avendo ciascuno le proprie idee, che erano ben diverse. A un certo punto decisero di fare qualcosa che li rappresentasse completamente. Einaudi era la più grande casa editrice italiana del momento. Noi siamo nati su una riva diversa. Per fortuna c'era Einaudi: era bello avere di fronte un'impresa di quella qualità.

Torniamo indietro. Mi racconta il mese in cui scrisse la sua tesi di laurea?
Era sulla teoria dei geroglifici in Sir Thomas Browne. La tirai in lungo come pretesto per stare a Londra. Ho passato più di un inverno lavorando al British Museum e al Warburg. Situazione ideale: stavo la mattina in un posto e il pomeriggio nell'altro. Distavo dieci minuti a piedi. Soluzione perfetta. Però ritardavo il momento in cui avrei cominciato a scrivere. A un certo punto, mi sono messo di buona lena e l'ho ultimata in tre settimane.

Sì, ma io non intendevo questo… Non c'entra anche lo hashish?
In quel periodo c'era a Roma un giro di amici americani molto divertenti… Fumare, in quelle settimane, ebbe su di me l'effetto opposto a quello che normalmente si crede. Mi aiutò a scrivere con la massima fluidità. Quella tesi oggi è pubblicata. Non in Italia, in Messico.

Riavvolgiamo ancora il nastro della sua vita. Suo padre condannato a morte per l'omicidio di Giovanni Gentile.
Si torna a cose adelphiane. In aprile pubblicheremo un libro di Luciano Mecacci, *La Ghirlanda fiorentina*, un'indagine sull'assassinio di Gentile dove emergono verità sconvolgenti. Perché me lo chiedeva?

Perché è una storia importante nella sua vita. Suo padre, professore antifascista, arrestato con altri due docenti come rappresaglia per l'uccisione del «filosofo di regime». Settimane d'angoscia, fino alla liberazione perché uno degli altri due detenuti, il grande archeologo Bianchi Bandinelli, aveva fatto da cicerone a Hitler in visita agli Uffizi. Ma la domanda era: Adelphi è più Croce o Gentile?
La questione non si pone, se si parte da Nietzsche. Come Clarisse, nell'*Uomo senza qualità* di Musil, che voleva fare «l'anno Nietzsche», ecco, Adelphi fu un «anno Nietzsche». Sa una cosa curiosa? Gentile realizzò la sua famosa riforma della scuola con mio nonno. Ernesto Codignola era editore (fondò La Nuova Italia) e professore di filosofia e pedagogia. Avviò una scuola sperimentale che si chiama Scuola-Città Pestalozzi, a Firenze, la prima autogestita, si direbbe oggi. Esiste ancora. Allora era audacissima. Mio nonno l'ha fondata e mia nonna l'ha diretta per molti anni.

Fu nel salotto di Elena Croce che incontrò Adorno?
Elena era un'amica di famiglia. Aveva un suo genio mondano e nella sua bella casa di via delle Tre Madonne, a Roma, si incontrava di tutto: studiosi, scrittori, stranieri di passaggio – e anche giovani come me. Non che ci andassi regolarmente. In vita mia non sono andato regolarmente in nessun posto.

E Jorge Luis Borges, mai incontrato?

«Einaudi era la più grande casa editrice italiana del momento. Noi siamo nati su un rive diversa. Per fortuna c'era Einaudi: era bello avere di fronte un'impresa di quella qualità.»

Sì, una volta sola, ahimè, a Fontanellato, con Franco Maria Ricci. Un intero, indimenticabile giorno. Pranzammo in un'osteria per camionisti. Uscendo su un piazzale desolato, Borges scambiò la luce accecante di un lampione per la luce della luna. E cominciò a recitare: «Marble like solid moonlight,

gold like frozen fire». Pensavo fosse Kipling e invece era Chesterton. Quando si accurse che non si rivolgeva alla luna disse: «Too English to be true».

Con Simenon, invece, un'estenuante trattativa?
Sono andato a Losanna con due grandi editori che mi appoggiavano in quel tentativo, Daniel Keel e Vladimir Dimitrijević. Dissi a Simenon che in quel momento, in Italia, circolavano solo i Maigret. Degli altri, oltre cento libri, fondamentali, nulla. La cosa lo scosse. Era un uomo duro con gli editori. Gli dissi che intendevo pubblicarlo tra i grandi del Novecento: mostrai la collana, gli autori. Di Maigret nemmeno parlammo. Cominciò allora una lunga trattativa. Sapevo che Mondadori l'aveva irritato. Lui teneva moltissimo a *Lettera a mia madre*, uno dei suoi libri migliori, e Mondadori l'aveva respinto «perché troppo corto». Troppo corto! Per Simenon, quel libro era tra le cose più importanti della sua vita. Poi non aveva più Arnoldo con cui trattare… Fatto sta che dopo qualche tempo, quando la trattativa sembrava incagliata, ci venne in aiuto Federico Fellini. Non erano solo amici: si veneravano a vicenda. Fellini era un lettore appassionato di Adelphi, conosceva tutto il nostro catalogo. Gli scrisse una lettera: Caro Georges, è la cosa giusta da fare. Così arrivò il contratto. La cosa più bella, però, doveva ancora accadere. Dopo la sua morte, un giorno mi chiama Aitken, la donna che gestiva gli affari editoriali di Simenon, e mi dice: «I contratti per Maigret sono scaduti e Simenon ha lasciato la volontà che passino a voi, lei è d'accordo?». Me lo chiedeva…

Ecco, da Simenon a Fleming: il passo è breve. O è azzardato?
È sempre azzardato, però Fleming è meglio di quello che molti suppongono. Non l'ho conosciuto dai libri, come tutti, ma dai film. L'ho letto più tardi e mi ha colpito. Naturalmente siamo su un piano diverso rispetto a Simenon. Più stretto. Con Simenon ci si può addentrare ovunque. Ma Fleming sa molto bene di che cosa parla. Un giorno si capiranno meglio certe cose della Guerra fredda attraverso i suoi libri.

Pessoa, che dire di Pessoa? L'esperienza più inattesa?
Un caso strano. Quando lo pubblicammo era pressoché ignoto. Reazioni modeste. Pochi anni dopo si incontrava la sua faccia anche sugli escudos portoghesi. Nessun altro scrittore del Novecento è finito sulle banconote. Una cosa simile avvenne – però con uno scrittore vivente – nel caso di Bruce Chatwin. Quando pubblicammo *In Patagonia* era un esordiente inglese che raccontava cose strane.

L'ha conosciuto bene?
È stato un carissimo amico e dava preziosi suggerimenti per la casa editrice. Come Iosif Brodskij, amava parlare di libri, dei libri che gli importavano. E consigliarli. *Le vie dei canti* è un libro che ho visto formarsi.

Diceva Brodskij…
Con lui fin dall'inizio ci fu un'intesa perfetta. Lo vedevo a New York, a Londra, a Parigi, a Venezia, a Roma. Dovunque capitava. Attraverso Brodskij entrai in contatto con Isaiah Berlin. Era il conversatore più incantevole che si potesse immaginare. Dava più nella sua visione orale che in quella scritta. Era il nume tutelare della *New York Review of Books*. Bob Silvers adorava Berlin: era l'autorità ultima che stava dietro la rivista.

State ripubblicando anche John Maynard Keynes…
Fra gli illustri economisti, è l'unico che era anche uno scrittore, come si vede dalle *Conseguenze economiche della pace*: un libro chiaroveggente, che serve anche per capire come la Seconda guerra mondiale fosse ben preparata dalla prima. Vedeva lontano – e nella sua prosa si respira la migliore aria di Bloomsbury.

Molto legato a Piero Sraffa…
Come no: una leggenda italiana.

Per i Quaderni *di Gramsci?*
E per l'amicizia con Wittgenstein, la cui vita è diventata una fabbrica di storie. Un giorno, in treno, il filosofo spiegava a Sraffa la teoria della verificabilità. Sraffa lo guarda e gli fa il gesto dell'ombrello. «E questo, come si verifica?». Wittgenstein, sconsolato,

risponde: «Sì, buona obiezione. Effettivamente ci deve essere qualcosa nella teoria che non funziona».

A partire da Lolita *di Nabokov, passando per* Lord Jim *di Conrad, fino a Marlon Brando: pare che lei subisca il fascino dei personaggi di rottura. Adelphi dichiarò guerra al politically correct?*
Non ce lo siamo nemmeno posti, il problema. Eravamo talmente scorretti fin dall'inizio… Nietzsche è l'esempio: irriducibile a qualsiasi correttezza… La correttezza, intesa come ciò che si può dire e ciò che non si può dire, impazzò soprattutto a partire dagli anni Settanta. Noi, certo, non siamo mai stati buoni esempi. Marlon Brando, però, non mi colpiva perché era un maledetto: era semplicemente un essere antropologicamente nuovo.

E Lolita*: fu l'unico ad accorgersene in Italia quando apparve in America?*
Mio padre era amico di vari collaboratori del *Mondo* di Pannunzio. Conosceva bene Arnaldo Bocelli, rigoroso custode della critica letteraria, recensore in punta di penna. Mi presentai a lui con un articolo da cui sprizzava il mio entusiasmo per Nabovok. Lo rifiutò, sostenendo che non si poteva scrivere sul *Mondo* di uno scrittore totalmente ignoto, di un libro che nessuno conosceva. Ricordo il concetto centrale dell'articolo: l'idea di *Lolita* come l'ultimo grande romanzo della passione. Un esempio clamoroso come il *Tristano*.

Vorrei fare un gioco. Il suo dizionario: mi viene in mente «sacrificio», «ebbrezza»… poi?
«Sacrificio» temo faccia parte del dizionario dell'umanità più che del mio, è una cosa che si incontra a ogni passo. Sia nel passato, sia nel presente. Quando i primi ministri devono annunciare misure economiche chiedono sacrifici, no? Chissà perché. Non che intendano andare su un altare secondo una certa liturgia, però la parola è quella. «Ebbrezza» è parola connessa con «possessione». I moderni la trattano come fosse un fenomeno psicopatologico. Di fatto è l'elemento centrale di qualsiasi esperienza psichica, perché non siamo fatti di un io compatto che guarda il mondo, prende nota e poi fa i suoi passi. È tutto più complicato, quel che abbiamo nella testa: la possessione è un modo per segnalare questo fatto, cioè che esistono potenze che si impadroniscono dei fatti psichici.

Misticismo? Parola abusata, parlando di Adelphi.
Addirittura comica. Alcuni trattano la parola «gnostico» come un epiteto infamante. Potrebbe invece essere una lode. Gnostico è «chi conosce». La *gnosis* è qualcosa che si ritrova ovunque, non è un fenomeno storico che attraversa certi luoghi e certi secoli di storia. «Chi pensa il brahman, diventa il brahman»: è un principio delle *Upanishad*. Ed è un principio gnostico.

Nel suo libro, L'impronta dell'editore*, cita Bacone: «Veritas filia temporis». Poi riaggiusta il tiro con Pierre Bayle: «Error filius temporis». Oggi, quale formula applicherebbe?*
Si è incoraggiati verso la seconda. È di stupefacente interesse quel che ci sta intorno, gli sconvolgimenti che avvengono minuto per minuto. Ma riscontriamo un'evidente insufficienza di mezzi intellettuali con cui provare a comprendere. Se cerca una descrizione di ciò che ci circonda oggi, non la trova. Nella *Rovina di Kasch* (1983) usavo una formula, «l'innominabile attuale»: vale ancor di più oggi. Occorrerebbe una lucidità simile a quella che Simone Weil, giovanissima, aveva rispetto a ciò che la circondava negli anni Trenta.

E torniamo da dove siamo partiti, la Grande guerra, la fine della civiltà occidentale, i libri di Adelphi…
La nostra storia è intessuta di tremende rotture e traumi. L'ultimo, quello del 1914, è il decisivo. La Seconda guerra mondiale è un'ulteriore applicazione dello stesso principio. Siamo fermi lì. Nel 1913 affioravano *Le Sacre du Printemps* di Stravinskij, il primo volume della *Recherche* di Proust, Freud e tante altre cose. Oggi il confronto è impari. Domina la nebbia. Una specie di tremenda incertezza dentro qualcosa di enorme che si muove. E il pensiero che dovrebbe comprendere non è ancora adeguato.

«Ragazzi miei, siate affamati ma senza perdere la gentilezza»

Il discorso dello scrittore americano ai giovani laureati: «L'egoismo è una malattia. La cura? Essere cortesi. Solo così la vita ha senso»

George Saunders, la Repubblica, 14 dicembre 2013

Nel corso degli anni si è andata affermando una tradizione per questo tipo di discorsi, che potremmo sintetizzare come segue: un vecchio noioso e antiquato, con i migliori anni ormai alle spalle, che nel corso della sua vita ha commesso una serie di errori madornali (che sarei io), dà consigli dal profondo del cuore a un gruppo di giovani brillanti e pieni di energie che hanno davanti a sé i loro anni migliori (che sareste voi). E io intendo rispettare questa tradizione.

Ebbene, una delle cose più utili che si può fare con una persona anziana – oltre a prendere soldi in prestito o chiederle di eseguire uno dei «balli» dei suoi tempi, così da poterla osservare facendosi due risate – è chiederle: «Ripensando al passato, di che cosa ti rammarichi?». E lei te lo dice. In qualche caso, come ben sapete, te lo dice anche se non glielo chiedi. In qualche altro caso ancora te lo dice perfino quando hai specificatamente chiesto che non te lo dica.

Bene: di che cosa mi rammarico? Di essere stato povero, di quando in quando? Non proprio. Di aver fatto mestieri tremendi, come «estrarre le articolazioni» in un mattatoio? (Che non vi venga assolutamente in mente di chiedermi che cosa ciò comporta.) No. Non mi rammarico di ciò. Di essermi tuffato senza nulla addosso in un fiume di Sumatra, un po' alticcio, e di aver guardato in alto, e di aver visto qualcosa come trecento scimmie sedute su una tubatura intente a cagare di sotto, nel fiume, proprio quello nel quale stavo nuotando io, con la bocca spalancata e tutto nudo? E di essermi ammalato in seguito a ciò, e di essere stato male per i sette mesi successivi? Non proprio. Mi rammarico forse di aver fatto qualche sporadica figuraccia? Come quella volta che giocando a hockey di fronte a una gran folla – in mezzo alla quale c'era una ragazza che mi piaceva davvero tanto – caddi a terra emettendo un bizzarro suono stridulo, e non so come riuscii a segnare nella porta della mia squadra e al tempo stesso a scaraventare il bastone in mezzo alla folla e a colpire proprio quella ragazza? No. Non mi rammarico neppure di questo.

In verità mi rammarico di un'altra cosa: in seconda media nella nostra classe arrivò una ragazzina nuova. Nel rispetto della privacy, diciamo che il nome col quale ci fu presentata fu «Ellen». Ellen era piccola, timida. Indossava occhiali blu dalla montatura a occhi di gatto, del tipo che all'epoca portavano soltanto le signore anziane. Quando era nervosa, in pratica quasi sempre, aveva l'abitudine di mettersi una ciocca di capelli in bocca e di masticarla.

Insomma, arrivò nella nostra scuola e nel nostro quartiere, e per lo più fu del tutto ignorata, in qualche caso presa in giro («Sono saporiti i tuoi capelli?» e altre battute del genere). Mi rendevo conto che questo la feriva. Ricordo ancora come appariva dopo una villania di questo tipo: teneva gli occhi bassi, se ne stava un po' ripiegata, come se avesse ricevuto un calcio nello stomaco, come se essendole appena stato ricordato il posto che occupava cercasse, per quanto possibile, di scomparire. Dopo un po' scivolava via, con la ciocca di capelli ancora in bocca. A casa, dopo la scuola, immaginavo che sua mamma le chiedesse cose del tipo: «Come è andata oggi, tesoro?». E lei rispondesse: «Oh, bene». E sua madre forse le chiedeva anche: «Hai stretto amicizie?», e lei rispondesse: «Sicuro, molte».

Talvolta la vedevo bighellonare tutta sola nel giardino anteriore di casa sua, come se fosse timorosa di uscirne. E poi… poi traslocarono. Ecco tutto. Nessuna tragedia. Nessuna grande presa in giro finale. Un giorno era lì, il giorno dopo era sparita. Fine della storia.

Ebbene, perché mai mi rammarico di ciò? Perché a distanza di quarant'anni ripenso ancora a quell'episodio? Rispetto alla maggior parte degli altri ragazzini, in realtà, io mi ero comportato abbastanza gentilmente con lei. Non le ho mai detto niente di sgradevole. Anzi, in qualche caso l'ho addirittura difesa (un po'). Eppure… mi dispiace.

Ecco, questa è una cosa vera che adesso so di sicuro, anche se si tratta di qualcosa di un po' trito e non so con esattezza che farne: ciò che rimpiango di più nella mia vita è aver mancato di essere gentile. Mi riferisco a quei momenti in cui davanti a me c'era un altro essere umano, addolorato, e io ho reagito… assennatamente. In modo riservato. Bonario.

Oppure, se vogliamo vedere le cose dall'altra parte, potremmo chiederci: chi ricordi con maggior affetto nel corso della tua vita? Con la più innegabile sensazione di cordialità? Quelli che sono stati maggiormente gentili nei tuoi confronti, scommetto.

Sarà forse un po' semplicistico, e sicuramente difficile da mettere in pratica, ma direi che come obiettivo nella vostra vita fareste bene a «cercare di essere più gentili».

Sarà forse un po' semplicistico, e sicuramente difficile da mettere in pratica, ma direi che come obiettivo nella vostra vita fareste bene a «cercare di essere più gentili».

Ed eccoci alla domanda da un milione di dollari: qual è il nostro problema? Perché non siamo più gentili? Questo è quanto penso io in proposito.
Ciascuno di noi viene al mondo con una serie di malintesi innati che quasi certamente hanno un'origine darwiniana. Mi riferisco a: 1) noi siamo il centro dell'universo (in altri termini, la nostra storia personale è la storia più importante e interessante al mondo. Anzi, in realtà è l'unica storia che conti); 2) noi siamo qualcosa di diverso e distinto dall'universo (sì, certo ci siamo noi e poi, laggiù, c'è tutto il resto, cani e altalene e lo Stato del Nebraska e le nuvole basse e, sì, è vero, anche tanta altra gente); e 3) noi siamo eterni (la morte esiste, sì, certo, ma riguarda te, non me).

Può trattarsi di una semplice questione di logoramento: a mano a mano che invecchiamo impariamo ad accorgerci di quanto sia inutile essere egoisti. Di quanto sia illogico, davvero.

Ebbene, noi non crediamo veramente a queste cose – a livello intellettuale non siamo certo così ingenui – ma ci crediamo a livello viscerale, e viviamo in modo conforme a ciò che crediamo, al punto che queste cose fanno sì che noi riteniamo prioritarie le nostre esigenze rispetto a quelle altrui, anche se ciò che vogliamo davvero, nel profondo dei nostri cuori, è essere meno egoisti, più consapevoli di quello che sta accadendo nel momento presente, più aperti, più amorevoli.
Ed eccoci alla seconda domanda da un milione di dollari: come possiamo riuscire a fare una cosa del genere? Come possiamo diventare più premurosi, più aperti, meno egoisti, più presenti, meno deludenti e così via?
Già, bella domanda…
Purtroppo, mi restano soltanto tre minuti ancora…
Lasciate dunque che vi dica questo: il modo c'è. Voi già lo sapete, del resto, poiché nella vostra vita avete conosciuto periodi di Grande Gentilezza e periodi di Poca Gentilezza, e già sapete che cosa vi ha spinti verso i primi e lontano dai secondi. Una buona istruzione serve. Immergersi in un'opera d'arte serve. Pregare serve. Meditare serve. Una chiacchierata schietta con un caro amico serve. Sentirsi parte di una tradizione spirituale serve. Riconoscere che ci sono state innumerevoli persone davvero intelligenti prima di noi che si sono poste queste stesse domande e ci hanno lasciato le loro risposte serve.
Il fatto è che si finisce con lo scoprire che essere gentili è difficile. Perché essere gentili all'inizio è essere tutti arcobaleni e cucciolotti, ma poi si espande, fino a includere… beh, proprio tutto.
Una cosa gioca a nostro favore: parte di questo diventare più gentili capita naturalmente, con l'età. Può trattarsi di una semplice questione di logoramento: a mano a mano che invecchiamo impariamo ad accorgerci di quanto sia inutile essere egoisti. Di quanto sia illogico, davvero. Iniziamo ad amare il prossimo e così facendo riceviamo una sorta di contrordine in merito alla nostra centralità. La vita reale ci prende a calci nel sedere, e la gente accorre in nostra difesa e in nostro aiuto, e così impariamo che non siamo separati dagli altri, né vogliamo esserlo. Vediamo le persone a noi vicine e a noi care indebolirsi, e poco alla volta ci convinciamo che forse anche noi un giorno saremo più deboli (un giorno, tra tanto tempo). La maggior parte delle persone, quando invecchia, diventa meno egoista e più amorevole. Penso che sia proprio vero. Il grande poeta di Syracuse Hayden Carruth quasi al termine della sua vita in una poesia scrisse di sentirsi «per lo più amore, ormai».
Ed eccovi la mia previsione, il mio augurio di tutto cuore per voi: a mano a mano che invecchierete, il vostro Io diminuirà e crescerete nell'amore. L'Io sarà sostituito poco alla volta dall'AMORE. Se avrete figli, quello sarà un momento di enorme rimpicciolimento della vostra centralità. A quel punto non vi interesserà più ciò che accadrà a voi, purché siano loro a beneficiarne. Questo è uno dei motivi per i quali i vostri genitori oggi sono così orgogliosi e felici. Uno dei

loro sogni più caramente accarezzatisi è trasformato in realtà: voi avete portato a compimento qualcosa di difficile e di tangibile che vi ha fatto crescere come persone e vi renderà la vita migliore, da adesso in poi, per sempre.
Congratulazioni, a proposito!
Da giovani siamo impazienti, come è giusto che sia, di scoprire se possediamo tutto ciò che ci serve. Ce la faremo? Riusciremo a costruirci una vita degna di questo nome? Ma voi – in particolare voi, di questa generazione – forse avrete notato un certa qualità ciclica in questa ambizione. Andate bene al liceo nella speranza di riuscire a entrare in una buona università, così da andare bene all'università nella speranza di riuscire a ottenere un buon posto di lavoro, così da poter svolgere bene il vostro lavoro nella speranza di riuscire a…
E tutto ciò è sicuramente ok. Se dobbiamo diventare più gentili, questo processo include il fatto di prenderci sul serio, in qualità di persone che agiscono, che portano a termine le cose, che sognano. Sì, dobbiamo fare proprio questo: essere il meglio di ciò che possiamo essere.
Tuttavia, il successo è inaffidabile. «Avere successo», a prescindere da ciò che può voler dire per voi, è difficile, e la necessità di farlo sempre si rinnova di continuo (il successo è come una montagna che continua a innalzarsi nel momento stesso in cui la scaliamo), ed esiste il pericolo molto concreto che per «avere successo» sia necessaria la vita intera, mentre le grandi domande restano senza risposta.
Ed eccovi dunque un consiglio veloce, per congedarmi al termine di questo discorso: dato che secondo la mia opinione la vostra vita sarà un viaggio che vi porterà ad essere più gentili e più amorevoli, sbrigatevi. Fate presto. Iniziate subito. In ciascuno di noi c'è un equivoco di fondo, un vero malessere in verità. Si tratta dell'egoismo. Ma la cura esiste. Siate quindi gentili e proattivi e addirittura in un certo senso i pazienti di voi stessi – cercate le medicine più efficaci contro l'egoismo, cercatele con tutte le vostre energie, per tutto il resto della vostra vita.
Fate tutte le altre cose, quelle ambiziose – viaggiare, diventare ricchi, acquistare fama, essere innovativi, essere leader, innamorarsi, fare fortuna e perderla, nuotare nudi nei fiumi in mezzo alla giungla (dopo aver controllato che non ci siano in giro scimmie che cagano) – ma qualsiasi cosa farete, nella misura del possibile eccedete in gentilezza. Fate ciò che vi può indirizzare verso le risposte a quelle grandi domande, cercando di tenervi alla larga dalle cose che possono sminuirvi e rendervi banali. Quella luminosa parte di voi che esiste al di là della vostra personalità – la vostra anima, se credete – è tanto luminosa e brillante quanto nessun'altra. Luminosa come quella di Shakespeare, luminosa come quella di Gandhi, luminosa come quella di Madre Teresa. Sbarazzatevi di tutto ciò che vi può tenere lontani da quella luminosità nascosta. Credete nella sua esistenza, cercate di conoscerla meglio, coltivatela, condividetene incessantemente i frutti.
E un giorno, tra 80 anni, quando voi ne avrete 100 e io 134, quando saremo tutti così gentili e premurosi da risultare quasi insopportabili, scrivetemi due righe. Fatemi sapere come è stata la vostra vita. Spero tanto che mi scriviate: è stata meravigliosa.
Congratulazioni, laureati del 2013.
Vi auguro tanta felicità, tutta la fortuna del mondo e un'estate splendida.

Se dobbiamo diventare più gentili, questo processo include il fatto di prenderci sul serio, in qualità di persone che agiscono, che portano a termine le cose, che sognano. Sì, dobbiamo fare proprio questo: essere il meglio di ciò che possiamo essere.

«Scrivete una finzione più vera della realtà»

Javier Cercas: l'autofiction

Alberto Garlini, il Fatto Quotidiano, 16 dicembre

La verità come fantasia. Parlare di autoracconto è come parlare dell'amore. Ognuno ha il suo modo di intenderlo. Si usa il termine, comunque, per definire alcuni romanzi che stanno a metà tra autobiografia e narrazione, fra la cronaca verace di avvenimenti vissuti e la loro reinvenzione romanzesca. L'autore, vero o falso che sia, più o meno distorto, diventa protagonista della narrazione. In Italia, sulla scia dei reality, il genere ha preso la deriva terroristica e ricattatoria della storia vera. Orribile fraintendimento che ogni scrittore dovrebbe combattere.

Javier Cercas è uno scrittore che ha ininterrottamente riflettuto sul suo mestiere. Tanto che le sue opere possono considerarsi romanzi sull'avventura di scrivere romanzi (rubando la definizione al titolo del bel libro intervista di Bruno Arpaia). Il personaggio Javier Cercas, infatti, entra nella narrazione e ne diventa punto focale: la sua ricerca della storia, nelle forme del reportage o del saggio storico, permette al lettore di condividere con lo scrittore il piacere di raccontare, di cercare risposte, di trovare coincidenze. Una fluida sensazione di verità. Pier Paolo Pasolini, interpretando Giotto nel *Decameron*, si chiedeva: perché fare un'opera, quando è tanto più bello immaginarla? Cercas gioca costantemente su questi due piani, mentre sulla pagina immagina l'opera, la costruisce. Chi meglio di lui quindi per parlare del coinvolgimento dell'io autoriale nella narrazione? Cercas accetta il tema e ne parla appassionatamente.

Molti studenti dei corsi di scrittura creativa vorrebbero inserirsi nella narrazione. È evidente che è un gioco meravigliosamente romanzesco, ma oltre al piacere di condividere col lettore il processo creativo, da dove nasce l'idea di inserire lei stesso come personaggio nella narrazione?

Bisogna partire dicendo in via preliminare che tutta la fiction è autofiction, tutta la fiction è autobiografica. Lo scrittore usa la sua vita, i suoi sogni, le sue letture, le sue passioni per fare diventare il particolare universale. Ma esistono diverse strategie attraverso le quali si può usare la propria figura e queste diverse strategie dipendono dal libro che si sta scrivendo. In *Soldati di Salamina*, per esempio, il protagonista si chiama come me. Allora possiamo dire che sono io? No, non sono io: è una maschera che mi permette di dire quello che voglio dire. Ma attenzione, la maschera per i Greci era la persona stessa. E la maschera è ciò ci nasconde e ciò che ci rivela. Faccio un esempio: se indosso una maschera da pirata, questa nasconde il mio vero volto, ma allo stesso modo rivela degli aspetti di me. Nel romanzo, il protagonista Javier Cercas dice che sta scrivendo una cronaca reale, ma non è vero anche se tutti i personaggi sono veri e il protagonista sembra vero, perché la letteratura è scrivere una finzione più vera della realtà, che permette al lettore di scoprire una verità a cui non si arriva attraverso l'esperienza o il giornalismo o lo studio storico: una verità morale.

Ma non crede che forse è proprio questa domanda morale che sta alla base di tutti i suoi libri a esigere la presenza dell'io autoriale nel testo? Cioè, le domande che pone sono talmente sue che sente la necessità di mettersi gioco anche personalmente…

Credo che abbia colto un aspetto vero. In *Soldati di Salamina* e in *Anatomia di un istante* mi pongo delle domande morali che riguardano altre persone: perché, durante la Guerra civile spagnola, Miralles non ha sparato al fascista Mazas; perché durante il tentato

colpo di stato del 1981, tre persone in tutto il parlamento spagnolo sono rimaste in piedi sfidando le pallottole? Queste domande però sono anche molto personali, e si riverberano su me stesso e sul lettore. Le domande romanzesche sono sempre domande morali. Perché gli uomini hanno fatto quello che hanno fatto. Cos'è il coraggio? Cosa la codardia?

Un'altra questione che spesso salta fuori nei corsi di scrittura creativa è quella che riguarda la comprensione del male. Uno scrittore poco esperto tende a dividere in modo manicheo bene e male. Mi ha molto colpito una sua frase ne L'avventura di scrivere romanzi. *La dice quasi con il pudore di dover dire una cosa così ovvia: capire è il contrario di giustificare.*
Hanna Arendt diceva che il primo dovere è capire: dobbiamo capire, capire tutto e soprattutto capire il male. Lo dobbiamo fare per avere gli strumenti per combatterlo. Ho molto pensato sopra una frase di primo Levi che parlando di Auschwitz diceva che forse non si doveva capire perché capire è quasi giustificare. Ho trovato la risposta leggendo Todorov: la vittima non deve capire il persecutore perché se lo capisse si autodistruggerebbe. Ma gli altri, chi non è vittima, hanno il dovere di capire il male perché non si ripeta più. Cosa fanno Shakespeare o Dostoevskij? Ci permettono di capire gli psicopatici, gli assassini, i deviati. Tracciano una mappa della natura umana. Ricordo una polemica che è nata all'uscita del film *La caduta*, che raccontava gli ultimi giorni di Hitler nel bunker e presentava il dittatore in modo anche umano. E proprio questo il problema, che Hitler era umano. Se fosse stato un extraterrestre non ci sarebbe problema.

Altra domanda ricorrente del praticante scrittore: la letteratura mi salverà? Narrare mi farà del bene? In La velocità della luce *la strategia dell'autofiction è ancora diversa. Mette in scena uno scrittore che si trova alle prese con la gestione del suo successo letterario, che inesorabilmente lo distrugge. Lei non è stato traviato dal successo e ha detto di aver scritto questo romanzo proprio per salvarsi.*
Quel romanzo è stato un esorcismo, e la letteratura può anche essere una forma di esorcismo. Nei romanzi lo scrittore fa uno strip-tease al rovescio. Appare nudo, e poi piano piano si copre. Ma il nudo è l'origine di tutto. Metto nei miei libri ciò di cui ho paura, i miei incubi. Ne *La velocità della luce* questo processo è molto evidente.

In Anatomia di un istante *siamo di fronte a una autofiction ancora diversa. In questo caso, mi pare, il Javier Cercas del romanzo è molto, molto vicino al Javier Cercas reale…*
In *Anatomia di un istante* racconto me stesso. Sono io. Mio padre muore veramente e io racconto il mio vero rapporto con lui. È un romanzo senza fiction. E ho fatto questa scelta per una ragione molto semplice: il colpo di stato del 1981, come la morte di Kennedy, è stato raccontato in mille modi diversi, con una grandissima dose di finzione e fantasia. Fare fiction su un soggetto così mitizzato sarebbe stato ridondante e quindi io non potevo fare altro che raccontarne la realtà. In sostanza, tutto dipende dal soggetto e da come si affronta la materia del romanzo, ogni libro è come un gioco che deve trovare le sue regole e le regole di ogni libro devono essere diverse.

Nelle Leggi della frontiera *infatti ritorna alla pura fiction, anche se ci sono molti aspetti che riconducono il romanzo a elementi biografici come la Gerona della sua infanzia e giovinezza, e la criminalità giovanile che la infestava.*
È vero, sono ritornato alla libertà assoluta della fiction. Lavorare con i fatti reali come per *Anatomia di un istante* è un lavoro duro. Avevo bisogno di tornare alla magnifica libertà di inventare ed è stata una grande felicità. E in questo momento, sto facendo il percorso inverso: nella lotta tra fiction e non fiction, sto tornando a una letteratura senza finzione perché ho una storia che era diventata una ossessione e avevo bisogno di raccontarla facendo parlare la realtà.

Post-fiction.
Gli esperimenti sono finiti, agli scrittori torna la fame di realtà

Dopo la generazione di Lethem e Moody e del romanzo come elaborazione formale,
ecco un nuovo genere tra vita vera e menzogna

Cristiano De Majo, la Repubblica, 16 dicembre 2013

Gli anni Novanta sono stati un'epoca d'oro per la letteratura nordamericana. Non solo hanno visto nascere artisticamente una singolare quantità di scrittori di talento, ma sono anche gli anni dell'ultimo importante movimento letterario, sotto il cui ombrello sono stati raggruppati alcuni di quei talentuosi scrittori, tutti accomunati dal fatto di essere figli dei padri nobili postmoderni (Pynchon, Barth, Barthelme, Coover, Gaddis), coltissimi ma affamati consumatori di cultura pop, indagatori degli effetti collaterali del benessere illimitato, virtuosi dell'ironia quando non espressamente della satira sociale, e sul piano formale: ingegneri impegnati nel sistematico smontaggio della struttura del romanzo classico. La coda di quella prepotente nouvelle vague, che ha fatto emergere numerose rivelazioni di genio (Wallace, Saunders, Moody, Homes, Lethem tanto per fare alcuni dei nomi dei più brillanti interpreti dello spirito di quella generazione) e che in Italia ha ricevuto un'enorme attenzione editoriale, è stata lunghissima, persistente, al punto che per molto tempo è stato difficile prevedere quando quel movimento, rubricato in una quantità di definizioni, che vanno da *realismo isterico* (copyright James Wood del *New Yorker*) ad *avant-pop* (copyright Mark Amerika), avrebbe perso il rango di novità pionieristica e smesso di irradiare la sua potente influenza. Forse questo momento è arrivato ora ed è arrivato con una repentina inversione di rotta, perché la sperimentazione, raggiunto il grado di massimo di elaborazione formale, sembra avere esaurito il campo della sua stessa indagine: la finzione.

E così, mentre il 2013 è stato in Europa l'anno della consacrazione di uno scrittore di vite, quasi un ammutinato del romanzo, come Carrère, negli Stati Uniti ha iniziato a circolare e a sembrare plausibile un nuovo paradigma: la post-fiction. Per quanto possano apparire semplicistiche o pretestuose, le categorie che tentano di certificare la nascita di nuove tendenze hanno almeno qualche volta il merito di individuare una direzione di ricerca, un comune denominatore reale. E una forma di stanchezza della letteratura d'invenzione, dovuta allo sfruttamento intensivo delle sue risorse, unita alla *Fame di realtà* teorizzata da David Shields nell'omonimo manifesto di qualche anno fa, sembrano avere un fondamento storico più che essere una effimera moda locale.

A parlare per primo di post-fiction è stato il critico del *New York Observer* Michael H. Miller, che ha tirato fuori il termine scrivendo di *Very Recent History*, primo romanzo di Choire Sicha, giornalista e fondatore del sito culturale *The Awl*. Il sottotitolo è «un racconto totalmente basato su fatti di un anno trascorso in una grande città». Ma il libro è scritto in terza persona e narra le vicende personali e professionali, soprattutto finanziarie, di John, alternando a quadretti intimi, soggettivi, descrizioni generali elaborate con un tono neutro, da trattazione storica. La tattica di Sicha è non usare nomi veri, neanche la parola New York o il cognome dell'ex sindaco Bloomberg, parlando però di cose dichiaratamente accadute, di persone in carne e ossa, di lavori effettivamente svolti (quello per esempio di giornalista al *New York Observer*), al punto che il recensore Miller ha vissuto la strana esperienza

di lettura di ritrovare nel libro cose viste con i suoi occhi. Il tutto, cioè un anno di vita di una persona, fatto anche di cose assolutamente banali o noiose, strutturato come se fosse un romanzo.

Tra i nomi di scrittori che Miller segnala nella sua recensione a sostegno dell'idea che la post-fiction sia una tendenza c'è anche quello di Sheila Heti, di recente uscita da Sellerio con *La persona ideale, come dovrebbe essere?* Un libro scritto, invece, in prima persona, in cui succede poco e i cui personaggi possono essere cercati su Google. Singolare esperimento di auto-indagine, *La persona ideale* è una riuscita fusione tra saggio personale di filosofia minima e racconto generazionale, che presenta, come *Very Recent History*, un sottotitolo che è una dichiarazione di poetica: quella, apparentemente pleonastica, di romanzo basato sulla vita. Ma da interpretare in senso letterale, perché il materiale che dà sostanza al romanzo sono vere conversazioni registrate oppure mail trascritte, che vengono utilizzate per raccontare l'amicizia tra Sheila e Margaux, due trentenni di Toronto, aspiranti artiste. Quello che a Sheila Heti riesce particolarmente bene è rappresentare lo sdoppiamento soggettivo tra l'essere e il voler essere, la lotta allo stesso tempo comica e drammatica tra pensieri e condotta. La superficialità dell'impulso all'affermazione di sé attraverso l'arte contro la profondità del dubbio che porta a chiederci: che persona sono? Come mi vedono gli altri?

Lo stesso sdoppiamento è il tema centrale di un altro libro che scavalcai canoni tradizionali della fiction, uscito qualche anno fa in Italia da Neri Pozza e rimasto praticamente ignorato, nonostante la sua sorprendente bellezza: *Un uomo di passaggio* di Ben Lerner, storia di un giovane poeta americano, assegnatario di una borsa di studio per una lunga residenza a Madrid e testimone dell'attentato terroristico dell'11 marzo 2004. Il fatto che questo poeta nel libro si chiami Adam trae relativamente in inganno se si viene a sapere che Lerner ha iniziato la sua carriera letteraria proprio come poeta, ha trascorso un periodo di studio a Madrid ed è nato in Kansas come il suo alter ego. Nel libro Adam fa cose normali, fuma hashish, perde tempo, viene attraversato da pensieri meschini, racconta bugie a tutti, ma costringe se stesso ad apparire agli altri come una persona profonda. Ed è soprattutto il tono da confessione con cui viene messo in scena il personaggio, insieme all'assenza di una vera e propria trama, ancora di più della conoscenza dei dettagli biografici dell'autore, a rendere *Un uomo di passaggio* un insolito oggetto letterario, di definizione incertissima, che trae forza proprio dal fatto di muoversi su confini sfocati. Si potrebbe obiettare, come è stato fatto in America, che la categoria di romanzo «basato su una storia vera» è vecchia almeno quanto la storia della letteratura. Oppure chiedersi quale sia la differenza tra un romanzo come quelli citati e un libro di memorie. O ancora recuperare una categoria molto in voga fino a qualche tempo fa: l'autofiction. In realtà, i libri di cui stiamo parlando non appartengono veramente a nessuna di queste tre famiglie. A differenza del romanzo basato su una storia vera non traggono ispirazione dalla vita riversando l'esperienza in una consolidata struttura narrativa. Non raccontano fatti particolarmente degni di nota se non lo scorrere normale della vita nel tempo, avvicinandosi più al diario che alle memorie. E non ricalcano neanche la tecnica dell'autofiction di utilizzare la realtà nominale (lo scrittore che compare nelle vesti di se stesso come è il caso della *Persona ideale*) per dare maggiore credibilità e potenza all'invenzione romanzesca, perché il loro scopo non è tanto sedurre il lettore con una forma di realismo dopato, quanto elaborare una personale metafisica della normalità. La sensazione è che questo tipo di scrittura possa schiudere uno spazio nuovo, sfiorato da qualche vecchio esploratore, ma ancora tutto da illuminare. Ed è sempre sorprendente scoprire come in letteratura, e più in generale nell'arte, esistano in ogni luogo e in ogni tempo spazi ancora da illuminare.

[…] la sperimentazione, raggiunto il grado di massimo di elaborazione formale, sembra avere esaurito il campo della sua stessa indagine: la finzione.

Piccole librerie, è iniziata la riscossa

Massimo Vincenzi, la Repubblica, 17 dicembre 2013

**Usa, aumentano le aperture e i guadagni.
E si ferma l'ascesa dell'ebook**

Per dirla alla Mark Twain: la notizia della loro morte era, per fortuna, fortemente esagerata. In crisi da oltre vent'anni, date per estinte negli ultimi tempi, in realtà le piccole librerie indipendenti si prendono la loro rivincita e alzano di nuovo la testa. Battono l'assalto delle grandi catene (che invece ora appaiono in netta difficoltà) e resistono fiere pure all'attacco del loro nemico mortale: l'ebook. I numeri sono la prova più convincente, il minimo storico è nel 2008, travolte dalla Grande Recessione, chiudono uno dopo l'altra, nelle città americane vengono sostituite dai fast food: ne restano in piedi poco meno di 1600. Poi, pian piano, inizia la lenta ma continua risalita: oggi sono oltre duemila con un incremento del 6,4 percento e i guadagni crescono in maniera stabile da due anni attorno all'8 percento. Sul fronte opposto il loro avversario digitale sembra invece essersi inchiodato: nel primo trimestre del 2013 le vendite sono salite del 5 percento, nel 2012 il picco era del 28 percento e addirittura nel 2011 ci fu il record con un segno positivo del 159 percento. E l'ultimo dato disponibile, quello di agosto, segna addirittura una flessione del 3 percento: «Non so se il mercato dei libri elettronici si è fermato, di sicuro è stato trovato un punto di equilibrio. E il risultato mostra che il formato tradizionale ha ancora un suo pubblico e continuerà ad averlo» spiega al *New York Times* Len Ulahos del Book Industry Study Group. La nuova strada per uscire dalla crisi è anche tornare all'antico. Nascono soprattutto nei quartieri più trendy e alla moda: a New York spopolano a Brooklyn, dove diventano un punto di ritrovo dell'intera comunità. Organizzano corsi di lingue, incontri con gli autori, mostre di artisti e anche gite culturali, i proprietari si dedicano ai clienti con attenzione, conoscono i gusti, intuiscono quale titolo può andare bene e quale no. Offrono, insomma tutti quei servizi andati perduti nelle grandi catene e nelle vendite online. Hanno solitamente pesanti mobili di legno e il parquet che scricchiola sotto polverosi tappeti spelacchiati e se c'è anche un gatto appisolato da qualche parte il quadro è perfetto: «La gente vuole ritrovare un po' di vita tranquilla. In tutti i campi stiamo assistendo ad una ricerca della qualità e della lentezza: le librerie fanno parte di questa tendenza che coinvolge anche i negozi di cibo bio, l'antiquariato di qualità e altre vecchie abitudini», dice al *Washington Post* Oren Teicher dell'American Booksellers Association. Il vero punto di forza sono i lettori ibridi, cioè quelli che passano senza alcun steccato ideologico dal libro tradizionale all'ebook. Un profilo in crescita, adesso è il 64 percento dei potenziali acquirenti, formato soprattutto da giovani. I saggi vanno forte in formato digitale, mentre i classici continuano a farsi leggere nella forma tradizionale. Non tutti gli analisti sembrano convinti della durata della rinascita, ma il pessimismo non abita in queste stanze che profumano di carta e polvere: «Se falliamo, siamo in una buona posizione per aprire un bar», scherza una libraria del Maryland.

«La gente vuole ritrovare un po' di vita tranquilla. In tutti i campi stiamo assistendo ad una ricerca della qualità e della lentezza.»

Trionfa l'uomo tranquillo, è il miracolo di Mr. Stoner

Perché il bestseller di Williams è il libro del 2013. Il giudizio di Sylvia Brownigg.
«Se il libro non ha preso piede negli Usa, che sia perché il protagonista non sembra Uno Dei Nostri?
Siamo un paese di massimalisti chiassosi»

Julian Barnes, Corriere della Sera, 19 dicembre 2013

Il 13 giugno 1963, il romanziere americano John Williams, dall'Università di Denver dove era docente di inglese, scrisse alla sua agente Marie Rodell, la quale aveva appena letto il suo terzo romanzo, *Stoner*, e pur apprezzandolo molto, lo ammoniva a non farsi troppe illusioni. William le rispose: «Ho il sospetto che tu abbia ragione riguardo le potenzialità commerciali del libro, ma ho anche il sospetto che a questo proposito il mio romanzo possa riservarci delle sorprese. Certo, non mi illudo che diventi un bestseller o qualcosa di simile, ma se verrà presentato bene (c'è sempre questo alibi)» cioè, se l'editore non lo proporrà solo come l'ennesimo «romanzo accademico», così come *Butcher's Crossing* (il suo secondo romanzo) fu presentato come un «western», «potrebbe vendere bene. L'unica cosa di cui sono certo è che sia un bel romanzo; col tempo, potrebbe persino essere considerato un romanzo molto bello».

I toni e il succo del messaggio risulteranno senza dubbio familiari alla quasi totalità degli scrittori esordienti. La certezza della qualità del proprio lavoro, senza la quale non ci si sarebbe mai messi all'opera; la diffidenza nei confronti della perfida dea del Successo; l'attenzione a non crearsi aspettative e ancor più, a non crearsele troppo alte; e infine, l'eterno alibi dello scrittore: se andrà male, la colpa sarà probabilmente di qualcun altro. *Stoner* venne pubblicato nel 1965 e – come spesso accade – si posizionò a metà tra le paure e le speranze del romanziere. Ricevette delle recensioni dignitose e vendette un discreto numero di copie; non divenne un bestseller e non fu più ristampato. Nel 1972, *Augustus*, il romanzo «romano» di Williams, vinse il National Book Award per la narrativa a pari merito con *Chimera* di John Barth. Fu il momento di maggior successo per Williams, che tuttavia non presenziò neppure alla cerimonia di premiazione; forse aveva motivo di essere sospettoso, perché l'encomio pronunciato in sua assenza risultò stranamente denigratorio. Quando Williams morì, vent'anni più tardi, senza aver pubblicato altri romanzi, il necrologio del *New York Times* «lo ricordò sia come poeta ed educatore» sia come romanziere. Doveva però ancora palesarsi l'elemento – citato da Williams nella lettera – di cui spesso scrivono i romanzieri, che lo temono ma nel quale al contempo ripongono fiducia: il tempo. E il tempo ha reso giustizia a Williams ben oltre le sue modeste aspettative. Cinquant'anni dopo la lettera che scrisse alla sua agente, *Stoner* è diventato un bestseller. Un bestseller alquanto inatteso. Un bestseller in tutta l'Europa. Un bestseller che gli editori per primi non riuscivano a capire. Un bestseller del genere più puro – scaturito cioè quasi del tutto dal passaparola tra lettori. Rammento quando, il marzo scorso, scartai il pacchetto con la mia copia del libro. Come molti scrittori, ricevo molti più libri di quanti ne possa leggere, e il processo di cernita può essere brutale. Il volume (inviato dal mio stesso editore, Vintage) aveva attorno alla copertina una grossa fascia con la dicitura: VINTAGE WILLIAMS

Niente nome di battesimo. Raymond Williams? William Carlos Williams? Rowan Williams? Controllo la costa: John Williams. Il chitarrista classico?

Il compositore di musica da film? Nessuno dei due. Invece, un romanzo pubblicato negli anni sessanta, di un autore americano ormai morto e di cui non avevo mai sentito parlare. Il titolo poi: *Stoner* (in italiano: «Drogato»). Mmm? che si trattasse di una noiosa e rapita dissertazione sulle qualità dell'hashish marocchino rispetto a quelle dell'erba colombiana?

Cinquant'anni dopo la lettera che scrisse alla sua agente, Stoner è diventato un bestseller. Un bestseller alquanto inatteso. Un bestseller in tutta l'Europa. Un bestseller che gli editori per primi non riuscivano a capire. Un bestseller del genere più puro – scaturito cioè quasi del tutto dal passaparola tra lettori.

C'era però un'introduzione (e anche una raccomandazione) di John McGahem, così superò il test della prima pagina. Stoner, poi, si rivelò essere il nome del protagonista, cosa che mi sollevò. La prosa era pulita e pacata, il tono un po' beffardo. Così dalla prima pagina passai alla seconda, dopodiché si verificò quel gioioso passaparola interiore che conduce il lettore ad affrettarsi da una pagina alla seguente, e che si trasforma poi in un vero e proprio, concreto passaparola: consigliare il libro agli amici, ordinare copie e regalarle.

William Stoner, apprendiamo nel primo paragrafo del libro, ha avuto una lunga carriera accademica. Entrato nell'Università del Missouri da studente nel 1910, vi ha poi insegnato fino alla morte, nel 1956. Il valore e il senso della vita accademica costituiscono un elemento chiave del romanzo, e una delle scene centrali descrive una lunga e spietata contesa tra facoltà. Williams dunque peccò forse di ingenuità, o quantomeno fu troppo ottimista, nel ritenere che il suo romanzo non fosse – o non dovesse – essere etichettabile come «accademico». Allo stesso modo, *Butcher's Crossing* (che verrà ripubblicato in gennaio) è a tutti gli effetti un «western», essendo ambientato in una cittadina di frontiera del Kansas nel 1870, e avendo come tema centrale la caccia al bisonte in una sperduta valle di montagna all'approssimarsi dell'inverno. È così preciso dal punto di vista storico e anatomico da non farmi dubitare che, se mi dessero un coltello affilato, un cavallo e una corda, ora saprei come scuoiare un bisonte (qualcun altro però dovrebbe prima ucciderlo). *Butcher's Crossing* è un ottimo «western», così come *Stoner* è un ottimo «romanzo accademico», e in entrambi i casi «ottimo» significa che i libri trascendono l'etichetta di genere. Stoner è un ragazzo di campagna che comincia studiando agraria, ma deve seguire un corso di letteratura inglese perché il piano di studi lo prevede. Agli studenti vengono proposte due commedie di Shakespeare e alcuni sonetti, compreso il 73esimo. Quando un professore impaziente e sarcastico gli chiede di spiegare il sonetto, Stoner si ritrova ammutolito e imbarazzato, incapace di profferire altro che: «Vuol dire che? vuol dire che?». E tuttavia, dentro di lui succede qualcosa: una folgorazione generata più da un momento di non comprensione che di comprensione. Si rende conto che là fuori c'è qualcosa che se lui riuscirà ad afferrare, gli schiuderà non soltanto la letteratura ma la vita stessa; e, prima ancora della comprensione a venire, già sente risvegliarsi la propria umanità, e con essa un nuovo senso di fratellanza con chi lo circonda. Da quel momento la sua vita cambierà in modo radicale: scoprirà un «senso di meraviglia» per la grammatica, e si renderà conto di come la letteratura cambi il mondo nel momento stesso in cui lo descrive. Diventerà un insegnante, «cioè semplicemente un uomo per il quale il libro è verità, e al quale viene conferita quella dignità dell'arte che ben poco ha a che vedere con le sue stupidaggini, debolezze o inadeguatezze di uomo». Verso la fine dei suoi anni, dopo aver patito molteplici delusioni, considera l'accademia come «l'unica vita che non l'ha mai tradito». E capisce anche che c'è una continua lotta tra l'accademia e il mondo: la prima deve tener fuori il secondo, e i suoi valori, il più a lungo possibile. Stoner è un figlio della terra – paziente, serio, tenace – che si muove impreparato verso città e mondo. Williams è portentoso con la goffaggine umana, la timidezza del corpo e delle emozioni, l'incapacità di esprimere pensieri e

sentimenti, o perché non si riesce ad articolarli o solo perché non si riesce a seguire gli eventi, o entrambe le cose: «E così, come succede a molti, la loro luna di miele fu un disastro; e tuttavia non volevano ammetterlo a sé stessi, e non si resero conto della portata di quel disastro se non molto tempo dopo».

Accadono anche delle belle cose nella vita di Stoner, ma finiscono tutte male. Insegnare ai ragazzi gli piace molto, ma la sua carriera viene ostacolata dal malevolo direttore di facoltà; s'innamora e si sposa, ma entro un mese si rende conto che l'unione è un fallimento; adora sua figlia, ma c'è chi gliela mette contro; sembra rinascere all'improvviso per via di una relazione extraconiugale, ma scopre che l'amore è vulnerabile nei confronti delle influenze esterne, così come l'accademia è vulnerabile nei confronti del mondo. A 42 anni, conclude che «dinanzi a sé non riusciva a vedere niente da desiderare, e dietro di sé aveva ben poco che gli importasse ricordare».

Anche se verso la fine del romanzo gli vengono concesse alcune piccole vittorie, sono solo vittorie di Pirro. Le pene per l'amore perduto e contrastato hanno dato fondo alle sue riserve di stoicismo; si potrebbe così concludere che la sua stessa vita debba essere considerata un fiasco. Williams però non sarebbe d'accordo. In una delle sue rare interviste, disse del suo protagonista: «Credo che sia un vero eroe. Molti di coloro che hanno letto il libro pensano che Stoner abbia avuto una vita brutta e triste. Io invece credo che sia stata bellissima. Una vita senz'altro migliore di quella di molti. Faceva ciò che desiderava fare, ci teneva, era in qualche modo convinto dell'importanza del lavoro che svolgeva. Per me, la cosa importante del romanzo è il significato che Stoner attribuiva al lavoro, il lavoro nel senso buono e onorevole del termine. Il lavoro gli dava un'identità particolare e lo rendeva ciò che era». Gli scrittori sono spesso in disaccordo con i lettori sul senso fondamentale delle proprie opere. Anche così, stupisce che Williams si stupisse del fatto che gli altri trovassero «triste» la vita di Stoner. Era tuttavia ben consapevole degli effetti che poteva provocare la storia. In quella lettera a Rodell, scrive: «Un pomeriggio di qualche settimana fa, sono entrato in studio mentre la mia dattilografa (una studentessa specialista in Storia, e anche non troppo brillante, temo) stava finendo di battere il capitolo 15, e l'ho sorpresa con il volto rigato di lacrimoni. Le vorrò bene in eterno».

La tristezza di *Stoner* è di un genere particolare. Non si tratta, per esempio, della tristezza melodrammatica di *The Good Soldier*, o dell'opprimente tristezza sociologica di *New Grub Street*. Sembra più pura, meno letteraria, più vicina alla vera tristezza della vita. Da lettore, si può vederla arrivare nel modo in cui spesso la si vedere arrivare nella vita, sapendo che ci si può fare ben poco. Come lettore però, la si può almeno rimandare. Mentre leggevo *Stoner* per la prima volta, scoprii che mi limitavo a 30 o 40 pagine al giorno, preferendo rimandare all'indomani le ulteriori prove che Stoner avrebbe potuto patire. Il titolo – suggerito dai suoi editori americani – resta poco attraente (sebbene sia migliore, probabilmente, delle prime idee di Williams: *Un Difetto di Luce* e *La Materia dell'Amore*). In ogni caso, è il libro che fa il titolo, non il contrario. E ciò in cui il libro si è trasformato è qualcosa di più dell'ennesima opera dimenticata e felicemente riesumata. Quando viene riscoperto un romanzo di, diciamo, Henry Green o Patrick Hamilton, il grafico delle vendite fa registrare una breve ma ragguardevole salita prima di riportarsi in orizzontale.

In una delle sue rare interviste, disse del suo protagonista: «Credo che sia un vero eroe. Molti di coloro che hanno letto il libro pensano che Stoner abbia avuto una vita brutta e triste. Io invece credo che sia stata bellissima. Una vita senz'altro migliore di quella di molti.»

Stoner passò a Vintage nel 2003, dopo che McGahem l'ebbe raccomandato a Robin Robertson. Nei dieci anni successivi vendette 4.836 copie, e alla fine dell'anno scorso arrancava a colpi di stampa su richiesta. Quest'anno, fino alla fine di novembre, ha venduto 164 mila copie, di cui la stragrande maggioranza –

144 mila – da giugno in poi. Fu l'improvviso successo del romanzo in Francia, nel 2011, ad allertare gli altri editori sulle sue possibilità; da allora ha venduto 200 mila copie in Olanda e 80 mila in Italia. È stato in testa alle classifiche in Israele e sta cominciando a decollare in Germania. Williams morì nel 1994, ma la sua vedova è fortunatamente in vita, e potrà giovarsi dei proventi dei diritti d'autore. Diritti che sono stati venduti in 21 paesi, mentre *Stoner* sta per essere lanciato in Cina.

C'è un'ulteriore stranezza nel revival di Stoner: finora sembra essere un fenomeno prettamente europeo (e israeliano). Bret Easton Ellis l'ha elogiato via Twitter e Tom Hanks l'ha molto lodato, ma le loro sono tra le rare voci che si sono levate in suo favore.

C'è un'ulteriore stranezza nel revival di *Stoner*: finora sembra essere un fenomeno prettamente europeo (e israeliano). Bret Easton Ellis l'ha elogiato via Twitter e Tom Hanks l'ha molto lodato, ma le loro sono tra le rare voci che si sono levate in suo favore. Quando ho chiesto ai miei amici letterati americani cosa ne pensassero, alcuni mi hanno risposto che non avevano mai sentito parlare né del romanzo né di Williams, altri hanno avuto reazioni tiepide. Il giudizio positivo di Lorrie Moore è stato calibrato con attenzione: «*Stoner* è un fenomeno molto interessante. È un libricino notevole e notevolmente triste, ma il modo in cui è salito in cima alle classifiche nel Regno Unito resta un dilemma per la maggior parte degli scrittori americani, che lo trovano carino, imperfetto, scritto in maniera coinvolgente ma un'opera minore, non maggiore». Questa disparità di giudizi necessita di qualche spiegazione, e io non sono sicuro di essere in grado di fornirla. Forse gli europei sono più predisposti degli americani alla pacatezza del romanzo. Forse gli americani hanno già letto più romanzi simili a *Stoner* di noi europei (anche se non so quali potrebbero essere). Forse ai lettori americani non piace la mancanza di «ottimismo» del libro (nella letteratura americana il pessimismo non scarseggia, ma lo spirito nazionale è quello di battersi e lottare per cambiare le circostanze, invece di accettarle). O forse sono solo in ritardo rispetto a noi, e presto ci raggiungeranno. Quando ho sottoposto questi spunti alla scrittrice Sylvia Brownrigg, ha replicato: «La reticenza non mi sembra una dote molto americana. Anche se *Stoner* è ambientato in America, il personaggio stesso si sente più inglese o europeo – opaco, fondamentalmente per bene e passivo. Se il romanzo non ha preso piede negli Usa, che sia perché Stoner non sembra Uno dei Nostri? Siamo un paese di massimalisti chiassosi, e pur essendoci come al solito delle eccezioni, neanche i nostri minimalisti sono frugali e tristi in quel modo così particolare. Mi è venuta anche un'altra idea: che in *Stoner* si beve poco. Mi chiedo se personaggi americani altrettanto stoici e chiusi (penso a Carver, a Richard Yates) non debbano più spesso essere degli alcolisti per sostenersi e accettare le delusioni».

Di qualunque genere siano le ragioni per cui *Stoner* negli Stati Uniti è stato accolto con maggiore freddezza, dissento sul fatto che sia un'opera «minore», anche se non credo che sia «grande» allo stesso modo di Gatsby o del quartetto del Coniglio di Updike. Credo che Williams abbia visto giusto: è un romanzo molto bello. È valido, ha notevole sostanza, gravità, e rimane nella mente. È anche un vero «romanzo per lettori», nel senso che la sua narrativa rinforza il valore della lettura e dello studio. Molti ripenseranno alle proprie folgorazioni letterarie, a quei momenti in cui la magia della letteratura cominciò ad avere un qualche vago senso, alla prima volta in cui si propose loro come il modo migliore di capire la vita. I lettori sanno anche che questo sacro spazio interiore, in cui ci sono la lettura, le riflessioni e l'essere se stessi, è minacciato in modo crescente da quello che Stoner chiama «il mondo», un mondo oggigiorno sempre più denso di frenetiche interferenze e costante sorveglianza dell'individuo. Forse c'è un po' di quest'ansia dietro la rinascita del romanzo. Ma dovreste – anzi, dovete – scoprirlo di persona.

La celebrata detrazione sull'acquisto di libri? Vale meno di un euro

Luigi Mascheroni, il Giornale, 21 dicembre 2013

La copertura di 50 milioni per tre anni è «fissata nella misura massima» e non sono previsti rifinanziamenti una volta finiti

Quando, una settimana fa, si è saputo che il governo, per la prima volta nella storia della Repubblica, ha varato un provvedimento concreto a favore del libro e dei lettori, ossia la possibilità di detrarre il 19 percento di quanto speso per l'acquisto di libri, compresi quelli scolastici, tutti hanno applaudito.

Come ha scritto, uno per tutti, il direttore del Salone del Libro di Torino Ernesto Ferrero sulla *Stampa*, «è un gesto che porta sollievo agli stremati bilanci familiari, e ha un'apprezzabile valenza simbolica». Se è vero, come è vero, che la crisi in cui ci troviamo è soprattutto una crisi culturale, e se è vero, come è vero, che lo sviluppo economico di un paese è strettamente correlato agli indici di lettura, il decreto ha uno straordinario valore «ideale». Significa che chi ci governa ha capito uno dei «nodi» dell'impasse e ci dice: «Ecco, faccio qualcosa di concreto per aiutarvi». E di ciò siamo contenti noi giornalisti, noi lettori, noi cittadini.

Il punto, però, è che qualcuno, scemata l'euforia suscitata dall'alto gesto simbolico, ha iniziato a fare due conti. Ora, sulla base del comunicato stampa del governo – il testo del decreto non c'è ancora – sembra di capire le seguenti cose. Uno: chi acquista libri potrà detrarre dalla dichiarazione dei redditi il 19 percento fino a un massimo di 1000 euro per i libri scolastici e 1000 per altri testi (e fino qui, tutto bene). Due: il provvedimento vale per i libri cartacei, ma non per gli ebook, e da quanto si è capito neppure per gli acquisti online (e qui iniziano i dubbi: se si voleva rilanciare la lettura, si è sbagliato clamorosamente; se si vuole sostenere l'editoria, non si è stati imparziali, anche se l'Aie ha esultato). Tre: per la copertura economica del provvedimento sono previsti 50 milioni di euro l'anno, per tre anni. Calcolando che in Italia, ogni anno, vengono acquistati libri per 3-4 miliardi di euro, il dubbio è che la cifra sia bassissima. E che quindi l'agevolazione fiscale varata dall'esecutivo sia poco più che simbolica.

Qualcuno si è preso la briga di calcolare l'effetto concreto sulle famiglie. Con esiti sconfortanti. Ieri Blitzquotidiano.it ha fatto il seguente conto: in Italia, approssimando, ci sono 20 milioni di famiglie, supponendo che ognuna spenda in un anno 250 euro per acquistare libri (budget non altissimo per chi deve acquistare testi scolastici per i figli), risulta un conto finale di 5 miliardi di euro. E il 19 percento di 5 miliardi è 950 milioni: 900 milioni più di quanto il governo ha stanziato. Ma proviamo a fare il conto inverso: 50 milioni sono il 19 percento di circa 260 milioni, quindi il fondo può coprire le detrazioni sino a una spesa che consentirà di acquistare libri a ognuna delle 20 milioni di famiglie per 13 euro, risparmiandone, circa due…

Nel dubbio, abbiamo chiesto al ministero competente, quello per Sviluppo economico, che con grande gentilezza e velocità ci ha risposto. E abbiamo scoperto che la copertura di 50 milioni è «fissata nella misura massima» e non sono previsti rifinanziamenti una volta finiti. Ma soprattutto che la cifra deve intendersi complessiva per il triennio 2014-16. Quindi i 50 milioni significano 16,6 all'anno. Se non sbagliamo i conti, il risparmio di ogni famiglia a questo punto è di 66 centesimi l'anno. È un simbolo, un bluff o una presa in giro?

Carta canta

Il partito di Gutenberg non si rassegna all'elettronica. Il cervello preferisce il libro, dicono alcuni scienziati. L'ebook si è fermato persino negli Usa. E in Italia frena il ministero dell'Istruzione

Michele Smargiassi, la Repubblica, 22 dicembre 2013

L'ultimo supporto tecnologico per l'apprendimento si chiama Bio-Optical Organized Knowledge, è compatto, portatile, funziona a luce solare, contiene enormi quantità di informazione accessibili grazie a un plug-in detto «indice» e mantenuti in sequenza da un device detto «rilegatura», ha lo switch-on automatico all'apertura della «copertina» e si sfoglia in modalità touch… Che gran trovata, questo B.O.O.K.

E che tenacia, il partito di Gutenberg che non si rassegna alla lettura elettronica. Quest'apologia ironica del libro tecnologicamente avanzato, avvistata e tradotta da Stefano Bartezzaghi, gira da tempo in rete. Ma la lobby delle pagine ha armi più serie, e può vantare risultati concreti. Nell'impero dei gadget, il Giappone, 61 lettori su 100 non hanno interesse a comperare un ebook. Negli Usa, dove 1 su 3 possiede un tablet o un e-reader, la vendita di libri digitali si è fermata da un anno sulla soglia del 30 percento dei titoli e del 15 percento del fatturato. Qualcosa vorrà anche dire il precipitoso ritorno su carta, fra pochi giorni, del *Newsweek*, il magazine americano migrato su schermo due anni fa. E ancora: quasi 2 adolescenti su 3, in Inghilterra, preferiscono i libri stampati perché «mi piace tenerli in mano» e «li puoi prestare agli amici». La lettura come esperienza materiale e fisica è, per il linguista americano Andrew Piper, il primo atto della resistenza cartacea: nel suo *Il libro era lì: la lettura nell'èra digitale* traccia una teoria del libro di carta come «oggetto affidabile» e fa l'elogio della sua «finitudine» di oggetto fisico. Per finire, nel numero di novembre dell'edizione americana, *Scientific American* lancia l'ultimo sasso in piccionaia con sei pagine che sotto il titolo «Perché il cervello preferisce la carta» ricapitola studi che sostengono come «la carta abbia ancora i suoi vantaggi», di vario genere. Un testo letto su un libro, sostiene l'articolo, è come un paesaggio che l'occhio percorre e la mente memorizza topograficamente, gli otto angoli della pagina come punti cardinali: spesso ricordiamo di una citazione che «era a destra in basso». Mentre «scrollando» la colonna della lettura a schermo il paesaggio si fa uniforme e la bussola impazzisce.

Allora la patria dell'ebook s'è già pentita? «Questi colpi di freno vengono dall'America, dopo un'indigestione di tecno-lettura, ma sono aggiustamenti, cautele di chi è andato molto avanti » spiega Paolo Ferri, docente di tecnologie didattiche alla Bicocca. «In Italia, dove non abbiamo neppure preso il biglietto d'andata, non avrebbe senso cavalcare già l'onda di ritorno…».

Il fatto è che le cautele dei gutenberghiani d'America da noi piovono come benzina sul fuoco di una sfida politico-pedagogica accanita. È in corso da mesi un braccio di ferro tra editori, industria informatica e governo che ha per campo di battaglia un servizio delicatissimo, la scuola, e per posta un mercato enorme, quello dei libri di testo. Lo scenario è noto: l'attuale ministro dell'Istruzione, Maria Chiara Carrozza, ha sconfessato la fretta digitale del suo predecessore Francesco Profumo, che aveva fissato per quest'anno scolastico l'addio definitivo al libro di carta e il passaggio al tutto-elettronico; lo ha fatto in nome di un approccio «graduale», che

di fatto però lascia sui banchi quel che già c'è da alcuni anni: un ibrido multiforme di carta, cd-rom, collegamenti web, lavagne elettroniche, laptop e (pochi) tablet, in variabilissima e soggettiva mistura. Un convegno promosso dalla Normale di Pisa lo scorso novembre doveva stipulare una pace cooperativa fra le parti, ma ha solo constatato le differenze fra gradualisti e impazienti. Tra questi, scatenato è Agostino Quadrino, editore digitale indipendente: «Altro che gradualità, dobbiamo recuperare terreno. I ragazzi già apprendono il mondo su canali digitali. L'editoria scolastica tira il freno perché non è pronta e ha paura di perdere il mercato. Ma il libro di testo cartaceo, se ha avuto un ruolo quando la cultura era un bene scarso ed elitario, oggi è imposizione di uniformità, un modello autoritario di sapere». «Noi siamo pronti, e lo siamo da quando nessuno ce lo chiedeva» ribatte con energia Giuseppe Ferrari, direttore editoriale della Zanichelli. «Non produciamo solo pdf dei libri di carta, abbiamo elaborato contenuti e schemi multimediali, laboratori interattivi, tutorial online, tutto fornito gratuitamente a chi compra il libro di carta. Noi eravamo pronti anche nell'ipotesi Profumo. Ma la scuola è pronta?». E qui apre una tabella sul suo pc: «Ecco, nel 2012 abbiamo venduto 1,2 milioni di libri multimediali. Sa quanti studenti hanno scaricato i contenuti digitali inclusi? Solo 23 mila. Il 2 percento. Un decreto ministeriale non basta, il digitale non è una bacchetta magica che risolve i problemi della scuola, finché a scuola non si afferma un paradigma didattico che è ancora tutto da inventare».

Se la scuola frena, la società non accelererà. Alla fine il campo dove il libro digitale, non solo scolastico, deve vincere la sua prima battaglia sembra essere quello, l'aula. Dove alcune esperienze d'avanguardia non compensano una realtà di edifici in cui internet a banda larga non c'è, il wi-fi non ne parliamo, e una legge di stabilità che stanzia pochi milioni per ovviare. Un sistema scolastico «dove 600 mila insegnanti di età media elevata, spesso bravi e preparati, sono disincentivati ad aggiornarsi» insiste Ferri. Che ne ha anche per gli editori, però: «Hanno fatto passi verso il digitale, ma diseguali, timidi e spesso volutamente di bassa qualità, per sfiducia verso le capacità di chi li dovrebbe utilizzare in classe».

Byte contro carta: messa così sembra una querelle tra antichi e moderni. Andrebbe forse letta alla luce di McLuhan, come una faglia storica fra media concorrenti. A Pisa il pedagogista Roberto Maragliano ha messo in guardia: «Non è una sfida tra tecnologia e natura, anche la stampa è una tecnologia». Quando una tecnologia nuova ne sfida una precedente, le ruba molte funzioni, ma gliene lascia alcune, che la vecchia sa ancora «fare meglio». Un'equazione, sostengono molti docenti di matematica, la risolvi più velocemente con carta e matita che sullo schermo. Date tempo agli ingegneri dei software e non sarà più così, replicano i tecnoentusiasti. Ma questo significa che non sappiamo ancora, per riprendere la profezia di Victor Hugo sul libro stampato di fronte al libro di pietra che era la cattedrale gotica, quando «questo ucciderà quella».

«Un decreto ministeriale non basta, il digitale non è una bacchetta magica che risolve i problemi della scuola, finché a scuola non si afferma un paradigma didattico che è ancora tutto da inventare.»

Americana, il romanzo in cui Guthrie cantò l'apocalisse di vento e polvere

Dopo settant'anni emerge «Una casa di terra», un libro del celebre folk-singer che è stato accostato alle opere di London e Steinbeck. E che è in linea con quella lunga e profonda corrente narrativa che ha formato la coscienza sociale degli Stati Uniti

Roberto Brunelli, la Repubblica, 24 dicembre 2013

Come al solito tutto comincia con l'apocalisse. Domenica delle Palme, 1935.
Corrono alla mente gli uragani che anche oggi o ieri si mangiano un pezzo dell'America, ma quell'anno è una specie di tempesta di sabbia, un'immensa nube di polvere – le chiamavano Dust Bowl – a mangiarsi un pezzo delle pianure del Texas, come era già successo in Kansas, Nebraska, Oklahoma, Nuovo Messico. La gente si mette stracci bagnati davanti alla bocca per non morire asfissiata, c'è chi non riesce a vedere «un decino nelle proprie tasche, il piatto che ha sotto il naso». Il bestiame è decimato, strangolato dal terriccio che gli intasa naso e gola, i terreni coltivabili diventano deserti, i vecchi muoiono, come le mosche, di «polmonite da polvere», il cielo è nero. I più colpiti sono, ovvio dirlo, quelli che meno hanno, già stremati dalla Grande Depressione. «Quelli che son rimasti spellati», come avrebbe detto anni prima Jack London. Le apocalissi abitano spesso la letteratura americana, si sa.
Questa qui (grande o piccola che sia, dipende dai punti di vista) è all'origine di *Una casa di terra*, l'unico romanzo – fino a quest'anno inedito e completamente sconosciuto – di Woody Guthrie: sì, quello di *This Land is Your Land*, la stella polare di tutti i folk singer, il padre nobile di una tradizione che va dall'ultimo degli hobo – i girovaghi poi mitizzati dalla Beat Generation – a Bruce Springsteen, passando ovviamente da Pete Seeger a Bob Dylan, senza considerare i migliaia di epigoni contemporanei. Ebbene, oggi l'America viene a sapere che Guthrie è stato anche un notevolissimo romanziere: ma forse non c'è tanto da stupirsi, visto che il mare magnum dello *storytelling* a stelle e strisce in cui affondava le mani è così strettamente intrecciato con la coscienza che l'America ha di sé.
Come non bastasse, sinanche il ritrovamento di questo libro è una storia strepitosamente americana: il manoscritto è stato scoperto quasi per miracolo dallo storico Douglas Brinkley che ne aveva trovato un accenno tra le carte del musicologo Alan Lomax mentre era al lavoro su una biografia dedicata all'inevitabile Dylan. Poi, pubblicato all'inizio dell'anno negli Stati Uniti come primo titolo in assoluto della Infinitum Nihil (che è, strano a dirsi, la casa editrice dell'attore Johnny Depp), per *Una casa di terra* sono stati scomodati i nomi di Steinbeck e di D.H. Lawrence (quest'ultimo viene chiamato in causa per le pagine dense di torrida ed esplicita sessualità, forse troppo esplicita, per i tempi): eppure il libro era rimasto a languire nell'abisso degli scaffali dell'Università di Tulsa per oltre sette decadi, nonostante che nel frattempo Guthrie – al ritmo di una chitarra «che uccide fascisti» – fosse diventato una pietra angolare della storia musicale americana, come colui che per primo, e dal profondo delle viscere degli Stati Uniti, era riuscito a cantare quel pezzo di umanità che si sporca le mani, che suda, quella che soffre, quella che perde quasi sempre, quella su cui le luci di Hollywood non si erano posate mai. Insomma, «il popolo», quello trasformato in icona dalla Costituzione americana e lì cristallizzato. Ma se oggi *Una casa di terra* (che in Italia vede la luce con Mondadori, pp 198, euro 17,50) ha le stimmate del tesoro ritrovato, ai suoi tempi le caratteristiche del «grande romanzo americano» le aveva già tutte: la parabola drammatica ed epica di Tike ed Ella May che lottano contro la povertà, i capitalisti rapaci e il Dust Bowl e che, soprattutto, resistono a tutto fino alla propria consunzione, è un vortice di visioni e di parole, un fiume lavico in cui si specchia un'umanità vibrante e dolente come non ne capitano tutti i giorni. «Non ho mai chiesto di diventar padrona di qualcosa, né di comandare né di dominare sulla terra e sulla vita delle persone. Non ho mai aspirato a niente, se non ad avere un lavoro dignitoso da fare e una casa dignitosa dove abitare… Perché non possiamo, Tike?». Non

Ebbene, oggi l'America viene a sapere che Guthrie è stato anche un notevolissimo romanziere: ma forse non c'è tanto da stupirsi, visto che il mare magnum dello storytelling a stelle e strisce in cui affondava le mani è così stretta mente intrecciato con la coscienza che l'America ha di sé.

è un caso se Dylan (il quale, come si sa, giovanissimo andò a omaggiare il Guthrie a lungo morente in ospedale) l'abbia definito «geniale»: in fondo è un'immensa ballata, una specie di *Desolation Row* della Grande Depressione. Ma, soprattutto, la storia di Tike ed Ella May e della loro disperata fedeltà alla «casa di terra» (ossia costruita con mattoni di adobe, unico materiale capace di resistere al vento distruttore del Texas) è strettamente imparentata con le storie di scrittori come Sherwood Anderson, Jack London, Upton Sinclair: quelli, insomma, che nel primo pezzo del secolo scorso hanno messo nero su bianco la nascente e convulsa coscienza sociale dell'America dentro e fuori l'immaginario prepotente ma falsato dell'american dream.

Qui siamo alla puntata della narrazione americana che precede Woody Guthrie, un altro scorcio di storia che – come l'uragano di sabbia di cui sopra – si rivolge a noi direttamente.

«La crisi economica mondiale che stiamo vivendo, con i suoi alti e i suoi bassi, le illusorie ripresine e i tonfi improvvisi e devastanti, e i tassi di disoccupazione che crescono ovunque, ha indotto a riavvolgere la pellicola della nostra storia di quasi un secolo, fino agli anni Trenta del Novecento: alla Grande Depressione statunitense»: così scrive Mario Maffi nella nuova prefazione al suo *La giungla e il grattacielo*, memorabile saggio che uscì la prima volta nel 1981 e che ora Odoya pubblica in una nuova versione, ampliata e rimaneggiata. Non solo incursioni in un realismo epico, vicende di lavoratori delle miniere di carbone alle prese con il loro primo sciopero, ma pagine spesso anche profetiche, come quelle di *Petrolio!*, di Upton Sinclair, con quella lunga corsa in automobile per le strade californiane che anticipa tanti road movie nonché un'infinità di canzoni del Boss (considerate che siamo nel 1927), strade lungo le quali si schierano «parecchi alberghetti dall'aria malconcia e cadente e lunghe file di casupole fatte solo di assi… c'era persino qualche pietoso tentativo di orto o di giardino, ma ceneri e fumo bruciavano ogni cosa». Un viaggio alle origini di quel «ricco repertorio di parole, immagini, trame, personaggi, scenari, vicende personali e collettive», come dice l'americanista Maffi, dal quale riaffiorano libri che l'ingenerosità della Storia rischiava di gettare nel dimenticatoio: gli scritti statunitensi di John Reed, per esempio, e poi ancora Winston Churchill (l'omonimo e popolarissimo scrittore «anti-novecentesco» americano, non il premier britannico col sigaro) o pagine come quelle di *Uomini in marcia* di Sherwood Anderson, dove è l'industrialismo alienante a strappare la gente dai campi e privarli del passato in nome di un futuro che arricchisce solo gli altri. E ancora, le metropoli dolenti di Theodore Dreiser o l'incredibile *Popolo degli abissi* di Jack London: «Uomini, donne, bambini, in stracci e cenci, cupe feroci intelligenze senza più sembianze divine, facce pallide cui la società-vampiro aveva succhiato ogni linfa vitale, feccia e schiuma della vita, un'orda infuriata, urlante, convulsa, diabolica». Come si vede, si chiude con l'apocalisse, come si era iniziato, e forse non è un caso.

[…] la storia di Tike ed Ella May e della loro disperata fedeltà alla «casa di terra»[…] è strettamente imparentata con le storie di scrittori come Sherwood Anderson, Jack London, Upton Sinclair: quelli, insomma, che nel primo pezzo del secolo scorso hanno messo nero su bianco la nascente e convulsa coscienza sociale dell'America dentro e fuori l'immaginario prepotente ma falsato dell'american dream.

La parola al computer. Trent'anni di Word

«Scoprii improvvisamente il bisogno estremo di interfacciarmi. Solo non sapevo cosa volesse dire». Da quando è stato rilasciato il programma di scrittura oggi più diffuso sul pianeta, il nostro modo di comporre non è più lo stesso: non serve pensare prima di scrivere. E tutta questa libertà ci illude che sia più facile

Stefano Bartezzaghi, la Repubblica, 29 dicembre 2013

Il primo trauma – e chi se lo scorda? – fu non dover andar a capo manualmente. L'amico esperto spiegava: «Per il computer, ogni paragrafo è una linea continua di caratteri; sei tu che hai bisogno di interfacciarti con uno spazio simile a una pagina di carta». Avevo infatti bisogno, un bisogno estremo, di interfacciarmi. Solo che non sapevo cosa volesse dire. Sul computer appena acquistato, pulsava una lineetta intermittente e beffarda, come qualcuno che batta le dita sulla scrivania domandandoti: «Allora? Da dove pensi di cominciare?».

Il primo articolo inviato procurò un'imbarazzante telefonata dalla redazione: era prolisso, cresceva di una ventina di righe. Individuai il mio errore dopo una ricognizione perplessa fra gli arcani comandi della mia nuova «interfaccia»: la funzione di conteggio dei caratteri non considerava gli spazi fra una parola e l'altra. Pensavo di aver scritto 60 righe, ne avevo mandate 80. Era il 1990 e incominciavo così a fare amicizia con Microsoft Word.

Il programma di scrittura più diffuso al mondo, centinaia di milioni di utenti, ha compiuto trent'anni nel 2013. Non si deve dire che è nato nell'ottobre del 1983 perché i software non nascono, i software vengono «rilasciati». Inevitabile pensare alla fine di una detenzione, per l'effetto lisergico del lessico angloide. Rilasciato, dunque, nell'ottobre del 1983, Word già a novembre fu diffuso gratuitamente in una versione demo, tramite una rivista, con una mossa promozionale allora innovativa. A sviluppare il programma era stato un informatico americano nato in Ungheria, poco più che trentenne, Charles Simonyi. Aveva curato per la Xerox il software BravoX, ma l'azienda non aveva intenzione di commercializzarlo su vasta scala. Così Simonyi si rivolse a Bill Gates, che intuì le potenzialità del programma e del suo autore (lo arruolò subito, per dirigere lo sviluppo dei programmi applicativi di Microsoft). Erano, quelli, gli albori del personal computer, quando non tutti avevano intuito che la macchina sarebbe presto entrata non solo in ogni ufficio ma anche in ogni casa, se non in ogni stanza. A cosa doveva servire? Il mansionario sembra elaborato da Collodi: leggere, scrivere, far di conto. Ma anche giocare.

Supremo utensile e balocco, compagno di lavoro e di svaghi, ragioniere, dattilografo, archivista e biscazziere. Non una mission, ma una composizione di funzioni, alcune previste, altre da inventare. Non a caso il primo nome del software di scrittura è stato «Multi-Tool Word»: milleusi, come i coltellini svizzeri in cui sono ingegnosamente ripiegati cavatappi, lame, lime, forbici e stuzzicadenti. In quanto alla scrittura, la dattilografia si era già in parte evoluta con le macchine da scrivere elettriche ed elettroniche, che consentivano alcune minime funzioni di formattazione (corsivo, grassetto), di verifica e di correzione. Con il word processing e con le evoluzioni dei programmi di scrittura (dopo il 1983 Microsoft Word ha avuto nuove edizioni ogni due anni circa) è stato possibile spostare blocchi di testo, cercare automaticamente parole, sostituirle, cambiare il corpo dei caratteri; e poi correggere automaticamente, integrare immagini, contenuti multimediali; quindi, con l'arrivo di internet, link

a siti… Dal ristretto punto di vista della composizione linguistica del testo, però, la rivoluzione era presente sin dall'inizio. La dattilografia tradizionale, diciamo così *unplugged*, imponeva di comporre mentalmente la frase e poi batterla, per non perdere tempo e ritmo in laboriose sbianchettature manuali. Già con le macchine elettroniche si digitava una riga che compariva su un visore e si poteva correggere prima di farla stampare sulla carta con il comando di invio (ENTER).

Il computer e il word processor resero possibile farlo non più soltanto riga per riga, ma su tutto il documento, fosse anche lungo quanto un intero libro. Risultato: non c'è stato più bisogno di pensare prima di scrivere. Poter modificare il testo all'infinito ha infatti comportato la liberazione definitiva della prima stesura. Scrivere tutto ciò che passa per la mente divenne facile, gratuito, innocuo e pressoché inevitabile. È «la felicità del primo acchito». Così almeno dice Jacopo Belbo, protagonista del *Pendolo di Foucault* di Umberto Eco (uscito nel 1988), che è fra le altre cose il romanzo del word processing: «Se scrivi con la penna d'oca devi grattare le sudate carte e intingere a ogni istante, i pensieri si sovrappongono e il polso non tien dietro, se batti a macchina si accavallano le lettere, non puoi procedere alla velocità delle tue sinapsi ma solo coi ritmi goffi della meccanica. Con lui, con esso (essa?) invece le dita fantasticano, la mente sfiora la tastiera, via sull'ali dorate, mediti finalmente la severa ragion critica sulla felicità del primo acchito». Ci sarà poi tempo per correggere, infatti. Ma anche per formattare, per aggiungere, integrare, colorare, illustrare, costellare, ipertestualizzare, impaginare, dare forma di libro. Questa impressione di libertà sconfinata (o perlomeno smarginata) non avverte limiti che pure esistono. Lo «stile» prende nome dallo «stilo», il primo strumento di scrittura di cui Microsoft Word è l'estrema evoluzione: e nessuno strumento è neutro. Primo limite: Word offre «modelli di testo» in cui riversiamo le nostre parole. Fra noi e la produzione della nostra scrittura si interpone, appunto, un'interfaccia, una pagina che proprio bianca non è, neppure materialmente (una barra di comandi la sovrasta). Il secondo limite è proprio l'assenza di limiti: l'immediatezza che rende scrivere più facile (e gradevole) che leggere, la pulizia esteriore che dà sempre l'impressione superficiale di lavoro ben fatto, la scrittura che non trova nella resistenza della materia un'occasione per ripensarsi. «Tutti gli usi della parola per tutti»: la struggente utopia di Gianni Rodari si rovescia quando dimentichiamo che la libertà di parola (e *word* significa appunto «parola») contempla anche la libertà di non usarla.

Mercato dei libri, sorprese e conferme: Saviano è il primo degli italiani

Simonetta Fiori, la Repubblica, 30 dicembre 2013

Quante cose possono dirci le classifiche dei bestseller. Possono rovesciare anche le malignità di quella Gorgone affamata che talvolta si rivela il successo. Se Hosseini conquista la vetta – acclamato anche in Germania, Francia e Spagna – e Dan Brown lo segue di misura, il terzo posto sul podio spetta a Roberto Saviano, primo degli italiani nonostante le malelingue l'avessero dato in affanno sulle vendite. Prima ancora di Fabio Volo, il conduttore televisivo capace di sintonizzarsi sui gusti del grande pubblico, che però non riesce a rassegnarsi al fatto che i suoi libri non siano recensiti come quelli di Gadda. E primo, Saviano, con un libro incentrato sul fiume di coca che scorre sotto le grandi città: un racconto «civile», non certo un *divertissement* generazionale. Sono quasi tutti maschi e tutti illustrissimi, gli scrittori più amati dagli italiani. Tutti volti noti e affidabili, collaudati da anni di straordinarie vendite. Un nome al femminile c'è, ma con un libro che appare già vecchio. La prima sorpresa, nei primi dieci bestseller del 2013, è proprio la mancanza di sorprese. Una classifica fotocopia di quelle del passato. L'Afghanistan di Hosseini e il thriller infernale di Dan Brown, le canzoncine di Peppa Pig e il pornosoft della James. In un mondo che cambia vorticosamente, i nostri editori si aggrappano al sicuro e rinunciano a inventare qualcosa di

nuovo. «Stasi creativa» la definisce Giovanni Peresson, responsabile dell'ufficio studi dell'Aie.
Specchio e simbolo di un paese in crisi anche culturale, l'editoria italiana «fatica a sperimentare voci diverse e nuove forme di narrazione per il pubblico». E se non sono creativi i *publisher*, non si può certo sperare che lo siano i lettori. Che arrivano a premiare due bestseller del 2012, e dunque non più novità, come le *Sfumature di grigio* della James e *Fai bei sogni* di Gramellini. E consegnano la palma dei più venduti a Violetta e Peppa Pig, due idoli dei più piccoli che sono poi i lettori forti che salvano il mercato. Se la crisi imperversa ovunque, il settore meno colpito è proprio quello dei ragazzi che arriva a tagliare il traguardo dei Top Ten. Un approdo in questo caso favorito dai media, essendo Violetta e Peppa due star della tv più che personaggi emersi della grande letteratura fantastica. L'ottimo risultato di *ZeroZeroZero*, sette anni dopo *Gomorra*, ricorda la storia narrata dall'unica voce nuova della classifica: quella dello svizzero Joël Dicker, che nello strepitoso romanzo sul «caso Harry Quebert» racconta di un giovane esordiente molto celebrato che però viene atteso con i fucili puntati alla sua seconda prova importante. Siamo in America e la sfida viene vinta su tutt'altro terreno, con un gioco di *adrenalina letteraria* (copyright Fumaroli) che rappresenta – in una classifica molto prevedibile – una delle poche scosse. Insieme alla scrittura di Camilleri il cui successo è certo scontato ma non finisce di stupire con romanzi di solido impianto. E a proposito di Camilleri e degli altri tre autori tricolori: è aumentata nella vetrina dei più venduti la componente autarchica. «I lettori» rileva Peresson «tornano a confidare nella narrativa italiana», attenuando la tradizionale vocazione anglofila.
Un segno di maggiore spiritualità arriva dalla tabella della saggistica, genere ormai desaparecido, volatilizzato anche dalla vetrina dei primi dieci. La vera grande star è papa Francesco, presente con tre diverse edizioni (Salani, Rizzoli e San Paolo) insieme al suo predecessore Ratzinger (*L'infanzia di Gesù*) e all'*Inchiesta su Maria* di Augias e Vannini. Il tema religioso appare dunque quello di maggiore appeal, anche nella sua versione dietrologica, praticata ad esempio da Nuzzi nel libro sulle carte segrete di Benedetto xvi. «In realtà» interviene Giuliano Vigini, storico analista del mercato librario «andrebbero considerati anche due straordinari bestseller come le *Lettere pastorali* del cardinal Scola (Centro Ambrosiano) e l'*Evangelii Gaudium* di papa Francesco (edizioni San Paolo), che hanno già venduto centinaia di migliaia di copie».
Ma molti istituti, come l'Eurisko, non includono le pubblicazioni religiose al di sotto di un certo prezzo di copertina. Che altro ci dice la classifica generale? Le assenze parlano ancora più delle presenze.
Tra i Top Ten nessuna edizione low cost della Newton Compton, che ritroviamo tra i tascabili ma non in posizione di supremazia. E scompaiono anche cuochi e maghi della cucina, relegati nelle tabelle della varia. Un'avvertenza, però, è necessaria: le rilevazioni si fermano al 15 dicembre, prima del grande ingorgo natalizio. Che potrebbe rivelarci qualche sorpresa. Magari proprio quella che manca nel trionfo del déjà vu.

In un mondo che cambia vorticosamente, i nostri editori si aggrappano al sicuro e rinunciano a inventare qualcosa di nuovo. «Stasi creativa» la definisce Giovanni Peresson, responsabile dell'ufficio studi dell'Aie.

Leggere? Meglio rileggere

Mario Baudino, La Stampa, 31 dicembre 2013

È stato Giorgio Manganelli, il nostro scrittore più sulfureo, a cogliere il nocciolo della questione. E cioè che «nel cuore del grande libro sta il nulla più prezioso, irripetibile. Per accedere a questo nucleo fatale, inafferrabile, in bilico squisito fra esistere e non esistere, occorre rileggere»: come scriveva in un articolo raccolto poi negli anni Novanta in un volume, *Il rumore sottile della prosa* (Adelphi), che intanto andrebbe riletto, d'urgenza. O forse letto per la prima volta, anche se – ancora Manganelli – la prima volta ci si può pure innamorare, ma «in verità ad una prima lettura sfugge quasi tutto». Infatti «una civiltà letteraria non è fatta di letture, è fatta di riletture; forse, semplicemente una civiltà».

Non si tratta di paradossi, terreno su cui lo scrittore della *Hilarotragoedia* non aveva pari. Sono considerazioni evidenti, baste riaprire un grande libro, o anche un piccolo libro che abbiamo amato, per esserne sopraffatti. Rileggere non vuol dire disertare le librerie (i libri, si sa, tendono a fuggire dalle nostre case per vie misteriose, soprattutto quelli cui teniamo di più). Al contrario, il 2014 rischia di essere, almeno nelle intenzioni degli editori, quello delle grandi riletture. Il gruppo Gems lancia dal 16 gennaio una nuova collana, «Le bussole Guanda», tascabili di piccolo formato e fine eleganza – copertine di Guido Scarabattolo – con gli autori più significativi del catalogo, dal Nick Hornby di *Alta Fedeltà* al Jonathan Safran Foer di *Ogni cosa è illuminate* via via fino a Uhlman, Sepúlveda, Mastrocola, Anne Tyler (raccomandiamo sommessamente di non dimenticare *Soldati di Salamina*, di Javier Cercas): tutti libri che hanno avuto moltissimi lettori la prima volta, e la cui riproposta va al di là della categoria del «tascabile».

Anche Bompiani (gruppo Rcs) ha in mente dodici mesi da cui sia bandito – o quasi – l'effimero. Accanto ai nuovi titoli (uno per tutti *Illmitz* di Susanna Tamaro, il prima romanzo rimasto finora inedito) la casa editrice, come ci spiega il direttore editoriale Elisabetta Sgarbi, vuole rafforzare il lavoro sui classici (della letteratura e di filosofia), con traduzioni condotte sulla base di nuove edizioni critiche e soprattutto «curatele autorevoli». Montaigne, Cervantes, una nuova versione di *Furore* di Steinbeck, ma anche Lombroso, Quinto di Smirne, e la revisione di Platone. Perché «i classici è importante non solo ristamparli ma anche e soprattutto rinnovarli». Prendendosi tutti i rischi del caso.

Un esempio? I molti che hanno amato di ardente passione *Lo scrittore fantasma* di Philiph Roth per averlo letto nell'edizione Bompiani del 1980 hanno avuto sulla nuova edizione Einaudi, dal 2002 in poi, momenti difficili. «Io tornisco le frasi: ecco in che cosa consiste la mia vita» diceva Lonoff, il grande scrittore fantasma, al giovane Zuckermann nella prima traduzione di Pier Francesco Paolini. «Io prendo le frasi e le giro. Questa è la mia vita» prese a dire sotto le insegne dello Struzzo nella versione di Vincenzo Mantovani: che magari è più corretta, ma quel lavoro al tornio è stato un'epifania indimenticabile, e per chi leggeva allora, irrinunciabile. In questo caso particolare andranno forse rilette entrambe le edizioni: ma ammettiamolo, è una faccenda speciale, da maniaci e da romantici. L'anno correrà in fretta, come sempre, e alla fine scopriremo di aver riletto molto meno di quanto avremmo desiderato.

In compenso, ci sarà stata un'ottima occasione per mettere fieno in cascina: le grandi librerie on line – e il gruppo Mondadori – lanciano infatti a loro volta una forma più tecnologica di rilettura. Ancora per pochi giorni, fino al 6 gennaio, nella Librerie Mondadori c'è in omaggio la versione ebook per chi compra una novità cartacea del gruppo di Segrate. Amazon offre ai suoi acquirenti di volumi tradizionali l'edizione Kindle a un prezzo ridotto, e il gigante italiano Ibs propone senza limiti di tempo la stessa formula, valida anche per i libri (del gruppo Gems e Rcs) acquistati negli anni passati. La campagna ha un nome ovviamente interessante: «riLeggo».