

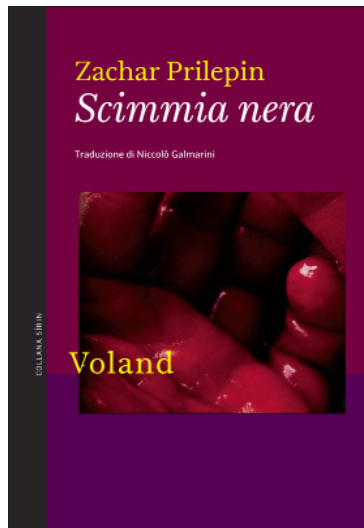
La rassegna stampa di **O**bligue

ottobre 2013

Per gentile concessione della casa editrice **Voland**,
pubblichiamo un estratto del nuovo romanzo
di Zachar Prilepin **Scimmia nera**.

Ho voglia di abbuffarmi di marmellata di ribes neri che a casa non potevo vedere, ho voglia di ululare, non ho voglia di correre a passo d'oca, almeno fatemi solo marciare, non desidero niente altro che dormire, anche se mi svegliano di notte per mangiare, io sobbalzo e mi precipito, anche se ho sempre voglia di dormire, ormai da molti anni, per sentirmi bene, mi ripeto a bassa voce "Compagnia, in piedi" e subito mi sento meglio, molto meglio di prima, e subito ho voglia di rifare il letto, di fare il cubo, fare dei saltelli sul posto, prenderle, cadere, fare i piegamenti, crepare, risorgere, gioire perché alcune bestie sono state trasferite dalle montagne in un'altra unità, e perché la nostra unità non è stata trasferita dalle bestie in montagna, fare il turno alla mensa, il turno alla mensa, il turno alla mensa, dove pelano le patate, cresciute in un territorio grande quanto, diciamo, la Giamaica, no, la Giamaica è troppo bella, quindi grande come la Kamčatka, ma poi, dove sono andate a finire tutte queste patate se nessuno le ha trovate nella zuppa, non le ha trovate da nessuna parte, ancora il turno alla mensa, il grasso sui piatti, il grasso sui fornelli, le vaschette unte e scivolose come uno stadio del ghiaccio, ho voglia di bere venti bicchieri di tè dolce, mi piace anche pane e burro, non c'è niente di più buono del pane nero con un quadrato di burro, ancor meglio se non spalmato, mettere tre quadrati insieme su un solo pezzo, negli ultimi sei mesi l'ho mangiato una volta: me l'hanno offerto i nonni, riposo, cucire, levata, farsi la barba, il bagno, lavarsi la biancheria, i pidocchi nel letto, le pustole sulle spalle, la schiena

fiorita, sul petto – sotto il terzo bottone, dove picchiano per educare – è fiorita una rosa nera, sono pieno di gemme, i funghetti sulle gambe, sono simile a una serra, esercitazione, tattica, ginnastica, esercitazione, tattica, ci faranno sparare almeno una volta, ginnastica, pulizia del territorio con la scopa, riposo, in piedi, levata, quarantacinque secondi, non ce l'abbiamo fatta, riposo, levata, quarantacinque secondi, non ce l'abbiamo fatta, riposo, levata, schierarsi con i materassi sulla piazza d'armi, riposo, levata, recluta, cercami una sigaretta, la sigaretta si può prendere in prestito dall'artista – per evitare problemi inutili, ne ha sempre a iosa, è capace di nascondere un pacchetto o tenere una sigaretta nella bustina pur non fumando, ma per prima cosa bisogna trovare l'artista entro due minuti, magari per tutta la vita le gioie dell'anima e i conforti del cuore potessero trovare me, come io in due minuti ho trovato l'artista, cucire, pulizia degli stivali, pulizia del territorio con il rastrello, il turno: il piantone, porca puttana, dov'è il mio cinturone – dov'è il suo cinturone, se il piantone sono io, dopo il riposo al bagno mi sono colpito il viso con il ferro da stiro, non sono riuscito a spiegare chiaramente all'ufficiale cosa facevo in bagno con il ferro da stiro, mi sono stirato in testa, osa chiedere, tre corvée fuori turno, cucire, radersi, farsi la barba, ricucire, presto sarò una scheggia e mi prenderò una fantastica scheggia nelle chiappe, in compenso avrò il diritto di indossare il cinturone con la placca: tutto questo, tutto questo, tutto questo è un'enorme e inutile sciocchezza, non si può immaginare niente di più stupido.



Zachar Prilepin
Scimmia nera
Traduzione dal russo di Niccolò Galmarini
Voland, collana Sírin, pp 224, euro 15

Un giornalista moscovita è incaricato di condurre un'inchiesta su un laboratorio segreto che studia il comportamento di bambini assassini, tenuti nascosti in un seminterrato. I ragazzini non conoscono la differenza tra bene e male e non provano alcuna pietà di fronte alla crudeltà più spietata. Questa inchiesta diviene per il giornalista un'ossessione: va in cerca di testimoni, interroga professori, poliziotti e uomini politici che possiedono, secondo lui, alcune informazioni importanti. Avvicinarsi così tanto a dei segreti di Stato gli farà perdere la ragione, o tutta questa storia è frutto della sua mente malata? E se questi bambini fossero il braccio armato di una giustizia superiore?

In *Scimmia nera*, Prilepin affronta il tema della violenza infantile liberandola dai pregiudizi e dagli stereotipi la-criminevoli con cui solitamente è raccontata in letteratura, e descrive invece un'epoca che sembra avere tutto sotto controllo per poi specchiarsi inerme nei propri fondali oscuri.

«Nell'impero romano si arruolavano i giovani a 17 anni ed è normale. È l'età ideale per uccidere e per morire. Sarebbe meglio cominciare ancora prima».

Zachar Prilepin è nato nel 1975 a Nižnij Novgorod (Russia). Veterano della guerra in Cecenia (1996-1999), è giornalista, redattore della *Novaja gazeta* e membro di Drugaja Rossija (L'Altra Russia).

È considerato uno dei migliori prosatori russi di oggi soprattutto per la lingua innovativa ed evocatrice. Campione di incassi, è stato finalista ai più importanti premi letterari russi degli ultimi anni e molti ne ha vinti. I suoi libri sono tradotti in numerose lingue.

– Caterina Ricciardi, «L'epica del West cruento» <i>L'Indice dei libri del mese</i> , ottobre 2013	5
– Paolo Di Stefano, «Un nuovo genere, il “grazie” letterario» <i>Corriere della Sera</i> , primo ottobre 2013	9
– Angelo Ferracuti, «Se questo è un libro» <i>il manifesto</i> , 2 ottobre 2013	10
– Andrea Galli, «L'editoria religiosa va» <i>Avvenire</i> , 2 ottobre 2013	12
– Marco Belpoliti, «Bodoni è grande e Steve Jobs è il suo profeta» <i>La Stampa</i> , 2 ottobre 2013	14
– Roberta Scorraneese, «Masterpiece, scelti i giurati» <i>Corriere della Sera</i> , 4 ottobre 2013	16
– Sebastiano Triulzi, «Julian Barnes: “Il dolore non serve a niente”» <i>la Repubblica</i> , 4 ottobre 2013	18
– Alessandro Piperno, «Il genio fuori dalla bottiglia» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 6 ottobre 2013	21
– Christian Raimo, «Critica della critica letteraria» <i>Europa</i> , 6 ottobre 2013	25
– Ranieri Polese, «Adelphiana, cinquant'anni di scoperte controcorrente» <i>Corriere della Sera</i> , 8 ottobre 2013	29
– Roberto Francavilla, «Voci dal melting brasiliano» <i>il manifesto</i> , 9 ottobre 2013	33
– Riccardo De Gennaro, «Questa industria libraria fa schifo. Ma a tutti pare andar bene così» <i>il manifesto</i> , 9 ottobre 2013	35
– Paola Peluffo, «Difesa di quei patrioti degli editori» <i>Il Sole 24 Ore</i> , 10 ottobre 2013	36
– Andrea Biondi, «Un piano per la lettura dopo tre anni di calo» <i>Il Sole 24 Ore</i> , 10 ottobre 2013	38
– Franco Cordelli, «Nobel alla canadese Munro, maestra del racconto breve» <i>Corriere della Sera</i> , 11 ottobre 2013	39
– Marisa Caramella, «La sua sfida alla perfezione» <i>il manifesto</i> , 11 ottobre 2013	41
– Stefania Vitulli, «L'unica regola per scrivere? Non darsi regole» <i>il Giornale</i> , 12 ottobre 2013	42
– Angiola Codacci Pisanelli, «Compri due leggi tre» <i>l'Espresso</i> , 12 ottobre 2013	44
– Paolo Giordano, «Dave Eggers, l'ologramma della vita» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 13 ottobre 2013	47
– Gian Arturo Ferrari, «Scoprire a Francoforte di non contare più nulla» <i>Corriere della Sera</i> , 14 ottobre 2013	51

– Christian Raimo, «Giusto due parole a Gian Arturo Ferrari» <i>minima&moralia</i> , 15 ottobre 2013	52
– Dunia Gras Miravet, «Bolaño inedito» <i>la Repubblica</i> , 15 ottobre 2013	53
– Stefano Mauri, «Editoria, la tempesta è perfetta» <i>Corriere della Sera</i> , 16 ottobre 2013	56
– Giuseppe Montesano, «Guida, il grande vuoto dopo la chiusura» <i>Il Mattino</i> , 17 ottobre 2013	57
– Valerio Venturi, «Librerie indipendenti. Milano unisce le forze» <i>il Fatto Quotidiano</i> , 18 ottobre 2013	59
– Tullio De Mauro, «Molte storie per analfabeti» <i>Internazionale</i> , 18 ottobre 2013	60
– Paola Del Zoppo, «Gian Arturo Ferrari rapito dagli alieni» <i>Senza zucchero. Il blog di Del Vecchio</i> , 18 ottobre 2013	62
– Raffaele La Capria, «Lettera al lettore italiano» <i>Il Foglio</i> , 19 ottobre 2013	64
– Marco Missiroli, «L'eroe mite e dignitoso di Malamud, lo scrittore che amava Charlot» <i>Corriere della Sera</i> , 19 ottobre 2013	65
– Alessandra Farkas, «Il romanzo è vivo, Cassandra ha perso. Parola di Jay McInerney» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 20 ottobre 2013	67
– John Banville, «Il mio Kafka segreto. Quelle pulsioni omosessuali nascoste nei romanzi» <i>la Repubblica</i> , 21 ottobre 2013	70
– Bruno Quaranta, «Franco Maria Ricci, nel labirinto ritrovo Borges» <i>La Stampa</i> , 23 ottobre 2013	72
– Vittorio Zucconi, «New journalism? Ridatemi quello Old...» <i>il venerdì della Repubblica</i> , 25 ottobre 2013	74
– Eduardo Lago, «Quel pezzo che io e Tom dovemmo buttare via» <i>il venerdì della Repubblica</i> , 25 ottobre 2013	77
– Chiara Daina, «In fila per salvare la libreria» <i>il Fatto Quotidiano</i> , 27 ottobre 2013	82
– Alessandro Piperno, «L'ultima parabola del santo libertino. Niente ha mai un vero perché» <i>Corriere della Sera</i> , 30 ottobre 2013	84
– Antonio Gurrado, «Un classico è sempre una novità, specie per il mercato editoriale in crisi» <i>Il Foglio</i> , 31 ottobre 2013	87

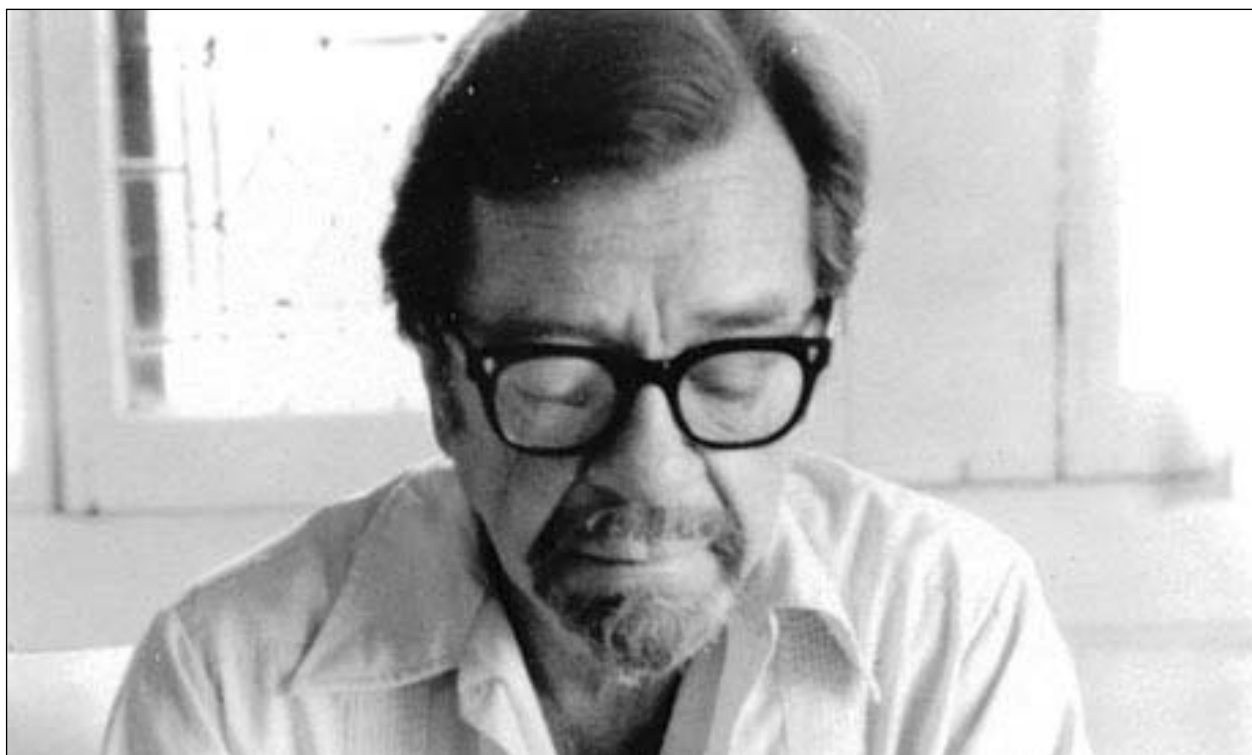
L'epica del West cruento

Come è stato costruito il caso letterario John Williams

Caterina Ricciardi, L'Indice dei libri del mese, ottobre 2013

La vicenda letteraria del texano John E. Williams (1922-1994) è singolare. Personaggio sfuggente, ombra vacillante nel panorama letterario del secondo Novecento, Williams è autore di quattro romanzi, di cui tre di immediato successo al loro apparire fra il 1960 e il 1972, per precipitare quasi contestualmente nel sottobosco del mainstream. Eppure, lo scrittore continua a tornare alla ribalta con il ridestato stupore di periodiche «riscoperte». Mai collocato in una tradizione, Williams resta fuori dal

canone, nonostante revisionismi culturali di grande portata letteraria e multimediale, ai quali si presta, per esempio, *Butcher's Crossing*, il western oggi in libreria (ed. orig. 1960, trad. dall'inglese di Stefano Tummolini, pp 360, 17,50 euro, Fazi, Roma 2013). Il romanzo, infatti, anticipa fenomeni come *Piccolo grande uomo* (1970), *Soldato Blu* (1970), *Balla coi lupi* (1990), con i quali, per contrasto, va ricordato *L'ultima caccia* (1956), un film dissacrante, e buon testimone, nel caso specifico, della storia ingloriosa



dell'estinzione dei bisonti nelle praterie americane. Inutile ricordare, inoltre, ai fini del revisionismo del western, il fenomeno post-post Cormac McCarthy. Esperto di Rinascimento inglese, Williams ha lasciato pochi studi scientifici, aspirando, forse, ad affidare la sua fama all'esile corpus narrativo da cui, con *Butcher's Crossing*, emergono il *campus novel Stoner* (ed.

Mai collocato in una tradizione, Williams resta fuori dal canone, nonostante revisionismi culturali di grande portata letteraria e multimediale...

orig. 1965, trad. dall'inglese di Stefano Tummolini, postfaz. di Peter Cameron, Fazi, 2012), e lo storico *Augustus* (ed. orig. 1972, trad. dall'inglese di Bruno Oddera e Antonella Lattanzi, Castelvechi, 2010) che nel 1973 gli valse un National Book Award, condiviso con John Barth. Sembra che avesse antenne appuntite, perché i tre filoni da lui frequentati avrebbero avuto sviluppi: il terzo (la Roma classica), sostenuto da una tradizione «alta» consolidata nel Novecento da Robert Graves, ha prodotto negli ultimi tempi una diffusa letteratura di consumo metodologicamente nuova. Il lascito di Williams mostra dunque una curiosa varietà di proposte, che induce a pensare all'autore come a un letterato colto, diviso fra le sue umili origini texane e gli interessi accademici, molto simili a quelli del suo Stoner, uno studioso dedicato all'influsso dei classici latini sulla tradizione anglosassone, buon insegnante, innamorato della poesia e di vecchi libri, ma parco saggista.

In *Butcher's Crossing* siamo nel Kansas, all'epoca post guerra civile dell'espansionismo a Ovest, con il fluire lungo la linea della frontiera degli sconfitti del Sud, i piccoli *farmers* di nuova immigrazione, gli avventurieri, e i Robber Barons: i primi monopolisti del territorio, investitori e speculatori soprattutto nel campo dello sviluppo delle ferrovie. Alle spalle,

a Est, c'è la nobile cultura trascendentalista, da cui Williams attinge per le due epigrafi: Emerson, con il suo appello alla sovranità della natura («Qui alberghano la santità che oscura le nostre religioni, e la realtà che oscura i nostri eroi»), e Melville, che il mondo del Mississippi lo descrive con toni interrogatori («Ma chi ha ucciso di freddo il mio carrettiere nella prateria? E chi ha condotto alla follia Peter il Selvaggio?»), e da dove proviene il protagonista, Will Andrews, figlio di un ministro della Chiesa Unitariana, in cerca proprio della «santità» del paese vergine e, addirittura, di «un'identità precisa» (da vero americano). Egli cade, invece, preda di un sogno fallace, trasformandosi in un cieco inseguitore di fortune. A Butcher's Crossing, stazione di passaggio per i cacciatori (e macellai) di bisonti, nel 1873 la fortuna gli si presenta sotto le forme dell'imponente animale sacro per gli indiani: sacro perché fonte di vita. A lui, e alle tumultuose comparse annuali di mandrie di quattromila capi impellicciati, i nativi affidano la loro sopravvivenza. Ma lì, oltre la prateria, fra le Montagne Rocciose del Colorado, dove i bisonti si ritirano, è «terra del diavolo», dice uno dei personaggi, non «un posto per uomini».

Descrizioni di straordinaria intensità paesaggistica, esperti tecnicismi venatori e rituali (Williams si sarà servito di materiali all'Università di Denver? O gli è stata sufficiente la lettura di *Alce Nero parla?*), psicologismi non stereotipati, un intreccio ritmicamente calibrato, e una nemesi finale a sorpresa, danno corpo a un'epopea di non-eroi che si lascia dietro, con le spoglie, le premesse insanguinate della costruzione del mito dell'Ovest e della «frontiera». Al bisonne non resta che l'incisione della sua silhouette sul nichelino da cinque centesimi, anch'esso scomparso. Ben diverso è il contesto di *Stoner*, nella cui storia sembra segnarsi il difficile passaggio di una generazione di ceti inferiori alla nobiltà dell'accademia americana. Le sei colonne neoclassiche, superstiti da un incendio ottocentesco, che ancora oggi dominano il campus di Columbia, Missouri, si offrono agli occhi stupiti della spaesata matricola («bruna e inerte come la terra da cui proveniva») a simbolo delle altezze vertiginose cui egli vorrebbe

ambire. Esse rappresentano «la vita che aveva scelto» (ma che per nascita non gli appartiene), «proprio come un tempio rappresenta dio». Stoner fallirà nelle sue aspirazioni di carriera e di studioso, frenate da colleghi spocchiosi e competitivi.

Non sarà diverso il destino della sua avventura matrimoniale con la terribile Edith, figlia di un banchiere di St. Louis, una mantide sessualmente repressa, capace di sottrargli anche l'affetto della figlia. A quarantadue anni William Stoner «non vedeva nulla di emozionante nel proprio futuro. Del suo passato, poco gli interessava ricordare». Ma quel che risulta più singolare è che la sua esistenza sia resa ancora più smorta dal doppio contesto in cui egli si trova ad agire: il polveroso mondo accademico dell'Università del Missouri dal 1910 al 1956 (dove anche Williams insegnò, prima di spostarsi a Denver) e l'infelice nucleo familiare che egli crea lasciandosi alle spalle le radici del pionierismo contadino più aspro (Booneville, l'avamposto in cui è nato, fa pensare al mitico esploratore Daniel Boone). Nel suo caso, le due sfere, quella accademica e quella domestica, si

specchiano in un'unica ingrata e mostruosa entità bifronte. A parte le due guerre mondiali, cui non partecipa, e qualche interferenza della Depressione, il mondo esterno non lo incontra mai.

Stoner retrocede davanti agli ostacoli, persino di fronte alla passione amorosa per un'allieva. L'etica e l'ipocrisia del perbenismo dominante lo obbligano a desistere. È chiaro che in quell'America non c'è posto per i non combattenti, i non eroi (altro che Daniel Boone!). «Ormai ricordava a malapena» riflette Stoner morente «di aver pensato al fallimento, come se avesse qualche importanza. Gli sembrava che quei pensieri fossero crudeli, ingiusti verso la sua vita». Infatti, è come chiedersi alla fine: in fondo in fondo, su quante micro-vite come la sua si è formata, nel tempo, la nazione?

Sembra paradossale che una mente capace di cogliere con tanta penetrante finezza il cruento West ottocentesco e la *mediocritas* dell'uomo medio americano, sia altrettanto capace di ricostruire il ritratto di un personaggio storico di un passato lontano mari e secoli dal Missouri o dal Colorado. Ma Williams possiede tutti

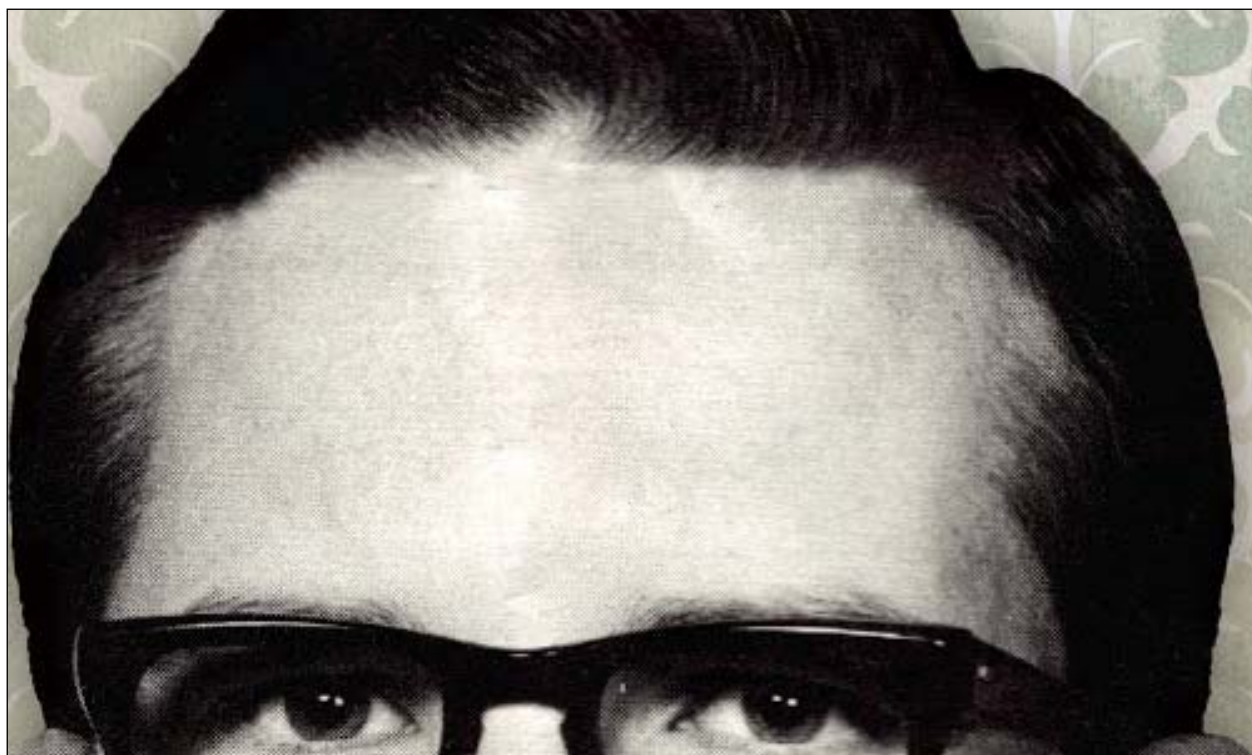


gli strumenti per farlo, con le risorse di studio, benché *Augustus* non sia una «biografia storica». Lo precisa in una nota lo stesso Williams, il quale, pur citando fonti accurate, dietro le voci di Cesare, Cicerone, Bruto, Marco Antonio, Marco Agrippa, Mecenate, Orazio, Ovidio, Virgilio, lo stesso Augusto e la sfortunata figlia Giulia, invita il lettore a cercare «le verità della narrativa più che della Storia». Infatti, il modo in cui egli si serve del genere epistolare fa sì che, nella coralità di interventi, sia l'esteta a dare un'imbeccata allo storico. Questo risulta dalle lettere di Mecenate al repubblicano Livio nel 13 a.C., in cui, sulla base dei ricordi e delle sue valutazioni, egli circoscrive gli spazi ermeneutici della lettura del passato, indicando le priorità nel gioco d'azzardo della Storia: «calcolo, politica e necessità».

È la necessità che nel 44 a.C. muove il corso augusteo, ma era stata la stessa necessità a far agire, per altro verso, la mano degli assassini di Cesare, una mano sorretta da Cicerone, il quale, prima di morire, in una lettera a Ottaviano dice: «L'ho fatto

per amor di patria che spesso impone a entrambi la necessità crudele di andare contro le nostre stesse inclinazioni più umane e naturali». Tuttavia, la repubblica corrotta ereditata da Ottaviano, secondo Mecenate, non era più difendibile. Ecco l'impero. Ed è ancora la necessità a guidare la vita pubblica e privata di Augusto per quel bene dello stato che egli crede di aver fondato ma di cui sente la friabilità. È un bilancio poco glorioso per un vecchio leone disilluso in viaggio nell'agosto del 14 d.C. verso Capri, ultima meta del suo soggiorno terreno.

La «necessità» che ha dato vita a quell'impero avrà insegnato qualcosa a Williams? E come si concilia l'ampiezza di interessi così disparati (cui va aggiunta la poesia) nella mente e nelle capacità immaginative di un solo uomo? Difficile dirlo. Williams stupisce, certo, ma non tanto per la qualità dei suoi romanzi, quanto per l'incredibile progetto da lui messo in atto, senza, tuttavia, riuscire a imporre il suo segno nella storia delle costruzioni letterarie (forse perché più rivoluzionarie) del secondo Novecento.



Un nuovo genere, il «grazie» letterario

Paolo Di Stefano, Corriere della Sera, primo ottobre 2013

Quanti attestati di gratitudine nei romanzi. Con eccessi paradossali

Il ringraziamento nei romanzi è diventato un genere a sé. Carolina Cutolo e Sergio Garufi ne hanno compilata un'antologia tra il serio e il faceto, che uscirà da Isbn. Il ringraziamento a fine libro viene interpretato come un segno di vanità, una sorta di esibizionismo narcisistico aggiunto a quella particolare forma di narcisismo che in sé è un romanzo: «Con l'alibi del ringraziamento» scrive Garufi (vedi *l'Unità* di domenica) «si continua a parlare bene di sé». È vero, spesso (e volentieri) si rende omaggio a qualcuno con il sottile scopo di esibire la propria falsa modestia, di mettere in piazza l'officina privata autoriale, il retrobottega quotidiano, le fatiche, le amicizie, le relazioni familiari. Non di rado l'intenzione è quella di avvolgere la propria opera in un'aura sublime o pseudo-romantica, di suggerire un effetto di sospensione ispirata, tipo: «Grazie al volpino, che non è scivolato sulla neve», «Grazie a R., che sa perché», «La mia gratitudine a S.P. e alla sua anima pura», «Grato alla luna che mi ha rischiarato le notti», «Devo molto alla bambina che ho intravisto in treno quel giorno», «A K. custode della mia solitudine». Oppure al contrario si vuole chiudere con una coloritura ironica, tipo: «Senza l'amatriciana di R. avrei lasciato perdere», «Sono grato alla mia mamma per il tifo da ultrà», «Ai miei vicini di casa per i pasticcini»...

Del resto, il narcisismo è un segno dei tempi, si annida ovunque e non solo nei libri. In altri casi, l'omaggio è più sobriamente devoluto al sostegno, allo scrupolo, alla pazienza, alla cortesia di archivisti,

bibliotecari, genitori, fratelli, sorelle, mogli, mariti, cognati e cognate, cugini, figli e figlie, nipoti, vecchi maestri, editori, editor, correttori di bozze, agenti, amici vicini e lontani. Non va dimenticato infatti che il ringraziamento è anche una forma indispensabile di riconoscenza quando uno scrittore si è avvalso dell'aiuto materiale di qualcuno. Niente di male, in fondo. Basta non esagerare. D.T. Max, il biografo di David Foster Wallace, dedica sette fittissime pagine ai ringraziamenti: nella lista «non esaustiva» dei destinatari compaiono persino i suoi suoceri. *La bellezza delle cose fragili*, il romanzo d'esordio della scrittrice e fotografa anglo-ghanese-nigeriana Taiye Selasi, si chiude con un elenco di oltre 160 nomi ai quali dire grazie: il primo è Dio, il secondo è l'agente letterario Andrew Wylie detto lo Squalo, seguono una decina di zii e zie, qualche premio Nobel, un laboratorio di scrittura creativa eccetera.

Va bene che non si è soli neanche quando si scrive e che un romanzo è sempre, in qualche misura, il risultato di una cooperazione, ma il troppo è troppo: elenchi così lunghi rischiano di diventare una specie di delega delle proprie responsabilità. In fondo, anche la dedica in passato era un omaggio dovuto. Ma niente di più. Aprendo il terzo volume, appena uscito, del Meridiano della *Commedia umana* di Balzac, si trova subito una grande lezione di stile: «A monsieur Jean-Baptiste Nacquart membro dell'Accademia reale di medicina». Stop.

Se questo è un libro

Angelo Ferracuti, il manifesto, 2 ottobre 2013

Che in Italia in questo venticinquennio non ci sia stato un blocco culturale capace di avversare la cultura neoliberista e lo scempio berlusconiano è fuori di dubbio. Ma non per sua debolezza strutturale, per mancanza di strumenti, bensì perché non c'era nella realtà, mancava di protagonisti coraggiosi, di uomini liberi, veramente indignati, pronti a dare battaglia, fare opposizione nei luoghi che contano dove si produce senso e consenso (editoria, radio, televisione, cinema). Anzi, dell'antiberlusconismo in alcuni casi molti di loro hanno fatto persino un mercato.

L'ho sempre pensato, lo pensano in molti, ma l'altro ieri Andrea Bajani ha avuto il coraggio di scriverlo in modo molto chiaro sul quotidiano *la Repubblica* a proposito del mondo dei libri. Qual è la tesi di Bajani, scrittore di punta dell'Einaudi e uno dei nostri migliori in assoluto, che fa questa riflessione partendo da un libro di Giuseppe Culicchia fresco di stampa rivolto a un giovane autore (*E così vorresti fare lo scrittore*, Laterza)? La scelta di quell'editoria che nasce di fatto negli anni Ottanta dalle macerie delle ideologie, cresce insieme con tutti gli altri mercati che vanno verso la globalizzazione, ha aumentato in maniera esponenziale la produzione di merci, cioè tonnellate di libri a volte inutili, senza nessuna urgenza, formale e morale, scadenti letterariamente, in questo quarto di secolo cosa ha fatto per costruire davvero un progetto culturale alternativo? Niente. Infatti, questa è la risposta che si dà: chi legge male, elegge male. Parafrasando il Nanni Moretti di chi parla male, pensa male. Altro che le televisioni di Silvio Berlusconi! Quelle sono solo un alibi che bisogna abbandonare, non è utile. Ha ragione da vendere, e richiama a una responsabilità civile non solo coloro che in questo paese si occupano di libri, ma chi di fatto è un intellettuale organico al sistema, prestatore al mondo dell'informazione, della comunicazione, della cultura, e registra semplice-

mente quello che è accaduto e continua ad accadere senza nessuno scandalo, in un teatrino dove quasi tutti gli intellettuali partecipano attivamente con narcisistiche e imbarazzanti saghe dell'autopromozione, stucchevoli e mondane serate ai premi letterari, truffaldini quanto la torbida, putrescente politica italiana. Un mondo consociativo che non ha più limiti e steccati, ma che riguarda, a parte qualche eccezione, anche giornalisti, conduttori televisivi, politici, e che in questo ventennio non ha risparmiato neanche i redattori delle case editrici, piegati all'ossessione dei budget, strozzati dalla violenta, frenetica macchina industriale, obbligati a produrre successi e a vendere a tutti i costi libri che molti di loro persino detestano: la favoletta del cantante rock, l'omelia del Cardinale, il sermone del mistico, il romanzo storico ultra-colto e a trama sofisticata del noto intellettuale (che a volte è proprio quello che nel '63 stanava le Liale), il diario della minorenne adultera. Libri di cui non sentivamo il più delle volte il bisogno, ma che «funzionano», «si fanno leggere», sono «belle storie», «attragono», tutti con l'ossessione della trama, ideologia di un pensiero autoritario della lettura, scritti e già pronti per diventare film, quindi moltiplicare (si spera) i profitti. Libri leggeri di intrattenimento spesso addomesticati, vampirizzati da abili editor, scritti da autori che mirano solo al successo economico e personale, in una idea tutta manageriale della letteratura commerciale di consumo. Libri che scalzano quelli veri, sommergono i più sorprendenti, i più feroci, i più torbidi, quelli dove c'è ancora una componente molto alta di letterarietà, di visione, di cattiveria, tutti ottimi anticorpi per lettori desiderosi di nutrimenti. È la chiara rappresentazione di un mondo dove le merci hanno umiliato la cultura, uno stato di cose tale che, se così perdurasse, non farebbe intravedere nessuna possibilità di catarsi, ma solo ulteriori imbarbarimenti, estetici e sociali.

Con qualche eccezione anche molto significativa. Perché se ancora si stampano autori come Michele Mari, Antonio Moresco, Franco Arminio, tanto per citarne alcuni, e qualcuno pensa addirittura di fare un libro di 800 pagine raccogliendo le prose migliori di Luigi Di Ruscio, un autore assolutamente elitario, commercialmente sconveniente, è segno che anche dentro le case editrici maggiori è in atto un conflitto tra chi ragiona solo con le cifre e chi intende coniugare i numeri con la qualità, e magari progettare anche un catalogo, come si faceva ai tempi di Vittorini e Calvino all'Einaudi, Bianciardi e Bassani da Feltrinelli, Vittorio Sereni da Mondadori. Forse sarebbe il momento, come ben ha fatto Bajani, di ricominciare a interrogarsi, a sviluppare pensiero critico, e a far sì che questo conflitto si manifesti in modo più eclatante in termini di dibattito pubblico. Comunque sia, sulle questioni da lui evocate aveva già scritto in presa diretta sui tempi Paolo Volponi nel 1989, inascoltato, in quel capolavoro che è *Le mosche del capitale*: «Il racconto è finito. La narrazione, se vuole, è il bancone del supermercato. Lei non potrà raccontare mai niente di me!» sentenziava in quel libro profetico Bruto Saraccini, quel Don Chisciotte alter ego dello scrittore. Il resto è una normale, quanto prevedibile, conseguenza.

Tutto questo ha a che fare con una mutazione profonda, per molti dovuta allo stato del capitalismo planetario di oggi che considerano invalicabile, eterno, in cui al massimo si può far crescere il peggio per conservare un po' del meglio, questa è l'ideologia portante, contro cui Bajani ha il pregio di nominare e porre degli interrogativi, di indignarsi da cittadino di un paese che affonda nei suoi vizi antichi, e nella scarsa propensione civile dei suoi intellettuali, pavidi, terribilmente narcisi e carrieristi. Un paese dove la cultura non è più lo strumento del comunicare e del capire, quello che ha alimentato febbrilmente il nostro immaginario e le nostre passioni negli anni giovani, e saziato il senso critico, ma un ornamento, una foglia di fico. Un paese dove gli insegnanti non leggono più e non se ne vergognano, e gli amministratori dei tanti comuni, delle molte città, dovrebbero chiamarsi solo assessori allo Spettacolo,

perché anche loro sono stati avvelenati dal reality e cercano l'audience, il nome di richiamo, l'evento, per paura di essere impopolari. Tutto il resto, quello che fa pensare, si sa, è «difficile», «noioso», «impegnativo», meglio restare in una apatica superficialità a-conflittuale. Viviamo in un paese *senza*, per l'appunto, dove si produce solo cinismo di massa, pieno di tutte quelle culture nefaste che non hanno più un avversario sul campo della dialettica sociale, e che potentemente producono senso e consenso, avvelinandoci la vita.

Quando è uscito il mio ultimo libro, durato anni di fatiche, ho pensato davvero quello che scrive Bajani, cioè che era diventato un periodico. Vive tre mesi, poco più, oggi, un'opera di letteratura, come un qualsiasi prodotto da banco che si affida al mercato, poi scade per sempre. Escono le recensioni, vieni invitato a parlarne alla radio, fai qualche presentazione in pubblico, poi il ciclo si interrompe, non c'è più tempo, c'è già un altro autore che cerca il suo mercato, a meno che non lo tieni in vita il tuo libro, come sto facendo, girando come un pazzo per l'Italia. Ma è un mercato sempre più al ribasso, dove in cima alle classifiche ci sono libri che mi vergognerei di aver scritto. Senza lingua, senza letteratura. Libri *a perdere*, che una volta letti si possono buttare nel cassonetto come le lattine di Coca-Cola. Libri di non editori scritti per non lettori, come direbbe un narratore che amo, Claudio Piersanti, da sempre

Vive tre mesi, poco più, oggi, un'opera di letteratura, come un qualsiasi prodotto da banco che si affida al mercato, poi scade per sempre.

lontano da questo teatrino, il quale disse una volta che l'unica cosa che manca drammaticamente in questo paese sono gli autori, cioè quegli scrittori capaci di visione, di sguardo, quelli che hanno un'idea forte del mondo. Tra i tanti falsificatori, manipolatori di trame, insegnanti di scuole di scrittura creativa non se ne vedono molti all'orizzonte.

L'editoria religiosa va

Il mercato del libro è in recessione ormai da alcuni anni, il dato del 2012 è del -14 per cento delle vendite. La nota consolante è che i libri cattolici limitano le perdite a un -4 per cento

Andrea Galli, *Avvenire*, 2 ottobre 2013

Se il mercato del libro è in recessione ormai da alcuni anni, il dato del 2012 si avvicina alla categoria «bagno di sangue»: -14 per cento delle vendite rispetto all'anno precedente con un ritorno secco ai valori del 2008. La nota in parte consolante, visti i tempi, è che l'editoria cattolica limita le perdite, facendo registrare sempre nel 2012 un -4 per cento. Questo è quanto emerge dalla ricerca promossa da Uelci (Unione editori e librai cattolici italiani) in collaborazione con Cec (Consorzio per l'editoria cattolica) e Ediser, la società di servizi dell'Associazione italiana editori, ricerca che viene presentata oggi a Milano. Una maggiore solidità degli editori cattolici rispetto ai rovesci del mercato, quindi, ma che non concede sonni tranquilli. La situazione infatti è oltremodo fluida, parlare di rendite di posizione è ormai fuori dal tempo.

Anche qui basta un dato, che spiega Gianni Cappelletto presidente Uelci: «La parte preponderante delle pubblicazioni religiose proviene ancora dagli editori cattolici che mantengono negli ultimi anni il 13 per cento del mercato globale», di contro si registra «un'entrata irruente degli editori laici che erano all'1,5 per cento nel 2008 risalendo al 4,5 per cento nel 2012. Con questi indici si può ipotizzare una loro presenza dell'8 per cento nel 2015». Oltre la crisi c'è insomma la concorrenza sempre più decisa di chi cerca di lucrare in un ambito fino a non molti anni fa lasciato a case editrici di matrice confessionale. Del resto il bacino del mercato librario in Italia, è risaputo, è piuttosto chiuso: la torta è sempre quella, ognuno cerca di rubare una fetta al vicino. «Secondo

i dati Istat del 2012» continua Cappelletto «solo il 46 per cento degli italiani legge almeno un libro all'anno». Ovvero oltre la metà della popolazione non legge nemmeno un libro in 12 mesi. «Il mercato si è sempre appoggiato ai lettori forti, la fascia che legge almeno 12 libri all'anno, che è il 6,3 per cento della popolazione, una percentuale inferiore a quella di altri paesi europei confrontabili con l'Italia. La crisi del 2012 è stata pesante perché per la prima volta da molto tempo proprio questo zoccolo duro di lettori, che non ha modificato le proprie abitudini nel corso delle altre crisi, ha comprato meno libri». C'è chi potrebbe pensare che un indebolimento della filiera cattolica, se il suo posto fosse progressivamente preso da quella laica, non farebbe una grande differenza per l'utente finale. A parte il fatto che l'editoria cattolica italiana, con la sua ricchezza di offerta e di editori, è un patrimonio culturale, un unicum o quasi in Europa, e merita di essere salvaguardata di per sé, la differenza per l'utente finale la si coglie nei titoli. Se gli interessi dell'editoria laica si dilatano, questo avviene infatti nella cosiddetta «area riflessiva» (il 45 per cento del totale), cioè storia del cristianesimo e storia delle religioni, con una spiccata attenzione al mondo orientale. In crescita anche l'area «spiritualità», al 25 per cento. Si tratta dell'area più light, in grado di intercettare un pubblico generalista in quanto a fede e orientamento etico. Colpisce, per esempio, come la produzione di libri religiosi indirizzati alla famiglia sia appannaggio al cento per cento di case editrici cattoliche. Senza di loro, non vi sarebbe pressoché nulla sul mercato.

Tra i tanti fronti aperti, quello su cui ci si interroga maggiormente da anni è l'impatto dell'online sul mercato librario. Il dato presentato dalla ricerca Uelci parla di un incremento sensibile: da un 3,8 per cento di libri religiosi acquistati tramite internet nel 2011 a un 11,5 per cento nel primo quadrimestre del 2013. La crescita è notevole, ma i contorni del fenomeno restano incerti, soprattutto perché il gigante del settore, Amazon, non mette a disposizione i suoi numeri. Di fronte a ciò Enzo Pagani, vicepresidente Uelci, parla di «preoccupazioni molto forti» per la catena distributiva religiosa: «Le librerie, soprattutto indipendenti, chiudono ma anche le catene non navigano in mari tranquilli. Se nel mercato generale la chiusura di librerie indipendenti vede una successiva occupazione di librerie di catena, che di fatto aumentano la superficie di offerta editoriale, la stessa cosa non accade nel settore religioso. Alla fine a risentirne sono anche gli editori cattolici che perdono un canale distributivo che non ha ancora delle alternative mature rispetto alle librerie». Da tempo

si dice che è venuto il momento di unire le forze e Pagani è d'accordo: «Così come la distribuzione cattolica per le librerie si è arricchita di un nuovo soggetto, Proliber, che ha fuso tre soggetti distributivi, Dehoniane, Messaggero e Elledici, così anche nel mondo delle librerie indipendenti e di catena sarebbe opportuno abbattere barriere che nascono dalle storie passate». Intanto si lotta, mese per mese. I prezzi della produzione religiosa sono in media più bassi del 4 o 5 per cento rispetto al mercato generale, il prezzo si abbassa di un ulteriore 13 per cento valutando il prezzo medio del venduto. Anche questo ha permesso di limitare i danni. «Dopo due anni di gravi perdite viviamo sul filo della sussistenza» chiosava Cappelletto. Se non altro, in questo 2013 che si è aperto con tinte fosche, il cambio di pontificato ha dato una boccata di ossigeno a molti editori e librai: è papa Bergoglio ovviamente il campione di vendite e il suo richiamo costante, «Non lasciatevi rubare la speranza», vale in piccolo anche per il settore della carta stampata e rilegata...



Bodoni è grande e Steve Jobs è il suo profeta

A duecento anni dalla morte Parma celebra il maestro dell'arte tipografica, tornata di moda grazie al computer

Marco Belpoliti, La Stampa, 2 ottobre 2013

Sino agli anni Quaranta del Ventesimo secolo il test usato per determinare la leggibilità dei caratteri a stampa era quello dei «battiti di palpebra». Battere le palpebre è il modo con cui i nostri occhi alleviano la stanchezza: meno movimenti, più leggibilità. I risultati migliori ottenuti in «laboratorio» erano raggiunti da tre caratteri: Bembo, Bodoni e Garamond. In una conferenza al London College of Printing, John Biggs, racconta Simon Garfield in *Sei proprio il mio typo* (Ponte alle Grazie), presentò questi risultati decretando sperimentalmente la forza delle tre intramontabili font. Se il cavaliere Giambattista Bodoni potesse tornare tra noi e leggere i risultati del test, sarebbe di sicuro soddisfatto per il successo postumo ottenuto dal suo alacre lavoro, sancito da quel capolavoro che è il *Manuale tipografico*, pubblicato dalla vedova nel 1818, e nel contempo potrebbe compiacersi di vedere come la sua maestria nel disegno e nella fusione dei caratteri suscita ancora interesse in un mondo in cui la tipografia è tornata di gran moda attraverso lo strumento che usiamo quotidianamente: il computer.

Nell'arco di un decennio la parola font, termine tecnico sconosciuto ai più, è divenuta d'uso comune. Quando ci mettiamo a scrivere sulla tastiera del nostro personal abbiamo la facoltà di decidere quale carattere utilizzare, merito di un giovane americano studente dell'assai poco prestigioso Reed College a Portland nell'Oregon, Steve Jobs. Tra il giovane incisore proveniente dalla provincia piemontese – Bodoni era nato a Saluzzo nel 1740 e migrò a Roma in cerca di fortuna, lontano dal laboratorio paterno

– e lo spiantato studente americano, iscritto al corso di calligrafia del suo college, ci sono più punti in comune: costanza, attitudine, colpo d'occhio, intelligenza, sensibilità, capacità di cogliere lo spirito del proprio tempo, successo.

Nelle mostre che si aprono a Parma in questi giorni per celebrare Giambattista Bodoni a duecento anni dalla morte non si coglie solo l'atmosfera di un'epoca, il Settecento, che ha rivoluzionato le nostre idee sul mondo, ma anche la peculiarità di una tradizione italiana del «bello» e dell'«eleganza» raggiunte usando la mano e l'occhio per agire su piccoli parallelepipedi di acciaio detti punzoni. Al mondo esistono oggi oltre centomila font, tuttavia quelle incise da Bodoni sono presenti o hanno influenzato le sei o sette più usate. Nella sua classica storia della tipografia e dei caratteri, *Cinque secoli di stampa* (Einaudi), S.H. Steinberg scrive che Bodoni è stato il solo grande artista grafico italiano, amato e riverito in vita da letterati e stampatori, re e borghesi. Prima di lui, e di John Baskerville, altro famoso disegnatore di caratteri del Settecento, non esisteva l'idea di produrre un bel libro mediante la tipografia: il libro veniva giudicato e apprezzato in base all'opera dell'illustratore e dell'incisore, piuttosto che dal lavoro del compositore e dello stampatore.

Bodoni ha portato queste due tecniche al livello di un'arte mediante una serie di regole presenti nel suo *Manuale*: regolarità del carattere, nettezza del segno, buongusto e grazia, nerezza degli inchiostri, e soprattutto la bellezza della pagina affidata alle sole lettere. Il disegnatore piemontese pensa

la pagina come un'opera d'arte che suscita in chi guarda il medesimo piacere e gusto che si ha davanti a un'incisione di Raffaello o Poussin. L'occhio apprezza e gode la forma delle lettere, la loro disposizione nella pagina: un quadro concettuale. Come si capisce osservando i materiali e gli oggetti presenti nel Museo parmigiano a lui dedicato, la qualità delle lettere è raggiunta attraverso minime variazioni. Nel *Manuale*, ricorda Angelo Ciavarella, ci sono 108 pagine di maiuscole tonde e corsive: «I corpi delle lettere sono così impercettibilmente degradanti che ognuno si perde nel successivo e la differenza tra l'uno e l'altro è di appena 2-3 decimi di millimetro».

L'influenza della cultura neoclassica si coglie in questo rapporto tra pagina e carattere. Se fino a un certo punto Bodoni realizza i libri in funzione dei caratteri che ha a disposizione, dopo l'edizione delle *Bucoliche* comincia a incidere i caratteri tenendo conto dei libri che vuole stampare. La cassetta delle font è per lui come la tavolozza del pittore, così che si stabilisce un rapporto sensibile tra parole, forma e contenuto del volume. L'incisore al servizio dei signori di Parma – grande privilegio e stabilità di lavoro – pensa in termini di bianchi e neri della pagina, una magia che è frutto non solo della sua abile tecnica con il punzone, e con gli altri strumenti del mestiere, ma anche del suo meraviglioso senso delle proporzioni e degli spazi bianchi. Ciavarella ha

notato che nel *Manuale* è difficile trovare una scala perfettamente omogenea dal corpo 6 al corpo 60, il che mostra come la bellezza estetica non sia il risultato del solo ordine o regolarità, bensì un'invenzione che porta il grafico italiano a rifare i corpi già esistenti, a ridisegnarli.

Rovesciando un detto di William Morris, riferito alla stampa del Seicento, con Bodoni l'artista sconfigge l'ingegnere. Stanley Morison ha sostenuto che la storia della stampa sarebbe in gran parte la storia del frontespizio; con questa invenzione si passa dallo scritto allo stampato, e comincia a esistere il libro come forma a sé stante. Inventato nel 1463 in modo inconsapevole da Peter Schöffer, il frontespizio raggiunge il suo culmine nelle aperture di Bodoni. Si resta incantati nel vedere quello di *The Castle of Otranto*, storia gotica, bestseller inglese del 1791, o il catalogo della *Pinturas de Antonio Allegri* del 1800 per la Spagna, o ancora il *De imitatione Christi* del 1793. Il libro è esistito e si è diffuso anche grazie a questo incisore di caratteri, il cui merito principale è di aver trasformato la grafica, attività in apparenza ancillare – oggi tutti leggono, ma quasi nessuno vede la forma delle lettere – in un'arte decisiva del mondo moderno. Bellezza e sapere non sono inseparabili, come l'aspirante calligrafo di San Francisco ha cercato di dimostrare due secoli dopo con la sua serie di alfabeti disponibili a ogni nostro clic: Bodoni in una «tendina».



«Masterpiece», scelti i giurati

Roberta Scorrane, Corriere della Sera, 4 ottobre 2013

Alla fine, forse, il racconto più intrigante sarà quello non raccontato: tre scrittori che siederanno fianco a fianco e, per una volta, non alzeranno il sopracciglio ciascuno davanti al romanzo dell'altro, bensì, tutti e tre compatti, giudicheranno le opere di terzi.

Sarcasmi a parte, *Masterpiece*, il talent show letterario da metà novembre su Rai 3 (prodotto da Rai e FremantleMedia, con la collaborazione editoriale del gruppo Rcs), ha la sua squadra di giurati. Se il nome di Giancarlo De Cataldo per la verità circolava da un po', le sorprese arrivano dai compagni di banco: Andrea De Carlo e Taiye Selasi. Ovvero, il raffinato interprete del romanzo italiano dagli anni Ottanta a oggi, e la 33enne autrice che si definisce «afropolitan», radici africane, destino anglosassone, con un ritaglio di vita a Roma. Come da attese, non ci sarà un conduttore, ma un «coach», un personaggio a metà tra l'editoria e la tv, una sorta di mentore per gli aspiranti scrittori che si sfideranno in varie prove narrative: è Massimo Coppola, giovane editore (guida da Isbn), nonché documentarista e autore televisivo.

Dunque, una selezione di quei cinquemila manoscritti arrivati alla produzione a fine agosto ben presto

troveranno il loro «tribunale narrativo»: tutto è pronto per la prima puntata, a metà novembre, in seconda serata. Il premio: la pubblicazione (Bompiani con Rai Eri) del romanzo inedito in centomila copie e la contemporanea diffusione in edicola con il *Corriere*. La sfida: prove narrative di vario tipo, dal reportage al discorso politico alla poesia al racconto. Il dubbio: quanto sarà facile parlare di letteratura in televisione? «Chissà, magari sarà divertente» sorride De Cataldo. «Di certo non si discute la dimensione segreta della scrittura, ma il processo creativo ha un suo fascino. L'importante è non spettacolarizzare la letteratura, sarebbe fuori luogo: si cercherà invece di mostrarne il lato nascosto». O flessibile, ossidabile, plasmabile: come cambia la scrittura quando entra in competizione? Qual è la reazione chimica che si sprigiona nella narrativa condivisa? «Nei *Diari*, Schnitzler» continua De Cataldo «racconta degli esperimenti di scrittura "collettiva" insieme a von Hofmannsthal e altri. L'autore si metteva in gioco, poneva sul tavolo il proprio racconto, pronto per essere raccolto da altri». Modificato, anche, come avveniva nelle serate di poesia della Beat Generation (facevano delle «jam session»).





E, se parliamo di mettersi in gioco, De Carlo è forse lo scrittore che maggiormente sfida sé stesso: dotato di un certo anticonformismo autoriale (non fa presentazioni, bensì spettacoli in cui incontra il pubblico), con il mezzo televisivo ha un rapporto catulliano: «Rispetto, anzi, amo il mezzo» dice «ma non un certo suo uso, superficiale e sterile. Parlare di libri davanti a una telecamera per me sarà come parlare a un nuovo lettore. E poi io sono per natura un giurato severo: voglio la vita vera nei romanzi». A dispetto dell'estrema gentilezza nei modi. E sarà interessante vedere come e se il piccolo schermo distorcerà una naturale predisposizione all'affabilità. Come e se la televisione (e il gigantesco commento collettivo che arriva dai social network) trasformerà un'affabulatrice molto bella quale è Taiye Selasi, cosmopolita, intelligente, dalla risposta pronta.

Massimo Coppola va dritto al punto: «Ogni cosa è raccontabile». Ineccepibile, nell'epoca dominata da David Foster Wallace e dalla «metaletteratura», dal narrare le fasi della narrazione, dall'avverarsi di quanto previsto da W.H. Auden nel 1962 («Oggi il poeta guadagna di più con il parlare della propria arte che non con il praticarla»). La sfida vera di questo talent letterario sarà forse questa: raccontare la metaletteratura. Ossia, *il racconto del racconto del racconto*. Con le leggi televisive, ma anche con la

personalità dei giurati, con le «buone maniere» di De Carlo, l'umorismo di De Cataldo e la simpatia epidermica di Selasi. Coppola fa notare: «Si parlerà soprattutto di *scrittura*, la *letteratura* verrà fuori con la pubblicazione del romanzo inedito. E il romanzo deve essere giudicato con i parametri narrativi».

Eppure: quei cinquemila manoscritti arrivati; le centinaia di persone in coda per le selezioni; persino le decine di storie scritte che ogni settimana inondano le scrivanie delle case editrici. Non è forse questo un piccolo microcosmo letterario? Fonte di vicende, intersezioni di vite. De Carlo non nasconde una certa curiosità: «È un'Italia che non trova spazio da nessun'altra parte, che non viene raccontata».

Dunque, la scrittura verrà documentata e diventerà «share» e auditel, ma la letteratura saranno le decine di persone che si metteranno a nudo: scrivere non è preparare un piatto di vongole in umido né rifare un successo dei Led Zeppelin. Qui si *produrrà* qualcosa, si darà concretezza a un'indole. E, alla fine, ci sarà un libro vero, quello sì, giudicabile come esempio di letteratura. Senza contare l'auspicio di De Cataldo: «Magari a qualcuno che guarda da casa verrà voglia di leggere qualcosa di bello». *Masterpiece*, forse, va preso così: come un invito alla lettura, in un mondo che (tra post, sms, blog, mail) è sempre più inesorabilmente scritto.

Julian Barnes: «Il dolore non serve a niente»

In una intervista-confessione lo scrittore britannico racconta la morte della moglie l'idea del suicidio, l'elaborazione del lutto, i suoi sogni e la mancanza di fede

Sebastiano Triulzi, la Repubblica, 4 ottobre 2013



Quando la sera scende sul volto di Julian Barnes e il buio s'impadronisce dello studio, verrebbe voglia di non lasciarlo solo. Ha deciso di non accendere la luce e i contorni delle cose si perdono nella sua casa così tipicamente inglese con la facciata dai mattoni rossi. Il buio si prende il giardino interno e la scala centrale, di legno, che porta al secondo piano. Continuerà a parlare nella penombra dell'arma che usa contro la solitudine: il lucido esercizio della ragione, che però non mitiga il senso di angoscia e disperazione. Einaudi ha appena pubblicato il suo memoir, *Livelli di vita*, in cui analizza il processo dell'elaborazione del lutto dopo la morte della moglie Pat Kavanagh, avvenuta nel 2008. Racconta della complicità che sorge con altri dolenti, di aver continuato a parlare con lei tenendo in vita il loro linguaggio comune, dell'idea del suicidio che s'è affacciata «prestissimo, e molto razionalmente». Confessa di piangerla senza vergognarsi e di averla sognata per anni pur fallendo quando voleva evocarla volontariamente. L'ha amata così tanto da sostenere che è la vita ad aver perso con la sua morte, e cercando un disegno ripete: «È solo l'universo che fa il suo mestiere».

Anche nel suo penultimo libro, *Il senso di una fine*, vincitore del Man Booker Prize nel 2011, Barnes ricostruisce l'insignificanza della vita umana attraverso i personaggi che continuamente si interrogano senza trovare una spiegazione. E falliscono miseramente perché non riescono a darsi un'educazione sentimentale, come la definiva il suo amato Flaubert. Prima di affrontare il lutto, Barnes compie in *Livelli*

di vita un lungo giro che comprende brandelli della storia del volo o della fotografia, emblemi del prodigio e della verità che formano la chimica dell'amore: «Sentivo la necessità di inserire il lutto in una sorta di impalcatura, altrimenti» spiega «sarebbe solo un grido di dolore».

Ha scritto questo libro come se stesse mettendo in pratica una forma di terapia?

Nei primi tempi, dopo che venne diagnosticato il tumore a mia moglie, tenevo un diario; scrivevo ogni giorno, annotando tutto ciò che succedeva perché temevo di dimenticare. È stato, questo sì, molto terapeutico. Sentivo che dovevo descrivere la sua malattia il più accuratamente possibile: era il mio compito come essere umano oltre che come scrittore. Quando iniziai *Livelli di vita* erano passati tre o quattro anni, lo scopo era un altro. E non ha cambiato il livello del mio dolore.

Che cos'è il dolore?

L'immagine negativa dell'amore. Il dolore ha bisogno della condivisione, mette alla prova le amicizie, rende egoisti, indebolisce più che rafforzare. A volte a lui ci affezioniamo. E.M. Forster dice che «una morte può anche trovare una spiegazione, ma non getterà mai luce su un'altra»; succede anche al dolore, che non spiega un altro dolore.

Che cos'è il lutto oggi?

Un tempo la religione forniva uno schema: andavi in chiesa, visitavi la tomba, vestivi di nero. Nella società europea contemporanea, dove la religione ha meno forza, non sappiamo più affrontare né la morte né il lutto. Non abbiamo sviluppato forme sociali per poterci confrontare adeguatamente con entrambi. Si moriva in casa, ora per lo più in ospedale, ed è come se fosse diventata un fallimento della medicina. Invece la morte è una parte fondamentale, intrinseca, della vita stessa. Non ci insegnano che cosa fare quando siamo colpiti dal dolore. Bisogna cavarsela da soli, alcuni lo fanno meglio di altri: i giovani più degli anziani, le donne più degli uomini.

Ha dovuto leggere libri che trattavano il tema del lutto?

Nella letteratura britannica e americana ce ne sono pochi: il saggio di Samuel Johnson o il *Diario di un dolore* di C.S. Lewis. Di recente, *L'anno del pensiero magico* di Joan Didion; e *La madre che mi manca* di Joyce Carol Oates, in cui l'autrice si congratula con sé stessa per essere sopravvissuta al primo anno. E invece è solo l'inizio: il secondo è più duro del primo. Scopri nuove forme di dolore. Il tempo è ad esempio costellato da non eventi: c'è il natale, il tuo compleanno, il suo; e insieme compaiono nuovi anniversari, come il giorno della notizia, l'ingresso in ospedale, il momento della morte e quello del funerale.

Lei usa un termine preciso: Sehnsucht. Che cosa significa?

È una parola del pensiero romantico tedesco che non ha equivalenti in inglese e che descrive il tipo di solitudine che ho conosciuto dopo essere stato privato della persona che amavo. Significa «struggimento», avere un inconsolabile desiderio per qualcosa o qualcuno che non si può raggiungere.

Come il mito di Orfeo e della sua Euridice?

È un esempio del rapporto che abbiamo con l'abisso. Orfeo scende nell'oltretomba per riprendersi la moglie morta. Oggi le nostre possibilità di andare

Il dolore ha bisogno della condivisione, mette alla prova le amicizie, rende egoisti, indebolisce più che rafforzare.

in profondità sono minori di una volta: per riportare alla luce possiamo solo scendere dentro i nostri sogni. O nella memoria. Quella metafora ci ha abbandonati. Si può perdere tutto per uno sguardo come fa Orfeo? Forse il mondo esiste per questo, per essere perduto.

Non ha mai cercato in questi anni la consolazione della religione?

No. I miei genitori non erano credenti, non andavamo mai in chiesa tranne che per i matrimoni. Mi definisco un agnostico perché non credo ci sia alcuna prova dell'esistenza di Dio, anche se l'estensione di quanto siamo in grado di vedere non è

Noi tutti spariremo, compreso l'universo stesso, e siccome l'essere umano è egoista ed egocentrico, probabilmente accelereremo i tempi.

poi tanto grande. Ho una visione molto darwiniana e meccanicistica dell'universo: siamo dei freak, un meraviglioso esempio di qualcosa troppo ben evoluto per il nostro scopo. Ma l'universo non ha sentimenti; lo stesso atteggiamento che ha verso di noi, lo ha per gli scarafaggi. Noi tutti spariremo, compreso l'universo stesso, e siccome l'essere umano è egoista ed egocentrico, probabilmente accelereremo i tempi.

Lei confessa di parlare con sua moglie morta, di rivolgersi costantemente a lei. Perché lo fa?

Non è un modo di far finta che sia viva ma di continuare ad averla dentro di me. Il protagonista di *Sostiene Pereira* parla con la fotografia della moglie morta e il direttore della clinica in cui è ricoverato gli dice che deve imparare a vivere nel presente. A me invece sembra un comportamento normale. Sono ciò che sono anche per il fatto di aver vissuto con mia moglie per trent'anni. Non nego che sia morta e che non la rivedrò mai più. Dire che qualcuno è morto non vuol dire che non esiste: continuo quell'esistenza, e la continuo sotto forma di dialogo.

C'è un modo corretto di comportarsi per superare il lutto?

È corretto ciò che ti aiuta a sopravvivere. Probabilmente ho ferito alcune persone semplicemente facendo quello che era necessario per resistere. È l'unico obbligo morale verso sé stessi. Non avevo voglia di guidare fino in Scozia e trovarmi una donna in un pub. Volevo stare a casa. Quando sentivo le storie di George Brassens in cui la vedova si faceva consolare dal migliore amico del defunto marito, pensavo che fosse molto francese. Non è così: per alcune persone, la fine di una vita e la violenza della perdita portano a gettarsi nell'estremo opposto, e l'opposto della morte è il sesso. Per altri l'opposto è una tazza di tè nel proprio salotto, continuando a vivere come prima.

Il padre di Tommaso Landolfi fece della stanza della moglie morta una specie di sacrario. Paul Auster racconta del dolore provato quando svuotò gli armadi del padre. Lei cosa ha fatto?

All'inizio tenni tutto e non spostai nulla. Liberarmi di qualcosa che le apparteneva sarebbe stato come perdere il ricordo di lei. Dopo un po' di anni mi sono accorto che non avevo più bisogno di quegli oggetti perché l'avevo interiorizzata. Visto che adorava i vestiti, pensai che avrebbe voluto che qualcuno li indossasse: li donai a una compagnia teatrale e a un museo; i suoi gioielli li ho dati alle sue amiche, tenendone alcuni che avevano un significato particolare. Non c'è però una regola fissa. Puoi solo aspettare e ascoltare il tuo cuore.

Si dice che per essere amati in eterno bisogna morire per primi. È d'accordo?

Un punto di vista molto romantico, se non gotico. Nessuno può essere amato per sempre, al massimo fin quando la persona che ti ama è ancora in vita. Non credo che per mia moglie sarebbe stata una consolazione. D'altronde, c'è sempre una sorta di pressione barometrica nella natura dell'amore; per quanto possa essere costante, varia ogni giorno. Se la situazione fosse rovesciata, cosa vorresti che facesse l'altro che ti sopravvive? Sarebbe egoista sperare che ti ami per sempre. Vorresti che fosse il più felice possibile, immagino. Visto come è andata, sono domande che non mi dovrò mai porre.

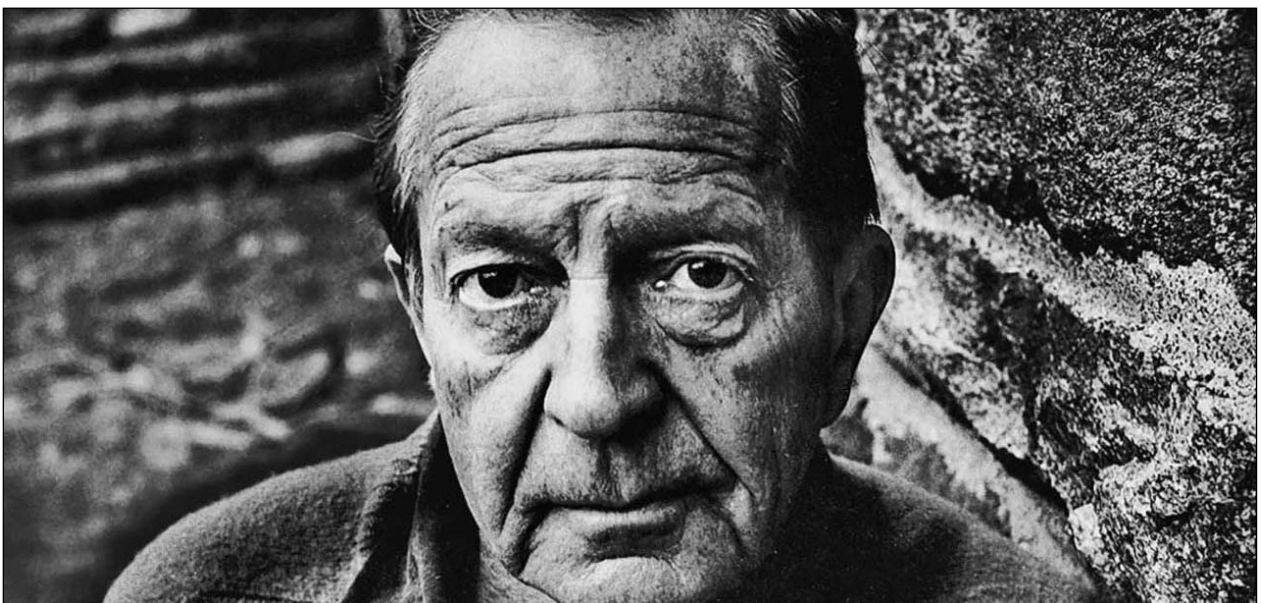
Il genio fuori dalla bottiglia

La passione eti(li)ca di John Cheever felice di non somigliare a chi amava.
I racconti e i diari del grandissimo scrittore americano vanno affrontati in modo complementare.
Rivelano un uomo buono inquinato dalla letteratura

Alessandro Piperno, La Lettura del Corriere della Sera, 6 ottobre 2013

Forse tutta questa storia del bere, su cui insistiamo parlando di John Cheever, è più complessa di quanto si è soliti raccontarla. È vero, nel diario intimo (*The Journals of John Cheever*), soprattutto dagli anni Sessanta in poi, le confessioni sull'etilismo diventano sempre più petulanti. E tuttavia Cheever non è Poe, non è Lowry, non è Capote, non è Bukowski. Le sue sbronze, per sua stessa ammissione, somigliano a quelle di Fitzgerald: una sommessa resa alla vita non scevra da un ironico disfattismo. «Sto seduto in terrazza a leggere dei tormenti di Scott Fitzgerald. Io sono, lui era, uno di quegli uomini che leggono le tragiche vite di scrittori alcolizzati, autodistruttivi, con un bicchiere di whisky in mano e le guance bagnate di lacrime».

Mi pare che il rapporto di Cheever con la dipendenza sia di stampo baudelairiano: l'alcolismo è debolezza, non stile di vita, né protesta sediziosa, tanto meno ispirazione demoniaca. «Il mio senso della moralità» scrive «è che la vita è un processo creativo e che qualsiasi cosa vada a logorare o impedire questa spinta sia malvagia e oscena». I drink per colazione, le merende a base di gin, le gastriti serali, le insonnie: tutto questo è malvagio e osceno. «Devo portare nel mio lavoro, e il mio lavoro mi deve dare, quel legittimo senso di benessere di cui godo quando c'è bel tempo e ho dormito molto. La salute è istintiva per me, e può esserlo anche per la letteratura». Sembra una di quelle esortazioni alla salute e al



lavoro che Baudelaire si infligge nel *Mio cuore messo a nudo*, e che puntualmente disattende. Così come baudelairiana è questa confessione: «Prima penso: lavoro, lavoro, lavoro, sarà questa la soluzione a tutti i miei problemi. Il lavoro darà un senso alla mia infelicità. Il lavoro darà un motivo alla mia vita. Venti minuti dopo la mia mente divaga verso la bottiglia di gin, e subito la seguo».

L'educazione puritana spinge Cheever a trasfigurare in senso salutista il ménage borghese, la morigeratezza etilica, il coito tradizionale. La sua narrativa (cheché ne dica lui stesso) non è quasi mai alticcia. È sobria come la dieta di un monaco tibetano, ma molto più gustosa. Cheever deplora la vita bohémienne. Dopo aver letto *On the Road* di Kerouac (un altro mammone alcolista cripto-omosessuale del Massachusetts) Cheever ne prende le distanze con orrore: «La mia vita è molto diversa da quella che descrive lui. Non c'è quasi un solo punto in cui le nostre emozioni e relazioni coincidono. Io sono profondamente e continuamente assorbito dall'amore per mia moglie e i miei figli. Offrire ai miei figli l'opportunità della vita è la mia passione. Che questo amore, questa passione, non abbia corretto la mia natura è ben noto. Ma c'è una meravigliosa serietà in questa faccenda del vivere e non ne siamo esentati in quanto poeti». Cheever lo scrive dopo aver liquidato il talento di Kerouac con severità: «Sembra che la questione dell'eccellenza non lo sfiori neanche». Cheever assimila lo stile di vita di Kerouac alla sua prosa sciatta e nebulosa. Come se esistesse un legame segreto tra vita ordinata e precisione artistica. Se righe dritte scriverai cose buone. Se lotti per non mandare in pezzi una vita coniugale che fa acqua da tutte le parti, per garantire il benessere ai tuoi figli (vitto, villeggiatura, università), avrai in dono eloquenza e rigore. La gloria letteraria passa per la rinuncia. È qui che la lotta contro l'alcol e la lotta per diventare scrittori si sovrappongono.

Un uomo buono, lieve e disperato

Il diario intimo di Cheever – lirico come le lettere di Flaubert, lucido come i diari di Kafka – è

la testimonianza di come la letteratura possa inquinare la vita di un uomo buono, tutto sommato lieve, di certo disperato. In una famosa intervista alla *Paris Review* degli anni Settanta, Cheever sdrammatizza la sua cultura: «Io non possiedo nessuna terminologia critica e pochissimo acume critico, e questo, credo, è uno dei motivi per i quali sono molto evasivo con gli intervistatori». Ma subito dopo, parlando delle sue letture disorganiche, aggiunge: «Io uso quello che amo, e potrebbe trattarsi di qualunque cosa. Cavalcanti, Dante, Frost, chiunque». E in effetti il diario dà conto dell'uso disinvolto che Cheever fa dei suoi colleghi. Per lo più li rispetta, è sempre disposto a riconoscerne la superiorità, ma per uno scopo ben preciso. Li usa come pungolo, e lo fa per marcare il territorio, definendo il suo stesso talento in negativo. È come se dicesse: ok, loro sono più bravi di me ma questo significa che io sono diverso da loro.

È quasi erotica la venerazione di Cheever per Saul Bellow, tanto da oltrepassare la semplice devozione letteraria: «Saul è più o meno della mia statura, direi, ha i capelli sul grigio e mi pare di sentire quella delicatezza di pelle a volte drammatica, quella drammatica vitalità». Del resto, ne parla in continuazione con slanci amorosi: «Gli occhi hanno il luccichio allegro della lussuria». E ancora: «Mi faccio domande sciocche sulla supremazia delle sue energie creative». Come tutte le forme di innamoramento Cheever prova un'invidia benevola per Bellow. Intuisce che Bellow possiede il vigore e la spericolatezza che lui, Cheever, non avrà mai. Perché se nasci in un agiato contesto del New England non potrai mai competere, almeno sul piano della forza, con un chicagheese la cui famiglia è composta da una pleora di emigrati ebrei e di geniali lesto-fanti. «Ogni volta che leggo una recensione di Saul Bellow mi vengono i conati. Oh, questa nazione, grande, selvaggia, sguaiata, piena di puttane e pugili, e io qui, bloccato con il mio vecchio fiume al crepuscolo e il deterioramento dell'uomo d'affari di mezza età». E a chiudere: «Il libro di Saul Bellow è stato uno choc per la mia mente».

Cheever si accorge, vorrei dire in diretta, di ciò che noi oggi abbiamo acquisito come dogma: i due astri della narrativa americana del dopoguerra (e forse non solo di quella americana) sono Bellow e Nabokov. Se il primo è ammirato per la libertà e la spregiudicatezza, al secondo viene riconosciuto il merito di aver portato la fantasia stilistica a un livello talmente alto da risultare impareggiabile: «E poi c'è Nabokov, che può essere meglio di quanto si penserebbe possibile».

Verso tutti gli altri l'apprezzamento di Cheever è più distaccato. Dopo aver scritto che Updike ha molto più talento di lui si sbriga ad aggiungere: «Mi difendo dicendo che ha sviluppato un livello di sensibilità tale da essere controproducente, e che la mia prosa testarda e a tratti frivola è più utile». Avendo ammirato la funambolica performance di Roth nel suo *Lamento di Portnoy* ricorda subito a se stesso: «Le descrizioni della sua gioventù sono anni luce dai miei ricordi immacolati di una zia artistica e di un cugino che suonava Beethoven. I miei genitori non erano ebrei, e casa nostra era grande e ben arredata. Per difendermi – che è una delle mie principali preoccupazioni – osservo che la mia curiosità ha dei picchi, ma che il mio vero interesse scema presto». (Si noti come ricorra il verbo «difendersi»). Il giorno dopo aver visto a teatro *Un tram chiamato desiderio* di Tennessee Williams, Cheever annota: «Il senso meraviglioso della cattività in un appartamento squallido, e la bellezza della serata, anche se la maggior parte degli accordi suonati sembrano muoversi vicino alla follia». Insomma Cheever ama tutto ciò che non gli somiglia, e sembra contento di non somigliare a ciò che ama.

Fa male tanta intensità

Devo delle scuse al lettore. Mi sono reso conto con disappunto di aver esagerato con le citazioni. Di norma non ammiro l'articolista che cita continuamente. È un atteggiamento pedante e disonesto: appropriazione indebita di ingegno altrui! La sola giustificazione che mi sento di accampare è che la lettura simultanea del diario di Cheever

e dei suoi racconti, intrapresa qualche settimana fa e terminata l'altro ieri, è stata una delle cose più emozionanti che mi sia capitata negli ultimi tempi. E quando ami così tanto uno scrittore hai voglia di copiare le sue frasi, come un tredicenne innamorato che riempie il diario con il nome e il cognome dell'amata. Più che un omaggio è un'esigenza fisiologica. Cheever è un grande scrittore, va bene. Ha scritto una manciata di racconti che per inventiva e nitore stilistico non sfigurano accanto a quelli di Gogol'. Ma la mia emozione non c'entra niente con tutta questa bravura. L'emozione, come ho già detto, scaturisce dalla lettura sincronizzata (diciamo così) del diario e dei racconti. Due opere antitetiche, eppure complementari e indivisibili. La vita privata e la vita pubblica di un essere umano. Il diario contiene tutto quello che i racconti omettono: gli affetti, l'amore per la famiglia deturpato dall'alcol e da una straziante bisessualità. Il lirismo, l'euforia e l'insoddisfazione. Chi conosce e ama i racconti di Cheever – *Una radio straordinaria*, *La storia di Sutton Place*, *L'angelo del ponte*, *Il nuotatore* – conosce il fascino della stringatezza, l'incanto della sospensione. Una sobrietà che deplora svolte melodrammatiche, e si comprime in una feroce essenzialità. Cheever stesso, nel diario, si lamenta del fiato corto e della prosaicità dei suoi racconti: «Leggo qualche mio raccon-

Cheever ama tutto ciò che non gli somiglia, e sembra contento di non somigliare a ciò che ama.

to. Mi irrita quanto sono precisi, sembra sempre che stia mirando a dei bersagli piccoli [...]. E mi irrita anche la mancanza di veri e propri climax. Quante volte nella vita sono stato squassato da un violento orgasmo? Almeno quante sono le stelle in cielo, eppure non sembro capace di metterlo per iscritto». Cheever si sbaglia, naturalmente, è troppo severo con se stesso. Ma allo stesso tempo

sancisce, quasi senza accorgersene, la differenza tra i diari e i racconti. Gli orgasmi trattenuti nei racconti esplodono nei diari, che, a loro volta, forniscono ai racconti la materia pulsante e dolorosa, ma per così dire, decontaminata. Un mutuo soccorso che è un capolavoro.

I grandi libri ti danno il senso del tempo. Leggi il diario e i racconti, leggi un po' dell'uno e un po' dell'altro, e ti sembra di invecchiare con Cheever.

I grandi libri ti danno il senso del tempo. Leggi il diario e i racconti, leggi un po' dell'uno e un po' dell'altro, e ti sembra di invecchiare con Cheever.

Lo spicchio d'America che lui mette in scena non esiste più da un pezzo, eppure nelle sue pagine rivive con una tale inoppugnabilità. Per i patiti di serie tv dirò che si tratta dell'America di *Mad Men*. O quella di un bel film di qualche anno fa: *Lontano dal paradiso*. La costa orientale. Gli open space dell'Upper East Side, ma anche i sobborghi più o meno eleganti; le bambinaie che portano i ragazzini a Central Park; le giovani mogli che fanno shopping da Bloomingdale's; i fermacravatta, i cappelli a larghe falde, le gonne a campana; le spiagge del New England; i tosaerba, le siepi sfoltite, i cani che abbaiano alla luna; i cocktail, le sigarette, le piscine, i barbecue; alcolismo e ambiguità sessuale; gli adulteri e il deprimente passaggio dalla giovinezza alla mezza età; il fallimento dietro l'angolo...

Qualcuno adesso pensa a Updike. Soprattutto quello di *Coppie*. Ma non è così. Il cinismo di Cheever è molto meno esplicito e assai più dolente. C'è un'intensità quasi insostenibile in ogni riga di Cheever. Un'intensità che potrebbe essere la causa della sua sofferenza privata e del suo pubblico successo. In una pagina del diario annota: «Quando, in primavera, si va a pesca nei boschi, ti può capitare di calpestare un ciuffo di menta

selvatica e la fragranza rilasciata diventa l'essenza di quella giornata. Camminando sul Palatino, annoiato dalle antichità e della vita in genere, ti può capitare di vedere un gufo che vola via dalle rovine del palazzo di Settimio Severo e di colpo quel giorno e quella città rumorosa e trasandata cominciano ad assumere un senso. Queste immagini sono come le ceneri ardenti dei nostri migliori sentimenti». Un tempo le chiamavano epifanie. Oggi non ha più molto senso chiamarle così. Mi chiedo solo se non sia questa intensità esacerbata a rendere così congeniale a Cheever il racconto e il diario, e assai meno il romanzo. Il romanzo è dispersivo. Necessità di una struttura elaborata. Può concedersi divagazioni e incertezze. Nei racconti e nei diari, invece, sei tenuto a convogliare in uno spazio ristretto la forza esplosiva del centometrista. È quello che fa Cheever. Non mi viene in mente nessun altro scrittore americano dal secondo dopoguerra che abbia mostrato altrettanta devozione per il singolo istante privilegiato. O che abbia saputo raccontare il passaggio da una stagione all'altra con tale naturalezza. Alla fine di un racconto bellissimo leggiamo: «Oh, quelle domeniche sera nei sobborghi, quella malinconia della domenica sera! Quegli ospiti del fine settimana in partenza per la città, quei cocktail svampiti, quei fiori quasi appassiti, quelle corse a Harmon per prendere il Century, quei resti di banchetto resuscitati per tramutarli in cena». Il che non sarebbe niente se Cheever non lavorasse ai suoi personaggi con ambiguità. Su questo c'è una notazione decisiva nel diario: «Dal momento che ci manca un senso ben definito del bene e del male, troviamo impossibile inventarci un cattivo, e la figura del cattivo è fondamentale per le dinamiche narrative. Il laido non è più un cattivo: anzi, la sua audacia è una virtù. Il banchiere usuraio è ammirevole; il sodomita appartiene a una minoranza che merita la nostra comprensione; l'assassino ha semplicemente bisogno di sostegno psichiatrico». Come dire, solo i narratori mediocri non vedono l'ora di giudicare i loro personaggi, e di metterli al muro.

Critica della critica letteraria

Consigli e malattie del giornalismo da terza pagina.

Contro le marchette e gli uffici stampa. Il vademecum di Christian Raimo

Christian Raimo, Europa, 6 ottobre 2013

Qualche mese fa sono andato a Urbino alla prima edizione del Festival del giornalismo culturale, inventato da Giorgio Zanchini. Due giorni di dibattiti interessanti in cui si è (ovviamente) detto che il giornalismo sta mutando e in modo paradigmatico, che non c'entra solo la rete ma il sistema con cui produciamo e consumiamo informazione, e (meno ovviamente) che di fronte alla sesquipedale possibilità di accesso alle *news*, tutto il giornalismo si sta trasformando in giornalismo culturale: ossia non solo resoconto ma interpretazione di ciò che accade nel mondo. Non è giornalismo culturale per esempio quello che troviamo su uno dei pochi attori dell'informazione che non è vittima della crisi come *Internazionale*? Non è giornalismo culturale quello che fanno le nuove testate online tipo *Il Post* o *Linkiesta*? Io ero lì anche per raccontare quello che era avvenuto con *Orwell* e come va *minimaetmoralia*. Ero insieme a Luca Mastrantonio che parlava per *La Lettura*, l'inserto del *Corriere della Sera*, con Armando Massarenti che parlava del *Domenicale* del *Sole 24 Ore*, e con Roberto Danese per *Tuttolibri* della *Stampa*, e con Nicola Lagioia, che faceva da moderatore poco neutro.

Ho detto le seguenti cose:

1) Che ero d'accordo con quello che era venuto fuori in alcuni pareri precedenti. Ossia che un ruolo fondamentale del giornalismo culturale sia l'*educazione del lettore*.

2) Che va chiarito come sia la scuola stessa che, se da una parte ancora per fortuna forma al pensiero critico, alla pluralità dei saperi, all'ermeneutica dei

testi, dall'altra parte scuce di notte la tela che ha intessuto di giorno, diventando artefice di quella *maleducazione* che imperversa nei giornali. Come? Due esempi facili sono questi: a) quando – al momento della tesina – agli studenti si dice di «fare i collegamenti»: una frase che non vuol dire nulla, che induce all'impressionismo, all'associazione libera, all'opinione da bar; b) quando – per il compito in classe d'italiano – si dà agli studenti la possibilità di scegliere, in alternativa al tema classico o al saggio breve, di scrivere un articolo di giornale: a studenti che spesso non leggono giornali, che non hanno modo ovviamente di recuperare i dati, controllare le notizie, verificare le fonti, etc..., dicendogli implicitamente che il mestiere del giornalista si riduce a un copia e incolla di opinioni non verificate.

3) Ho detto che per me c'era anche un altro principio genetico della *maleducazione*, e la facevo risalire a un'intervista di ormai una ventina di anni fa in cui Alessandro Baricco raccontava come a un certo punto lui e Ezio Mauro, entrambi alla *Stampa* allora, avessero deciso che i lettori dal giornalismo culturale non volevano tanto interpretazione, critica, ma racconto, *storytelling*. L'esempio che veniva citato era quello del racconto della cometa Hale-Bopp. Oggi sappiamo, lo stesso Baricco lo riconosceva in un pezzo molto più recente, come lo *storytelling* sia pervasivo e abbia divorato gli spazi della critica. E sappiamo anche che quella che allora ci appariva una felice novità, il racconto trasversale dei fenomeni culturali che Baricco faceva nella rubrica *Barnum* per esempio, è un dispositivo che ha creato brutte

filiazioni e che a leggerli oggi quei pezzi sono in generale scritti male e molto ovvi.

4) Consideravo che erano secondo me quattro le patologie principali del giornalismo culturale; patologie tumorali più che infettive, nel senso che prodotte dal sistema stesso dell'informazione e meno facili da riconoscere e da curare. Per esprimere quanto per

Fare critica culturale oggi vuol dire fare educazione del lettore. [...] Un'educazione che vuol dire fornire al lettore gli strumenti per farsi un'idea, non ammannirlo, non titillararlo, non catturarne l'attenzione per segnalargli un prodotto.

me siano brutte queste patologie, usavo cinque termini cacofonici.

– La prima malattia è l'*ufficiostampizzazione*, ossia la riduzione della critica culturale a prodotto da promuovere, la sudditanza anche solo psicologica nei confronti del *marketing* aziendale. Con la variante impazzita del *segnalazionismo*, ossia quella compulsione inutile per cui si sostituisce la lettura, la fruizione, la condivisione con l'idea che le cose vadano segnalate: «Non importa se lo leggi, magari però lo segnali?».

– La seconda malattia è (anche questo è stato ribadito più e più volte in questi giorni di festival) è l'*autoreferenzialità spesso autofaloscopica* (che si guarda il proprio ombelico) o *ourobolica* (dove l'ouroboros è il serpente che si morde la coda). Pezzi scritti per cricche esoteriche, con un linguaggio incomprensibile, con riferimenti culturali per nulla chiari, non diretti al lettore ma a un amico (o un nemico) giornalista magari con il quale si vuole essere ruffiani oppure regolare i conti con la scusa di recensire un film.

– La terza malattia l'abbiamo già evocata parlando di narrativizzazione, ed è la *performativizzazione*: una ricerca spasmodica di una retorica tesa all'effetto invece che all'argomentazione, l'utilizzo semipubblicitario dell'apodissi, il sensazionalismo del nulla.

– La quarta malattia è anche questa forse una mutazione virale molto refrattaria a qualunque contrasto dell'*ufficiostampizzazione*, ed è l'*anticipazionismo*: quell'idea malata per cui giornali, riviste, mensili si riempiano di opinioni prima che i libri circolino, che i film vengano visti. Come se un libro o un disco, per dire, non fosse uno stranissimo prodotto: un bene anticiclico. Se il mio portatile uscito due anni fa oggi è già un prodotto datato e il suo valore è precipitato, se una Ritmo del 1985 oggi non vale nemmeno un decimo di allora, non capita la stessa cosa con i libri o i dischi il cui valore non è strettamente dipendente dal tempo, anzi spesso è anticiclico. Avrebbe senso discutere delle prestazioni di una Fiesta del '91 o di un Nokia del 2009 oggi su un giornale? Non ha senso invece decidere di dedicare un'apertura di cultura ancora oggi a *Moby Dick*, per dire, o all'*Album bianco*? Se ha senso mettere nero su bianco questa *pars destruens*, è perché si ha mente una *pars construens*. E quindi eccola.

In questi ultimi anni mi è capitato di inventare e coordinare due piccoli progetti felici: uno è *minimale-et-moralia*, il blog culturale di minimum fax, un altro è stato *Orwell*, l'inserito culturale del defunto *Pubblico*. L'ho fatto ispirandomi e imparando a capire cosa vorrei dal giornalismo culturale oggi. E provo a farne un altro elenco:

1) La prima necessità è passare dall'io al noi – ed ecco che lo faccio anche grammaticalmente: abbiamo capito che non può esistere una rivista culturale, su carta, online, *in mente dei*, che non sia l'espressione di una redazione che s'incontri, che pensi il progetto insieme, che si veda di persona, che discuta continuamente de visu o per mail.

2) Fare critica culturale oggi vuol dire fare *educazione del lettore*. Avevamo provato a argomentarlo perché è essenziale oggi usare un termine del genere, educazione, contrastivo rispetto a quelli che abbiamo visto prima. Un'educazione che vuol dire fornire al lettore gli strumenti per farsi un'idea, non ammannirlo, non titillararlo, non catturarne l'attenzione per segnalargli un prodotto. Ma fidarsi della sua intelligenza e della sua curiosità. Ci sono esempi

cristallini di come si può far bene questa cosa. Prendete uno dei pochi esempi di giornalismo italiano che non soffre la crisi, *Internazionale*, che oppone un'apertura seria al mondo alle polemicucce quotidiane di casa nostra. Prendete Alex Ross, il critico di musica classica del *New Yorker*. Ecco che con una preparazione invidiabile, una capacità di destrutturare l'oggetto della sua critica e di fornire al tempo stesso a chi lo legge i riferimenti essenziali per sviluppare una sua opinione, Ross è diventato un modello assoluto anche per chi non ha mai sentito musica classica e vuole capire come rimediare.

Oppure: prendete il lavoro che fanno in Italia quelli di *China Files*, uno dei pochi luoghi che presidia l'informazione dagli esteri – capita che un post di Matteo Miavaldi, ripreso da un sito di informazione culturale come *wumingfoundation*, con una ricostruzione dettagliata della vicenda dei due marò, con spiegazione delle leggi internazionali marittime, citazioni dei giornali indiani, analisi delle questioni balistiche, bruci tutta l'indifferenza per questa notizia seguita per due mesi dai media mainstream, e riesca a essere letta e commentata da migliaia di lettori. O ancora: prendete il lavoro che fa la Tribù dei lettori ogni anno con il catalogo delle *Scelte di classe*: un libretto curatissimo e gratuito che recensisce in modo articolato e ipercompetente le migliori novità di letteratura per ragazzi.

3) La terza necessità è *essere artistici*. Creativi, inventivi: fare critica immaginandosi delle forme diverse di costruire i pezzi, lavorando sullo stile in modo letterario. Una buona educazione contiene in sé – lo sa chi insegna oggi – anche l'esigenza di una buona capacità performativa, il rinnovarsi continuo di un metodo, la possibilità di una libertà di scrittura che scarti e rinnovi i modelli preconfezionati.

4) *Sfruttare le competenze trasversali*: ci è sempre sembrato assurdo che uno fin dalle medie e poi al liceo e poi all'università in esami complicati (leggendo bellissimi saggi di semiotica o teoria letteraria per dire) impari per esempio a fare analisi del testo e poi questa capacità gli venga chiesto di non usarla nel parlare di un libro e gli venga detto: semplifica, affidati al tuo gusto, sii incisivo, etc...

5) *Essere analitici*: anche qui saper fare anche una critica che sia attenta ai dettagli, che contenga elementi quantitativi. Se in un film ci sono trenta dolly vorrà dire qualcosa, se in un libro la lunghezza media di una frase è di quattro parole vorrà dire qualcosa, se in un romanzo non ci sono punti e virgola vorrà dire qualcosa. Le recensioni ai libri di Walter Veltroni e Roberto Saviano, condivisibili o meno, apprezzabili o meno, andavano in questo senso, ed evidentemente a qualche lettore sono interessate, visto che hanno totalizzato 50 mila visitatori l'una.

6) *La sincerità*: fare critica vuol dire cercare una relazione con il lettore, e per far questo occorre essere parziali, dichiarare il luogo da cui si parla. In un contesto in cui è la promozione a farla da padrona assoluta sul dibattito, in cui la ricezione è orientata dal marketing, essere sinceri ha anche un valore commerciale. Chi vuole pagare per una recensione che si capisce che è stata voluta/indirettamente pagata dall'ufficio stampa di turno? Chi non trova un fratello o un complice o un intelligente rivale con cui discutere quando legge un articolo che lo spiazza? A che serve il giornalismo culturale che ci rende passivi? Senza contare per esempio – e potrei citare numerosi casi – come dalle stroncature argomentate per dire nascano delle grandi amicizie; dalle segnalazioni o dalle marchette prolifera solo un'ipocrita confidenza.

In un contesto in cui è la promozione a farla da padrona assoluta sul dibattito, in cui la ricezione è orientata dal marketing, essere sinceri ha anche un valore commerciale.

7) *Mai marchette*. Mai marchette mai. Mai. È una regola stupida, elementare. Ma va ricordata sempre: basta una sola marchetta per squalificare alle volte un intero progetto culturale.

8) *Destutturazione*. Possiamo fare un esempio facile con le immagini. Siamo sommersi da foto sia su

carta che on line, eppure sono pochissimi i luoghi sui media mainstream dove ci viene insegnato a conoscere la fotografia contemporanea, dove veniamo guidati in questo processo di educazione all'immagine, dove impariamo a formarci un'idea complessa: c'è il blog di Michele Smargiassi su *Repubblica*, c'è quello di Renata Ferri sul *Post*. Ma confrontatelo con il lavoro che fa Fabio Severo su *hyppolitebayard*: quello per me è un piccolo modello.

9) *Schierarsi politicamente*. Il che non vuol dire fare battaglie di movimenti politici camuffandole da battaglie culturali, ma vuol dire anche qui dichiarare la propria prospettiva: comprendere ad esempio che si vive in un luogo come l'Italia dove quello che potremmo definire il *welfare* culturale (le biblioteche, le librerie, le case editrici, etc...) sono in balia di una terribile crisi di sistema.

10) *Goliardia, cafonaggine*. Sembra l'opposto dell'educazione, ma facciamo un esempio. Fate mente locale a come sono stati raccontati per dire la crisi politica italiana degli anni Settanta o il reflusso degli anni Ottanta. Leggetevi le analisi di quegli anni, gli

editoriali dei quotidiani: li troverete datati, se non deliranti alle volte. Poi prendete in mano qualche copia del *Male* o di *Frigidaire* e valutate cosa è rimasto di ciò che si scrisse e si pensò quei decenni.

11) *Equità dei compensi dei collaboratori*. L'informazione anche quella culturale è fatta da un esercito di precari, piccoli opliti che operano sotto le mura di una cittadella sempre più piccola e assediata che è quella dei giornalisti tutelati – quella strana classe che appartiene a un organismo che non esiste in nessun paese civile, l'Ordine dei giornalisti. Gente che fa lo stesso mestiere con la stessa fatica viene ricompensata in modi molto diversi: una differenza che spesso è pagamento/gratis.

12) *Tutela sindacale*. È indubbio come in questi ultimi anni nel lavoro culturale in italiana la coscienza di classe sia andata di pari passo alla ricerca di professionalizzazione. Un buon esempio: prendete quelli di Strade, il sindacato dei traduttori editoriali e giudicate il lavoro che fanno non solo dal punto di vista delle tutele, ma dal punto di vista della ricerca di qualità nel lavoro.



Alex Ross

«Adelphiana», cinquant'anni di scoperte controcorrente

Calasso: la sfida di oggi è conquistare i giovani. Il presidente dell'editrice ripercorre il mezzo secolo che ha cambiato le nostre letture.

Al contrario della Rete che rifiuta ogni mediazione noi diamo una forma alle cose

Ranieri Polese, Corriere della Sera, 8 ottobre 2013

Anche se va in libreria proprio il giorno in cui si apre la Buchmesse, per *Adelphiana* non sono previste feste in qualche grande albergo di Francoforte («Si troverà al nostro stand, lo darò agli editori amici» dice Roberto Calasso). E del resto non vuol essere una di quelle pubblicazioni che si fanno per gli anniversari. «Noi all'Adelphi non abbiamo l'ossessione delle ricorrenze. Anche se cinquant'anni, mezzo secolo, non sono poca cosa. Del resto, prima di questo volume 2013, *Adelphiana* era già comparsa in due date che non avevano niente a che vedere con scadenze canoniche. La prima uscì nel 1971, era un almanacco, una rivista, una raccolta di testi di autori Adelphi e non. La seconda uscì nel 2002, durò quattro numeri poi finì: non era più tempo, ahimè, di riviste».

E questa *Adelphiana* di adesso, 783 pagine folte di illustrazioni con un denso apparato di fonti, che cos'è? «Prima di tutto è un libro plurale a cui ha lavorato l'intera casa editrice, con il contributo di nostri autori e collaboratori. È il racconto di cinquant'anni di attività di una casa editrice. Non è un catalogo storico, intendiamoci, quello c'è già. È un'altra cosa. Per ogni anno abbiamo indicato alcuni titoli che ritenevamo significativi, per noi ma anche per i lettori cui erano diretti. A corredo di quei libri abbiamo cercato pagine di diari, lettere, o i passi di un saggio dove quel libro era citato. Qualche volta abbiamo anche ripubblicato delle recensioni, scegliendo quelle fulminanti. A volte abbiamo chiesto ai nostri autori e ad amici di scrivere un testo espressamente per quel libro. Testi inedi-

ti, come inediti per l'Italia sono molti altri testi di scrittori stranieri e non che qui compaiono. Il tutto arricchito da una scelta di illustrazioni di cui andiamo giustamente orgogliosi».

E Calasso mostra Nabokov con il retino per la caccia alle farfalle, Sybille Bedford in vasca da bagno con la visiera, Faulkner su una sdraio in pantaloni corti su una terrazza di Los Angeles. Un lavoro gigantesco («abbiamo cominciato agli inizi di quest'anno»), ma che non vuol essere una celebrazione. Qual è allora lo scopo che si prefigge? «Far capire, attraverso certi titoli che abbiamo pubblicato, l'aria che tirava in Italia in quegli anni e quello che la casa editrice voleva essere e proporre. Per esempio, prendiamo il Sessantotto: da noi escono libri molto poco sessantottini. *Zaratustra* di Nietzsche, le riflessioni sull'arte di Kandinsky, *Arte e anarchia* di Edgar Wind, *Alce Nero parla*, *Il monte analogo* di Daumal: ma i ragazzi del '68 rispetto al *Grand Jeu* di Daumal e Lecomte non erano proprio niente. Poi, però, con *Adelphiana* ci siamo proposti anche un altro obiettivo, a cui teniamo molto». Quale? «Ci vogliamo rivolgere ai ragazzi che oggi hanno 18 anni per fargli conoscere libri che uscirono quando loro non c'erano. Libri che si trovano ancora, noi facciamo trecento ristampe l'anno, il catalogo è tutto disponibile, non abbiamo abolito niente, non abbiamo nascosto niente».

Della sua vita all'Adelphi, Calasso ha parlato più volte, recentemente anche nel volume *L'impronta dell'editore*, rievocando le sue traduzioni (la prima fu *Il racconto del Pellegrino* di Ignazio di Loyola) e la sua collaborazione fino dagli inizi con la casa editrice

in cui Roberto Bazlen era «consulente». Direttore editoriale nel '71, consigliere delegato nel '90, Calasso è il presidente di Adelphi dal 1999. Bazlen, racconta Calasso, era in cerca dei «libri unici», quelli irripetibili, perché all'autore «qualcosa è accaduto» che non si verificherà più e il libro ne è la testimonianza. Unici erano *L'altra parte* di Alfred Kubin

«Adelphiana» si può definire come il libro delle costellazioni sovrapposte. Prima e dopo la costellazione mitteleuropea ce ne sono state altre. Filoni che non si esauriscono nel loro emergere.

(«l'unico che Bazlen vide stampato»), *Il monte analogo* di Daumal, *Padre e figlio* di Edmund Gosse, *La nube purpurea* di M.P. Shiel. Bazlen muore nel 1965, quando l'Adelphi ha due anni. I primi volumi pubblicati sono *Classici* (Büchner, Defoe, Gottfried Keller, Carlo Dossi, Machiavelli, Stendhal), nel '65 cominciano le *Opere complete* di Nietzsche, nell'edizione diretta da Colli e Montinari. Nello stesso anno nasce la prima collana, la Biblioteca Adelphi: Kubin, Daumal, Gosse, Shiel appaiono in questa collana. «La collana è qualcosa che tiene insieme libri anche molto diversi fra loro; di certo aiuta i lettori a orientarsi nella disparità».

Ma l'idea del libro unico, irripetibile, rimane. E si ritrova anche nei testi scritti per questa *Adelphiana*, per esempio quando Peter Cameron, parlando del *Falco pellegrino* di Glenway Westcott (2002), dice: «Quasi tutti i libri hanno l'aria di essere stati scritti [...]. Eppure ci sono opere che non sembrano affatto una creazione, come se fossero sempre esistite, o come se gli dèi le avessero fatte cadere dal cielo in tutta la loro compiutezza».

Poi arriva Joseph Roth, 1974, *La cripta dei Cappuccini*. «Con Joseph Roth si comincia a pubblicare tutti i libri di un autore. La totalità diventa così il libro unico, irripetibile. Il caso più clamoroso sarà

quello di Simenon: più di cento titoli in catalogo, due milioni di copie vendute equamente divise tra Maigret e i romanzi senza Maigret, e ancora ce ne sono parecchi da fare». E con Roth comincia il successo. «I grandi numeri per l'Adelphi arrivano fra il 1975 e il 1985. Anche se nel 1979 il Pessoa curato da Antonio Tabucchi passa inosservato: una sola recensione, di Pontiggia, che però era un nostro collaboratore. Se ne accorsero solo le Br, con un articolo su *Controinformazione* che usava Pessoa come prova dell'orientamento reazionario dell'Adelphi. Ecco, *Adelphiana* vuole anche far riflettere sul tempo dei libri, il momento in cui escono, se trovano subito accoglienza o no. Il loro habitat, insomma. Vuole far riflettere anche su certe sfasature temporali, a volte è vero noi anticipavamo un po' troppo...».

Del rischio di uscire avanti tempo Calasso scrive nel testo di *Adelphiana* dedicato a *Gli imperdonabili* di Cristina Campo (1987), rammentando le traduzioni della Campo nei primi anni Cinquanta per la collana La Cederna: «Rilke, Hoffmannsthal, Benn, George [...] quegli autori apparvero troppo presto in un paese che stava faticosamente tentando di ricordarsi cos'è la letteratura». Se c'è chi anticipa troppo, c'è anche chi arriva molto in ritardo. «Pochi giorni fa in America è uscito il nuovo libro di Jonathan Franzen. S'intitola *Project Kraus*. Franzen scopre Karl Kraus, un autore, dice, amico di Kafka, eppure ancora *unfamiliar* per il pubblico americano. Noi all'Adelphi abbiamo pubblicato *Detti e contraddetti* nel 1972, quarant'anni fa. Poco dopo avremmo pubblicato il saggio su Nestroy e poi *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Kraus stava dentro la costellazione mitteleuropea, che noi facemmo conoscere negli anni Settanta. Ma fuori d'Italia non è stato così».

Lei usa la parola costellazione. «Sì, *Adelphiana* si può definire come il libro delle costellazioni sovrapposte. Prima e dopo la costellazione mitteleuropea ce ne sono state altre. Filoni che non si esauriscono nel loro emergere. Per esempio l'interesse per l'Oriente c'era già fino dagli inizi, con Granet, Corbin; così la poesia, Brodskij, Milosz e poi sarebbe venuta la Szymborska».

Tutto questo implica due cose: un editore che sceglie i libri; un pubblico che li recepisce. Nel 1988, nel risvolto di copertina del libro di Siegfried Unseld, *L'autore e il suo editore* (Unseld è stato il grande direttore della casa editrice Suhrkamp dal 1959 all'anno della morte, 2002) Calasso scriveva: «E così finalmente il comune lettore intelligente si potrà fare un'idea di che cosa significhi, in concreto, quell'attività molto favoleggiata ma poco conosciuta che è l'editoria». Prima domanda: chi è il comune lettore intelligente? «Noi, il nostro pubblico non sappiamo chi sia. Però sappiamo che c'è, e che è fedele, come provano i numeri. È un lettore flessibile, che ha vari interessi. Per questo, contrariamente a quello che si sente dire in giro, io parlo sempre a favore del lettore italiano. In America la produzione libraria è divisa rigidamente per generi, in compartimenti stagni. Al lettore americano che s'interessa di biografie di personaggi attuali non importa niente sapere qualcosa dell'Egitto di tremila anni fa. Potenzialmente il comune lettore intelligente è uno che si interessa a qualcuno dei 2000 e passa volumi che abbiamo fatti. Ma noti bene che noi abbiamo fatto questi libri perché li trovavamo buoni. Siamo egoisti. Non sapevamo se anche qualcun altro li avrebbe trovati buoni. Ma i numeri, dicevo, ce ne hanno dato conferma. Il lettore italiano di una certa qualità, insomma, non si muove secondo schemi e generi fissi: per esempio, i *Moralia* di Plutarco e il racconto di Schnitzler, usciti insieme nel 1983, hanno venduto le stesse copie». E l'editore? «Editore, editoria sono parole che fanno sognare. Ma poco si sa di come realmente avvengono le cose. È una figura, l'editore, avvolta nel mistero. Si immaginano traffici oscuri. Non si sa cosa succede giorno per giorno in una casa editrice. Data (o nonostante) la sua scarsa rilevanza economica, l'editoria fa sognare. L'editore assomiglia a un demiurgo. C'è qui un resto, uno straccio di numinoso, anche se spesso fondato sull'equivoco». È un lavoro in cui c'è del divertimento? E se sì, qual è? «Per Peter Suhrkamp fare l'editore consisteva nel dare forma: "Tra il momento in cui mi trovo in mano un manoscritto e quello in cui il libro è fatto c'è un processo in parte visibile in parte invisibile".

Un concetto che cozza con la tendenza attuale, che è l'odio per la mediazione vista come il male in sé, cioè che imbrogliava, che stravolge la verità dell'esperienza immediata. È questa la filosofia della rete, dove tutto passa senza mediazione. Ecco, la grande editoria è stata l'opposto; se non c'è mediazione – scelta del testo, lavoro sul testo fino all'impaginato, il titolo, la copertina – è un mestiere brutale, di scarso interesse». Oggi si parla molto di self-publishing. «Il self-publishing vive di questo abbaglio dell'immediatezza: io metto in rete il mio libro, e tutti lo vedono... Si ma poi c'è il fatto che perché il libro sia ben visibile ci vogliono le recensioni, e le recensioni sono tutte artificiali».

Si dice che l'editore condiziona, è un pedagogo. «È un fenomeno molto italiano, legato a fatti politici. Qui c'è stato Giulio Einaudi, al livello più alto, fino all'inizio degli anni Settanta. Gli anni Cinquanta dell'Einaudi sono esemplari. Non accadeva niente di simile fuori d'Italia. Gallimard è sempre stato eclettico. Suhrkamp era l'editore contemporaneamente di Hesse e di Brecht. Poi ha lanciato la Scuola di Francoforte, ma senza nessun intento pedagogico. Comunque l'editore-pedagogo appartiene a tempi passati. Oggi non c'è niente di simile. Forse non c'è nemmeno più l'editore. In questi 50 anni in Italia siamo passati dall'egemonia alla molteplicità. Non

Noi, il nostro pubblico non sappiamo chi sia. Però sappiamo che c'è, e che è fedele, come provano i numeri. È un lettore flessibile, che ha vari interessi. Per questo, contrariamente a quello che si sente dire in giro, io parlo sempre a favore del lettore italiano.

c'è più una struttura portante, solo cose occasionali, buone o cattive, che escono da qualsiasi editore. C'è una assoluta invertebratezza del tutto, non si vede bene il profilo: un tempo c'era, anche troppo. Però, si badi, questo non è un argomento limitato alla deprecazione italiana. È un fenomeno mondiale.

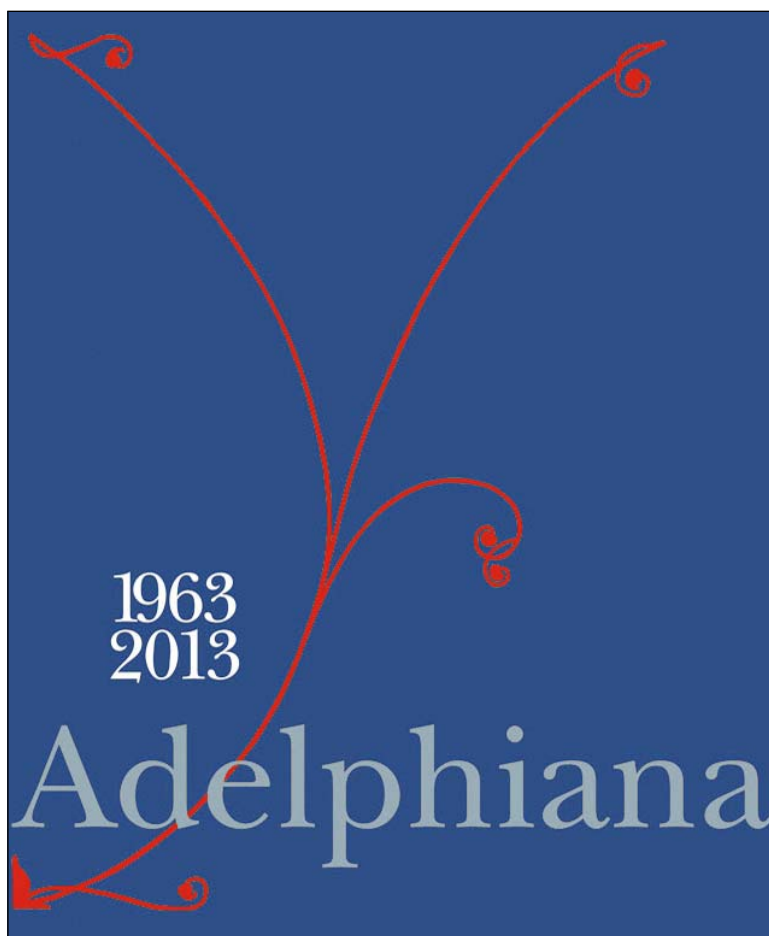
Per esempio, in Germania: Suhrkamp è in grande crisi per via della rissa interna; da Hanser, Michael Krüger lascia; tra il libri di Fischer e Rowohlt è difficile trovare la differenza. E negli Stati Uniti, il nome dell'editore è quasi nascosto, invisibile sulle copertine».

Ci sono libri che tornando indietro non rifareste? «Ci sono stati libri non di stretta necessità, ma nessuno per cui ci sono ragioni sufficienti per non rifarlo». Anche Léon Bloy, quello di *Dagli ebrei la salvezza*, e René Guénon? «Sì, con Bloy vorrei andare avanti, il suo diario è una delle cose più belle della letteratura francese. Quanto a Guénon, senza di lui il Novecento rischia di apparire monco. Se uno cerca il pensiero "antimoderno", con Guénon ha la versione più dura, non addomesticata. In Germania non lo pubblicano, hanno paura. Da noi tutti i suoi

libri si continuano a vendere e a ristampare. Anche se nessuno di questi libri è mai stato recensito».

Recidivi, insomma. «Sì, assolutamente. Abbiamo avuto attacchi da ogni parte. Prima perché eravamo peccatori elitisti; poi – anni Ottanta, dopo il successo di Roth e di Kundera – perché eravamo diventati commerciali. Le Br ci indicavano come la centrale della reazione; certi ambienti cattolici ci condannavano come gnostici, nonostante Simone Weil, Meister Eckhart, Ignazio di Loyola, padre Pozzi. Anche da parte liberale piovevano critiche. Ma alla fine tutti questi attacchi durati cinquant'anni hanno finito per annullarsi reciprocamente».

Ora questi cinquant'anni sono diventati un libro, quasi un romanzo con date e con figure. «Un romanzo comunque che permette di entrare e uscire da dove uno vuole, e in cui ogni anno è una porta».



Voci dal melting brasiliano

Una panoramica sugli autori del paese ospite a Francoforte, dove oggi si apre la più importante Fiera dell'editoria. Circa 7500 i partecipanti

Roberto Francavilla, il manifesto, 9 ottobre 2013

Anche se sono lontani i tempi in cui una casa editrice italiana come Bocca (erano gli anni Cinquanta) dedicava esclusivamente alla letteratura brasiliana un'intera collana, da allora molto è stato tradotto e molto continua a essere divulgato. Grossomodo, oggi come allora, nonostante alcune imperdonabili lacune (per esempio il canone ottocentesco Machado de Assis, largamente ignorato) il lettore italiano più attento è in grado di usufruire in traduzione di una parte accettabile e, tutto sommato, rappresentativa di ciò che si pubblica, anche grazie all'ausilio della piccola editoria, agli appoggi istituzionali concessi alle traduzioni e a un gruppo di sparuti ma agguerriti ricercatori. Inutile, dunque, immalinconirsi ripensando al passato: gli intermediari erano d'eccezione, e andavano da Ungaretti a Murilo Mendes; così come eccezionali e di immediata reperibilità erano gli strumenti critici, fra cui *Alle radici del Brasile* di Sérgio Buarque de Holanda, già nel 1954; inoltre, nei cataloghi di saggistica, accanto a Greimas e Foucault si potevano leggere Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, Celso Furtado e Augusto Boal (un classico come *Il teatro degli oppressi* per Feltrinelli nel '77). Era agevole, dunque, non solo «leggere» il Brasile ma anche capirlo e interpretarlo.

Proviamo a fare il punto, oggi, su ciò che rappresenta la letteratura brasiliana ospite della Buchmesse di Francoforte, in un'epoca di profondi cambiamenti segnati da un lato da una nuova visibilità e da una certa euforia prodotta dalla profonda azione sociale dei governi Lula/Roussef (con un miglioramento tangibile della sfera culturale, frutto anche di sostanziosi investimenti nell'educazione e nella ricerca) e dall'altro da una nuova consapevolezza cresciuta dal

basso che, tuttavia, non sempre è incanalata in maniera produttiva all'interno del tessuto sociale. Da un primo tentativo di *réperage* tematico risultano una serie di chiavi di lettura decisamente ricorrenti: l'identità e la memoria collettiva, con una struggente ricerca di radici esogene: da quella ebrea (è il caso del convincente *Diario della caduta*, di Michel Laub) a quella turco-libanese, e con frequenti incursioni nei miti nazionali (come ad esempio la costruzione di Brasília) cui si aggiungono gli esempi popolari come il calcio – rivisitato in maniera impietosa dal Marcelo Backes di *O último minuto*. Poi ci sono le idiosincrasie della borghesia urbana e intellettuale (concentrata soprattutto nelle metropoli del sud) spesso narrate sul lettino dello psicoanalista, che muovono ad esempio i personaggi del Cristovão Tezza di *Um erro emocional* (Un errore emotivo) o del Flávio Braga di *O que contei a Zveiter sobre sexo*, (Ciò che ho raccontato a Zveiter sul sesso), morbose disavventure di un Don Giovanni carioca in una Rio descritta come un febricitante labirinto in cui il solo sesso può funzionare come linguaggio interclassista; o ancora della Carola Saavedra di *Toda Terça* (Ogni martedì), dialogo fra una giovane sensuale e insoddisfatta e il suo psicoanalista blasé che trema di fronte a una sola minaccia: i lacaniani!

Il motivo più frequentato, tuttavia, sembra essere quello del paesaggio umano e fisico della città nelle sue note contraddizioni, dal sublime all'abbietto. Da qui, nel segno di una strenua militanza, scaturisce il corpus multiforme della cosiddetta *literatura marginal*, allocato nel territorio disagiato eppure creativo della favela e fortemente debitore dei linguaggi della strada, della cultura orale e dell'hip hop. Proprio uno dei suoi principali esponenti, Ferréz, rapper, scrittore e agitatore culturale, rivendica con orgoglio l'appartenenza dei testi nati nelle fucine periferiche e ghettizzate alla letteratura «minore», risalendo – per tracciarne la fisionomia – addirittura al *Kafka* di Deleuze e Guattari. Il ruolo di apripista toccò, ormai una quindicina di anni fa, a Paulo Lins di *Città di Dio*, complice anche la notevole trasposizione cinematografica, ma i prodromi del genere si possono ricercare addirittura negli anni Sessanta, con il diario della favelada Carolina de Jesus, vero caso editoriale dell'epoca.

Quali le fonti e le aspirazioni di questa nuova generazione? Intanto, sembra essersi stemperata quella sorta di «eredità Amado» (unico autore brasiliano canonizzato da un Meridiano) in parte responsabile di un'*imagerie* inossidabile (il Brasile mulatto, sensuale, variamente «profumato» dalle suggestioni «tropicali» e dalla portentosa radice africana); eredità raccolta da João Ubaldo Ribeiro nell'ultima vera saga monumentale sulla storia della nazione (*Viva il popolo brasiliano*, ormai nel '97). Certo, resistono i numi tutelari: Guimarães Rosa ma soprattutto, nella scrittura declinata al femminile, il monumento Clarice Lispector. E resistono una valorosa «vecchia guardia» (si pensi a Rubem Fonseca) e una discreta classe di sessantenni: su tutti l'eccellente Milton Hatoun, ma anche la sorpresa Chico Buarque il quale, con agio e dopo un paio di prove più difficoltose, è transitato dalla canzone d'autore al romanzo con due titoli di alto livello come *Budapest* e *Latte versato*; e avrebbe circa sessant'anni anche Caio Fernando Abreu, scomparso nel 1996.

Extra moenia, e lontana l'ipotesi che la sua opera possa in qualche modo rappresentare il Brasile e la sua cultura, Paulo Coelho è un profeta del new age tascabile (invitato, fra i pochi eletti, all'alto scranno dell'Accademia brasiliana delle Lettere).

Ma cosa rende plausibile, oltre al dato anagrafico, l'inclusione in un ipotetico catalogo generazionale? Proviamo a scorrere altri esempi rappresentativi ai quali vanno ad affiancarsi nomi ugualmente dotati quali Luiz Ruffato, Rodrigo Lacerda, Andréa del Fuego, Adriana Lisboa, João Paulo Cuenca. Un buon esempio di ricerca di radici esogene è *A chave de casa* (La chiave di casa) della luso-brasiliana Tatiana Salem Levy, in cui un viaggio in Turchia alla ricerca delle origini registrato in una vitale lingua franca luso-iberico-sefardita si intreccia inevitabilmente con gli anni della dittatura militare, ovvero con clandestinità, tortura ed esilio. Ai miti nazionali fa riferimento João Almino con *Cidade livre* (Città libera), quinto di una serie di romanzi su Brasília, ambientato dal 1956 al 1960, periodo in cui, nello sperduto Altipiano Centrale, si costruisce la nuova capitale federale fortemente voluta dal potere (di cui sarà simbolo) e dall'allora presidente

Kubitschek. Nella rivisitazione del discorso mitico si leggono flagranti contraddizioni ancora attuali. Il progetto celebrava un Brasile nuovo e all'avanguardia nel segno architettonico dell'opposizione fra tradizione e modernità. In realtà, nonostante gli intenti dei suoi visionari disegnatori, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (esempio di polis sull'asse modernismo/marxismo), quelle iconiche cattedrali tuttora ammirate dal punto di vista estetico sono diventate il simbolo di una città ibrida, segnata da faglie congenite nelle corrispondenze fra ideale e vissuto.

Una menzione, infine, meritano due veri innovatori della narrativa brasiliana di oggi. Il primo è Bernardo Carvalho, scrittore colto e originale, pronto a spostare il punto di osservazione dal suo Brasile postmoderno (si veda l'ultimo romanzo *O sol se põe em São Paulo*) verso territori geograficamente distanti come in Mongolia o nel romanzo *O filho da mãe* (Il figlio della madre), storia di orfanità e di amore fra le rovine sullo sfondo del secondo conflitto ceceno (2003), debitore delle cronache di Anna Politkovskaja. Il secondo è Lourenço Mutarelli, autore di due piccoli capolavori eccentrici anche per fattura, di cui ha realizzato anche le illustrazioni, fumettista dai trascorsi creativi underground: *A arte de produzir efeito sem causa* (L'arte di provocare effetto senza causa), progressiva discesa negli inferi della schizofrenia da parte del destinatario di anonimi e inquietanti pacchetti contenenti memorabilia di William Burroughs; e *O Natimorto*, (Il Natomorto), incontro fatale e venato da humour amaro e da morbose devianze fra un inverosimile talent scout e una cantante al debutto, dotata di una voce così cristallina - metafora dell'invisibilità - da risultare impercettibile all'orecchio umano.

Di certo anche qui, come nella maggior parte dei romanzi citati, si possono intravedere le pennellate di un ritratto transepocale, le grandi linee della storia recente del paese sudamericano, le contraddizioni e le ambiguità della sua società elitaria, le faglie antropologiche della grande famiglia patriarcale, i conflitti razziali mai risolti, l'eredità di una pesante tradizione che non è affatto evaporata nel progetto propagandistico del Brasile mescolato e sincretico descritto nei fortunati affreschi di Jorge Amado.

Questa industria libraria fa schifo. Ma a tutti pare andar bene così

Riccardo De Gennaro, il manifesto, 9 ottobre 2013

Il libro, oggi, ricorda quei visitatori dei musei sollecitati dai guardiani a sostare non più di cinque minuti davanti a un quadro perché la coda deve procedere. Così i banconi delle librerie: tre mesi di permanenza, quattro al massimo, perché un nuovo libro preme. Poi, se va bene, il povero volume passa a scaffale per altri tre mesi o, se va male, conosce un mesto ritorno al magazzino dell'editore. Una volta la durata in libreria raggiungeva anche una decina d'anni. Lo scrittore impiegava un anno o poco più per scrivere un romanzo, che – se pubblicato – rimaneva in vendita in libreria dieci volte tanto; oggi un romanzo che ha richiesto lo stesso tempo medio di lavoro dopo sei mesi è scomparso. La strategia delle case editrici si è ribaltata, dalla selezione in base alla qualità sono passate alla non-selezione a favore della quantità. La logica è questa: se pubblichiamo tanti libri, il flusso di cassa è continuo. Non solo: come alla roulette, una volta ogni vent'anni c'è la possibilità di azzeccare il numero fortunato (500 mila? un milione?) di copie vendute. A questo punto siamo già dentro il circolo vizioso: siccome gli editori, per pubblicare di più, hanno allargato le maglie della selezione dei dattiloscritti, gli autori scrivono più rapidamente, spesso senza aver nulla da dire. E di qui, di nuovo, più libri, meno pensati e scritti spesso con uno stile insipido. Nel frattempo, tutti a dire che questo circolo vizioso andrebbe fermato e invertito. Anche perché, com'è ampiamente dimostrato dalle statistiche, non è vero che se si riversano più libri sui banconi, come calzature al mercato, gli italiani leggono di più. Al contrario. Gli italiani continuano a leggere poco (sempre meno) e male. Ora, che cosa fanno, concretamente, per cambiare l'attuale e umiliante stato di cose, non solo gli editori, ma gli autori, i distributori, i librai, i quotidiani, i settimanali, i mensili specializzati, gli enti e le associazioni culturali, le biblioteche, le fiere del libro, i festival della letteratura? A parte presentarsi per «predicare bene» in qualche convegno sulla

crisi dell'editoria, poco o nulla, al punto che ormai è chiaro che in realtà la situazione va bene a tutti, un po' come il Porcellum. Come diceva una decina di anni fa Jérôme Lindon, direttore delle Editions de Minuit, «l'editoria è l'unico settore che ha risposto a una diminuzione della domanda con un aumento dell'offerta». Un'offerta, inevitabilmente, di scarsa qualità: il libro ha perso il suo valore di strumento di trasmissione del sapere e con una sua visione del mondo per assumere il ruolo di prodotto merceologico; nelle case editrici il direttore commerciale decide ormai il destino non solo degli scrittori in catalogo, ma anche quello del direttore editoriale.

Il dramma è che dagli anni Ottanta viviamo una fase storica nella quale il dominio della società – ma direi addirittura il controllo della realtà percepita dalle coscienze individuali – è in mano a coloro che potremmo definire i tecnici del capitale, i quali hanno espropriato gli intellettuali di una qualsivoglia titolarità. A guidare il mondo non è la cultura, non è la politica, non è neppure l'economia, ma la finanza. Come ho scritto in un libro su Lucio Mastrorardi, uno scrittore che aveva visto con largo anticipo i danni che avrebbe prodotto il boom economico, la conseguenza più grave dell'emarginazione è stata che l'intellettuale e, in particolare, lo scrittore non si è più visto rinnovare il suo «mandato sociale», cosicché il suo ruolo ha perso legittimità, sia dall'alto che dal basso, senza che si sia prodotta una reazione. Gli intellettuali, semplicemente, si sono adeguati.

Che fare? Sicuramente non è più rinviabile un'assunzione di responsabilità da parte di tutti i soggetti che partecipano alla filiera editoriale. Gli scrittori dovrebbero riflettere di più sulla reale necessità del libro in gestazione, gli editori selezionare i libri da pubblicare con più rigore, la distribuzione dovrebbe diversificare i canali, i librai evitare perlomeno quelle fastidiose colonne di libri all'ingresso, ad esempio di Bruno Vespa, di Moccia o di Volo, proponendo

loro stessi titoli interessanti (ci sono e sono facili da individuare, non sono scomparsi), i critici e i giornalisti culturali resistere maggiormente alle pressioni degli uffici stampa nel caso in cui il volume da recensire sia privo di forza e originalità, i festival letterari evitare di trasformare gli scrittori in «star» per poi scoprire che l'incontro con il pubblico spesso sostituisce la lettura del libro.

Probabilmente per salvare la cultura da questo stato di umiliazione basterebbe che ognuno tornasse a fare il suo mestiere, compresi gli insegnanti di italiano. Perché non promuovere l'educazione alla lettura a materia di studio? È dalla scuola che muove tutto: se i giovani apprendono il piacere della lettura, la domanda condizionerà l'offerta. I buoni libri possono vincere sui cattivi.



Difesa di quei patrioti degli editori

Scommettere sul digitale ma senza dimenticare i luoghi (fisici) del libro

Paola Peluffo, Il Sole 24 Ore, 10 ottobre 2013

Ieri è stata inaugurata a Francoforte la Buchmesse ed è il momento solenne dei bilanci e delle prospettive per il libro, a livello mondiale, e per il libro in lingua italiana. Lo fa meritoriamente, ogni anno, l'Aie con il suo centro studi che si affianca alle analisi per il Centro per la promozione del libro e della lettura del Mibac. Mai come in questi anni di rivoluzione digitale, di scomposizione e ricomposizione dei comportamenti sociali, bilanci e prospettive vanno tenuti uniti in un processo di analisi difficile, incerto, avventuroso. Ci muoviamo in un terreno sconosciuto. Non sappiamo quale sarà il modello di business che consentirà, tra qualche anno, di finanziare l'industria del pensiero e dell'informazione. Non sappiamo come, e non sappiamo nemmeno se lo consentirà. Almeno per la lingua italiana. Sì perché noi facciamo confronti tra editorie differenti, ma omettiamo di considerare che la nostra, che era prima della grande crisi la quinta del mondo, opera con una lingua storicamente importante ma limitata nell'uso contemporaneo. 70 milioni di utenti, parlanti, contro il miliardo dello spagnolo, portoghese, mandarino, per non dire dell'inglese. Questa considerazione, da sola, cancella l'idea stessa

di grande e piccola editoria. L'editoria italiana è tutta piccola, a causa del suo bacino di utenza linguistico. Marco Polillo, presidente dell'Aie, ha commentato ieri davanti al ministro per i Beni culturali, Massimo Bray, i dati del 2012 e le proiezioni del 2013. Sappiamo che il mercato ha registrato una riduzione in valore delle vendite globali di libri in Italia tra il 6 e l'8 per cento (a seconda che si calcoli al lordo e al netto dei collaterali), che il volume complessivo del fatturato rischia di scendere sotto i 3 miliardi di euro, che sono pur sempre una realtà economica di primaria grandezza per l'economia nazionale. Sappiamo dai dati Nielsen sul primo trimestre che i canali di vendita che hanno più sofferto sono le librerie, le vendite rateali, le collezioni in edicola, e gli acquisti delle biblioteche. Sappiamo che sono aumentate a ritmo intenso le vendite online. Che l'offerta di titoli in ebook è raddoppiata nel corso del 2012 e che punta ai 70 mila titoli. L'offerta c'è. La domanda? Il mercato dell'ebook rappresenta ancora poco più del 2 per cento, ma sale al 3 per cento dei lettori e per alcuni settori, come la fiction, arriva a punte del 5 per cento. Questa situazione duale fa sì

che il calo della lettura, sensibile nel biennio 2010-2012, si sia interrotto, anche se ai livelli insoddisfacenti che conosciamo.

La velocità del cambiamento è tale che dovrebbe spingere tutti a cambiare strategie. Eppure prevale la tendenza a frenare. Perché? Le ragioni di un certo conservatorismo editoriale sono robuste. La creazione del valore si concentra nella vendita del libro cartaceo. L'ebook non consente alle case editrici una politica di prezzo, che è determinata da Apple, Amazon e dagli altri oligopolisti internazionali. La percentuale del prezzo dell'ebook incassata dall'operatore internazionale è elevata e si aggiunge in Italia all'Iva non agevolata al 22 per cento. All'editore e all'autore arriva in cassa meno del 50 per cento del prezzo. Come si riuscirà a finanziare un'opera solo in ebook? Chi la finanzierà? Trincerarsi nella ridotta del libro cartaceo è un comportamento comprensibile, ma che non salverà l'editoria italiana. Perché se è vero che il segmento digitale comporterà ricavi molto inferiori, e dunque remunerazioni minori o nulle per gli autori, è vero anche che il processo è probabilmente inarrestabile. Tuttavia noi non sappiamo il livello al quale si stabilizzerà il mercato tra libro cartaceo ed ebook. Questo livello sarà la misura per salvare il futuro della nostra editoria.

Vivere senza editori è forse un sogno anarchico di qualche navigante digitale, ma esporrebbe gli autori in lingua italiana all'oceano degli oligopolisti internazionali dove la nostra lingua è residuale, e lo sarà sempre di più se noi non agiamo con forza per difendere quella che i francesi chiamano la eccezione culturale. In ogni caso nulla eviterà agli editori di mutare organizzazione e finalità aziendale: chiudere gli occhi di fronte al digitale può impedire di

cogliere opportunità che pur esistono per esempio nell'azione sui social network per creare comunità su singoli libri o su filoni editoriali.

Per queste ragioni, in questa fase, è importante difendere con tutti i mezzi i luoghi fisici della vendita e dello scambio dei libri – le librerie soprattutto (oggi strozzate da affitti eccessivi, costrette a rese sempre maggiori, spinte a creare spazio fisico per bar, caffè, ristoranti e gadget) – anche con strumenti provvisori. In questo senso la legge Levi sul prezzo del libro ha arginato la giungla degli sconti che favorisce monopolisti e oligopolisti, riduce i titoli offerti, soffoca le piccole case editrici e lo fa aggregando a questo interesse il povero consumatore, contento di avere uno sconto il più forte possibile. Ma lo sconto ideale è del cento per cento. Anzi oltre cento per cento: ti regalo un libro se compri una pallina da tennis o un orologio. Sono politiche di dumping che hanno distrutto l'articolazione dei mercati dove non si è saputo porvi un argine. Perché se il libro non vale nulla, nessuno finanzierà più un autore, e la lingua italiana che è prevista scomparire entro l'anno 2300, e dimezzare le parole utilizzate entro il 2050, accelererà il processo di ripiegamento. Quindi festeggiamo i nuovi titoli, i nuovi autori che gli editori italiani presentano a Francoforte, è una vera festa, e anche un atto di autentico patriottismo.

Trincerarsi nella ridotta del libro cartaceo è un comportamento comprensibile, ma che non salverà l'editoria italiana.

Un piano per la lettura dopo tre anni di calo

Andrea Biondi, Il Sole 24 Ore, 10 ottobre 2013

«Siamo al terzo anno di chiusura con il segno meno. Va da sé che ormai la situazione è estremamente preoccupante». Marco Polillo, presidente dell'Associazione italiana editori (Aie), ha disegnato un quadro a tinte fosche nel presentare, ieri a Francoforte, il *Rapporto annuale Aie sullo stato dell'editoria in Italia*. «In due anni» ha spiegato Polillo «il fatturato è calato del 14 per cento. Bisogna che la politica intervenga e al più presto».

Un'esortazione che non è solo la difesa di un settore, «ma di una filiera intera che sta soffrendo. Ci sono gli editori, ma anche le tante librerie che chiudono ogni giorno». Tutti a fare i conti, dunque, con un settore che nel 2012 si è attestato sui 3,1 miliardi di euro, in calo del 6,3 per cento rispetto all'anno precedente. Male i canali trade (librerie, Gdo, online) che hanno perso il 7,8 per cento; ancora peggio per gli altri canali (rateali, collezionabili in edicola, club, export, vendite alle biblioteche) che hanno lasciato sul terreno il 16,8 per cento. E in questo quadro non ci si può neanche consolare guardando all'andamento del 2013, visto che, secondo l'ultimo dato Nielsen, i primi 8 mesi per il canale trade si sono chiusi con un calo del 5,4 per cento.

«Questo governo» dice Polillo «continua a dire che la cultura è centrale, ma occorrono interventi e investimenti, altrimenti rimangono parole a vuoto». Anche perché, ha aggiunto il presidente Aie durante il suo intervento a Francoforte, «siamo arrivati al paradosso, negli ultimi anni, di un settore in crisi come il nostro che non solo non chiede contributi al governo ma gliene dà, giacché le campagne del Maggio dei libri del Cepell negli ultimi anni sono state finanziate prevalentemente da noi. Il ministro Bray ha annunciato un nuovo grande piano per la lettura. Siamo contenti e pronti a collaborare».

I punti indicati come da affrontare, e alla svelta, sono molteplici. Innanzitutto, «serve una politica di promozione del libro. Possiamo pensare a deduzioni su

alcune tipologie» afferma il presidente Aie «ma anche a fondi stanziati per la promozione e la diffusione». Le possibilità di intervento passano poi attraverso una seria messa a punto della normativa sul diritto d'autore piuttosto che sulla parificazione dell'Iva tra ebook (ora al 22 per cento) e libri di carta (al 4 per cento). E tutto questo senza dimenticare le azioni «di sistema», visto che «c'è un problema di accesso al credito che non va sottovalutato».

Analizzando gli altri dati del Rapporto Aie presentato ieri alla Buchemesse di Francoforte, si nota che l'export è in calo (-10 per cento) mentre diminuisce il prezzo medio (-3 per cento) a vantaggio dei consumatori, ma non certo dell'industria. Guardando alla parte piena del bicchiere, le notizie migliori vengono dal fronte ebook. Nel 2012 infatti sono stati pubblicati 21.300 titoli (+73 per cento sul 2011) che oggi rappresentano il 6 per cento dei titoli in commercio. La quota di mercato (trade) è compresa fra l'1,8 per cento e il 2 per cento. Valori che possono sembrare modesti, ma che delineano invece una crescita rapidissima visto che al primo semestre 2011 il valore era inferiore allo 0,5 per cento mentre a fine 2013 si dovrebbe arrivare al 4-5 per cento. Nel 2012 la lettura di ebook ha riguardato il 3 per cento della popolazione con più di 14 anni: 1,6 milioni di italiani (+45 per cento su base annua). Numeri, questi, che portano a considerare l'evoluzione dei canali di vendita. Il Rapporto Aie ha infatti messo in evidenza la perdita di quota di mercato della libreria fisica (solo varia, escluso scolastico di adozione) che passa dal 79 per cento del 2008 all'attuale 73 per cento. Cresce invece la quota dei canali online per la vendita di libri fisici: valevano il 3 per cento nel 2008, arrivano oggi all'11 per cento che salirebbe fino al 13 per cento se considerassimo anche l'ebook. Ci si avvicina così alla Grande distribuzione organizzata, che si conferma al 16 per cento.

Nobel alla canadese Munro, maestra del racconto breve

Un premio anche in favore delle tante scrittrici canadesi:

Margaret Laurence, Jane Urquhart, Marian Engel, Margaret Atwood,

Mavis Gallant, Anne Michaels. È la tredicesima donna. La sua è una poetica colloquiale

Franco Cordelli, Corriere della Sera, 11 ottobre 2013

Negli ultimi anni si intravede una nuova logica nell'assegnazione del Nobel per la letteratura. Non più, o non solo, l'impegno civile; non necessariamente la provenienza linguistica, se non geografica; ma anche un'alternanza tra scrittori che tutto il mondo conosce e scrittori che in pochi (fortunati) di già apprezzano. Dopo un cinese, relativamente noto, Mo Yan, ecco una canadese, ecco Alice Munro. I riconoscimenti che le sono stati tributati nell'ultimo decennio sono del tutto condivisibili. Personalmente tendo però a pensare (così mi piace pensare) che questo premio le sia stato assegnato anche a nome delle tante scrittrici canadesi comparse nel nostro orizzonte culturale da almeno trent'anni. Penso a Margaret

Laurence, a Jane Urquhart, a Marian Engel (il suo *L'orso* è un capolavoro del tardo Ventesimo secolo), a Margaret Atwood, a Mavis Gallant, a Anne Michaels. In che cosa Alice Munro è singolare, diversa dalle scrittrici appena nominate e da ogni altro?

Come sempre, parlando di lei, si cita Cechov. Ma è quanto succede per chiunque scriva racconti. In realtà Cechov non c'entra niente. C'è una prima differenza che salta agli occhi: Cechov è per così dire eccentrico, fa come gli capita, come esige la materia che ha tra le mani: ogni suo racconto è lungo quanto lo deve essere. In Munro le cose stanno all'opposto: dal 1968, anno della prima raccolta, a *Troppa felicità*, che è del 2009, tutti i racconti hanno più o meno



la stessa lunghezza. Munro è una scrittrice non solo metodica, ma che ha dentro una specie di metronomo. Il punto è: nella sua invariabilità, questo metronomo quali diverse oscillazioni ha registrato nel tempo? Una quantità quasi spasmodica, misurando le sfumature (di paesaggio, di psicologia, di temperatura emotiva, di umore); poche o forse nessuna, misurando la sua materia da una certa distanza (descrizione di un itinerario spirituale all'interno sia della civiltà pre-industriale sia contemporanea, crescita del singolo, formazione e deterioramento dell'istituto familiare). Ho letto tre racconti di anni lontani tra loro. Il più bello è «Maschi e femmine», contenuto nel primo libro, *La danza delle ombre felici*. Vi si racconta come diventano adulti un fratello e una sorella in una famiglia di agricoltori. Lo diventano assistendo all'uccisione da parte del padre di un cavallo e di una cavalla. Quell'uccisione era prevista e necessaria, le reazioni di Laird e della sorella sono opposte, di consenso e di ribellione. In questo racconto (ma sto parlando della traduzione di Gina Maneri) m'è parso di cogliere un'eco hemingwayana: sembrava «un cavallo non ancora domato, mentre non era altro che un vecchio cavallo da tiro, una vecchia giumenta saura».

«Le bambine restano» è contenuto in *Il sogno di mia madre* del 1998. Vi si racconta di come una famiglia di Vancouver si disintegra per colpa del teatro. Pauline, una giovane mamma che al teatro non aveva mai pensato, è invitata a interpretare la parte della protagonista nell'*Euridice* di Anouilh. Tanto può il personaggio da in qualche modo riprodursi nella realtà: era incredibile a solo pensarlo, eppure Pauline

si allontana, se ne va per sempre e le «bambine restano» con il padre, quel così domestico Orfeo. Il terzo racconto, *Buche profonde*, fa parte di una raccolta, per ora l'ultima, in cui l'energia dell'autrice sembra affievolita. La tecnica è la stessa: prima o terza persona, procedimento compassato, quasi millimetrico, improvvisa apertura a raggiera su personaggi secondari o che si riveleranno inaspettatamente decisivi nello svolgimento dei fatti, e immediato rientro nel flusso principale del racconto. In «Buche profonde» la reazione del giovane Kent che, precipitato dall'alto di una roccia fu salvato dal padre geologo, è quasi prevedibile nella sua bizzarria. Il padre muore giovane, la madre Sally sembra accettare questo destino con circospezione, diventato adulto Kent sparisce. Avendo scoperto in televisione dov'è, quando Sally andrà a incontrarlo si troverà di fronte un uomo che ha dato l'addio alle false credenze, prime fra tutte gli affetti familiari. E qui si torna, dopo il consueto effetto di straniamento, al punto di partenza non solo tematico. Anche a quello stilistico o, diciamo meglio, al tono costante di Munro, al tono della sua narrazione: che è appunto colloquiale, familiare all'estremo: un uomo e una donna, una donna sola, una donna e due bambini, sempre e solo persone comuni, quelle che per strada non degniamo d'uno sguardo – almeno quanto loro di quello sguardo non degnano noi. A quest'altezza sembra tuttavia che l'«economia emotiva del mondo», come Munro la chiama, ossia il confronto felicità/infelicità, si sia un po' impoverita – che del familiare non vi sia l'intensità sotterranea di prima, vi sia semmai una maniera.

Munro è una scrittrice non solo metodica, ma che ha dentro una specie di metronomo. Il punto è: nella sua invariabilità, questo metronomo quali diverse oscillazioni ha registrato nel tempo?

La sua sfida alla perfezione

Marisa Caramella, il manifesto, 11 ottobre 2013

Da quel puntino sulla mappa del Canada occidentale che è la cittadina di Wingham, Ontario, Alice Munro si rivolge da decenni al mondo raccontando le vicende dei suoi personaggi, che certamente non sono marginali, né «locali». Cominciò lavorando nel tempo sottratto alle cure domestiche, senza rivelare la sua «professione» nemmeno agli amici e ai vicini di casa, rifiutando ogni richiesta di apparire sulla scena letteraria, per arrivare, ora, al palcoscenico di Stoccolma, sognato da scrittori molto più ambiziosi di lei. Almeno in apparenza. Perché Alice Munro aspira in realtà nientemeno che alla perfezione. Gli archivi di Calgary, custodi delle sue carte, traboccano di racconti scritti, riscritti, ripensati, corretti all'ultimo momento, sottratti alle pressioni degli editor, anche di quelli severi del *New Yorker*. E caparbiamente, ignorando le insistenze degli editori perché si decidesse a scrivere un romanzo, Alice è sempre rimasta fedele alla forma che predilige e le è più congeniale, fino a quando i critici non hanno dovuto coniare per lei l'espressione «autrice di racconti densi come romanzi», insistendo, forse inconsciamente, sul mai superato concetto che per essere scrittori veri si deve produrre qualcosa di «lungo». In realtà non è la densità la caratteristica più evidente della scrittura di Alice Munro: ciò che la distingue da qualunque altra è quel procedere per sottrazione, quell'ignorare il trascorrere di anni o decenni tra un'esperienza e l'altra dei personaggi, quel trascinare il lettore avanti e indietro nel tempo, sempre lasciandogli spazio per immaginare soluzioni possibili, sorprendendolo poi con rivelazioni improvvise, squarciando il velo meticolosamente tessuto della narrazione con una sola frase essenziale ma densa di tutti i particolari necessari. Per capire come Munro riesca nell'impresa di sondare e immaginare la realtà fisica e mentale dei personaggi che crea bisogna immaginarla bambina nella piccolissima città permeata di cultura protestante, di severità, di rigore e della ritrosia tipiche dei dettami della religione presbiteriana, quella della famiglia di Alice. E di violenza, appena celata, spesso anche fisica. Alice

osserva, critica e si ribella, legge e comincia a scrivere, attingendo alla realtà circostante e trasformandola. Non a caso, il rapporto tra realtà autobiografica e invenzione artistica in Alice Munro è una questione di grande importanza: perché la giovane donna che fugge da Wingham, grazie a un matrimonio che la porta all'altro capo del paese, ubbidisce sì a un desiderio di libertà, a una vera e propria vocazione letteraria, ma soprattutto vuole mettere la maggior distanza possibile tra sé e la famiglia, tra sé e una madre ambiziosa e oppressiva, addirittura fisicamente violenta, come riconoscerà nell'ultima delle sue raccolte (in uscita il 22 ottobre da Einaudi), *Dear Life*, in un racconto eponimo. Trentacinque anni prima la scrittrice aveva già raccontato la stessa storia, travestendola e spostandola su Rose, la protagonista «inventata» di «Botte da re»: arrivata alla vecchiaia, e alla fine della propria carriera artistica, tante volte annunciata ma sempre rimandata, l'autrice riconosce, o meglio, «confessa», in un racconto dichiaratamente autobiografico, quale risentimento nei confronti della madre l'abbia spinta a affrontare per un'intera vita, artistica e non, i difficili rapporti che ciascuno ha con la famiglia d'origine, l'amore, il sesso, la maternità. E a raccontarli, trasfigurando situazioni e personaggi, naturalmente, ma andando dritta alla coscienza, o all'inconscio, del lettore. Sono questo assillo e questa inquietudine a tradursi in prosa, in racconto, in personaggi con i quali è facile identificarsi: non è necessario raccontare nel dettaglio e in modo «cronologicamente corretto» una storia per far sì che chi la legge possa rendersi conto che sta leggendo di sé. La scrittura di Alice Munro lavora come la memoria, portando alla superficie ricordi, sensazioni, esperienze, incontri, senza apparente sforzo. In realtà, lo sforzo che l'autrice fa per «rispettare» questo talento inconscio è gigantesco, e richiede proprio quella severità verso se stessa che ha attinto alle prime esperienze di vita in quella piccola comunità presbiteriana, in quella piccolissima cittadina dell'Ontario che è solo un puntino sulla mappa del Canada occidentale.

L'unica regola per scrivere? Non darsi regole

Chad Harbach, autore di «L'arte di vivere in difesa», attacca il mondo editoriale:
«Creando una storia si deve star vicino solo ai propri personaggi...»

Stefania Vitulli, il Giornale, 12 ottobre 2013

Editor, agenti e fan (tra cui John Irving, Jonathan Franzen, il *New York Times* e la Hbo, che si è comprata i diritti del primo libro per una serie tv) sono già preoccupati: se per scrivere il primo romanzo – 665 mila dollari di anticipo – ci ha messo undici anni, quanto ci metterà a scrivere il secondo? Ma Chad Harbach, per ora ancora «esordiente» del Midwest, 35 anni, fondatore della rivista letteraria di culto *n+1*, non si scompone.

Ha seguito il suo primo romanzo, *L'arte di vivere in difesa* (Rizzoli, pagg 516, euro 20, traduzione di Letizia Sacchini) come ogni autore dovrebbe fare: due anni di tour in tutto il mondo. Il minimo. E ora è venuto a raccogliere i frutti anche in Italia,

al Bottari Lattes Grinzane, Premio letterario in cui la storia di College e formazione del gracile Henry Skrimshander, che il baseball trasforma da anatroccolo in cigno e poi di nuovo in anatroccolo, è finalista e favorita.

Le sembra normale tutto questo successo con un libro sul baseball?

Anch'io pensavo fosse un libro sul baseball, mentre lo scrivevo. Invece non lo era. E meno male perché anche se il baseball è così popolare negli Stati Uniti, ai lettori non gliene importa niente. Gli uomini amano il baseball, le donne amano i libri. Vuol sapere qual è il segreto per vendere un romanzo?



Ovviamente sì.

Editor e giornalisti e critici cercano la coesione. Le parole chiave che fanno vendere un libro perché potrebbe piacere a tutti. Ma quando uno scrittore crea una storia, pensa solo a star vicino ai suoi personaggi. Quando mostravo il libro agli agenti letterari non ero un bravo venditore.

Che tragedia. Meno male che c'è il marketing.

Il mio futuro editore ha detto: nessuno compra i libri sul baseball, tranne qualche professionista che spera in una dritta originale. Non diremo mai che questo libro parla di baseball. Diremo: «Amore», «Fallimento», «Percorso personale». Allora mi sono accorto che il mio libro parlava di quello. È la storia di una persona che, come chiunque altro, deve combattere contro sé stesso, i propri insuccessi, le ansie.

Basta con la crisi, dunque. Fuori le regole della lotta.

Ci provo, ma è una cosa che un romanziere non deve fare: mai dare regole né risposte definitive. La prima è che se tu sei una persona curiosa e interessante è giusto che entri in crisi. La battaglia interiore è buon segno. Poi bisogna capire questo: la sfida non è mai una cosa personale. Quando Henry non riesce più a giocare con la solita precisione, cambia qualcosa nelle dinamiche tra lui e la squadra. Quando le cose cominciano ad andare male si pensa a sé stessi invece che al bene del gruppo. La soluzione è tornare al principio: smettere di arrovellarsi su di sé, pensare che siamo parte di un tutto. E che le nostre azioni influiscono su questo tutto.

Sto scrivendo?

Sì, ma non ne parlo per superstizione. Sono nel primo di quattro anni previsti di scrittura del nuovo romanzo. Troppo presto.

E intanto che fa, insegna?

Faccio la bella vita, come pensano molti. Curo la mia rivista *n+1*. È un volume, che uscirà nel marzo 2014, che cerca di spiegare che cosa vuol dire essere uno scrittore di romanzi in America oggi. Pubblicare, guadagnarsi da vivere scrivendo, confrontarsi

con un mercato: tutta roba di cui a scuola di scrittura non si parla.

Vasto programma.

Siamo partiti da un mio saggio, che dà il titolo al volume: *MFA versus NYC* ovvero quanto ormai le scuole di scrittura creativa, i Master of Fine Arts – quasi 900 oggi negli Usa –, siano parte del dna di ogni giovane scrittore americano in un modo che la critica snob non può comprendere. Questo ha creato due culture letterarie, in America: quella di New York e quella dei college di provincia, da Irvine a Tallahassee. Racconti contro romanzi; Amy Hempel contro Jonathan Franzen; *Wonder Boys* di Chabon contro *Il diavolo veste Prada*; la conferenza dell'Association of Writers and Writing Programs contro la Fiera di Francoforte; reading letterari contro festini autopromozionali. Ho coinvolto una serie di autori, curando che non fossero troppo popolari, tra cui George Saunders, Alexander Chee, pezzi editi e non di David Foster Wallace.

Immancabile.

È vero che è in atto la sua deificazione, come ha scritto sul *New Yorker* Jonathan Franzen.

La soluzione è tornare al principio: smettere di arrovellarsi su di sé, pensare che siamo parte di un tutto. E che le nostre azioni influiscono su questo tutto.

Non lo ha scritto per invidia?

Jonathan è un tipo complicato... Quello che penso è che l'influenza vera di Wallace sulla cultura americana si gioca su tono e metodo dei suoi saggi. Se io dicessi a un editore oggi: «Hei, qui c'è *Infinite Jest*, ora lo vendiamo a tutti!», che cosa credete risponderebbe?

Compri due leggi tre

I lettori aumentano, i libri venduti calano. Perché in libreria come al supermercato non si spreca. Così si salvano solo i forti? Sì, ma anche i più fantasiosi

Angiola Codacci Pisanelli, l'Espresso, 12 ottobre 2013

Mai giudicare un libro dalla copertina, si diceva un tempo. Era un tempo felice: «Oggi molti clienti la copertina non la notano neanche: appena preso in mano un volume lo girano e guardano l'ultima pagina, quella con il prezzo» racconta Manuela Stefanelli, responsabile della storica libreria Hoepli di Milano. E anche se il prezzo diventa sempre più basso, fino ai 99 centesimi della collana Live di Newton Compton, e gli sconti sempre più alti (15, 30, anche 50 per cento), spesso alla fine quel volume non lo si compra più. Perché ormai anche in libreria, come al supermercato, il consumatore italiano non spreca più, non butta niente. Se compra un libro lo legge davvero, e fino in fondo.

Sembra una bella notizia ma non lo è: se davvero tutti i libri venduti venissero letti, il mercato editoriale tornerebbe a livelli da Medioevo, quando i volumi erano così rari e preziosi che neanche una parola andava sprecato. Lo ha notato Umberto Eco in una «Bustina di Minerva» ai tempi del boom del *Nome della rosa*. A chi lo prendeva in giro perché si era scoperto che molti compravano il libro ma pochi lo leggevano, l'autore rispose che dai tempi di Gutenberg il mondo della stampa si regge anche grazie ai libri non letti. Oggi invece l'impressione è che i volumi che escono da una libreria (o da un ebook-store, o da un supermercato) vengano letti davvero fino in fondo. Basta guardare la quantità di stroncature dedicate dagli utenti di *ibs.it* ai due gialli dell'estate, *Inferno* di Dan Brown e *Il caso Harry Quebert* di Joël Dicker. I voti del primo si fermano a una media di 2.60 su 5, il secondo arriva a 3.46,

eppure anche i lettori più delusi sono arrivati fino alla fine. Curiosità invincibile? Forse anche ocularità: una volta che hai investito 20 o 25 euro in un libro, anche se non ti piace non lo lasci certo a metà. Sono impressioni nate da osservazioni casuali, ma le conferma la più autorevole delle indagini statistiche sull'andamento del mercato editoriale: quella che l'Aie (Associazione italiana editori) ha appena presentato durante la Buchmesse di Francoforte. In 60 pagine preziose, ricche di dati ma anche di analisi del mondo editoriale e culturale italiano, il *Rapporto sullo stato dell'editoria 2013* fotografa un paese in cui i lettori aumentano, anche se di poco (+1,2 per cento) ma si vendono molti meno libri: il fatturato è calato dell'8,4 per cento (a prezzo di copertina, quindi senza calcolare gli onnipresenti sconti). È perché non si spreca più? «Direi di sì, anche se non è una indicazione statistica ma un'osservazione di buon senso» osserva Giovanni Peresson, responsabile dell'ufficio studi dell'Aie. «La conferma viene proprio dalle difficoltà della Grande distribuzione. Perché chi va al supermercato prima compra il necessario, cioè gli alimentari e solo in un secondo tempo, se ci sono soldi, spende per i libri». Il risultato è un 5 per cento in meno di incassi per la grande distribuzione, che però raddoppia quando si passa ai librai indipendenti, che a somiglianza di quello che è successo negli altri settori del commercio soffrono la crisi più dei venditori «forti».

E gli ebook? Aumentano sia nell'offerta (+150 per cento) che nelle vendite, ma nonostante la grande quantità di smartphone, tablet ed e-reader venduti

nel 2012, restano un fenomeno di nicchia (2 per cento del mercato). Eppure è grazie a loro che, in quest'anno di contrazione dei consumi, il Rapporto segnala che «paradossalmente, la spesa per la lettura dei libri è cresciuta di 29 milioni rispetto al 2011». Un dato preannunciato da Stefano Mauri, presidente del Gruppo editoriale Mauri Spagnol, che nasce dai 120 milioni di euro spesi in e-reader più 21 in libri effettivamente scaricati, a cui si sottrae il buco da 112 milioni di euro segnato dalle minori vendite di libri di carta.

Su carta o su e-reader insomma la lettura tiene. «Sì, ma i lettori sono diventati più esigenti: non entrano più in libreria per farsi tentare ma per cercare un libro preciso, e puntano sul sicuro a scapito delle novità» spiega Luigi Brioschi di Guanda, una delle sigle più amate dai lettori «forti»: quelli che comprano (e leggono) almeno un libro al mese. Da sempre lo «zoccolo duro» di un paese che legge meno di tutti gli altri paesi europei, i lettori forti hanno visto la loro percentuale salire fin quasi al 15 per cento anche in un'annata che, grazie al boom delle *Cinquanta sfumature*, ha attirato una quantità di clienti occasionali o una tantum. Anzi, secondo Peresson il boom delle *Sfumature* potrebbe giustificare da solo l'aumento di lettori registrato l'anno scorso.

Ci vorrebbe una trilogia da *Cinquanta sfumature* all'anno per mantenere questo ritmo di lettura. Ma forse non basterebbe. Perché oggi ci si comporta in libreria come i clienti virtuosi dei supermercati, quelli che seguono il primo consiglio dei teorici della lotta allo spreco alimentare come Andrea Segrè: attenersi alla lista della spesa. Chi entra in libreria oggi sa già che libro vuole. Generalmente è quello di cui parlano la televisione, i social network o i giornali: «Se non riusciamo a conquistare recensioni, i nostri titoli non si muovono» dice Luigi Scaffidi di Nutrimenti. Ma si chiede anche una conferma al libraio: «Anche chi compra online ci telefona prima dell'ordine per assicurarsi che il volume di cui ha sentito parlare valga la spesa» aggiunge Manuela Stefanelli: «Non per niente i nostri cinquanta librai stanno quasi sempre al telefono». E la Hoepli realizza online quasi metà delle vendite, con librai che si

ritrovano spesso a fare assistenza anche a clienti che hanno comprato l'e-reader e non riescono a caricare i libri.

Il segreto per autori e editori quindi è far entrare il proprio libro nella lista della spesa del lettore. Ma come? Gli addetti ai lavori concordano sul principio del «puntare sul sicuro»: ma su cosa dia davvero sicurezza a chi compra, le strade divergono. Molti editori e molti librai puntano sul bestseller a scatola chiusa: e questo fa sì che oggi accada agli scrittori qualcosa che finora succedeva solo a Hollywood, dove a decidere il valore di un regista è solo l'incasso del suo ultimo film, e basta un solo flop per rovinare una carriera. «Gli autori consolidati resistono meglio alla crisi» dice Brioschi. E questo significa che non è un momento per esordienti o sperimentalisti.

Non a caso tra le collane più interessanti lanciate di recente ci sono *Gli intramontabili di e/o*, una raccolta di longseller, i saggi e romanzi da lettori forti riuniti in *Alta definizione* da Gallucci, o le biografie scritte da Stephan Zweig, veri capolavori del genere finora snobbati dall'editoria italiana e valorizzati da Castelvocchi ora che, oltre tutto, sono fuori diritti. Perché gli editori continuano a scommettere sulla lettura: nel 2012 è aumentato del 3 per cento, secondo l'Aie, sia il numero degli editori che quello

«[...] i lettori sono diventati più esigenti: non entrano più in libreria per farsi tentare ma per cercare un libro preciso, e puntano sul sicuro a scapito delle novità»

delle copie pubblicate. Anche i titoli segnano un 2 per cento in più, superando i 65 mila l'anno, e sebbene le tirature medie siano calate del 30 per cento, sono stati stampati 220 milioni di libri. «E qui invece ci vorrebbe una maggior selezione» commenta Ernesto Ferrero, direttore del Salone internazionale

del libro di Torino. «Ogni volta che vado in libreria mi meraviglio di quanti titoli interessanti mi siano sfuggiti in mezzo a questa offerta frastornante. Ma anche di quanta fuffa venga pubblicata, di quanti siano quelli che Giulio Einaudi avrebbe definito “libri no”». I 146 editori in più invece non lo stupiscono: «Ci sono sempre degli eroi e dei folli che si lanciano in quest’avventura. E chi unisce al coraggio la professionalità viene ripagato, perché la qualità vince comunque. Penso a Sellerio, che arriva spesso in classifica perché anche se ha aumentato il ventaglio delle proposte produce sempre buoni libri. O a Emanuela Zandonai, che ha scommesso sulle letterature dell’Est europeo e sta avendo buoni risultati». I piccoli editori faticano molto, eppure rischiano meno degli editori grandi, che con un solo flop possono mettere in crisi il bilancio di un anno. O di quelli medi, che sono i veri vasi di coccio di questa congiuntura difficile: come ha mostrato la clamorosa

crisi di Baldini Castoldi Dalai subito prima dell’estate. Lo conferma Claudia Tarolo di Marcos y Marcos: «A noi sta andando abbastanza bene, grazie a un longseller come *Se ti abbraccio non aver paura* di Fulvio Ervas ma anche alla collaborazione dei librai. Se siamo arrivati alla terza ristampa di un libro difficile come *La schiuma dei giorni* di Boris Vian è perché abbiamo sfruttato il volano dato dal film di Michel Gondry rilanciandolo con i *Vianeggiamenti*: una serie di letture teatrali curate dai librai insieme ai loro clienti più affezionati per fare un parallelo tra le singole scene del libro e la loro “traduzione” nel film». Crisi o non crisi, la fantasia vince. Non a caso uno dei successi di questo momento alla libreria Hoepli è l’ultimo volume della saga di Geronimo Stilton (Piemme): costa quasi 35 euro, ma a quanto pare per un libro che promette «il grande ritorno nel regno della fantasia» sono soldi ben spesi.



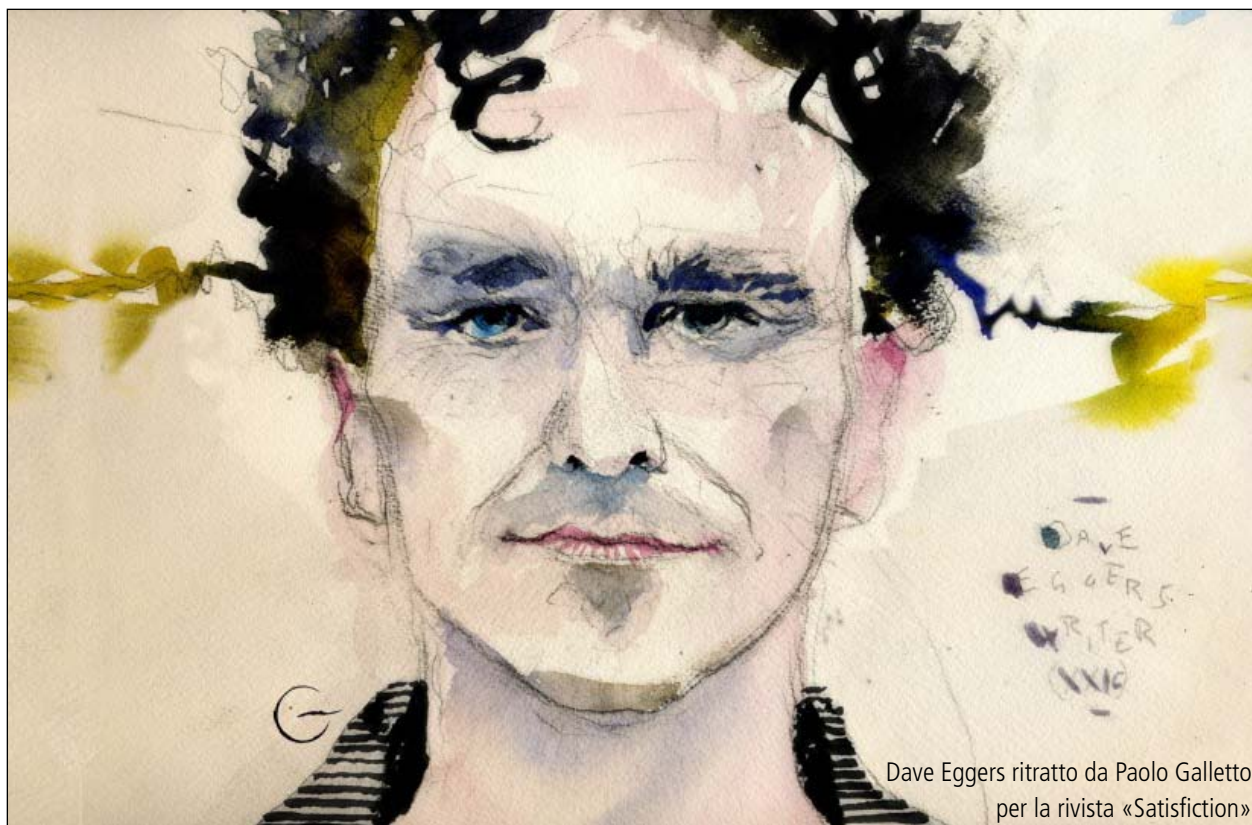
Dave Eggers, l'ologramma della vita

«Due libri sulla tecnologia, ma sul tema sono un outsider»

Paolo Giordano, La Lettura del Corriere della Sera, 13 ottobre 2013

Dave Eggers è per molti la perfetta incarnazione del mito dello scrittore moderno. Ha fondato la rivista letteraria più invidiata al mondo, *McSweeney's*, e insieme alla moglie Vendela Vida un'altra non meno scintillante, *The Believer* – ricordo che, quando Isbn ne pubblicò la prima antologia in Italia, mi sembrò che quelle pagine arrivassero dritte da un altro pianeta –, ma anche un progetto di educazione per i ragazzi delle

periferie, 826 Valencia, che da San Francisco si è poi diffuso nel resto del mondo; ha firmato sceneggiature e salmodiato in un disco di Beck; sotto pseudonimo ha pubblicato libri per bambini e sempre per i bambini ha aperto nel quartiere di Mission un negozio a tema piratesco pieno di botole e anfratti e giochi assurdi, imprevedibile e inclassificabile come lui. Immagino sia faticoso, talvolta, essere preceduto da una biografia



Dave Eggers ritratto da Paolo Galletto per la rivista «Satisfaction»

così composita, perché in fin dei conti Dave Eggers è comunque e prima di tutto uno scrittore di narrativa. Non mi stupisce troppo, perciò, che in vista di una conversazione a proposito del suo romanzo in uscita in Italia da Mondadori, *Ologramma per il re* – mentre negli Stati Uniti, per via dell'inevitabile asincronia, compare il successivo, *The Circle* –, la sua richiesta

«Ho bisogno di trascorrere molto tempo da solo e senza distrazioni quando scrivo. Non devo avere televisore, telefono, connessione»

implicita sia di concentrare la discussione sul libro in oggetto e sulla sua attività di romanziere.

Il protagonista di *Ologramma per il re*, Alan Clay, un uomo sulla cinquantina reduce da un divorzio pasticciato e nel bel mezzo di una crisi di mezz'età, viene inviato in Arabia Saudita dalla compagnia per la quale lavora, per presentare al re Abdullah un sistema innovativo con il quale svolgere conferenze, basato sull'olografia. Ma i luoghi stessi dove Alan si ritrova assomigliano a degli ologrammi, a miraggi creati dal deserto che li circonda: una città avveniristica e perfetta, la King Abdullah Economic City (Kaec), che per ora è soltanto un progetto sulla carta, e un albergo nella vicina Gedda dove non vi è traccia di tradizione o cultura di sorta. Lo stesso re, atteso fin dal primo giorno per assistere alla dimostrazione di Alan e dei suoi giovani collaboratori, è un ologramma, nessuno sa esattamente dove si trova, viene annunciato ma poi non compare, i giornali lo rilevano nelle zone più disparate del mondo. Alan e i suoi sono condannati ad aspettare per giorni e giorni, in una tenda dove l'aria condizionata è rotta e dove la connessione wi-fi, loro unico possibile contatto con la realtà esterna, funziona a singhiozzi. Ho avuto l'impressione, inseguendo Dave Eggers per la nostra conversazione, che a un certo punto

mi stesse tirando dentro un bizzarro gioco metaletterario: nel gioco Alan Clay ero io e re Abdullah lui. Tramite una sua pazientissima assistente, l'ho pedinato per oltre un mese, ma prima Dave non aveva più l'indirizzo email, poi neppure la connessione, poi Dave era d'un tratto pronto, ma poi era sparito di nuovo e infine Dave era non si sa come in Patagonia, irraggiungibile, forse nascosto dentro una delle sue botole da pirata. Avevo ormai perso le speranze quando si è materializzato, gioviale e incontenibile nel suo modo di raccontare. Dov'era finito? «Ho bisogno di trascorrere molto tempo da solo e senza distrazioni quando scrivo. Non devo avere televisore, telefono, connessione. Più lontano sono, meglio è. Per esempio, ho scritto una grande parte di *Erano solo ragazzi in cammino* in Italia. Mia moglie e io avevamo affittato un appartamento economico sulla costiera amalfitana, nostra figlia era ancora neonata. Ci siamo rimasti per tutta l'estate, a nuotare e scrivere. L'appartamento non aveva molto spazio, ma c'era un armadio e io mi ci chiudevo dentro per lavorare. Posso ancora visualizzare ogni centimetro quadrato di quell'armadio. Per qualche ragione mi ero buscato un raffreddore, così sono andato in farmacia per comprare delle medicine. Ho preso un farmaco che sembrava piuttosto blando. Mia moglie parla italiano ma io no, quindi non ho capito che dentro c'era dell'adrenalina. Ebbene, ho scoperto sul campo che l'adrenalina ha un effetto dirompente su di me. Giuro su Dio che quella sola pillola mi ha tenuto sveglio per quattro notti di fila. Ero elettrico, perciò alla fine mi sono arreso e ho deciso di lavorare. Il mio ricordo dell'estate ad Amalfi è di essere rimasto sveglio per quattro notti, forse una settimana, a lavorare dentro un armadio, scrivendo un libro sul Sud Sudan. Anche questo fa parte della gioia del viaggiare: l'insieme di tutte le cose inaspettate che non ti potrebbero capitare se rimanessi a casa».

E il viaggio è un motore importante della produzione di Eggers, fin dall'inizio. Se ha senso azzardare una distinzione fra gli scrittori che per una vita raccontano dello stesso luogo, il loro, come Philip Roth con la sua Newark, e quelli che cercano le loro storie fuori, nel mondo, allora Eggers appartiene

alla seconda categoria. «Il fatto è che con il memoir (*L'opera struggente di un formidabile genio*, ndr) mi sembrava di avere detto tutto quello che potevo sull'Illinois, su Chicago e su cosa significa crescere nelle periferie. C'è sicuramente dell'altro, ma non per me: l'ho esaurito tutto nel primo libro. Dopo, volevo scrivere del mondo al di fuori della mia esperienza immediata. I due protagonisti di *Conoscerete la nostra velocità* vengono da una piccola cittadina del Midwest e arrivano molto tardi all'idea di viaggiare all'estero. A me è capitato lo stesso. Avevo 26 anni quando ho lasciato gli Stati Uniti la prima volta, quando ho avuto il mio primo passaporto. È importante per gli europei capire quanti milioni di americani non hanno i mezzi per viaggiare all'estero, non hanno i soldi né il desiderio, e quanto ciò che esiste fuori appare esotico per loro. Mi ricordo, quando ero ragazzino, di una famiglia che ogni tanto partiva per l'Austria e quella ci sembrava la cosa più incredibile del mondo. Ottomila chilometri da Chicago! Sarebbero potuti andare altrettanto facilmente sulla Luna. Quando sono stato in condizione di viaggiare ho cercato di recuperare tutto il tempo perso e ho scoperto che viaggiando ero più felice che in qualunque altra condizione dell'essere».

Non sembra affatto lo stesso per Alan Clay, confinato in un albergo deprimente, in una regione dove non esiste molto oltre la noia, la solitudine, l'ambizione insensata di creare un mondo di totale efficienza così come si costruisce un plastico. «Speravo, attraverso Alan, di esplorare la vita di un rappresentante d'azienda, che è la vita di una percentuale enorme degli impiegati nel mondo, compresi molti miei parenti e amici, e di cui tuttavia si è scritto raramente. Mi sembrava interessante soprattutto in un momento di tale incertezza per il futuro dell'economia statunitense. Ho sentito parlare per la prima volta di Kaec da mio cognato, che c'era stato per lavoro. Già da un po' pensavo a un personaggio come Alan, e Kaec era il luogo ideale per un tipo come lui. Un deserto, una città che non esiste ancora: sembrava lo scenario perfetto per un uomo testardo, incasinato e sfortunato. Alan non ha un posto dove andare, perciò ne sceglie uno che è l'incarnazione del

nulla. La solitudine e lo strano, asettico isolamento dell'hotel fanno parte della vita di chi viaggia per affari. Speravo di contrastare quell'esistenza priva di cultura e di aria con l'energia, il calore e l'umanità che Alan sperimenta fuori dall'albergo, con Yusef. Improvvisamente, con una guida locale, un posto come Gedda diventa vivo e Alan si ritrova coinvolto, anche se la vera ragione della sua trasferta continua a sgretolarsi. In questo senso, la sua esperienza è forse indicativa del modo in cui ognuno di noi viaggia: ti va di tuffarti di testa nell'umanità che ti circonda o preferisci restare nella prevedibilità di un albergo, dove ogni cosa è conosciuta e controllabile?».

Dave Eggers cosa preferisce? «Mi piace quando riesco a confutare gli stereotipi e le aspettative. Ovunque sono andato, le dicerie sugli abitanti di un paese erano immediatamente contraddette dalle persone che incontravo. Non esiste un luogo avvolto nel mistero e nel sospetto quanto l'Arabia Saudita, per esempio, ma le persone che ho conosciuto là hanno negato subito questo pregiudizio. Mi piace incontrare persone in ogni parte del pianeta che riescano a sconvolgere tutto ciò che pensiamo di conoscere». In un certo senso, lo stile di *Ologramma per il re* riflette l'ambiente che racconta, così piano, consequenziale, scandito in frasi brevi e mai ambigue, distante chilometri dal virtuosismo e dal gusto della

«Mi piace quando riesco a confutare gli stereotipi e le aspettative. Ovunque sono andato, le dicerie sugli abitanti di un paese erano immediatamente contraddette dalle persone che incontravo.»

sperimentazione di *L'opera struggente di un formidabile genio*. Il romanzo sembra stare attaccato a due principi solidissimi: il personaggio di Alan e il luogo dov'egli capita, e non curarsi molto del resto. «Volevo meno Pollock e più Brancusi» commenta Eggers. C'è forse un solo episodio a interrompere

la levigatezza «brancusiana»: Alan scopre di avere un'escrescenza dietro il collo. Esasperato dall'attesa e stordito dalla solitudine, inizia a fantasticare sulla sua natura, fino ad afferrare un coltello per esplorarla. «Non so se hai già avuto questa esperienza ma, passati i 35, ogni anno c'è qualcosa di nuovo e curioso che cresce sul tuo corpo o nel tuo corpo. Le

«Forse, se dovessi suggerire uno sviluppo significativo e che trovo particolarmente incoraggiante, sarebbe quello che riguarda gli scrittori che vivono negli Stati Uniti, ma sono nati altrove, o coloro che hanno esperienze legate ad altri paesi. Stanno avendo un grande successo e raccontano storie di forte urgenza.»

cose iniziano a incrinarsi. Mi sembrava coerente che Alan cercasse delle risposte al suo malessere in un possibile tumore. Forse è una cosa americana, o forse è una cosa umana, ma la tentazione di convogliare tutte le tue speranze in una soluzione facile come la rimozione di una cisti è forte. Quando viene fuori che la cisti non è un tumore e che rimuoverla non risolve nessuno dei suoi problemi, Alan è inchiodato. Deve cercare altrove la ragione per cui si trova dove non dovrebbe».

Per quanto soltanto una decina di anni separino Dave Eggers e Alan Clay, ho idea che lo scrittore sia ancora molto distante dalla crisi di mezz'età che investe il protagonista. Gli domando se non ha avuto difficoltà nell'immergersi. «Bene o male, è stato semplice per me immaginare lo stato mentale di un uomo sui cinquanta. A volte mi sento molto vecchio. Ci sono giorni in cui mi sento 70 anni, altri in cui me ne sento 110». Qualunque sia la sua età interiore, ciò che indaga nei suoi libri è tanto contemporaneo quanto può esserlo: in *Ologramma per il re*, le città sontuose e artificiali degli Emirati, apoteosi del capitalismo, tenute in piedi dai nuovi schiavi asiatici pronti a fare a botte per un vecchio telefono cellulare (una fra le scene più toccanti); nel succes-

sivo *The Circle*, i retroscena dei colossi informatici come Google. Ologrammi, connessioni wi-fi, multimedia, consulenti... «Abito in Nord California e molti dei miei parenti e amici sono coinvolti nell'industria informatica, ma io sono un outsider quando si parla di vite incentrate sulla tecnologia. Sono sorpreso quanto lo sono gli altri di avere scritto due libri che hanno a che fare con essa».

Ho un certo timore nel portarlo fuori dal solco della sua produzione letteraria, temo che possa voltarmi le spalle, offeso. Essere versatile, multiforme si rivela sempre a doppio taglio per uno scrittore. Ma un osservatorio sulla letteratura americana privilegiato quanto quello di Dave Eggers è impossibile da trovare altrove, quindi gli chiedo di scattare per me un'istantanea del panorama che ha davanti. «Non credo sia possibile individuare delle correnti nella letteratura americana contemporanea, non senza forzare di molto la realtà. Ci sono semplicemente troppi scrittori negli Stati Uniti e hanno dei background molto diversi. Gli ultimi dieci anni hanno visto risorgere un grande pluralismo, ora praticamente qualunque cosa è permessa e abbiamo un paesaggio molto differenziato di stili e di storie. Forse, se dovessi suggerire uno sviluppo significativo e che trovo particolarmente incoraggiante, sarebbe quello che riguarda gli scrittori che vivono negli Stati Uniti, ma sono nati altrove, o coloro che hanno esperienze legate ad altri paesi. Stanno avendo un grande successo e raccontano storie di forte urgenza. Penso a scrittori come Chimamanda Ngozi Adichie, Chris Abani e Daniel Alarcón, per nominarne qualcuno. E devo anche citare il lavoro di Nyuol Tong, che ha editato una raccolta di racconti dal Sud Sudan, la prima al mondo, e che è egli stesso uno straordinario scrittore. Ciò che stiamo ancora cercando di fare negli Stati Uniti è di far crescere l'appetito per gli scrittori in traduzione. È dura. Qualche libro ce la fa ogni anno, ma non è abbastanza. Abbiamo pubblicato (con *McSweeney's*, ndr) *Emmaus* di Alessandro Baricco, che credo sia uno dei suoi romanzi migliori. Come ragazzino educato al cattolicesimo, ha risuonato profondamente in me». Nomina Baricco, dopodiché svanisce, come un ologramma.

Scoprire a Francoforte di non contare più nulla

Gian Arturo Ferrari, Corriere della Sera, 14 ottobre 2013

Nei corridoi semivuoti della Fiera di Francoforte il declino italiano diventa palpabile. Spazi abbandonati, con rade sedie. Stand – quelli rimasti – con dimensioni ridotte, in una patetica ostentazione di parsimonia. Esondazione dei vicini. Turchi proliferanti, di nuovo conquistatori. Azerbaigiani con imbarazzanti ritratti del loro leader, identici a quelli di Berlusconi. Islamici e slavi assortiti tutt'attorno, in un assedio sempre più stretto. Gli altri stanno meglio: francesi in compagnia di cinesi e giapponesi, inglesi insieme agli americani, tedeschi – perché padroni di casa, ma soprattutto perché tedeschi – da soli. A casa nostra gli sguardi un po' febbrili e un po' fissi di chi pensa solo al taglio dei costi e all'abbassamento dei prezzi, senza aver ben chiaro che la seconda mossa annulla la prima. Idee poche, immaginazione e inventiva ancor meno.

Stanno male anche gli inglesi, ma per ragioni diverse. Hanno confidato ciecamente nella grande distribuzione e il canale si è mangiato il prodotto. A forza di trattare i libri come merendine, vendono solo i libri che parlano di merendine, o giù di lì. Noi invece diamo l'impressione di un corridore sfiancato, che si è prodotto in un grande sforzo, ma che adesso non ce la fa più. E che forse non arriverà mai al traguardo.

Centocinquant'anni fa, al momento dell'unificazione, più di tre quarti della popolazione italiana era costituito da analfabeti. Di vera editoria non era proprio il caso di parlare. In una prima fase, eroica, abbiamo, noi italiani, costruito insieme una scuola e un'editoria. Tra le due guerre ci siamo dotati anche noi, come i paesi europei cui guardavamo, di una grande editoria nazionale. Nel secondo dopoguerra, singolare caso di made in Italy, abbiamo inventato, noi italiani, un nuovo modello di editoria, poi copiato e ricopiato da molte parti. L'editoria di cultura, miscela di acume e di eleganza, prima Einaudi e poi Adelphi. Nell'ultima ventina d'anni abbiamo pensato di essere arrivati (e in parte ci siamo arrivati davvero) nella prima categoria dei paesi del libro. Profitti più che buoni, nascita di un mercato

di massa, una struttura editoriale a gruppi, cioè più efficiente, l'inizio di una proiezione internazionale.

Ma i primi venti di crisi hanno abbattuto queste fragili illusioni. Il mercato ha l'acqua alla gola, i produttori pensano ai loro altri settori di attività, ancor più vacillanti, gli italiani hanno abbandonato gli investimenti all'estero e dall'estero nessuno investe in Italia. I francesi sono in Gran Bretagna, gli spagnoli in Francia, i tedeschi dovunque, ma gli svedesi in Germania. L'industria libraria – che in narrativa e saggistica è praticamente tutta a capitale europeo – non ha più frontiere, tranne che nella negletta Italia.

Le responsabilità sono, come sempre, di tutti e di nessuno. Sono della mano pubblica, che ha martoriato una scuola già debole. E non ha saputo creare una platea di lettori perché non ha mai davvero creduto che leggere libri fosse uno degli attributi essenziali della cittadinanza moderna. Sono del privato, che non è mai riuscito a mettere sensatamente insieme proprietà, management e competenza editoriale. Sono del paese nel suo insieme, che non ha mai avuto la capacità di vedere pubblico e privato come facce della stessa medaglia e li ha lasciati lì a ignorarsi o a guardarsi in cagnesco.

L'industria culturale non è la cultura e l'industria libraria è solo una parte dell'industria culturale. Ma dovrebbe essere chiaro a tutti che nel Ventunesimo secolo non si dà cultura senza industria culturale e che a sua volta l'industria culturale è una delle poche sicure industrie del futuro. Di quello italiano, soprattutto. Per questo quel che sta accadendo è davvero allarmante. Non è il solito piagnisteo perché non siamo arrivati abbastanza in alto. È il contrario, è il senso di vuoto di chi si accorge di esser giunto in cima alla parabola e vede di fronte a sé solo la discesa, non si sa quanto precipitosa. Non c'è un Moody's o uno Standard & Poor's dell'editoria, ma se ci fosse ci avrebbe già declassato. Culturalmente parlando stiamo per diventare, o forse siamo già diventati, un paese di seconda categoria. Non è, forse, una tragedia. Basta saperlo.

Giusto due parole a Gian Arturo Ferrari

Christian Raimo, minima&moralia, 15 ottobre 2013

Mi ero ripromesso di non essere ancora polemico con Gian Arturo Ferrari. Gli avevo imputato precedentemente varie responsabilità: in supersintesi, 1) la deriva mercatista della Mondadori, che volenti o nolenti hanno seguito tutti i gruppi editoriali grandi e piccoli e che oggi mostra le sue ferali conseguenze; e soprattutto 2) una gestione tutto sommato fallimentare del Centro per il libro e la lettura, di cui è presidente da ormai qualche anno. Ma appunto erano e sono opinioni discutibili che ho espresso in qualche acceso dibattito in radio o al Salone del libro o scritto su questo blog in qualità di lavoratore dell'editoria militante, sedicente intellettuale attento come si dice ai processi produttivi etc...

Eppure questa polemica apparentemente *ad hominem* aveva una motivazione che ieri per l'ennesima volta mi è stata chiara. Il *Corriere della Sera* del 14 ottobre pubblicava un corsivo sulla Buchmesse di Francoforte, in cui con tono blasé si raccontava il declino francofortese dell'editoria italiana: un ingloriosissimo viale del tramonto in cui turchi e azeri hanno ormai occupato gli avamposti (leggi: gli stand) che un tempo erano territorio italofono, lasciando al nostro paese un ruolo marginalissimo, residuale, nella scena internazionale.

L'ho letto e ho pensato: l'ha scritto un blogger dalla penna sapida, l'ha scritto uno studente scapigliato in cerca di riconoscimento intellettuale a forza di paradossi e dati allarmanti, uno stagista-cervelloinfuga di passaggio a Francoforte che ha fatto tracimare giustamente il vaso di una sana indignazione nei confronti di un'editoria stanca, arroccata su sé stessa, priva di idee. La firma invece era quella di Gian Arturo Ferrari, il presidente del Cepell, ossia colui che la politica – il Ministero dei beni culturali nella gestione Bondi-Galan – ha designato per dirigere l'istituzione più importante per trovare soluzioni a un mondo complicato e in supercrisi come quello

del libro. *Trovare soluzioni*, non lanciare geremiadi sul *Corriere*: questo mi sembra il compito di un'istituzione. Se non ci riesce, può passare la mano.

Se per esempio non scova il modo di finanziare un settore al collasso (dove per inciso la «sua» Mondadori chiede sovrascanti ai librai per gli ordini e invita i suoi dipendenti ad aprire la partita iva), dopo aver pensato di trasformare le istituzioni che si occupano di editoria in fondazioni – come accade per altri beni culturali – e non esserci riuscito perché la legge italiana non lo permette, e dopo non essere riuscito a cambiare la legge, può passare la mano.

Se per esempio non fa opera di militanza culturale, se non incoraggia o non conosce tutte le iniziative che dal basso in questi anni si sono sforzate di trovare le risorse culturali e finanziarie per sopravvivere nel tracollo, può passare la mano.

Se in questi anni di presidenza del Cepell ad esempio non ha riscosso le simpatie di buona parte dell'editoria grande, media e piccola, probabilmente per i suoi trascorsi come capo di Mondadori e quindi non si è riuscito a creare, nonostante il suo indubbio profilo intellettuale e manageriale, un consenso tale da consentirgli di fare pressioni sulla classe politica, può passare la mano.

Se utilizza i costosi dati Nielsen come campanello d'allarme della diffusione di un analfabetismo di andata e ritorno ma di fatto non ha un antidoto di sistema a tutto ciò, può passare la mano.

Se di fatto quel ruolo di proposta politica e coordinamento del mondo del libro in questi anni l'ha svolto un soggetto informale e supplente come il Forum del libro e non il Cepell, può passare la mano.

Se il Cepell rimane nonostante investimenti nell'autopromozione un'entità sconosciuta alla maggior parte dei lettori italiani, può passare la mano.

Etcetera.

E lo dico, sul serio, senza polemica. In qualità di editorialista trovo i suoi pezzi trancianti, millimetricamente centrati, ben scritti; con l'unico difetto – piuttosto evidente: che dovrebbero essere diretti contro sé stesso visto che Ferrari mantiene questo ruolo al Cepell. Si tratta, a ben pensare quindi, di un difetto facilmente eliminabile.

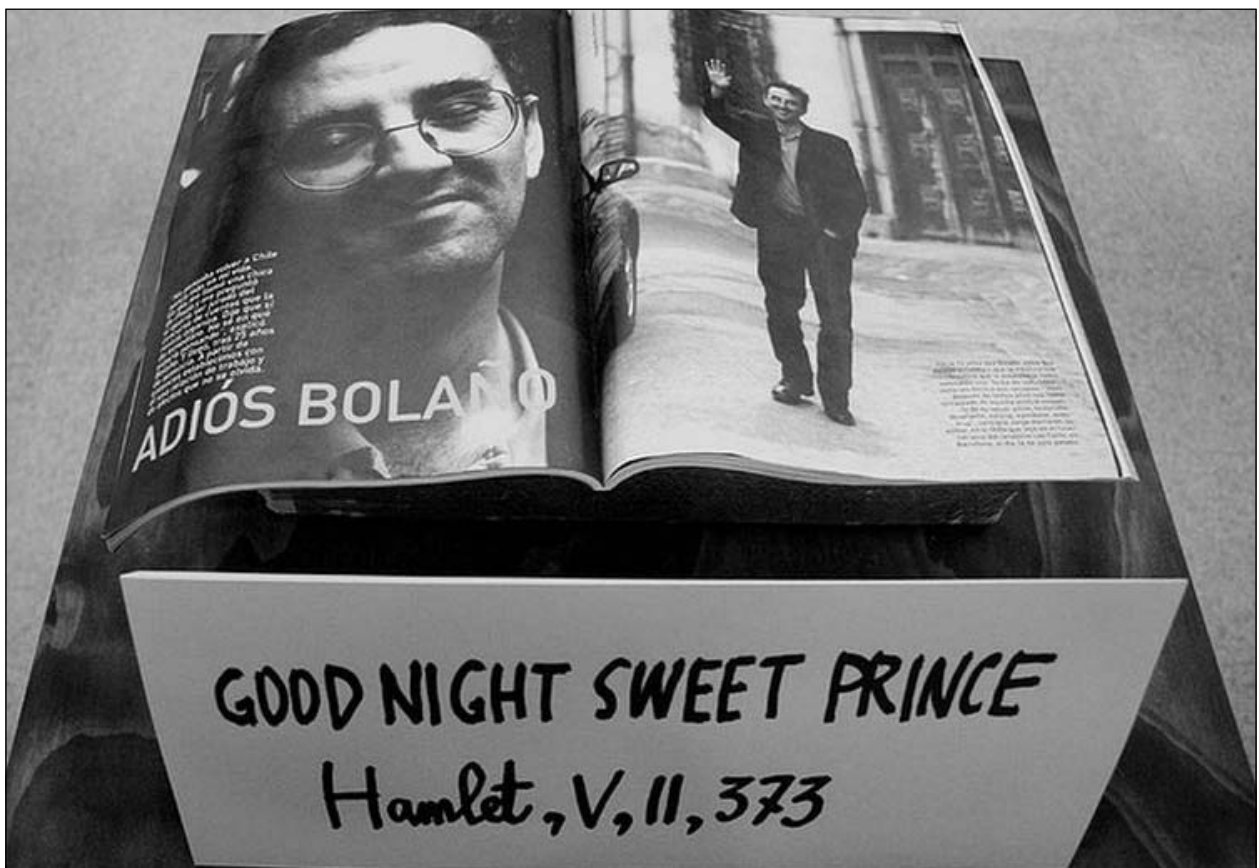
Bolaño inedito

In un libro di interviste mai pubblicato in Italia, l'autore racconta gli inizi, la politica, l'amore per lo scrittore argentino e la diffidenza verso i colleghi del suo paese. L'intervista è pubblicata integralmente in «La prossima battaglia. Interviste con Roberto Bolaño» a cura di Gabriele Morelli (Edizioni Medusa, trad. di Maria Luisa Molteni, pagg 74, euro 9) da oggi in libreria

Dunia Gras Miravet, la Repubblica, 15 ottobre 2013

La pista di ghiaccio, che vinse il Premio Alcalá de Henares, è stata rieditata in Cile da Planeta, e il romanzo che vinse il Premio Félix Urabayen, Il sentiero degli elefanti, uscì per Anagrama con il titolo Monsieur Pain. Questi furono i tuoi primi tentativi narrativi o iniziasti tempo prima (penso al romanzo che, secondo Auxilio Lacouture in Amuleto, scrisse Bolaño a 17 anni)?

A 16 o 17 anni scrivevo opere teatrali e romanzi, ed era molto pesante, stavo per impazzire. Iniziai a scrivere poesia quando conobbi i poeti messicani. La mia scoperta della poesia fu un momento felice, che ricordo come una liberazione. Scrivere poesia non era solo scrivere poesia, era anche leggere poesia, era vivere la bohème messicana, come fa un ragazzo a



diciott'anni, la scoperta del sesso, dei bagordi, della vita. Comunque, tutto finì a vent'anni perché me ne andai in Cile per diventare un rivoluzionario nelle file di Salvador Allende, mi lasciai alle spalle tutto questo. Fortunatamente entrò in scena Pinochet e dovetti tornare in Messico e continuai la mia vita messicana, altrimenti, in Cile, letterariamente parlando, sarei finito male.

«In un romanzo una storia che sia totalmente separata, come in un corpo, o si tramuta in un cancro che hai dentro, o si trasforma in qualcosa che esce, come un figlio, però nei miei romanzi, non esce niente, tutto è assolutamente coeso»

Di Stella distante m'impressionò il terrore soggiacente che emana, sulla falsariga de La semilla del diablo (o Rosemary's Baby), che citi, significativamente all'inizio e verso la fine del romanzo: l'idea per cui il male possa stare dentro di noi.

Il fatto è che *Stella distante* è fondamentalmente questo. È un'immersione nel male, nel male assoluto, se esiste. È tentare di vedere il volto del male assoluto, ma assoluto, assoluto.

Cambiando per un momento argomento, non di romanzo, credi che «il Cile dimentica»?

Sì, sì, tutti i paesi dimenticano. La memoria collettiva è forse una delle più fragili, una delle più deboli che possano esistere. Non ci si deve mai fidare della memoria collettiva.

Dunque credi che la missione dello scrittore sia ricordare, o meglio, far ricordare, far sì che non si dimentichi, e che questa è la missione che svolgono i racconti come «Detective» di Chiamate telefoniche?

No, di questo non sono così sicuro. Almeno, la mia missione senza dubbio non è questa. Non faccio in modo che qualcuno ricordi qualcosa, è già tanto se io riesco a ricordare. Più che ricordare è guardare, semplicemente guardare qualcosa che uno molte

volte non vuole neppure vedere. Però la missione di uno scrittore (ammesso che qualche scrittore abbia una missione, che in realtà non ha) non è servire da promemoria. Lo scrittore semplicemente scrive.

Si è detto che I detective selvaggi potrebbe essere letto come un insieme di racconti autonomi. Di fatto, proprio da lì è nato un nuovo racconto indipendente: Amuleto. Il tuo sarebbe, pertanto, «il genere di romanzo che Borges avrebbe accettato di scrivere». Che ne pensi?

È molto generoso da parte di Ignacio Echevarría, che fu colui che fece il commento. Per me Borges è senza dubbio il più grande scrittore di lingua spagnola del xx secolo, lo scrittore completo. Un gran poeta, un gran prosatore, un grande saggista, è perfetto. Borges è un mostro sacro. Borges è Borges. Voglio però puntualizzare che *I detective selvaggi* non è un insieme di storie: è un romanzo, ed è un romanzo con una struttura difficilissima e un'unità tremenda. Che da lì scaturisca una storia, non ha nulla a che vedere con l'unità del romanzo. Un romanzo, come dice Stendhal, è uno specchio lungo il cammino, sono storie che passano lungo questa passeggiata per il sentiero. *Alla ricerca del tempo perduto* non è altro che una successione di piccole storie. Tuttavia, *Alla ricerca del tempo perduto* è un romanzo con una solida struttura. Ogni cambiamento, dal momento in cui metti il punto e a capo in un romanzo, in un modo o nell'altro ti pone di fronte a una nuova storia. È come il flusso e il riflusso del mare. Ogni volta che c'è un punto a capo, la storia deve prendere un nuovo respiro. Devono apparire nuovi personaggi o una situazione nuova. Almeno un bar diverso. Questo fa sì che una storia sia una concatenazione di piccole storie. Ma tutto nella vita reale è una concatenazione. Il corpo non è altro che un'accumulazione di piccole storie, molecole, atomi, che nel congiungersi lo creano. A ogni modo, una cosa è un racconto e altra cosa un romanzo. In un romanzo può entrarci di tutto, sì. Però un romanzo è un romanzo, ha delle regole: in un romanzo una storia che sia totalmente separata, come in un corpo, o si tramuta in un cancro che hai dentro, o si trasforma in qualcosa che esce, come un figlio, però

nei miei romanzi, non esce niente, tutto è assolutamente coeso. Ci sono connessioni, ci sono perfino autostrade che ti portano lontanissimo, però poi c'è sempre una strada per tornare. Per me uno dei migliori romanzi in lingua spagnola è *Componibile 62*, di Cortázar. *62* è un romanzo in cui puoi entrare da qualsiasi parte, da cui puoi uscire da qualsiasi parte e, tuttavia, il romanzo è completamente coeso. È un romanzo forse elastico, non ci sono ferri, ci sono materiali malleabili, duttili. Ma non per questo si spezza il corpo del romanzo.

Preferisci dunque una critica che ti accosti a Cortázar?
 Amo moltissimo Cortázar. Lo conobbi in Messico moltissimi anni fa. Per me fu come conoscere un dio. E in più sembrava proprio un dio: era bellissimo, altissimo, molto giovanile. Lo vedemmo per strada; era con Carlos Fuentes, entrambi con le rispettive mogli, e noi vedemmo solo Fuentes che seguimmo a distanza perché lo odiavamo. Improvvisamente uno disse: «Quello con Fuentes non era Cortázar?». Tornammo indietro e ci fermammo a parlare con lui. Stavano aspettando un taxi che, per fortuna, tardò molto ad arrivare. Parlare di Cortázar per me è come parlare di Babbo Natale.

Non molto tempo fa sei tornato in Cile dopo una lunghissima assenza. Segui con attenzione ciò che là viene pubblicato? Pensi ci siano punti di contatto fra te e i nuovi narratori cileni o, come qualcuno dice in Stella distante, «l'unica cosa che li accomuna è la circostanza di essere nati in Cile»?

Sì, l'unica cosa che ci accomuna è la circostanza di essere nati in Cile. Seguo con attenzione, ma anche con profonda noia, quello che si produce in Cile, perché ciò che si produce è davvero pessimo. Il Cile sembra essere condannato a non uscire dal circuito infernale fra Augusto d'Halmar e il peggior José Donoso, e che rapportato a oggi sarebbe un ping-pong infernale fra Skármeta e Luis Sepúlveda, o fra Luis Sepúlveda e Isabel Allende. Il fatto è che il Cile non è un paese di narratori, ne ha avuti pochi: il Cile è un paese di prosatori, che non è la stessa cosa. Inoltre in Cile si va alla ricerca della rispettabilità. Il cileno tende verso una rispettabilità disperata, vuole essere rispettato a tutti i costi, e per scrivere romanzi bisogna prima di tutto sbarazzarsi della rispettabilità. Scrivere è un mestiere rischioso, e la rispettabilità è un ostacolo pesante. Inoltre i cileni confondono la rispettabilità con il senso di «uomo d'onore» come lo intende la mafia siciliana. In Cile la rispettabilità è come un codice mafioso in cui basta frugare un po' e dietro trovi sangue, viscere, azioni vergognose, corruzione, tutte cose che non c'entrano nulla con la rispettabilità ma che, almeno in apparenza, sembrerebbero a essa legate e, ormai, non solo in Cile ma da tutte le parti. La rispettabilità sembra coprire fatti delittuosi, e inoltre continuo a credere che per scrivere bisogna collocarsi nella posizione che Villon, il poeta medievale francese, consigliava, quella del fuorilegge. Si scrive al di fuori della legge. Sempre. Si scrive contro la legge, non dalla parte della legge.

«Il cileno tende verso una rispettabilità disperata, vuole essere rispettato a tutti i costi, e per scrivere romanzi bisogna prima di tutto sbarazzarsi della rispettabilità. Scrivere è un mestiere rischioso, e la rispettabilità è un ostacolo pesante.»

Editoria, la tempesta è perfetta

Stefano Mauri, Corriere della Sera, 16 ottobre 2013

Da che mi ricordi, ogni volta che un editore fa un passo indietro lasciandosi alle spalle una luminosa carriera e si ritrova a vedere da fuori il mondo nel quale ha lottato, sudato, ucciso e creato per quarant'anni, è tentato di condannare i tempi presenti e, compiaciuto, lamentarsi per lo stato fatuo nel quale il mondo del quale era protagonista fino al giorno prima è precipitato. È successo ai Bompiani, agli Einaudi, ai Laterza, che erano concentrati sulla produzione più che sulla vendita. È successo agli Spagnol e ai Barbieri, che erano concentrati sulla vendita più che sul profitto. Succede oggi a chi è concentrato sul profitto, più che su marketing e finanza. Ogni volta si è percorso uno scalino, dettato dai tempi. Gli spazi destinati ai nostri editori a Francoforte smottano da vent'anni, siamo più piccoli e in un mondo che si è allargato ai Brics e all'Oriente, al software e all'hardware. Ma commetterebbe un errore di leggerezza chi liquidasse in questo modo l'editoriale su Francoforte a firma di Gian Arturo Ferrari.

L'editoria italiana sta effettivamente attraversando una tempesta perfetta provocata da tre cicloni che grandi e piccoli editori stanno vivendo contemporaneamente. La crisi dei consumi, che ha determinato una contrazione del 15 per cento dei consumi di libri negli ultimi tre anni, la stretta finanziaria, la rivoluzione digitale. Nel primo caso gli editori competono per le spese dei consumatori con tutte le alternative di consumo e con i crescenti prelievi dello Stato (i nostri cittadini godono di servizi mediterranei e pressione fiscale baltica); nel secondo competono per i finanziamenti delle banche con conglomerati *too big to fail*; nel terzo scenario si confrontano con società multinazionali che si presentano come portatrici sane di tecnologia, predicano il dover essere e non pagano le tasse in proporzione. È inoltre evidente un cambio generazionale nell'editoria, ben simboleggiato a Francoforte dalla pensione annunciata di Michael Krüger, il più raffinato e sofisticato editore tedesco. Sappiamo quali sono stati gli eroi del recente passato, ma siamo ancora in attesa di capire chi delle

nuove generazioni saprà meglio interpretare i tempi. Non credo poi che gli italiani siano più ignoranti, credo piuttosto che l'ignoranza sia più evidente che in passato grazie ad altri media.

L'altro giorno ho sentito una studentessa universitaria dire in tv che Freud era l'inventore del meteo, per esempio. Ma il punto posto da Gianni Ferrari è un altro: l'industria culturale è necessaria e non vi è certezza che si possa conservare in questa mutata atmosfera. Ciò nonostante, con l'incoscienza di chi non presume di poter cambiare il mondo, ho dato il via libera all'acquisizione di numerose novità interessanti a Francoforte (anche se io ero costretto a Milano). Alla fine abbiamo riempito il carnet di speranze, forse d'illusioni, ma i libri che abbiamo visto non ci hanno emozionato meno del solito. Sono solo costati meno, perché lo spazio nel quale dobbiamo poi portarli al successo è quello di una classifica dove il prezzo basso e la notorietà a priori fanno aggio sulla bontà delle opere, anche a causa della crisi dei librai indipendenti che davano più peso al contenuto.

Anche il nostro lavoro vale meno. È un tema europeo non solo italiano, specie dei paesi latini. Ma alla fine abbiamo comprato: se non ci occupiamo noi di queste opere, chi lo farà? Gli algoritmi delle multinazionali? I dilettanti allo sbaraglio di start up improbabili? Gli autori da soli? Impossibile. Il lavoro creativo comporta professionalità e assistenza 24/7. Nonostante la crisi tra libri, ebook e hardware, non si è mai speso così tanto per leggere.

Negli Usa le vendite dei librai indipendenti sono cresciute del 12 per cento l'anno passato. Se esisterà ancora un mercato delle idee e delle emozioni scritte in Italia, questo continuerà ad avere bisogno di noi. Ho invece percepito stanchezza su un altro fronte. Una multinazionale dell'online ha presentato un rapporto esilarante per quanto era manipolativo sul successo del suo prodotto digitale, tanto da non essere ripresa dalla stampa seria, mentre nei corridoi la notizia era che il digitale in Usa, cioè il mercato più avanzato, si è assestato al 25 per cento e nell'ultimo trimestre non è cresciuto. Spero che riprenda perché è senz'altro un futuro da coltivare. Un futuro nel quale la ricchezza di riferimenti del libro lo pone al centro del mondo.

Guida, il grande vuoto dopo la chiusura

Giuseppe Montesano, Il Mattino, 17 ottobre 2013

«Ci vediamo a Port'Alba, in libreria». E non c'era bisogno di spiegare a nessuno in questa città, e anche fuori di questa città, che la libreria nel cuore di Napoli era quella della Saletta Rossa, delle montagne di libri e del tentativo di fare a sud un'editoria di livello nazionale: «la libreria» era proprio la libreria dei fratelli Guida.

E ora? Ora apprendiamo che il palazzo dove ha sede la libreria è in vendita, che la libreria sarà ovviamente sloggiata perché non produce quanto un rivenditore di vestiti, scarpe, borsette, cinghie, cellulari, pazzie, e che Napoli perderà ancora un altro dei suoi simboli. Ora, è evidente che il mercato è il mercato, ma dovrebbe essere evidente a tutti, e per primi agli amministratori, che restare a guardare la disgregazione dei simboli culturali di questa città è una ulteriore forma di miopia che, aggiunta alle altre, porterà al buio definitivo della cecità. Tutto cambia, e ciò può essere bene, ma dove va il cambiamento? Chi scrive qui confessa di essere un frequentatore abituale delle librerie Guida da quando ha comprato i primi libri con le sue paghette, che trova in Geppino Guida forse l'unico libraio con cui può discutere della traduzione nuova di un classico, e che ama di un amore inspiegabile come ogni amore discendere per via Costantinopoli, svoltare per Port'Alba e trovarsi nel cuore della sua città, per sostare tra i libri come in quell'oasi che ogni libreria dovrebbe essere. Ma chi scrive qui non è nostalgico di niente, e ama perdersi anche nelle grandi catene di distribuzione straniere, e compulsare le librerie online, e Amazon e Ibs, e qualsiasi forma di spaccio di quella meravigliosa droga intellettuale in cui ci si sprofonda aprendo un libro. E chi scrive qui, come molti altri, si chiede: è forse perché il progresso della lettura, dei libri cartacei o elettronici, e l'aumento dei lettori, spinge nell'ombra le antiche librerie, che Guida a Port'Alba dovrà chiudere? E poi si chiede: forse in questa città o in questa regione ci sono

nuovi e abbondanti luoghi della cultura reale, e non dei carrozzoni spettacolari e pubblicitari a uso politico, che sostituiranno i simboli culturali della libreria Guida o della biblioteca di Marotta e di altro? E chiunque viva qui ha già la risposta: no, non c'è nulla, e se chiude una libreria chiude e basta. E allora si potrebbe anche chiedere a chi ci amministra di fare ciò per cui è stato eletto, che non consiste né nel promettere la Luna a via Caracciolo per farci le passeggiate ecologiche né nell'allargare le braccia dicendo che c'è la crisi e forse solo tra un secolo ci riprenderemo, ma consiste nell'immaginare una prospettiva per la cultura e per il suo veicolo principale, la lettura e quindi il libro e i saperi: o sarebbe stravagante chiedere a chi ci amministra progettazione, lungimiranza e preoccupazione per il sapere di figli e nipoti di tutti? Senza demagogia, grazie: ci sta sullo stomaco; senza scuse: già sentite; senza nessuna proposta di cultura a «costo zero»: il costo zero per la cultura è il trucco di chi impoverisce la cultura e poi butta i soldi in operette pubbliche e consulenze da operetta. Per tentare questa virata, a Napoli come altrove, bisognerebbe ripensare a molte cose, e non essere servilmente pronti a ripetere le parole d'ordine del nuovo analfabetismo travestito da rivoluzione digitale, quella che illude soprattutto i giovani che il paradiso stia nella digitalizzazione dell'universo, rivoluzione fasulla e con in fondo la solita ghigliottina: quella che spunta quando non si è detta la verità. E nella cultura la verità è che la trasmissione dei saperi è un lavoro che passa attraverso la decifrazione di linguaggi e quindi di testi e libri, di carta, di plastica, digitali, tablet, iPhone o cloud che siano: è solo leggendo che si arriva a capire come funziona un software o come si esegue uno spartito o perché la Costituzione è importante. Non è certo invocando dio-tablet per far vedere quanto siamo tecnologici, che si creano lettori, e quindi persone pensanti che attraverso i saperi genereranno

lavoro e trasformazioni tecnologiche. E allora la malinconia perché chiude la libreria Guida non è nostalgia, ma è timore che la desertificazione avanzi: e chi parla, spesso a vanvera, di tecnologia, dovrebbe pur aver orecchiato, almeno dall'amata tivù, che dalla desertificazione non c'è ritorno. E allora fare un ennesimo convegno su cultura e impresa? No, pietà. Le cose da fare dovrebbe conoscerle qualunque amministratore e gestore culturale che abbia letto qualche libro o sia andato qualche volta in Europa, a vedere come si inviti alla lettura fin dall'asilo in Germania e in Francia, o come le librerie e i luoghi della lettura si trasformino e non si stronchino, e come altrove si usi la cultura per generare profitto intellettuale prima e profitto monetario poi. E noi, che possiamo fare? Se noi, i cittadini semplici, diventassimo tutti coscienti di ciò, chi ci governa dovrebbe cambiare strada. Napoli ha le spalle larghe, e resiste, resistono insegnanti di buona volontà, e studenti che vogliono conoscenza, e cittadini singoli e smarriti, ma resistono in trincea: come resiste in trincea il teatro di questa città, un teatro che, come dimostra il caso di Toni Servillo, è costretto a recitare da mesi *Le voci di dentro* di Eduardo a Milano,

e non a Napoli. Perché? Forse per le incapacità passate e presenti di amministratori e tecnici presunti della cultura? Cambiare non vuol dire solo seguire la corrente o pensare in termini di *carpe diem* e domani chi se ne frega, cambiare vuol dire provare a immaginare e poi a indirizzare i cambiamenti. Senza saperi complessi, non c'è futuro. E allora quando sentiamo che la libreria Guida a Port'Alba chiuderà, sì, quello che sentiamo è una tristezza personale per la fine di un pezzo di Napoli, ma è soprattutto il senso di smarrimento che danno gli avvertimenti: come quando si osserva una crepa in un edificio e quelli che lo hanno costruito male e lo amministrano male dicono: «Vabbè, è solo una crepa», ma chi ci abita dentro pensa: «Qua finisce che mi crolla in testa». Aspettare che ci crolli in testa l'edificio della cultura e del sapere sarebbe una forma di suicidio differito. Chi mai taglia il ramo su cui è seduto? Solo gli stolti. I saperi e la loro trasmissione sono quel ramo, ma i tagliatori stolti sono tanti. Forse sarebbe il caso di immaginare e creare altri rami, altri alberi, altri edifici: crescere, non distruggere. Sapere, non ignorare. Questa città lo merita, e dovrebbe cominciare a pretenderlo.



Librerie indipendenti. Milano unisce le forze

Valerio Venturi, il Fatto Quotidiano, 18 ottobre 2013

Viviamo tempi mossi (non frizzantini, beninteso), e pure il mondo della cultura rinnova i suoi paradigmi. Parliamo in particolare dell'industria del libro, che sforna pubblicazioni a iosa, passando da Dostoevskij a Faletti, cercando continuamente di trovare una formula funzionante. Soprattutto in Italia, dove si legge poco e distrattamente. La sfida dei tempi che cambiano è comunque colta con energia, senza piagnistei, dalle Librerie Indipendenti di Milano (Lim): circa 33 gestori che hanno deciso di coalizzarsi per proporre eventi in comune e per rilanciare la figura vera del libraio: qualcosa di diverso dal puro commesso; piuttosto una figura professionale specifica, di funzione sociale, che agisce sul territorio e cerca di migliorarlo.

Lunedì 21 la Lim farà ufficialmente «outing», presentandosi ai cittadini di Milano e agli operatori del settore con iniziative concrete e di rete. Per esempio, quelle previste per Bookcity, evento dedicato al libro e alla lettura che si tiene alla fine di novembre all'ombra della Madonnina: l'apporto della Lim si concretizzerà in circa 40 momenti di svago e approfondimento organizzati un po' dovunque, con un «show comunitario» organizzato da Samuele Bernardini della Claudiana nella prestigiosa cornice di Palazzo Reale: Lella Costa, Moni Ovadia e Gioele

Dix e semplici clienti Lim spiegheranno perché scegliere le botteghe autonome, che vendono letteratura con passione e competenza. Altro momento? Sempre alla fine di novembre, la Lim parteciperà alla giornata delle librerie indipendenti, in contemporanea con Venezia e altri centri: sodalizi di «indie» hanno alzato la voce a Parigi e New York.

Si parla tanto di Amazon, «mostro» innominabile con sede in Irlanda, e delle catene di librerie dei grandi editori, della concorrenza che fanno. La Lim non ha complessi di inferiorità: «Praticamente siamo la libreria più grande di Milano e quella più vicina a casa» spiega il presidente del «consorzio» Guido Duiella. In effetti il catalogo «complessivo» dei consorziati Lim è il più vasto e non segue logiche strettamente commerciali: nel «plot» ci sono bestseller, libri in lingua originale, rari, usati, di editori minori, a tema.

Una biodiversità che, fossimo appassionati di letteratura almeno la metà di quanto non lo siamo di cibo, si potrebbe valorizzare, e che comunque ha un valore in sé. Poi la presenza sul territorio: dal centro alle periferie di Milano c'è un presidio Lim. Se gli indie meneghini marceranno uniti e moderni e non prevarranno i personalismi e i barocchismi sterili, la storia sarà interessante. Davide e Golia. Come è andata a finire, poi?



LIBRERIE
INDIPENDENTI
MILANO

Aleph * Azalai * Borsa del Fumetto * Centofiori * Claudiana *
Del Convegno * Del Mondo Offeso * Dello Spettacolo * Delle
Donne * Dello Sport * Di Quartiere * Equilibri * Il Domani * Il
Libro Libreria Internazionale * Isola Libri * Largo Mahler * Les
Mots * Libet * Libri di Luna * Libri Senza Data * Linea
d'Ombra * Linea di Confine * Lirus * Militare * Monti in Città
* Nuovo Trittico * Pecorini * Popolare di Via Tadino *
Scientifica * Temporibus Illis * Trovalibri * Utopia * 6Rosso

Molte storie per analfabeti

L'8 ottobre l'Ocse ha diffuso uno studio che confronta le competenze di base degli adulti di 24 paesi. L'Italia è all'ultimo posto

Tullio De Mauro, Internazionale, 18 ottobre 2013

Del Programme for the international assessment of adult competencies (Piaac) si è più volte parlato su *Internazionale* fin dall'annuncio del suo avvio. Secondo questo programma, ogni tre anni l'Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economici (Ocse) svolgerà un'indagine sui livelli di conoscenze e capacità delle popolazioni adulte in *literacy* (lettura e comprensione di testi scritti, in parte anche scrittura al computer o su carta), *numeracy* (comprensione e risoluzione di problemi matematici), *problem solving* (capacità di usare le conoscenze linguistiche e matematiche per risolvere problemi non di routine). Già da mesi i risultati di questa prima edizione circolavano in via riservata sulle scrivanie dei ministri dei vari paesi. L'8 ottobre l'embargo è stato tolto e i risultati sono stati resi noti a tutti. L'indagine ha comportato una lunga fase preliminare per mettere a punto nelle varie lingue i questionari. Questi prevedono cinque livelli di crescente difficoltà. I questionari sono stati sottoposti a campioni di popolazione in età da lavoro (16-65 anni), statisticamente omogenei alle caratteristiche fondamentali delle popolazioni studiate (sesso, età, residenza, livelli di istruzione eccetera). All'inizio i paesi coinvolti erano trentatré, ma poi alcuni non hanno partecipato e per altri, pur partecipanti, l'indagine non è stata ancora completata. Anche di questi l'Ocse promette per il 2014 i risultati.

Solo ventiquattro paesi hanno completato l'indagine per *literacy* e *numeracy*, ma quattro di questi (tra cui l'Italia e la Francia) non sono riusciti a completare la ricerca per il *problem solving*. I risultati italiani sono pesimi: ultimo posto in alfabetizzazione e penultimo in

numeracy (e assenza nel *problem solving*). Questa posizione di coda era emersa già nelle due precedenti indagini pubblicate nel 2001 e nel 2006. Nella seconda l'Italia era stata promossa da ultima a penultima: tra i paesi figurava allora la Sierra Leone. Ora la Sierra Leone è assente, ma almeno per la *numeracy* il primato negativo tocca alla Spagna. Per l'Italia una nota positiva non riguarda l'indagine in sé, ma la sua ricezione. Per la prima volta non un ministro solitario o nessun ministro, ma il governo come tale registra i dati, se ne preoccupa e affida a due suoi esponenti, i ministri dell'istruzione e del lavoro, il compito di annunciare iniziative per risalire la china. Qualcuno dirà che non è molto, ma è moltissimo rispetto al silenzio politico (e giornalistico) che aveva circondato e cercato di seppellire i dati ugualmente gravi delle due precedenti indagini.

Meno cinque

I dati nazionali sono interessanti, ma acquistano senso solo nel confronto internazionale. E il confronto fa affiorare aspetti e questioni di grande interesse anche in vista di future iniziative di contrasto alla situazione attuale. Il primo aspetto saliente è una conferma. Anche nei paesi con i migliori punteggi medi ci sono percentuali notevoli di popolazione che risultano ferme ai livelli 1 e 2, cioè sotto il livello di una sufficiente capacità alfabetica e numerica (che è il livello 3). In Giappone e in Finlandia si trovano in condizione di insufficienza il 28 e 38 per cento degli adulti, nei Paesi Bassi il 39, oltre il 50 per cento in Corea, negli Stati Uniti, in Germania eccetera. Si conferma in modo clamoroso che in età adulta regrediamo più o meno gravemente

dai livelli di conoscenze raggiunti a scuola, a meno che per professione o per stili di vita non abbiamo tenute vive quelle conoscenze e magari migliorate. Quanta matematica, quanta storia che da ragazzi studiammo e sapemmo ricordarlo poi in età adulta? Che sono le formule di prostaferesi? Quale è la successione dei sette re di Roma? Saverio Avveduto, presidente dell'Unione nazionale di lotta all'analfabetismo, ama ricordare la regola del meno cinque: in età adulta regrediamo di cinque anni rispetto ai livelli massimi raggiunti a scuola. Vediamo ora che la regola opera, sia pure in varia misura, in tutti i paesi e che l'efficienza del sistema scolastico non è specificamente in questione. Nella regressione operano tre fattori: l'avanzare dell'età oltre (pare) i trent'anni, la qualità del primo apprendimento e, come già si è accennato, gli stili di vita. La regressione colpisce purtroppo anche le competenze generali di base: leggere, scrivere e far di conto, e non solo i re di Roma o seno e coseno e le formule della trigonometria. La regressione, come mostrano i confronti tra le coorti anagrafiche dello studio Piac, colpisce implacabile e in modo più grave in tutti i paesi in cui non c'è una cultura diffusa del leggere e del tenersi informati. Grazie a questa si salvano il Giappone e la Finlandia. Ne sono colpiti paesi con efficienti sistemi scolastici, come la Corea, il Canada, la Polonia. L'istruzione formale, la sua qualità, non è l'unico attore della regressione. Chi in Italia sta usando i dati Piac per addossare colpe alla scuola sbaglia bersaglio. Piuttosto i dati sollecitano indagini ulteriori, precise, sulla correlazione con gli indicatori di lettura di libri e di accesso all'informazione (giornali e internet), altissimi in Finlandia e Giappone e nel Nord dell'Europa, bassi altrove.

In tutti i paesi i sistemi scolastici sono sistemi altamente complessi: stratificati al loro interno in categorie molto eterogenee (amministratori, dirigenti, insegnanti di varia materia, tecnici, studenti di età diversa in rapido transito), ciascuna categoria dipendente da scelte politico-amministrative esterne alla scuola e ciascuna a suo modo è collegata alla vita sociale e alla cultura intellettuale e materiale di un paese. L'efficienza delle scuole non è una variabile semplice e indipendente, come tuttora molti credono, ma dipende da una pluralità di fattori diversi. I dati Piac invitano a tenerne conto.

Chi ha la pazienza di leggere i profili di ciascuno dei ventiquattro paesi si rende conto che dietro la sincronia che i dati misurano c'è una più o meno lunga diacronia fatta di vicende storiche che, con le loro caratteristiche, non cessano di pesare sull'attualità. Non sarà un caso che i paesi più colpiti dalla *illiteracy* siano, 6 su 7, a dominante tradizione cattolica. I meriti di san Giuseppe Calasanzio, dei salesiani o di don Lorenzo Milani e padre Pino Puglisi non tolgono che le gerarchie ufficiali della chiesa di Roma si siano prestate nei secoli ad assecondare le scelte oscurantiste dei ceti dominanti.

La luce della storia

Nel rapporto finale del Piac un capitolo è dedicato al confronto tra i dati del paese virtuoso, il Giappone, e del maggior peccatore, l'Italia. Interessante, ma bisogna ricordare le loro diverse vicende storiche. I due paesi si costituirono in stato moderno negli stessi anni dell'Ottocento. Per avviarsi sulle vie della modernità le classi dirigenti italiane puntarono sulla creazione di un esercito e di una grande industria militare, per l'istruzione si preoccuparono, fino a Giolitti, solo dei licei, belle cattedrali nei deserti dell'analfabetismo. La scelta giapponese, dai tempi del grande Tomomi Iwakura, fu tutt'altra. Il paese puntò sull'alfabetizzazione generale di adulti, vecchi e bimbi, maschi e femmine. Nella scelta trascinò l'intera popolazione. Alle soglie del Novecento non c'era più un giapponese privo di licenza elementare, un risultato che l'Italia ha ottenuto solo settant'anni dopo. Il Giappone ha continuato a battere la via della cultura che l'Italia ha stentato e stenta a imboccare. È in questo contesto, tuttavia, che ha operato e opera la nostra scuola. Tecnocrati e politici la guardano con disprezzo. Sappiano che essa ha comunque tirato fuori gli italiani da quegli indici di scolarità da paese sottosviluppato presenti ancora negli anni Sessanta. Questo non basta. Ma in mezzo secolo la scuola ci ha fatto percorrere il cammino della scolarizzazione che il Giappone intraprese un secolo e mezzo fa, e cinque secoli fa intrapresero i paesi europei della Riforma. Sono paesi interi quelli che ottengono buoni risultati complessivi attraverso le loro scuole. Dietro i dati Piac si accende la luce della storia. Anche i tecnocrati farebbero bene ad accendere qualche lampadina.

Gian Arturo Ferrari rapito dagli alieni

Paola Del Zoppo, Senza zucchero. Il blog di Del Vecchio editore, 18 ottobre 2103

Sabato, a Francoforte, Gian Arturo Ferrari è stato restituito alla terra da una navicella aliena. Colpito dalla realtà in cui è capitato, ha denunciato sul *Corriere della Sera* ciò che i suoi occhi hanno visto alla Buchmesse. Quello che stupisce noi che sulla terra siamo rimasti anche negli ultimi venti anni, è la sua indignazione. La tiepida polemica che stenta a crescere anche sul web è espressione della situazione in cui siamo, che non riguarda solo il mercato del libro, ovviamente, situazione di cui Gian Arturo Ferrari non si è lamentato fino all'altroieri e che anzi ha contribuito a creare.

E mentre la Mondadori si occupava di decostruire programmaticamente l'idea di cultura (come dichiarato dallo stesso Ferrari in un'intervista al *Giornale* del 2005) in favore dell'idea di mercato, come se leggere – «un'attività asociale, faticosa e anche noiosa» – fosse un passatempo qualunque, non tutti hanno creduto questo «nuovo corso» essere corretto. Voci isolate si son levate e sono state soffocate, denigrate, sminuite, derise.

Adesso, questo sistema in cui e a cui Ferrari ha lavorato così alacramente negli ultimi anni sembra stia crollando. Cosa è successo negli ultimi anni? L'articolo di Ferrari manca di analisi e anche di proposte. È, in sostanza, una lamentazione. Eppure nessuno potrebbe o dovrebbe saperlo meglio di lui, ciò che è accaduto, perché mentre navigavamo verso questo approdo, lui era al timone, o perlomeno ci ha detto di esserlo. Forse invece, era distratto a fare altro, o forse era stato già sostituito dai rapitori alieni.

Quello che ora ci resta è un'idea sfilacciata di cultura e di letteratura, poiché le case editrici «grandi» hanno avvolto in una nebbia di inconsapevolezza le idee stesse di arte letteraria, di progetto culturale, di vocazione editoriale, con lo scopo di raggiungere e controllare un monopolio a-culturale. Ci resta una più generale condizione italiana in cui l'etica, la

morale, la purezza e anche semplicemente una distinzione di base su ciò che è scrittura e ciò che non lo è, ciò che è un «contenuto» e ciò che non lo è, o ancora, ciò che è un «pensiero» e ciò che non lo è, è sottoposta a logiche di potere e difesa della propria identità e posizione all'interno del panorama economico e non. Ancora, ci resta, la totale disonestà intellettuale con cui vengono proposti i libri – menzogne su dinamiche di ricezione all'estero, esaltazione di figure «alternative», presentate come dirompenti, che non fanno altro che alimentare l'autoreferenzialità del lettore e del mercato del libro, abbassando significativamente, in relazione a ciò, il livello dei libri pubblicati. Uno dei risultati è il soffocamento di professioni fondamentali e ad alta risonanza sociale come quella dei bibliotecari e dei librai – non si può dimenticare che la politica mondadoriana si coniuga perfettamente con l'assoluta mancanza di regolamentazione del mercato librario. Il libro non può e non deve essere trattato come un prodotto qualunque (la legge Levi, lungi dall'intervenire sui meccanismi che hanno contribuito al dissesto del sistema culturale e librario italiano, ha di fatto avallato il dissesto adducendo disoneste giustificazioni etiche).

Una variabile contingente è l'asservimento della critica letteraria – in particolare sui giornali – al mercato ortofrutticolo dei volumi, alla mafia della «presentazione» giornalistica, uno sterile antiaccademismo che ancora una volta si coniuga spesso con un atteggiamento autodifensivo e non con una sincera preoccupazione per lo stato di stallo del pensiero intellettuale italiano. L'azzeramento del dialogo intellettuale sui media ha reso difficile ogni tipo di comunicazione culturale, e primo fra tutti ha reso impossibile la realizzazione della nobile arte della critica letteraria. Non è possibile stroncare un libro – non sta bene, non si fa, non è critica, ma solo pubblicità negativa.

Ci resta una letteratura completamente depotenziata, tanti libri «facili» o facilitati, *for dummies*, perché «il lettore non vuole fare fatica»: si è svenudata la letteratura (classica, di genere, tout-court) in copertine disoneste, ammiccanti, riduttive, affinché il lettore (insultato perché trattato sempre, comunque e solo da incurabile ignorante) si facesse abbindolare da immagini che solleticavano i suoi istinti più banali, o banalizzavano le sue inclinazioni più umane, senza mai proporre alcun tipo di elevazione o riflessione, negando, quindi, l'essenza stessa dell'arte. Cultura, poesia, impegno, critica e militanza sono diventati termini da censurare, dimenticare, eradicare dal pensiero comune. La strategia migliore è sembrata lo svuotamento di senso dei termini stessi, manipolazione che certo non attiene solo al mercato librario. Proprio il signor Ferrari, otto anni fa, dichiarava al *Giornale* il suo chiaro progetto anti-culturale, l'elenco punto per punto di ciò che sarebbe accaduto.

Ci restano degli autori illusi e auto-illusi di essere tali, una confusione di fondo tra scrittori e – e? opinionisti, arrivisti, diaristi autoreferenziali? – semplicemente non-scrittori. Pubblicità negativa che inficia anche i meccanismi del mercato estero. Autori che qui si danno per letterari devono essere proposti come letterari anche all'estero. Scrittori che qui hanno pubblicato perché «amici di» e perché «amici di» hanno buone recensioni, premi e riconoscimenti, all'estero devono essere tradotti e godere dello stesso status. Succede però che a Francoforte venga chiesta la letteratura italiana e non si sappia dove trovarla. Succede che la letteratura sia disseminata in case editrici piccole, magari piccolissime, che a Francoforte non possono permettersi uno stand, mentre succede che il grande gruppo occupi parecchi slot di pavimento, e rimanga vuoto, lasciando così contrito il signor Ferrari.

I piccoli editori in questi anni hanno dovuto scegliere, comprare, tradurre, pubblicare o apparire. Nelle librerie di catena le vetrine si pagano, la posizione si paga e non tutti possono permettersi certe cifre. E questo è solo un esempio. Ma l'editoria culturale

c'è, e fa grandi libri. Alcuni piccoli editori riescono persino a comprare diritti di autori grandi – ma di quelli grandi davvero – ad anticipi bassi, perché i grandi gruppi li rifiutano, perché sulle schede si legge «ottimo autore, ma troppo letterario, non vende», perché la traduzione di un testo di un certo livello richiede un traduttore di un certo livello, una cura del libro che i grandi non hanno da tempo, un impegno di tempo e risorse che alcune migliaia di euro non riescono a sostituire. Richiedono, i grandi libri, dei grandi lettori, che ormai i grandi editori non sono, e una grande competenza letteraria. Richiedono, i grandi libri, degli ideali, uno scopo, un progetto e un'idea che non siano manipolabili, il coraggio di rischiare davvero, e non solo per finta, la forza di resistere e la capacità di riconoscere e riconoscersi nello slancio.

E poiché noi piccoli editori siamo idealisti, vorremmo che i grandi autori e i grandi editori si incontrassero di nuovo, che la letteratura fosse di nuovo alla portata di tutti, servita a chiunque, vorremmo che i grandi editori smettessero di trattare da sciocchi i lettori e proponessero loro buoni libri, che li trattassero da ospiti di riguardo invece di servire i resti del pasto della sera prima. Vorremmo che le pagine culturali dei giornali, invece di fare «informazione libraria», come si augurava il signor Ferrari nel 2005, tornassero a dirci se un libro è da leggere o meno. Smettessero di raccontarci la vita privata degli autori, alimentando un voyeurismo culturale che ci fa guardare la letteratura solo dal buco della serratura, e parlassero una buona volta e ancora di valore, gusto e significato dei libri.

E poiché siamo idealisti, ci sembra incredibile che tutto questo sia accaduto per sciatteria e non per calcolo. Quasi vorremmo che ci fosse un programma, un disegno, e questo talvolta ci lascia confusi. Perché noi agenti di cultura in Italia non siamo una masnada di violenti prevaricatori, come riteneva il signor Ferrari, non guardiamo «con grande disprezzo a tutto ciò che non può essere rinchiuso nella cittadella fortificata che loro accuratamente difendono». Siamo solo gente che ancora, sinceramente, è capace di desiderare.

Lettera al lettore italiano

Raffaele La Capria, Il Foglio, 19 ottobre 2013

Vorrei, per favore, trasmettere questa lettera al lettore italiano.

Caro lettore italiano, io e te, per la maggior parte del tempo della mia vita, non ci siamo intesi. Ho scritto almeno una ventina di libri buoni, secondo me, e uno solo, *Ferito a morte*, ha venduto in modo soddisfacente, qualche centinaio di migliaia. E gli altri? Le copie vendute degli altri miei libri sono per me in gran parte deludenti, poche migliaia o meno. Non ti vergogni? Ti pare bello trattarmi in questo modo dopo tutta la fatica che ho speso per scrivere i miei libri in un linguaggio semplice e accessibile a chiunque, dunque anche a te? E ti pare bella la lista delle tue preferenze, quella dei libri più venduti, che – scusa se te lo dico con franchezza – sembra un documento della tua insipienza? Cerca di evolverti! Fai qualche sforzo! Certi libri che basta leggerne due righe per capire che

non valgono niente, tu li compri a centinaia di migliaia e in certi casi raggiungi il milione. Vergognati! Impara a leggere! Se penso a quanto tempo ho impiegato per scegliere la parola giusta, l'aggettivo giusto, il periodo giusto, a tutto il tempo impiegato per crearmi uno stile mio, riconoscibile, e tutto per chi? Per uno come te, che di queste cose non capisce niente. Sai che ti dico? A novant'anni mi ritiro, non vale la pena, il mio diventa un mestiere stupido con lettori come te. Non ti sei accorto come sono belli e interessanti i miei venti libri che ho scritto in questi novant'anni, perciò ho deciso – un po' tardi, lo so – che non scriverò più. Ho chiuso con quest'ultimi due libri: *Novant'anni di impazienza* (minimum fax) e *Umori e malumori* (Nottetempo), appena usciti, che per punizione e giusta riparazione dovresti affrettarti a leggere. Addio.



L'eroe mite e dignitoso di Malamud, lo scrittore che amava Charlot

Il protagonista è un Chaplin quotidiano, mesto, propenso al bene

Marco Missiroli, Corriere della Sera, 19 ottobre 2013

Appena Bernard Malamud seppe di aver vinto il National Book Award si mise in strada e passeggiò a lungo. Camminò per le vie che conosceva e proseguì per alcuni isolati sperduti, quando senti di essere stanco si addentrò in un parco pubblico. Si sedette su una panchina, era quasi sera, e ci pensò su. Non rifletté sulle conseguenze del premio letterario più importante d'America, gli venne in mente la madre. Era morta giovane lasciandolo solo con il padre, un droghiere gentile di Brooklyn con la devozione per la famiglia. La madre e il padre: festeggiò così lo scrittore ebreo più importante e discreto degli Stati Uniti. Era il 1959 e lui aveva 45 anni, un'esistenza alle spalle di mezza orfananza che gli aveva portato dozzine di mestieri, dalla fabbrica ai negozi alimentari, fino al concepimento di un romanzo capolavoro: *Il commesso*. Lo aveva pubblicato due anni prima, l'effetto che generò fu lo stesso che si avvera nelle scorribande tra ragazzini, quando il più fragile della compagnia compie un'impresa inaspettata. E produce sgomento. Così il narratore che veniva dalla tetra Brooklyn divenne il maestro indiscusso di un giovane Philip Roth e il collega a cui guardare con ammirazione, il riferimento è a Saul Bellow. L'intero mondo letterario seppe che la potenza di Malamud covava nella semplicità, e nell'onestà. Per lo sguardo e per la scrittura. Per l'azzardo di restare nella modestia degli uomini.

Il commesso è questo, racconta la storia di Morris Bober, un piccolo negoziante ebreo che si trova in difficoltà per l'apertura nella stessa via di un'altra

drogheria e di un negozio di liquori. Gli affari calano, la miseria arriva. Crescono le opportunità di farla franca in altre maniere. Morris non cede, si arrocca nella sua rettitudine e si consuma nello sforzo. Finché un ragazzo di origine italiana, Frank Alpine, si offre di aiutarlo senza compenso per imparare il lavoro sul campo. Morris tentenna, poi accetta perché la salute inizia a mancargli e perché vuole assicurare un futuro alla figlia e alla moglie. È la scelta che avvia la missione di ogni personaggio, umiliando le illusioni religiose, esaltando le certezze etiche. Destino, sacralità, morale. La cattedrale di Bernard Malamud scardina i miraggi quotidiani con una storia che è il punto massimo nella lotta tra un omino giusto e un Dio impietoso. «Sgobbava per ore e ore, era l'onestà fatta a persona – non poteva sfuggire alla propria onestà, era la sua palla al piede; sarebbe scoppiato se avesse imbrogliato qualcuno, eppure si fidava degli imbrogliatori. Era Morris Bober e non poteva avere una sorte migliore. Con un nome così era come se il non possedere ce l'avessi nel sangue».

Nella storia yiddish un *bober* indica una persona o una cosa che vale poco. Un'ombra nell'ombra. Invece qualcosa resiste: la dignità. Morris Bober non la perde mai. E quando sta per farlo la ritrova nelle origini. Nella madre e nel padre, appunto. Ancora meglio, nell'infanzia. «Morris era pieno di malinconia e passava delle ore a sognare del suo passato. Ricordava quelle verdi distese. L'uomo non dimentica mai i luoghi in cui correva da bambino». Malamud

ricordò sempre quell'infanzia, soprattutto l'episodio che lo aveva cambiato. Aveva poco più di dieci anni e il padre gli regalò un'intera enciclopedia, *The Book of Knowledge*, come premio per essere sopravvissuto a una feroce polmonite. Era la prima volta che un libro entrava in casa. Quando il ragazzino si vide davanti la sfilza di volumi, capì che il mondo non era

Lungi da ogni sentimentalismo, «Il commesso» dà fiato alla discrezione del cuore. È lo stesso pudore narrativo che Malamud insegnò nei corsi di scrittura per quaranta anni.

solo fatto di merce da vendere, di una naturale cortesia verso i clienti o di gare tra coetanei nel quartiere. C'era dell'altro, e andava esplorato. Lo aiutarono dei buoni insegnanti al liceo e un'innata propensione a raccontare qualsiasi vicenda nei minimi particolari. Da sempre il piccolo Bernard assillava chiunque per una descrizione minuziosa dell'ultimo film visto. Era la vera passione malamudiana: i film, e soprattutto Charlie Chaplin.

Molto tempo dopo quel battesimo culturale, lo scrittore di Brooklyn ammise che il tocco amaro dei suoi libri e la gentilezza della sua prosa venivano proprio da Charlot. Anche il modo di pensare per immagini era in debito con quell'alfabeto. Così il suo Morris Bober diventa un Chaplin quotidiano, mesto e acuto, rancoroso, timido. L'amaro del negoziante sopravvive nei gesti accorti, si avvera nella propensione al bene. Lungi da ogni sentimentalismo, *Il commesso* dà fiato alla discrezione del cuore. È lo stesso pudore narrativo che Malamud insegnò nei corsi di scrittura per quaranta anni. «Si impara da ciò che si insegna, e si impara da quelli a cui si è insegnato», disse a Daniel Stern in una delle poche interviste rilasciate. Non lo dimenticò mai, con questa missione continuò a trasmettere il mestiere del narratore finché riuscì. Era un modo per

incontrare sensibilità formidabili («Imbattersi in un gruppo di lettori veramente seri è qualcosa di miracoloso»), e per viaggiare. Malamud perlustrò in lungo e in largo il continente americano e l'Europa, amava moltissimo l'Italia. Per un po' visse a Roma e non è un caso che Frank Alpine sia di origine italiana. Ogni suo personaggio in un modo o in un altro rimane esule, è l'omaggio ai genitori immigrati dalla Russia. Anche Morris Bober ha la stessa ferita, non territoriale ma di alienazione. La minaccia viene dallo straniero: due norvegesi aprono un alimentari nella stessa via, sanno usare la pubblicità e vendono prodotti di qualità superiore. La strada che l'ha protetto ora è confine di guerra. Così Malamud trasforma il calore del luogo di nascita in ghiaccio. Anche il clima segue il suo disegno, la neve è l'unica traccia del Dio scorbutico. Nevica nel momento sbagliato: quando c'è di mezzo il riscatto finale di un uomo. «La neve di primavera commuoveva Morris profondamente. La guardava cadere, scorgendovi scene della sua fanciullezza, ricordando cose che pensava di aver dimenticato. Provò un desiderio irresistibile di trovarsi fuori, all'aperto». Morris Bober rispetta il suo vangelo. Va, esce. Sfida il cielo. E compie il suo destino. Malamud combatté per tutta la vita con l'incertezza di saper scrivere un libro. Più diventava celebre, maggiore era l'ansia di non riuscire a creare una storia. Lo diceva anche ai suoi studenti: «Convivete con l'insicurezza e osate». Lui osò sempre, e ogni volta tornava a trovarlo la paura di fallire. Forse fu proprio il suo timore atavico a condurlo in strada quel pomeriggio di vittoria del National Book Award. A convincerlo a passeggiare oltre le strade conosciute, a metterlo seduto sulla panchina di un parco pubblico. A fargli scansare un pensiero di gloria, a favore della madre e del padre. E a riportarlo a scrivere, per altri venticinque anni, narrazioni formidabili. Ribadì la sua esitazione sempre. Tranne a Daniel Stern, quando gli chiese se esistesse nel mondo la possibilità di non raccontare più storie. Prima di rispondere, Malamud aspettò un istante, poi disse: «Questo succederà quando la gente non farà più sesso».

Il romanzo è vivo, Cassandra ha perso. Parola di Jay McInerney

«Quando ho scritto *Le mille luci di New York* la narrativa in America sembrava un malato terminale. Che sciocchezza». L'auto-creazione del personaggio, dice lo scrittore, qui funziona. In Europa no

Alessandra Farkas, La Lettura del Corriere della Sera, 20 ottobre 2013

Anche se è in partenza per Parigi dove sta per uscire *Bacchus and Me*, Jay McInerney non rinuncia a festeggiare il compleanno della *Lettura*. Dal suo grande appartamento sulla nona strada stracolmo di opere d'arte di James Rosenquist e David Salle, di Cindy Sherman e Eric Fischl e Robert Longo, l'autore di bestseller tradotti in venti lingue traccia un bilancio degli ultimi trent'anni con la passione e la generosità intellettuale che lo contraddistinguono. «Quando 29 anni fa esordii con *Le mille luci di New York*, la narrativa in America sembrava un malato terminale» racconta McInerney, al lavoro sull'ultima puntata della trilogia dedicata a Russell e Caroline Calloway, «anche io mi ero lasciato trasportare dalle Cassandre, persuadendomi che il romanzo aveva le ore contate».

Quali erano queste Cassandre?

L'allora presidente di Random House Jason Epstein si lamentò con me che la mia generazione non leggeva più e che il romanzo aveva perso rilevanza. Persino Norman Mailer in quel periodo si era buttato sulla non fiction e Tom Wolfe andava in giro dicendo che la narrativa era morta, soppiantata dal giornalismo. Naturalmente da lì a poco pubblicò *Il falò delle vanità*, il suo massimo successo.

Nessuna delle catastrofiche profezie si è poi avverata?

È successo il contrario e dopo la crisi degli anni Settanta, gli ultimi trent'anni sono stati estremamente proficui soprattutto per il romanzo che oggi gode di ottima salute. Ogni decade si è reinventa-

ta, partorendo nuove generazioni di scrittori. Bret Easton Ellis e io negli anni Ottanta; David Foster Wallace, Jonathan Franzen, Dave Eggers e Donna Tartt negli anni Novanta e così via.

Nel decennio che conferì il Nobel a Saul Bellow nel '76 e a Isaac Bashevis Singer nel '78 la letteratura era in crisi? Bellow iniziò a scrivere negli anni Quaranta ed era l'interprete di un'altra generazione, quella post-bellica, oggi purtroppo scomparsa, degli Updike, Styron, Mailer e Salinger che aveva preso il posto dei grandi modernisti come Hemingway, Fitzgerald e Faulkner. Singer è un universo a parte.

Negli ultimi tempi l'America ha riscoperto Salinger.

Però temo che nessuno degli inediti di imminente pubblicazione sarà all'altezza del *Giovane Holden*. La sua ultima opera, una short story pubblicata sul *New Yorker* nel 1964, era una lettera di 60 pagine scritta da un bambino di sette anni: terribile e illeggibile. Quando lo scorso anno recensii per il *New York Times* le sue ultime biografie ho avuto modo di esplorare la sua psiche distorta.

Che cosa intende dire?

Salinger era affetto da gravi problemi psichici, esacerbati dallo stress post traumatico scatenato dall'orrida esperienza di essere stato tra i primi dopo la guerra a liberare un campo di concentramento. Il suo mito è dovuto all'alone di mistero che lo circondava in vita più che alle sue opere. Ma un solo libro non gli basterà per passare alla storia accanto

a giganti come Hemingway, Faulkner e Fitzgerald.

Thomas Pynchon è il nuovo Salinger?

Il *New Yorker* ha appena pubblicato un lungo articolo dove egli emerge come una persona normale, con una larga cerchia di amici e conoscenti che frequenta regolarmente. La differenza tra me e lui è che io vado ai party e parlo in pubblico mentre lui socializza solo con gli amici.

Che cosa pensa della nuova generazione di scrittori?

Joshua Ferris, Sam Lipsyte, Junot Díaz, Tao Lin, Karen Russell, Adele Waldman sono talentuosisimi. Ricevo spesso i manoscritti inviati da giovani aspiranti scrittori e li leggo puntualmente e con grande piacere. E così che ho scoperto *L'arte di vivere in difesa* di Chad Harbach, uno straordinario affresco dell'America di oggi.

Secondo un recente studio i talenti letterari vengono sempre più spesso scippati dalla tv.

Il trend non mi allarma. Anche se calamitati dalla tv, oggi straordinariamente creativa, il mestiere di scrittore continua a essere tra i più ambiti e mitizzati dai ventenni americani che sognano tutti di diventare Hemingway.

Come lo spiega?

Forse è merito del nostro mondo accademico dove la fiction contemporanea è insegnata molto più che nelle università europee. I programmi di scrittura creativa che sfornano i coltissimi futuri scrittori e lettori di domani non si contano. Ma forse l'eterna ricerca del sacro Graal – il grande romanzo americano – è intessuta nella nostra anima.

Com'è cambiata la letteratura nell'era degli ebook?

Meno del 50 per cento di chi pubblica un libro ne pubblica un secondo. C'è tanta gente che scompare nel nulla e le generazioni letterarie sono sempre più corte. La nuova cultura digitale permette a più gente di distribuire un libro ma la capacità di assorbimento del pubblico ha un limite e non avremo mai mille scrittori famosi, capaci di catturare il dialogo

nazionale contemporaneamente. In ogni era ce ne saranno al massimo un centinaio per nazione.

Ha cambiato idea sui social media?

Con riluttanza, anche io oggi sono su Twitter, ritenendolo insieme a Instagram e Facebook uno strumento interessante per diffondere notizie sui libri e formare comunità di individui uniti da simili interessi. Il mondo senza social media era più semplice ma non certo migliore.

Contro i social media si sono levate voci di autorevoli scrittori come Jonathan Franzen.

Franzen è all'antica. È molto meglio sforzarsi di capire le metamorfosi culturali descrivendole nei nostri libri piuttosto che lagnarsi sapendo che è impossibile invertire le lancette dell'orologio. Se avesse figli come me capirebbe che non si può tornare indietro all'era pre-Facebook. Spreca fiato anche perché alla gente piacciono i suoi libri ma a nessuno importa delle sue opinioni sui social media.

Cosa pensa della tesi femminista secondo cui se Libertà fosse stato scritto da una donna, nessun critico o rivista letteraria l'avrebbe preso sul serio?

Hanno ragione. Mi irrita che alla *New York Times Book Review*, diretta non a caso da un uomo, i libri di donne siano recensiti esclusivamente da altre donne. Purtroppo l'editoria e la critica letteraria Usa sono ancora molto maschili e maschiliste. Quando si sono spinti a paragonare Franzen a Tolstoj, cominciai pure io a scuotere il capo.

Eppure quell'anno fu una donna a portare a casa il Pulitzer.

Jennifer Egan ha vinto sulla scia delle polemiche anti-Franzen, dopo che altri suoi libri ben più meritori di *Il tempo è un bastardo* erano stati snobbati. Chi pensa che i premi non siano politici è un folle. L'ho toccato con mano quando feci parte della giuria del National Book Award dove ci siamo scannati prima di accordarci all'ultimo momento su un autore che nessuno all'inizio aveva scelto.

Chi è il più grande scrittore americano vivente?

Philip Roth è l'ultimo vero gigante delle lettere Usa ed è per questo che il suo 80esimo compleanno sembra una kermesse di 12 mesi. Anche se ha smesso di scrivere, resta al centro della nostra coscienza letteraria collettiva.

L'America è ancora il paese leader nella letteratura?

Per affermarlo bisognerebbe conoscere le altre letterature e ciò purtroppo oggi in America non è possibile perché le traduzioni rappresentano solo il 3 per cento del mercato. India e Pakistan stanno vivendo un incredibile boom letterario e alcuni dei migliori scrittori oggi sono i loro. Ma se varcano i nostri confini è grazie al fatto di scrivere in inglese.

Perché la letteratura europea in America non ce la fa?

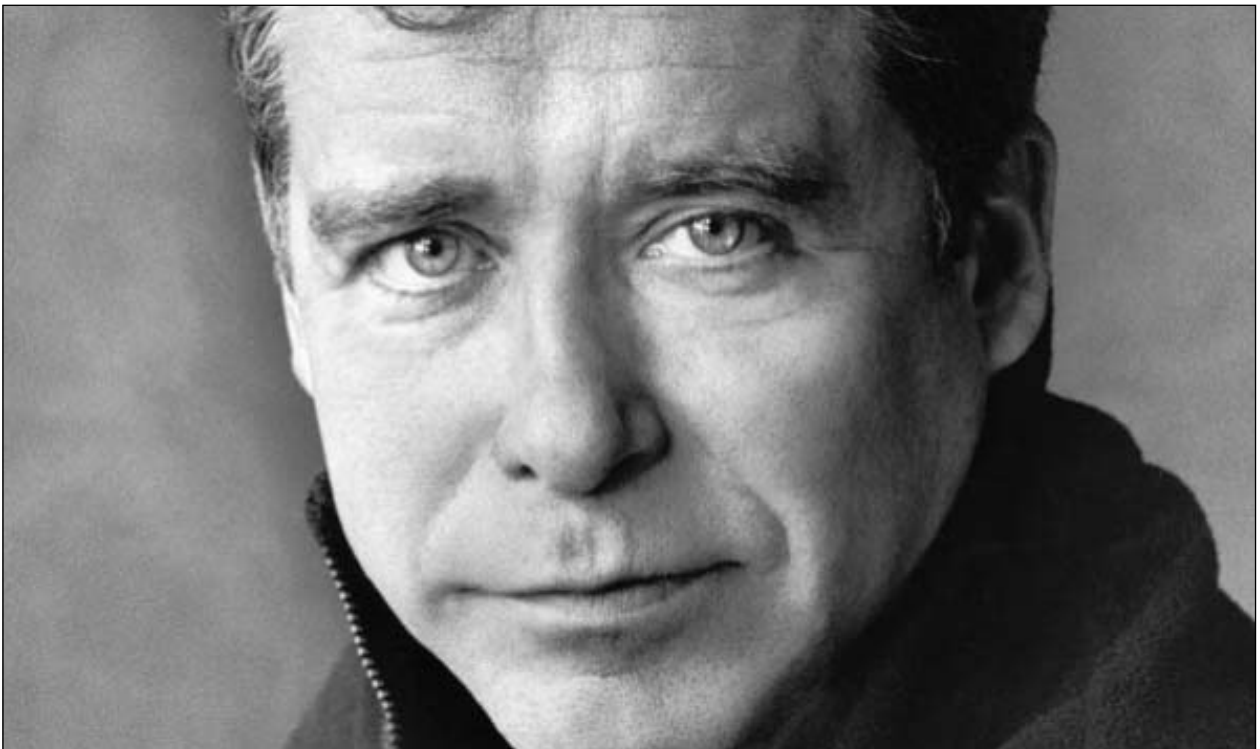
Questo è un paese provinciale, poco interessato a ciò che succede politicamente e culturalmente fuori dai suoi confini. Comunque tanti amici europei mi dicono che Francia e Italia oggi non hanno molti scrittori interessanti o esportabili.

L'american way of life non è ormai fuori moda?

È un grande esperimento sociale che continua ad attrarre su questi lidi carovane di europei inquieti, desiderosi di reinventare il mondo e sé stessi. In America l'identità non è un valore fisso e la tua sorte non è determinata dal pedigree dei tuoi nonni e genitori. Noi crediamo che basta cambiare città e nome per rinascere in un'altra pelle, proprio come il Grande Gatsby: la massima incarnazione di questo intramontabile mito. Il romanzo in America non morirà mai proprio perché è fondato sul concetto di *self-invention*, auto-creazione del personaggio che in Europa, ahimè, è rigido e fisso: prigioniero della storia.

Che cosa pensa del Nobel a Alice Munro?

Spero che aprirà le porte ai racconti brevi, un grande genere letterario che io amo molto e che dovrebbe essere il medium ideale per la nostra era frenetica. Non capisco proprio perché il pubblico non l'abbia capito. Il mio ultimo libro, una raccolta di short stories, mi ha dato le migliori recensioni della mia carriera, eppure ha venduto pochissimo.



Il mio Kafka segreto. Quelle pulsioni omosessuali nascoste nei romanzi

Alcuni biografi rintracciano nell'autore del «Processo» desideri repressi alla base di diverse sue inquietudini. Le riflessioni dello scrittore irlandese John Banville

John Banville, la Repubblica, 21 ottobre 2013

Che dobbiamo fare di Kafka? Sicuramente non quello che fece lui di sé stesso, o quantomeno che voleva farci credere di aver fatto di sé stesso. In una lettera alla sua paziente fidanzata Felice Bauer dichiarava: «Sono fatto di letteratura: non sono e non posso essere altro». Questa concezione di sé stesso come artista tormentato è strettamente collegata alla visione della sua situazione come quella di un uomo che fatica a mantenere la propria salute e sanità mentale di fronte a un mondo implacabilmente inospitale.

Negli annali della lamentazione, da Giobbe e Geremia all'Innominabile di Beckett, nessuno si è consacrato all'arte del gemito costante con la dedizione, la energia e la squisita sottigliezza dell'autore della *Condanna* e di *Lettera al padre*, dei diari e della corrispondenza con Felice Bauer e con l'amante Milena Jesenská, oltre che con il suo amico Max Brod. Nonostante la particolarità delle sue opere – quale altro scrittore ha modellato un panorama letterario così istantaneamente riconoscibile come il suo? – come artista Kafka generalmente viene visto come un foglio bianco.

Nel suo breve saggio intitolato *Franz Kafka: The Poet of Shame and Guilt*, Saul Friedländer cita la definizione del grande scrittore data dal critico tedesco-americano Erich Heller («il creatore della lucidità più oscura nella storia della letteratura») e prosegue osservando che l'impenetrabilità dei testi di Kafka ha fatto sì che venisse visto come un ebreo nevrotico, un religioso, un mistico, un ebreo che si odiava, un criptocristiano, uno gnostico, il messaggero di un freudianesimo antipatriarcale,

un marxista, l'esistenzialista per eccellenza, un profeta del totalitarismo o dell'Olocausto, una voce simbolo del modernismo, e molto altro ancora... Reiner Stach, nella sua biografia di Kafka (ancora non terminata) si sforza di giungere a una conoscenza altrettanto approfondita dell'oggetto dei suoi studi, e dell'epoca e del luogo in cui visse e lavorò. Stach è al tempo stesso estremamente ambizioso e lodevolmente modesto. Il suo desiderio, ci dice, è arrivare a percepire «che cosa significa essere Franz Kafka», ma al tempo stesso lascia intendere che cercare anche soltanto «di avvicinarsi un po'» è un'illusione: «I tranelli metodologici non servono: le gabbie della conoscenza rimangono vuote, cosa otteniamo allora in cambio di tutti i nostri sforzi? La vera vita di Franz Kafka? Certamente no. Ma un'occhiata fugace o uno sguardo prolungato su di essa sì, forse questo è possibile». Uno degli elementi del metodo seguito da Stach consiste nel tracciare punto per punto una mappa dei dati biografici disponibili, confrontandola con i dati autobiografici inseriti nelle opere di Kafka (e Kafka è autobiografico ovunque, anche se cerca di coprire le sue tracce con cura meticolosa). Il volume due, *Die Jahre der Entscheidungen*, comincia nel maggio del 1910, in mezzo all'eccitazione per l'approssimarsi della cometa di Halley. «Per mesi i giornali avevano parlato in toni allarmati del rischio di una collisione, di esplosioni gigantesche, incendi enormi e onde di marea, la fine del mondo».

Il 18 maggio, il giorno in cui la cometa si sarebbe schiantata sulla Terra o le sarebbe passata accanto

senza far danni, folle eccitate affollavano le strade e i caffè di Praga, fra loro «un uomo magro e nerboruto... più alto di una testa di tutti quelli intorno a lui». Viene da chiedersi quanta attenzione dedicasse Kafka alla paventata collisione celeste. Se vogliamo basarci sui diari e sulle lettere, dobbiamo concluderne che guardava agli eventi importanti della sua epoca con una stanca indifferenza; basta pensare alla sua famosa annotazione nel diario del 2 agosto 1914: «La Germania ha dichiarato guerra alla Russia. – Nel pomeriggio scuola di nuoto». Definendo, meravigliosamente, Kafka come «il poeta del suo stesso disordine», Friedländer espone la sua tesi in modo esplicito: «I *Diari* e le *Lettere* indicano abbastanza chiaramente che – fatta eccezione per il costante rimuginare sulla sua scrittura, la quintessenza del suo essere – le questioni che tormentarono Kafka per la maggior parte della vita erano di natura sessuale».

Più avanti Friedländer rafforza la sua tesi, insistendo che «a parte la supremazia assoluta che attribuiva allo scrivere, le questioni sessuali diventarono la preoccupazione più ossessiva nella vita di Kafka». Di che genere erano queste questioni sessuali? «Tutte le fonti indicano [...] che i suoi sensi di colpa non erano collegati a iniziative concrete da parte sua, ma a fantasie, a *possibilità sessuali immaginate*». E queste possibilità, lascia intendere Friedländer, erano in origine di natura omoerotica. Friedländer basa la sua tesi principalmente su prove interne ricavate dai romanzi e racconti di Kafka, ma indaga anche su certe omissioni fatte da Max Brod nelle versioni delle lettere e dei diari date alle stampe. Ad esempio, c'è un'annotazione del 2 febbraio 1922 che Brod, scrive Friedländer, «censurò nella traduzione inglese», ma lasciò inalterata in tedesco. Ecco quello che scrisse Kafka, con i passaggi «censurati» tra parentesi quadre: «Fatica sulla strada per [il] Tannenstein la mattina, fatica mentre guardo la strada di salto con gli sci. Felice piccolo B., in tutta la sua innocenza un po' offuscata dai miei fantasmi, almeno ai miei occhi, [specialmente la sua gamba distesa con il calzino grigio arrotolato], il suo sguardo che vaga senza meta, le sue chiacchiere senza

scopo. A questo proposito mi viene in mente – ma questo è già forzato – che verso sera voleva andare a casa con me».

C'è anche qualche sguardo di ammirazione lanciato in direzione di un paio di giovani svedesi di bell'aspetto. Non si possono certo definire delle prove schiaccianti: l'elemento forse più significativo è il fatto che Brod abbia ritenuto necessario operare queste discrete omissioni, perché sembra indicare che nutrisse sospetti concreti sulle tendenze sessuali del suo amico.

Friedländer, al pari dell'esperto di Kafka Mark Anderson, ritiene «altamente improbabile che Kafka abbia mai preso in considerazione la possibilità di relazioni omosessuali», né cerca di dare a intendere, neanche per un momento, che le «possibilità sessuali immaginate» che Kafka può aver coltivato siano la chiave per svelare gli enigmi al centro del corpus di opere del grande scrittore. Ma una volta che questo genio è uscito dalla bottiglia, non c'è modo di farcelo rientrare. Desideri omosessuali repressi senza dubbio spiegherebbero alcune delle più singolari tra le oscure inquietudini dello scrittore praghese, come il disgusto verso le donne che spessissimo manifesta, la sua fascinazione per la tortura e lo svisceramento, e soprattutto, forse, l'ossessione di tutta una vita per suo padre, o per meglio dire per il Padre, l'eterno mascolino.

Le reiterate crisi di disgusto verso se stesso dello scrittore sono impressionanti, e spesso rasentano l'isteria. In una lettera a Milena Jesenská, Kafka offre una delle sue metafore più belle e terrificanti – «Nessuno canta così puro come coloro che sono nel più profondo inferno; – quello che crediamo il canto degli angeli è il loro canto» – ma la fa precedere da una sofferta ammissione (o è una distorta forma di vaneria?): «Sporco sono, Milena, infinitamente sporco, perciò faccio tanto chiasso per la purezza». E questo lo diceva una persona ossessivamente e schifilosamente astemia e semivegetariana, di cui amici e conoscenti commentavano spesso e volentieri l'eleganza dei suoi completi blu e il candore immacolato delle sue tovaglie e delle sue lenzuola. Kafka senza dubbio si portava qualche oscuro turbamento nel profondo dell'animo.

Franco Maria Ricci, nel labirinto ritrovo Borges

L'editore esteta lo sta realizzando nel Parmense con 120 mila piante di bambù. E lo annuncia in un libro

Bruno Quaranta, La Stampa, 23 ottobre 2013

Il bambù signoreggia nelle biolche guareschiane. È un ponte fra la Cina e il Parmense, «non si chiama Li Po uno fra i maggiori scrittori d'Oriente?» rammemora Franco Maria Ricci, al secolo FMR, editore, grafico *optimus*, collezionista d'arte, bibliofilo, un araldo del Bello, un cosmopolita gentiluomo di campagna in posa per Thomas Gainsborough.

Un labirinto di bambù, nel bambù, eccependo al bosso di scuola inglese, sta sorgendo a Fontanellato,

nella georgica landa di un signore discendente per li rami di un Lume toscano: «Eleganza e comodità erano i poli del suo privato vivere – così fu ritratto. Lasciava che chi non voleva la pace avesse la guerra, che i teologi disputassero, i falsi filosofi si dicessero ingiurie, e intanto solo e tranquillo godeva i suoi libri, gli amici, l'orto e la villa».

Verrà inaugurato nel 2014, in tempo di presepe, il labirinto di FMR. Ora annunciato da un Liber



meraviglioso, *Labirinti* (Rizzoli, pp 224, euro 60), un *avant-gout* con testi dello stesso Franco Maria Ricci, Giovanni Mariotti e Luisa Biondetti, introdotto da Umberto Eco, quarant'anni dopo l'imprimatur al *voyage* da Minos a Caerdroia, da Hawara all'Otto e Novecento di Paolo Santarcangeli. Un percorso di tremila metri per centoventimila bambù, pianta prodigiosa, scovata in un vivaio francese: non si ammala, il freddo non la turba, deterge l'aria dall'anidride carbonica. E in più è raffinata, «come i caratteri Bodoni».

Svagare, divertire, esorcizzare, magari solo per qualche ora, molestie e drammi dell'esistenza. Ovvero la civiltà della conversazione innalzata da Benedetta Cravei, per l'Adelphi di Calasso, la forma libro (il catalogo come un unico libro) naturalmente intonata a Franco Maria Ricci. Quel Settecento. Il secolo intensamente suo, per cominciare del suo Bodoni, direttore della Stamperia Ducale di Parma, di cui ristamperà – 1964, l'esordio come editore – il *Manuale tipografico*. «L'uomo bodoniano che è in me, che auspico rinasca e definitivamente sfolgori, trae conforto giorno dopo giorno ricordando e ricordandosi il classicismo. Bodoni e Canova sono i pilastri della visualità. E Bernini: eccone l'estremo sigillo, il busto di Clemente x».

L'autunno permea Fontanellato. La luce è crepuscolare, nonostante l'immediato pomeriggio. Ma l'oro non è forse nell'ombra, come testimoniavano le pupille apparentemente spente di Borges? «Qui, dove il labirinto va crescendo, gli offrii di dirigere una collana di narrativa fantastica, La biblioteca di Babele. Solo un autore mi permisi di suggerirgli, Hoffmann, credendo che lo affascinasse: mi sbagliavo».

Borges tra l'Argentina e Fontanellato. «Lo conobbi a Buenos Aires» risale agli anni Settanta Franco Maria Ricci.

«Mi aspettava alla Biblioteca Nazionale, la canna bianca, avvicinandosi si mise a recitare Dante in perfetto italiano. «Ecco il mio labirinto – si presentò. – Aspetto che arrivi Teseo Perón: che cosa farà di me, mi ucciderà?»».

Borges versus Perón. «Borges era considerato di destra perché accettò di ricevere un premio da Pinochet. Ma ignorava chi fosse il dittatore cileno. Pranzavamo

una volta in un ristorante romano, Moravia quando vide Borges si voltò dall'altra parte, a differenza, per esempio, di Arbasino, che non esitò a omaggiarlo. Come la gente di qui. Ai loro occhi il signor *Aleph* risaltava come la Madonna di Fatima. Lo toccavano, si congratulavano con lui, anche se i più non ne conoscevano l'opera».

Borges che per FMR, novembre 1985, in caratteri va da sé bodoniani, si immerse nel labirinto: «Il labirinto è un evidente simbolo della perplessità, e la perplessità, la meraviglia da cui sorge la metafisica secondo Aristotele, è stata una delle emozioni più comuni della mia vita, come di quella di Chesterton, che disse: tutto passa, ma ci rimane sempre la meraviglia, soprattutto la meraviglia del quotidiano».

Dove concepire un labirinto (sarà maggiore nell'universo mondo) se non nel Parmense? Tra l'officina esoterica di Francesco Maria Mazzola il Parmigianino, una dubitosa aria verdiana («Non m'inganna quel fioco lume?»), la «vaghezza», la parabola di Alberto Bevilacqua sul grande fiume, sulla sua possanza, che «confonde il dritto e il rovescio».

Quale labirinto? Il cretese a sette spire? Il romano con angoli retti, suddiviso in quartieri? Il cristiano a undici spire, come non riandare a Chartres? FMR ha optato per il secondo, ma corredandolo di bivi e vicoli ciechi, un florilegio di trappole. Dattorno, i talenti che il settantaseienne mecenate ha di stagione in stagione fatto egregiamente fruttare (i dadi che ha fatto sapientemente rotolare). Una dimora in stile neoclassico (con una cappella a forma di piramide, due ristoranti per degustare le indigene specialità, due suite) dove respireranno quattrocento fra pitture e sculture e *objets d'art* (da Bernini a Canova, da Hayez a Ligabue, da Carracci a Bartolini) e la biblioteca con tre perni: Bodoni («Me ne mancano quattro o cinque, sono i miei unicorni»), lo stesso Franco Maria Ricci (che schiera fra l'altro l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, riproposta in diciotto volumi), Tallone, la cattedrale tipografica di Alpignano. Dove, se non qui, di pagina in busto, di tela in passo, attendere che si compia il miracolo? Via via liquefacendo il montaliano smacco, «nascere fu un refuso»?

New journalism? Ridatemi quello Old...

Con libri divenuti cult Tom Wolfe ha denunciato le ipocrisie dell'America. Oggi, come racconta nell'ultimo romanzo, ne teme il collasso mentre il giornalismo «è già morto da un pezzo», ucciso dalla rete e dai social network

Vittorio Zucconi, il venerdì della Repubblica, 25 ottobre 2013

New York. Nel soffice mormorio di un Central Park quindici piani più sotto, tra ritratti di sé, foto della bella figlia a cavallo e cascate di libri d'arte, l'uomo che bruciò New York manda gli ultimi bagliori del falò delle proprie vanità. Tom Wolfe è come sempre vestito nella uniforme che ha adottato da mezzo secolo, molto *Gentleman del Sud* (dal quale proviene, la Virginia), completo di rasato bianco panna con camicia azzurra e cravatta chiara. Ma il giornalista – così gli piace essere chiamato e così dice una targhetta smaltata alla francese sul suo scrittoio, *journaliste* – che per primo osò accoppiare cronaca e narrativa, inchiesta e racconto, e cambiò per sempre il giornalismo, non ha perso a 82 anni niente della elegante ferocia che lo consuma.

«Il giornalismo non è cambiato, non esiste più, è in agonia. Oggi si viaggia con la pseudoinformazione sparata come pallini da caccia dallo schioppo dei blog e dei social network, dove colpisce colpisce». Ma come, lei non usa Twitter? «No, e mi dispiace, perché il nome è tanto carino».

Tormentato da un'artrosi deformante che lo contorce in antico ulivo, ma sempre inflessibile lavoratore come quando da «precario», da *freelance*, doveva produrre per mangiare, mezzo secolo fa, Wolfe ha appena pubblicato il suo nuovo corposo libro di 710 pagine con un titolo, e una storia, che lo riporta per direttissima al suo successo del 1987: *Back to Blood* (in Italia *Le ragioni del sangue*). Ma non è il sangue dei gialli o dell'horror, che nel libro è quasi assente, è una frase ripresa dal *Falò delle vanità*, per indicare l'estremo rifugio quando la crosta dell'ipocrisia,

della vanagloria, della finzione politically correct si spezza e tutti ritornano al sangue, nell'irresistibile risucchio verso la propria comunità, la propria parrocchia, la propria origine. Appunto il proprio «sangue» che sta inesorabilmente corrodendo il sogno dell'America come fonderia di razze. In questo libro, il «sangue rifugio» non è più a New York, ma a Miami, ormai la prima città *latina* negli Stati Uniti. Anche quando parla in astratto, Wolfe, che scrisse il primo romanzo a 57 anni, non riesce a non raccontare, a non essere giornalista. «Non avevo mai capito bene che cosa intendesse dire Marshall McLuhan quando scrisse che la televisione avrebbe riportato le nazioni al tribalismo e al primitivismo sociale, ma ora, con l'avvento di internet, lo si vede. È cambiata la percezione della realtà. Quando un giornale riportava una notizia, il lettore era scettico, come l'indiano al quale era mostrato un pezzo di carta dall'uomo bianco, e non se ne fidava. Ora le tv, ma soprattutto i blog, i siti, sono come sciamani sulla piazza del villaggio che sussurrano qualcosa all'orecchio e per questo sembra vero».

È stato a lungo marchiato come «conservatore», «reazionario», addirittura «filo bushiano» dal generone di Manhattan, molto ricco e molto liberal, che «scoprì che avevo votato per George W. Bush come se avessero scoperto che ero un pedofilo molestatore di bambini», ride oggi con la risata leggera di chi non può più permettersi di sghignazzare senza scuotere troppo il torace esile. Ma l'ostracismo di quello che lui, per primo, battezzò con un'espressione destinata a diventare planetaria – i *radical chic* – fu terribile.

Me ne racconta – il principio per lui è sempre il racconto – l'origine, e già sembra una novellina morale. «Stavo nella redazione di *Harper's*, uno dei periodici più alla moda e progressisti, nel 1969, a cercare lavoro. Gli uffici erano vuoti e andai a curiosare sul tavolo di David Halberstam, allora un dio del giornalismo, un Pulitzer. Vidi il cartoncino di invito a un *dinner party* a casa di Leonard Bernstein, il grande direttore d'orchestra, al numero 895 di Park Avenue, uno dei palazzi più sontuosi di Manhattan. C'era il numero per lo RSVP, la risposta, chiamai, dissi: sono Tom Wolfe e accetto. Nessuno controllò niente. Andai alla festa e scoprii che era in onore delle Black Panthers, s'immagini, i rivoluzionari neri più di sinistra e più violenti del momento. Ci feci un servizio molto sarcastico per *Harper's*, sfottendo questi super ricchi bianchi che celebravano un movimento che prometteva di farli fuori tutti, e la buona società di New York non mi perdonò mai di avere demolito la loro ipocrisia. La signora Bernstein scrisse furiosa a *Harper's*, indignata perché mi ero portato un registratorino. Che villano».

Da quello, venne l'idea per il grande falò delle vanità? «Non proprio. L'idea mi venne durante una visita a Firenze. Con il tour organizzato dell'American Express, che gli intellettuali schifano perché fingono di sapere già tutto mentre non sanno niente, arrivammo in piazza della Signoria e la guida ci raccontò che, su quella piazza, un monaco fanatico chiamato Savonarola aveva organizzato nel Quattrocento il più grande dei suoi bruciamenti delle vanità, come li chiamava lui, il falò degli orpelli e delle ricchezze dei fiorentini. Un titolo meraviglioso, al quale mancava il libro, che scrissi dopo». Ma Savonarola fu poi arso vivo e impiccato su quella stessa piazza. «Un banale dettaglio» ride di nuovo, scuotendo l'antico ulivo del suo corpo «mica tutto può avere sempre uno *happy ending*, e io sono ancora qui».

E ancora aborrito dal mondo della letteratura e della critica, che non perdona mai il successo di vendita e la popolarità, e ha stroncato il suo ultimo libro su Miami come stroncò il falò immaginario delle vanità newyorkesi, mostruoso bestseller e poi filmone. «Non mi hanno mai perdonato di avere dimostrato che il

nuovo giornalismo, quello narrativo, può essere migliore della sterile letteratura intimista di un'America provinciale e suddita, soprattutto della cultura francese, che aveva abbandonato il realismo e il naturalismo dei grandi autori come Theo Dreiser, Hemingway, e soprattutto Steinbeck. Come i francesi avevano ripudiato Zola e Maupassant. Steinbeck era un giornalista divenuto romanziere, lo sa? Riusci a ottenere da un giornale di San Francisco – racconta – un accredito stampa, un vecchio camioncino, un materasso e qualche dollaro per andare a vedere con i suoi occhi la tragedia della Depressione nelle praterie arse e polverose, dalle quali le famiglie fuggivano verso Ovest. Ne uscì il ritratto definitivo di quei tempi, nelle *Grapes of Wrath* (*Furore*)».

Si capisce che un cultore del realismo e del naturalismo non può amare autori come J.D. Salinger, «troppo rinchiuso dentro di sé e dentro i suoi problemi mentali, ma bravissimo a creare il mito del proprio isolamento», dice, ma non è chiaro se, frustando a sangue New York, i trend della sottocultura pop, l'effimero di internet, sotto sotto si nasconde un amore tormentato, come il suo corpo, per l'America, oggi tanto odiata nel mondo.

«È naturale che ci odino, siamo troppo grossi e per questo sembriamo, e spesso siamo, anche prepotenti. Il resto del mondo e soprattutto l'Europa sanguinano di sciovinismo ferito, sentono di aver perduto la primazia, che un tempo avevano, e rovesciano su di noi il dolore. Non sanno che anche noi li ammiriamo e li invidiamo, per quegli accenti deliziosi con i quali storpiano l'inglese o lo pronunciano come la regina. Purtroppo noi americani non abbiamo accenti da ammirare».

In compenso, avete mille lingue e dialetti diversi, spesso incomprensibili fra di loro, e tutti arroccati nel proprio «sangue», nella propria tribù, come nella Miami insalatiera di cubani, haitiani, russi, jamaicani, colombiani, e ormai sempre meno wasp, i bianchi protestanti.

«Il melting pot, il crogiolo dove si fondevano le razze, si sta raffreddando, perché il modello jeffersoniano di società costruito sul lavoro, sulla disciplina, sul rispetto delle regole, o sulla scalata sociale, è finito.

Un cubano a Miami non ha nessun motivo specifico per cercare di adeguarsi a un modello che non serve più ad avere successo. E l'informazione, monopolizzata prima dai grandi capitali che hanno distrutto la concorrenza e poi tribalizzata dalla Rete, addenta l'osso della narrazione negativa. Tutto è male, tutto è corrotto, tutto è decadente. E perché io, haitiano, cubano, messicano dovrei sforzarmi per essere integrato in un'America in disfacimento, dove comunque mi martellano con la storia che l'uno per cento possiede il 99 per cento di tutto?». Ma poi, ecco Barack Hussein Obama, mezzo africano e mezzo euro, con nomi arabi e swahili, a vincere due elezioni presidenziali e a smentirla, caro Tom.

«Ah, e lei crede che Obama sia un black, un nero americano? Obama ha la pelle scura ereditata dal padre, ma ascolti come parla, segua il suo linguaggio, che è sempre la scia più autentica della verità.

Sta accuratamente alla larga dal *black english*, dal lessico delle rimostranze classiche, parla pesando ogni parola. Lui e la moglie respingono la retorica del vittimismo, predicano la responsabilità individuale, dicono all'America nera di alzarsi, di sfruttare le occasioni che sono date ai suoi figli, di diventare i padroni della propria esistenza. I Jesse Jackson e gli Al Sharpton, i politicanti predicatori cresciuti nella chiese battiste delle comunità di colore, lo hanno odiato, avversato, combattuto prima di arrendersi, quando hanno capito che Obama li aveva scavalcati e aveva superato la loro ideologia. Quando vinse pensai: ecco, almeno adesso non potranno più accusare noi americani di essere razzisti. Ma tanto lo faranno lo stesso».

Come? Un bushiano di ferro oggi mi canta le lodi di Obama, l'autentico «uomo nero» degli incubi della destra?

«Di Bush mi fu detto che era stato visto con un mio libro in mano. Che uomo di buon gusto, dissi a un intervistatore, e di buone letture» e qui l'autoronia lo costringe a bere un sorso d'acqua tra i cubetti di ghiaccio. «Bush mi piaceva perché era un personaggio non raffinato, ma deciso, che sembrava sicuro. L'operazione in Afghanistan, condotta con un centinaio di agenti della Cia e di Special Forces appoggiati dall'aviazione, fu grande. Poi, l'Iraq...».

L'Iraq... «Una colossale idiozia. Ricordo che una sera parlai in un college, alla vigilia dell'invasione, e qualcuno mi chiese che ne pensassi. Penso che se le cose andranno bene, sembrerà a posteriori una buona idea, ma se andranno male sarà un disastro senza fondo. E a me, lo dissi, pareva già un'idea disastrosa».

Dal quindicesimo piano del suo palazzo, in quella East Side di Manhattan sorvegliata dalle gargolle, i mostri di pietra da *Ghostbusters* appollaiati sulle grondaie, si vede bene la guglia della Torre della Libertà che cerca di sostituire i due fumaioli di cemento, acciaio e alluminio ingoiati nel cratere dell'11 settembre. Tom Wolfe era a casa sua, in questo appartamento foderato di libri e occupato da un ironico pianoforte mezzacoda blu, un po' alla Liberace, che ha smesso di suonare da quando le sue dita devono limitarsi alla silenziosa tastiera del computer.

«La mattina dell'11 settembre fu la signora che mi fa da governante» dice indicando una severa, asciutta signora asiatica che gli versa l'acqua sopra i ghiaccioli del bicchiere «a svegliarmi. Mi disse che due aerei avevano colpito le Torri Gemelle e vidi bene il fumo che si alzava da loro, come dalle ciminiere di una vecchissima fonderia». Che cosa pensò? «Niente, ebbi soltanto paura. Poi vidi il fungo di polvere levarsi sopra il profilo di Manhattan, quando collassarono, e rimasi impietrito come le gargolle del palazzo. Fino a quando, nelle ore successive, vidi una fiumana di persone scendere giù da Madison Avenue e dalla Quinta, tutte silenziose, tutte ordinate, un'inondazione che defluiva, ma senza paura e non ebbi più paura neanche io».

Per la dedica al suo libro, gesto di cortesia obbligatorio e piacevole, Wolfe carica una vecchia penna che succhia inchiostro nero dal calamaio, all'ombra di un maxi schermo da pc scintillante di alluminio satinato. Compone - senza occhiali - con un grafia da monaco, accurata di grassetti, zampine e puntini quadrati come nelle Bibbie amanuensi, polemico anche nel rifiuto di biro, rapidograph, roller. «In fondo non siamo poi tanto male noi giornalisti», scrive, con squisita, e improbabile concessione di reciproca vanità.

Se Savonarola ci vedesse, ci brucerebbe vivi tutti e due.

Quel pezzo che io e Tom dovemmo buttare via

L'altro gigante del new journalism, Gay Talese, racconta una vita all'inseguimento della notizia. Storie, celebrità e retroscena di un mestiere, come la volta che lui e Wolfe si videro respinto un reportage sulla morte di Kennedy

Eduardo Lago, il venerdì della Repubblica, 25 ottobre 2013

Il giornalismo sportivo, genere nel quale Gay Talese (Ocean City, New Jersey, 1932) brilla all'altezza dei più grandi, non è che una delle sue sfaccettature, ma in esso è racchiuso il dna della sua scrittura: «Nello Stato di New York, a circa novanta chilometri da Manhattan andando verso nord, c'è un vecchio circolo sociale abbandonato. La pista da ballo è coperta di polvere; gli sgabelli del bar sono sottosopra e nessuno ricorda l'ultima volta che fu accordato il pianoforte...». Comincia così *The Loser*, uno dei 37 articoli scritti da Gay Talese sul pugile Floyd Patterson e raccolti in *The Silent Season of the Hero*, un'antologia dei suoi articoli sportivi (2010). Allo scrittore non interessano i momenti di gloria che fanno da aureola al passato del campione mondiale dei pesi massimi più giovane della storia, ma piuttosto le ferite che ha lasciato nella sua anima il sapore della sconfitta.

«Questo è uno sport» ha scritto Talese «in cui c'è gente che perde, torna a perdere e perde ancora. Si perdono degli incontri; poi si perde il lavoro. Può essere molto affascinante».

Sì, lo sappiamo, è stato uno dei padri del new journalism. È un'etichetta tutt'altro che logora, ma serve a poco quando si tratta di valutare la statura di questo italo-americano di 81 anni, autore di articoli e libri memorabili sulla più grande varietà di argomenti che ci si possa immaginare (ciò che avviene dietro alle quinte nella redazione del *New York Times*, la mafia, i comportamenti sessuali degli americani, la costruzione del ponte di Verrazzano o delle Torri Gemelle, la grandezza dell'anonimato in contrasto con le piccolezze dell'essere famosi). Vitale,

generoso, capace di una conversazione divertente e inesauribile, prima di iniziare l'intervista Talese ci chiede di scendere un attimo nel *bunker*, come lui definisce la cantina invasa da scatole di cartone in cui conserva le decine di migliaia di appunti e documenti che costituiscono il suo archivio. Figlio di un sarto e di una modista, con la passione per i vestiti di altri tempi, sposato con Nan, una delle regine del mondo editoriale newyorchese, dalla quale ha avuto due figlie, se si vuole riassumere in una parola tutto ciò che Gay Talese è e rappresenta basterà dire: uno scrittore. Senza aggettivi.

Quale fu il suo primo lavoro?

Il fattorino nella sede del *New York Times*, nella 43ma strada. Il mio lavoro consisteva nel portare il caffè e i panini ai redattori e nel portare messaggi da un ufficio all'altro. È il lavoro più importante che abbia mai avuto, perché mi permetteva di osservare tutto ciò che avveniva nel giornale senza che nessuno si accorgesse di me. Era un edificio di 14 piani che io salivo e scendevo incessantemente. Avevo accesso a tutti i settori: traffico, vendite, inserzioni, supplemento domenicale, rubrica di critica letteraria. La torre d'avorio era all'ultimo piano. Lì avevano le loro suite gli alti dirigenti e i proprietari, la famiglia Sulzberger. Conobbi tutti: revisori, redattori-capo, operai, linotipisti, stampatori, autisti dei camion della distribuzione. Fui testimone di rivalità, di lotte per il potere, di scioperi, di picchetti, di tutti i cambiamenti che il giornale attraversò nel corso di un decennio.

Gli anni trascorsi al New York Times li ha descritti in The Kingdom and the Power. Come nacque quel libro?

C'è un momento indimenticabile che riassume tutto, la prima volta che misi piede nella redazione, nel 1953. Davanti a me si apriva il gigantesco spazio del terzo piano, più di 400 persone, uomini e donne, che battevano freneticamente sui tasti delle loro macchine da scrivere senza mai smettere di fumare, tra decine e decine di telefoni che squillavano. La prima cosa che pensai fu che quello era il posto con meno bugiardi per metro quadrato di tutta New York. A Wall Street, nel dipartimento per l'Educazione, nel municipio, nella Chiesa, ci sono un mucchio di bugiardi, pensai, ma qui no. Due anni dopo, quando si realizzò il mio sogno di diventare giornalista, sentii che entravo nelle fila di una nobile professione la cui massima aspirazione è l'essere fedele alla verità. Non dico che ci si riesca sempre, ma è questo l'ideale che dà un senso a un'istituzione come il *New York Times*. Il giornalismo è una professione onorata, e non sono d'accordo con chi ci pronostica un futuro tenebroso, perché non c'è nulla di più importante della verità. E chi si incarica di dirla? I governi, no di certo. Il presidente mente; non questo, tutti. Trovano sempre delle scuse per farlo: la sicurezza dei cittadini, la difesa nazionale; non possiamo dire che cosa stiamo facendo. È paradossale vedere Obama dispiaciuto perché il Senato non ha approvato una legge che limiti l'uso delle armi, mentre lui si dedica a inviare droni che sganciano bombe e provocano la morte di bambini in molti posti del mondo. Se i giornali non vigilano su ciò che fa il governo, chi lo farà?

Perché ha lasciato il New York Times?

Sento ancora di far parte del giornale. Lì ho molti amici, sia dei vecchi tempi, anche se molti sono morti, che tra i più giovani. Smisi di lavorarci dopo più di una decina d'anni, perché ero giunto al massimo delle mie possibilità come giornalista di redazione. Avevo bisogno di più spazio e di più tempo per ciò che volevo scrivere, e questo non è possibile all'interno di un giornale. Il genere di inchiesta che mi interessava scrivere si poteva realizzare solo con un certo tipo di riviste, e fu per questo che cominciai a collaborare con *Esquire*, anche se, paradossalmente, il primo lavoro

che feci per loro aveva a che fare proprio con il *New York Times*. Scrisi il profilo del giornalista incaricato di redigere i necrologi, un personaggio anonimo, che sono poi i personaggi che mi hanno sempre attirato di più. L'articolo si intitolava «Mr. Bad News». A quel tempo, collaborava con *Esquire* anche Tom Wolfe. Furono i nostri primi passi in un nuovo modo di concepire il giornalismo.

Un'altra grande istituzione newyorchese per la quale non ha mai smesso di scrivere è il New Yorker.

Pubblicano delle cose che nessun'altra rivista avrebbe il coraggio di stampare. Ho sempre collaborato con loro. Qualche anno fa, quando fu nominato l'attuale direttore, David Remnick, un giovane giornalista per il quale nutro un profondo rispetto, lui mi chiamò per dirmi che contava su di me. Scrisi un reportage sugli operai che avevano partecipato alla costruzione del ponte di Verrazzano, quello che unisce Brooklyn con Staten Island.

Che cosa l'ha portata a ritornare su una vicenda cui aveva dedicato un libro circa 40 anni prima?

Secondo me, anche se si pubblica, non si arriva mai a chiudere veramente una storia. Rimangono sempre degli spiragli che si affacciano su altre storie. Se si torna a ciò che si è scritto 10, 20, 30 anni fa, si scoprono sempre delle cose sorprendenti ed è quello che mi è successo con questa storia. Pubblicai *The Bridge* nel 1964, quando lavoravo ancora per il *New York Times*. Avevo due giorni liberi a settimana e li dedicavo a raccogliere del materiale per il libro. Andavo dove si stavano svolgendo i lavori di costruzione, molte volte di notte. Lei ha visto come è fatto il bunker, come definisco il mio studio. Lì tengo tutto il mio archivio dentro a delle scatole. Una sera, sarà stato nel 2002, notai l'etichetta dove era scritto «The Bridge» e mi chiesi che ne era stato degli operai che avevano costruito il ponte di Verrazzano, e con cui avevo parlato tante volte. Aprii la scatola, mi misi a riguardare gli appunti e decisi di fare alcune telefonate. Che avevano fatto una volta conclusa la costruzione del ponte? Venni a sapere che molti erano stati assunti per la costruzione del World Trade Center. Sto parlando di specialisti nella costruzione di

strutture metalliche a grandi altezze. Appartengono a un sindacato che si occupa della loro assunzione in opere pubbliche di grande rilievo. Che cosa avevano provato nel vedere svanire nel giro di poche ore il frutto del loro lavoro, quando ci furono gli attentati nel settembre del 2001? La loro risposta fu disarmante. La distruzione non li aveva affatto sorpresi. Ma come è possibile, chiesi loro. Che cosa volete dire? Sapevamo che quella struttura non valeva nulla, non era solida, le torri erano fatte d'aria, erano come gabbie per gli uccelli. Niente a che vedere con la formidabile struttura del ponte di Verrazzano o con i grattacieli di una volta, come l'Empire State, per esempio. Queste strutture avrebbero retto all'impatto di un aereo, ma quando abbiamo tirato su le Torri Gemelle sapevamo che era una cosa molto diversa. Non si tratta solo del fatto che l'architetto non fosse molto bravo, ma della filosofia sulla quale si basava l'idea del World Trade Center. L'unica cosa che volevano gli imprenditori era massimizzare lo spazio, farlo rendere per ottenere il più ampio margine di utili, affittando la più grande quantità di superficie possibile. Così, quando gli aerei si scontrarono contro le torri, le attraversarono da un lato all'altro e, prima che il sole tramontasse, erano crollate, trasformandosi in colonne di fumo e di cenere.

Adesso che lo dice, è vero, una volta un aereo andò a sbattere contro l'Empire State!

Esatto, e rimbalzò.

Qual è il suo stile ideale?

Mi piacciono le frasi lunghe, melodiose, con una struttura complessa, con elementi subordinati, come quelle che scrivevano Scott Fitzgerald o John Fowles, un grande scrittore oggi dimenticato. Il mio modello sono i grandi maestri della frase lunga.

Ciò che lei fa non è narrativa, ma la sua visione della scrittura non è molto lontana da quella del romanziere.

Credo che sia legittimo scrivere delle inchieste con le armi proprie di colui che racconta delle storie. Io aspiro a essere un buon contastorie, con una caratteristica importante, ed è che io non mi allontano dai fatti e uso soltanto dei nomi reali. Ci sono grandi romanzi-

ri che sono stati dei magnifici giornalisti, come Graham Greene, John O'Hara o Hemingway. Io scrivo dei reportage, e un reportage non è narrativa. Bisogna stare molto attenti a non immaginare assolutamente nulla. Spetta al romanziere immaginare. Lo scrittore di non-narrativa deve lavorare sull'aspetto interiore del personaggio, su ciò che lo circonda, sull'atmosfera nella quale vive. Tutto ciò dà alla cronaca un'aria di narrativa, ma ci sono differenze e sfumature. In un buon reportage, i fatti si devono subordinare al personaggio e non il contrario.

A che cosa sta lavorando in questo momento?

Sto abbozzando un articolo per il *New Yorker* che racconta la storia di un voyeur. Nel 1980, poco dopo la pubblicazione di *La donna d'altri*, il mio libro sui costumi sessuali degli americani, ricevetti una lettera anonima, spedita da una casella postale di Denver, in Colorado. Peccato non averla conosciuta prima, diceva, le avrei raccontato qualcosa di interessante per il suo libro. Se un giorno dovesse passare da Denver, si metta in contatto con me. Ero ancora impegnato nella promozione del libro e gli dissi che avrei potuto far tappa nella città mentre mi recavo in California. Ci demmo un appuntamento all'aeroporto. Se ha qualche ora a disposizione, mi piacerebbe farle vedere qualcosa. Decisi di prendere un altro volo e montai sulla sua macchina. Strada facendo, mi spiegò che era milionario e che aveva molti beni immobili a Denver. Arrivammo in un motel di sua proprietà, dove mi presentò sua moglie e mi spiegò che c'erano 21 stanze, 12 delle quali avevano un finto soffitto. Posso vedere e sentire tutto quello che fanno e dicono i clienti, disse. Santo cielo, e se se ne accorgono? È impossibile, venga con me, voglio che veda lei stesso. Mi disse che lo faceva da quindici anni. Prendeva degli appunti su tutto ciò che vedeva e li conservava in un archivio che mise a mia disposizione. L'unica condizione era che non potevo dire il suo nome, perché lo avrebbero portato in tribunale. Gli dissi che lo ringraziai molto, ma non potevo farne nulla, perché nelle mie storie dovevano apparire i nomi reali delle persone. In tutti questi anni, siamo sempre rimasti in contatto. Ci scrivevamo, parlavamo per telefono. Sua moglie è morta. Si è risposato e la seconda moglie si è fatta prendere

ancora di più dalla storia del voyeurismo, al punto che quando arrivavano dei nuovi clienti, decidevano in quale stanza alloggiarli, come se fosse un casting. Finalmente, l'anno scorso gli dissi: «Lei ha 79 anni e io 80. Non ci resta molto tempo. Se non mi dà il permesso di usare il suo nome, questa storia non verrà mai pubblicata». Disse che era d'accordo. E mi ha autorizzato a rivelare il suo nome quando l'articolo sarà pronto.

E quando sarà pronto?

Non lo so.

Credo che a questo punto dovremmo parlare del libro che è all'origine della storia che mi ha appena raccontato, La donna d'altri.

Quel libro mise a rischio il mio matrimonio. Nacque come un'indagine sulla percezione che si ha nella società di ciò che è osceno, pornografico o peccaminoso, un fatto che può avere delle conseguenze legali. Quando lavoravo ancora per il *New York Times* dovetti coprire alcuni processi per oscenità. Ricordo quando un giudice annullò l'accusa di oscenità che pesava su *L'amante di Lady Chatterley*, di D.H. Lawrence. All'improvviso, diventò possibile pubblicarlo legalmente. Ricordo quando l'omosessualità era un reato che poteva essere punito con la prigione. In alcuni stati erano previste pene detentive anche per l'adulterio, o se una persona di razza bianca aveva rapporti sessuali con una di razza nera. Una sera, dopo aver cenato con mia moglie al P.J. Clarke's, un ristorante a qualche isolato da qui, vidi che avevano messo un cartello luminoso dove c'era scritto *MODELLE NUDE*, e proposi a mia moglie di salire a investigare. Vaccitu, mi disse. Stavano chiudendo, ma ci tornai il giorno dopo. Le ragazze che ci lavoravano erano molto giovani e quasi tutte avevano studi di livello universitario. Mi misi a indagare sulla loro vita, e in questo modo vidi quanto fosse cambiato l'atteggiamento dei miei compatrioti nei confronti del sesso. Era un'attività totalmente aperta al pubblico e legale. Mi misi d'accordo con il proprietario e per un certo tempo feci da direttore di quel locale. Le ragazze lavoravano per me, ottenevano informazioni dai clienti e le scrivevano. Alcune scrivevano molto bene. Feci la stessa cosa

in diversi locali. Completai il mio studio trascorrendo un certo periodo di tempo a Sandstone, in California, dove si praticava il sesso libero. Nei fine settimana potevano esserci fino a 200 coppie sposate che partecipavano a delle feste dove si praticava lo scambio di coppia. Quando finalmente pubblicai il libro, non solo avevo messo in pericolo il mio matrimonio, ma la mia reputazione crollò miseramente. Le recensioni non furono negative; erano velenose, salvo due, una di un professore di Harvard e l'altra di Virginia Johnson, una delle autrici del famoso rapporto sulla sessualità di Masters e Johnson. Vissi una situazione che aveva molte sfaccettature: da una parte, il libro ebbe delle vendite milionarie; dall'altra, ci misi molto a riguadagnare la mia rispettabilità.

The Silent Season of a Hero è una raccolta dei suoi migliori articoli di giornalismo sportivo. Che cosa rappresenta questo libro nella sua carriera?

È un libro che ripercorre storicamente uno degli aspetti più rilevanti della mia traiettoria come giornalista. Ci sono dei pezzi che ho scritto quando stavo al liceo, altri di quando stavo all'università e dei miei primi anni come giornalista sportivo al *New York Times*, fino ai miei lavori più recenti.

Il libro raccoglie ritratti e reportage che non erano mai stati pubblicati su nessuna rivista.

A volte succede. In questo, lo scrittore condivide il destino dell'atleta: a volte si vince, ma ci sono anche molte volte in cui si perde. L'importante è non perdersi mai d'animo. Ho scritto storie che gli editori hanno rifiutato, e poi le recuperò in libri come questo.

Di quali articoli conserva un ricordo particolare tra quelli raccolti in questa antologia?

Direi di quello su Ali a L'Avana. Molte volte mi hanno detto che questo articolo è «Frank Sinatra ha il raffreddore», che non è un reportage sportivo, ovviamente, sono i miei lavori migliori. Ebbi molti problemi per pubblicare «Ali a L'Avana». Me lo aveva commissionato *The Nation*, ci teneva molto che io copriessi il viaggio di Ali a Cuba. Quando glielo consegnai, mi dissero che avevano deciso di non pubblicarlo perché era trop-

po lungo. Allora, lo proposi al *New Yorker*, ma anche loro lo rifiutarono. A pensarci bene, la lista dei rifiuti è spettacolare: non lo vollero neppure *Rolling Stone*, *Gq*, *Esquire* e *Commentary*. Il problema era che ciò che raccontavo nell'articolo non era una notizia. La notizia era che io seguivo i movimenti di Muhammad Ali. Ma poi ci fu un atto di giustizia poetica e l'articolo fu scelto tra i migliori saggi del 1997. Fu una piccola vendetta. In quel senso, si colloca perfettamente nello spirito de *The Silent Season of a Hero*. I protagonisti sono idoli caduti, eroi che hanno smesso di esserlo. Floyd Patterson, che si traveste per non farsi riconoscere da nessuno dopo che lo hanno messo fuori combattimento, strappandogli la corona mondiale. Joe Di Maggio, il miglior giocatore di baseball di tutti i tempi, invecchiato e affogato per sempre nel ricordo di Marilyn Monroe, che cerca di afferrare con precisione una mazza. Credo che i migliori articoli del libro siano quello su Di Maggio e quello su Patterson.

E il ritratto che fa di Joe Louis diventato ormai un uomo di mezz'età?

Si dice che quando Tom Wolfe lesse quell'articolo conìò l'espressione «nuovo giornalismo». Non so. Secondo Tom, la lettura di quell'articolo gli permise di scoprire gli ingranaggi della mia tecnica, ma in realtà io scrivevo così già da diversi anni.

Si ha la sensazione che, sotto al suo modo di intendere il reportage, ci sia l'idea della permanenza. Le ripugna l'idea di scrivere delle cose destinate all'oblio. Si ribella all'idea che i suoi testi finiscano nel cestino il giorno dopo essere stati pubblicati.

Secondo me, una buona storia non muore mai.

Si mantiene in contatto con Tom Wolfe?

Abbiamo cenato insieme un paio di settimane fa. A proposito, compariremo insieme in una raccolta di articoli che scrivemmo sull'assassinio di John Fitzgerald Kennedy e che *Life Books* sta per pubblicare. È una storia molto interessante. Il giorno in cui assassinarono il presidente Kennedy mi incaricarono di andare per strada a osservare le reazioni della gente. Mi misi a girare per la città e non passò molto tempo che

mi imbattei in Tom Wolfe. Tom! Che fai? Il capo redattore mi ha chiesto di fare un giro per Manhattan per vedere come reagisce la gente all'attentato di Dallas. A me hanno chiesto la stessa cosa. Che ne dici di prendere un taxi e di dividere le spese? Restammo insieme quattro o cinque ore. Andammo a Chinatown, Little Italy, Wall Street, nell'Upper West Side, a Broadway, e in nessun luogo vedemmo cose degne di essere raccontate. Nessuno si buttò dalla finestra, non c'era gente che piangesse in ginocchio sull'asfalto. Per strada, c'era un'assoluta normalità. Ci salutammo. Quando tornai al giornale, dissi al mio redattore che mi sarebbe piaciuto scrivere sulla mancanza di emozione della gente di fronte a una notizia di tale portata. Lascia perdere, mi rispose. Il giorno dopo, la prima cosa che feci appena alzato fu comprare l'*Herald Tribune* per vedere che cosa aveva scritto Tom. Cercai nel giornale da capo a fondo e non trovai nulla. Non c'era traccia della nostra passeggiata per la città del giorno prima. Quindi, ai presunti giganti del cosiddetto nuovo giornalismo avevano dato l'incarico di scrivere su un fatto importante come l'assassinio di JFK e nessuno dei due era riuscito a farsi pubblicare il suo reportage. L'altro giorno, mentre cenavo con lui, abbiamo ricordato questa storia. Due vecchi segugi, evocavamo i tempi in cui eravamo dei giovanotti pieni di energia che quando consegnarono i loro articoli sull'attentato di Dallas se li videro respingere. E solo adesso vedranno finalmente la luce nel volume che *Life* sta per pubblicare a cinquant'anni dall'attentato.

Guardando indietro, c'è qualcosa di cui si pente?
No.

Chi è stato il suo miglior amico?

David Halberstam (premio Pulitzer per il giornalismo nel 1964). Ebbe molto successo in vita, ma ciò che gli invidio è il successo che ebbe nella morte. Morì nel 2007 in un incidente stradale, in California, mentre stava andando a fare un'intervista. Spero anch'io di morire così. Non vorrei finire i miei giorni in un letto d'ospedale o in una sedia a rotelle, o con l'Alzheimer. Se sapessi che mi aspetta una morte simile, mi sparerei un colpo.

In fila per salvare la libreria

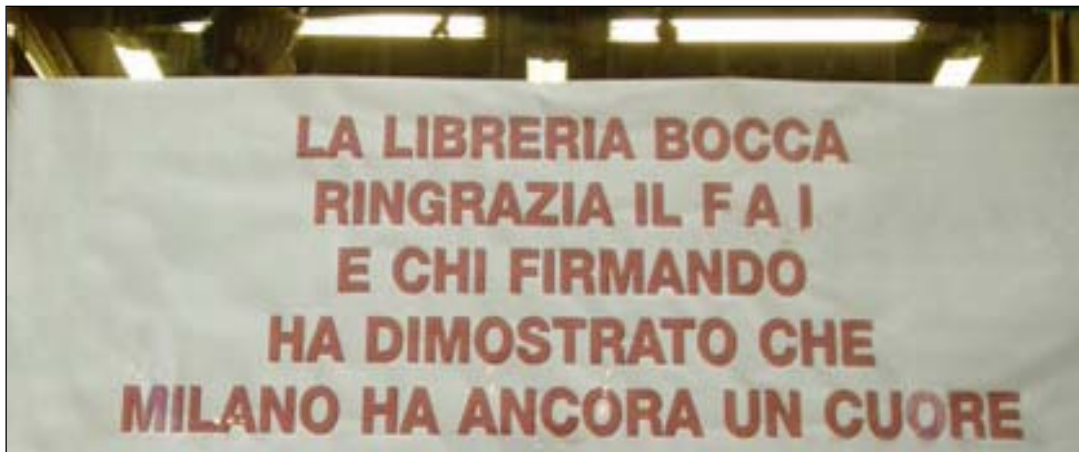
Bocca, in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, è la più antica d'Italia e rischia la chiusura. Dieci giorni fa il grido di allarme dei proprietari: «Sostenici e regalati un libro». La città ha risposto

Chiara Daina, il Fatto Quotidiano, 27 ottobre 2013

«Resistete!» si raccomanda la gente che entra e non esce più a mani vuote ma con almeno un libro in borsa. Ieri alla Libreria Bocca, la più antica d'Italia, in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, c'era un gran via vai di clienti, spaventati dall'idea che quel posto possa essere risucchiato dalla crisi. Seimila volumi di arte, rari e preziosi, stipati in 50 metri quadrati e un fatturato che si è abbattuto della metà in un anno (poco più di mille euro di incassi nel mese di agosto). Un pavimento formato da 106 piastrelle diverse firmate da artisti famosi. E ancora colonne, sculture, tele che raccontano l'Italia. Una cassaforte della nostra storia che potrebbe chiudere per sempre.

Un pericolo che i proprietari dieci giorni fa hanno annunciato con un cartello a caratteri cubitali appeso alla vetrina: LA CRISI RISCHIA DI FARCI CHIUDERE. SOSTIENI LA LIBRERIA PIÙ ANTICA D'ITALIA REGALANDOTI UN LIBRO. Da quel momento è scattata una corsa alla solidarietà. A Giacomo Lodetti, 67 anni, da magazziniere alle Messaggerie a titolare della libreria insieme ai due figli, sembra di sognare a occhi aperti: «Da quando abbiamo gridato aiuto stacciamo scontrini per un valore di 2.500 euro al giorno. Se andiamo avanti così, non moriamo». Gli scappa da piangere ma non può farlo, c'è la coda alla cassa: adolescenti muniti di post it con su scritto il titolo del volume da comprare, oppure studenti





universitari alla ricerca di testi introvabili che da Bocca è sicuro reperire ancora. Poi c'è lo studioso di turno, l'antiquario e frotte di curiosi che sfogliano e magari acquistano un libro in offerta. «Abbiamo deciso di fare sconti fino al 50 per cento su alcuni testi per andare incontro al grande pubblico che spesso non ci conosce». Così in molti hanno preferito andare lì piuttosto che alla Feltrinelli a fianco. Bisogna fare un salto indietro nel tempo per recuperare le origini della libreria Bocca. La fondarono nel 1775 a Torino due fratelli astigiani. La sede di Milano aprì poco più tardi, nel 1800. All'inizio era anche una casa editrice e stampava per la casa reale Savoia. Nel 1832 da qui uscì la prima copia in assoluto di *Le mie prigioni* di Silvio Pellico e poi la prima edizione italiana de *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud.

Nel corso del tempo il marchio Bocca si espande anche a Roma e Parigi. Di queste librerie oggi rimane soltanto un ricordo appannato. L'unica che è riuscita a stringere i denti è quella di Milano che nel 2004 è stata insignita dal ministero dei Beni culturali dello status di «locale storico» e tre anni dopo «luogo del cuore» dal Fai: due medaglie e tanti complimenti che però oggi si traducono in zero aiuti da parte dello Stato. Nel 2010 la giunta del sindaco di Milano Giuliano Pisapia ha scelto di bloccare il canone di affitto alla famiglia Lodetti evitando che finisse sul lastrico: 28 mila euro all'anno fino al 2025, cioè quando scadrà il contratto. «Siamo

diventati come un museo, dove la gente entra, dà un'occhiatina e se ne va, con la differenza che non paga neanche il biglietto», lo dice il figlio Giorgio, che certo non ha perso la speranza e di questo ringrazia soprattutto i giovani: «Loro ci fanno il tifo, ci chiedono come va, a volte si trattengono oltre l'orario di chiusura per discutere, comprano un poster da dieci euro o un libro da poco pur di darci una mano».

Da Bocca si vendono saggi d'arte, cataloghi italiani e internazionali delle mostre più importanti, monografie d'artista (da 80 a 400 euro) e libri con grafiche originali (da mille a oltre 4.000 euro). «Una volta andavano via 400 copie di un catalogo; oggi se sono una cinquantina è già tantissimo!» continua Giorgio, che nel 2004 ha creato l'Associazione librerie storiche, che all'epoca contava 60 esercizi. «Oggi non se ne contano neanche 50». Una moria che ha coinvolto solo un mese fa anche la libreria Guida strappando un pezzo di memoria alla città di Napoli. A Trieste, invece, è in bilico la sopravvivenza della libreria Trzagka Knjigarna, in via San Francesco, oltre 60 anni di vita e punto di riferimento della comunità slovena: «Siamo ancora aperti ma non sappiamo fino a quando», dicono con un filo di voce. Stesso destino della libreria Fenice, altra realtà storica triestina. I Lodetti, intanto, si augurano di trovare un finanziatore al più presto. Sopravvivere infatti non basta per vivere. E non è vero che resistere non serve a niente.

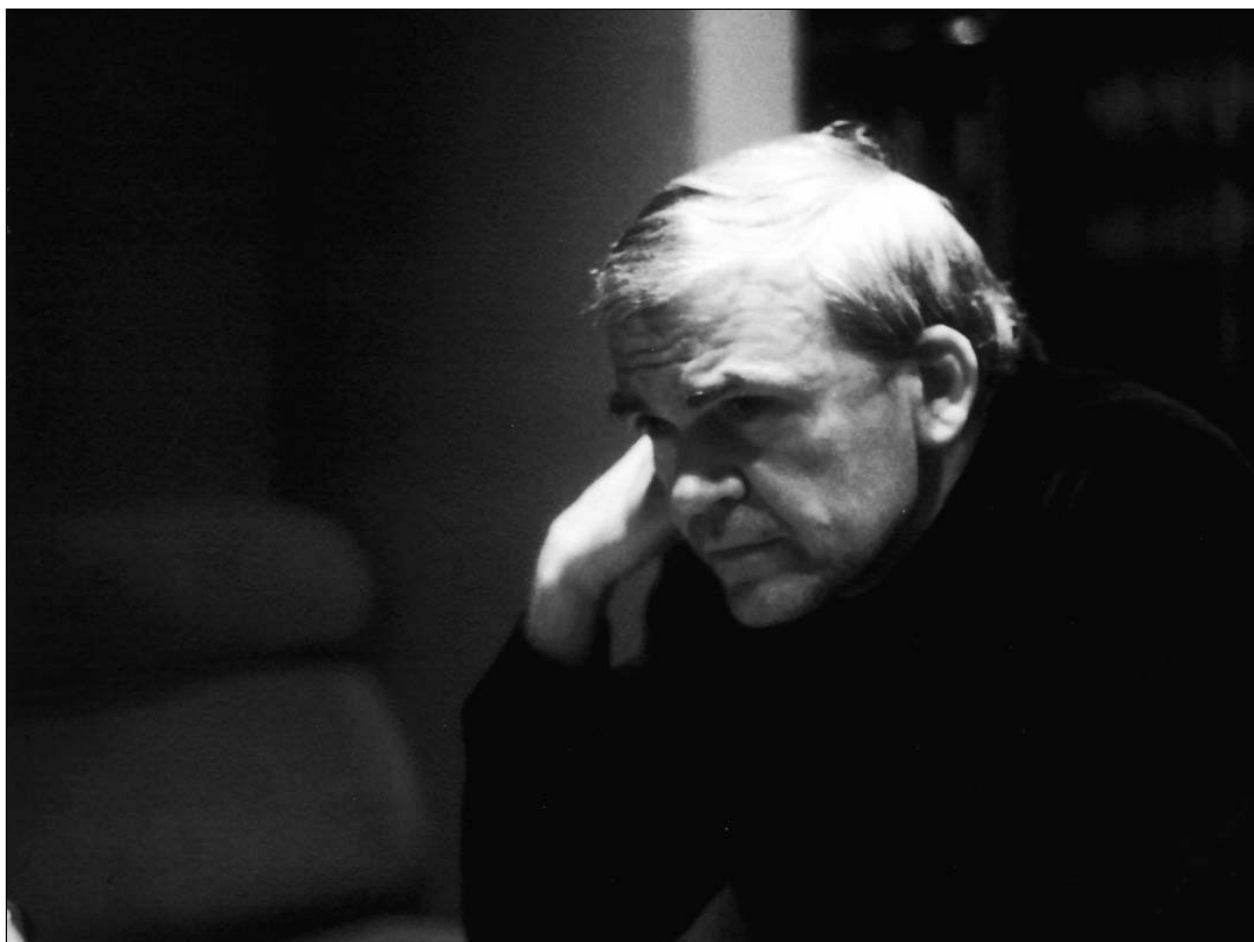
L'ultima parabola del santo libertino. Niente ha mai un vero perché

Dopo quattro anni ritorna la voce del grande scrittore ceco: «La festa dell'insignificanza» celebra la fragilità di ogni sentimento, compresi il lutto, la gioia e la bellezza

Alessandro Piperno, Corriere della Sera, 30 ottobre 2013

Insomma, capita questo: mi siedo sul divano per dare un'occhiata alle bozze del nuovo romanzo di Milan Kundera. Accendo la tv, abbasso il volume con la destrezza del videodipendente. Leggiucchio mentre il pollice scorre macchinalmente i canali.

Quando sollevo la testa in tv c'è Roberto Calasso, l'editore italiano di Kundera. Su un canale Sky, parla del cinquantesimo compleanno di Adelphi, la sua casa editrice. Abbandono per un attimo Kundera, alzo il volume, per occuparmi del suo editore. So



che Kundera non me ne vorrebbe. Dopotutto, si tratta di uno di quei casi fortuiti che tanto gli piacciono («Soltanto il caso può apparirci come un messaggio» *L'insostenibile leggerezza dell'essere*). È allora che il caso mi serve una gustosa epifania: Calasso, interrogato sulla sua amicizia con Kundera, risponde sornione e lapidario: «È uno dei pochi grandi scrittori viventi. E quando dico pochi, vuol dire che per contarli basta una mano sola».

Una verità inoppugnabile che mi spinge a guardarmi la mano e a chiedermi perché Milan Kundera sia uno dei pochissimi grandi scrittori viventi, e subito dopo a rispondermi: perché per lui tra filosofia e letteratura non c'è differenza. Proprio come per Rabelais e Montaigne, come per Sterne e Diderot, per Kierkegaard e Nietzsche, per Musil e Broch... Narrativa? Saggistica? Letteratura? Filosofia? Perché perdere tempo a distinguerle visto che in fondo si occupano appassionatamente della stessa cosa?

«Saggio ironico, narrativa romanzesca, frammento autobiografico, fatto storico, volo di fantasia: la forza sintetica del romanzo è in grado di combinare ogni cosa in un tutto organico, come le voci di una musica polifonica». È ciò che anni fa Kundera diceva in un colloquio con Philip Roth (un altro dito della mano!). E non lo diceva mica per dire. Sfido qualsiasi lettore (anche il più scaltro), aprendo un libro di Kundera che non conosce, a capire in pochi secondi se si tratta di un romanzo o di un saggio.

Ma non perché lui scrive romanzi con la precisione del saggista o perché scrive saggi con la furbizia del romanziere. Ma semplicemente perché per lui certe distinzioni non contano. Perché evidentemente quando si mette alla scrivania (ammesso che ne abbia una) non sta lì a pensare: «È ora di scrivere un saggio» o «è ora di scrivere un romanzo». Probabilmente pensa: «È ora di scrivere».

La fedeltà a sé stesso nel corso degli anni è stata encomiabile, sopportando persino il trauma del passaggio da una lingua all'altra (da tempo Kundera ha abbandonato la madrelingua per il francese). Kundera è rimasto Kundera: lo stile sobriamente paratattico, il tono dimesso, l'andamento svagato e rapsodico. Quasi tutti i libri di Kundera (soprattutto

gli ultimi) sono formati da capitoletti: apologhi solo in apparenza scollegati dal resto. Ma al di là della sfavillante facciata, la cosa più ragguardevole e caratteristica è la voce.

In Kundera la voce di chi narra e la voce di chi riflette sono la stessa voce. Una voce che ha il terrore di pronunciare luoghi comuni, e per questo la prende sempre alla larga, o almeno di sguincio. La voce allusiva, spiritosa, irriverente del libertino settecentesco. I pensieri di Kundera sono sexy e sconcertanti come le eroine dei suoi romanzi. E la sensualità risiede nel fatto che Kundera difficilmente si innamora di un'opinione. Tratta le opinioni con disinvoltura erotica. Non sorprende la sua venerazione per Diderot (anni fa gli dedicò anche una pièce teatrale). Diderot ha insegnato a Kundera che pensare è un'attività postribolare e narrare un delizioso pretesto.

Tutto questo rende Kundera uno scrittore di sorprendente inattualità. Oggi tutti hanno un'opinione su tutto: sulla cultura, sulla politica, sull'economia, sulla gastronomia, sugli uomini, sulle donne, sull'onesta, sulla disonestà, sul bene, sul male... E usano qualsiasi mezzo (anche il più epigrammatico) per comunicartela. Kundera tratta le opinioni forti con cautela. Immagino che questo dipenda da una deformazione biografica: la sua vecchia battaglia contro il totalitarismo. Una vera ossessione che condiziona tutto quello che scrive.

Non sono uno storico delle idee, e quindi chiedo scusa per l'ingenuità, ma cos'è una società totalitaria se non un posto in cui le opinioni forti hanno assunto una tale autorevolezza istituzionale da diventare ottuse e minacciose? E, in alcuni casi, addirittura omicide. Kundera reagisce alla forza bellicosa delle opinioni forti con la spregiudicatezza intellettuale. La sua devozione al romanzo sembra scaturire proprio dall'idea che il romanzo sia un luogo in cui il giudizio è stato abolito: «Sospendere il giudizio morale» scrive ne *I testamenti traditi* «non costituisce l'immoralità del romanzo bensì la sua morale. Una morale che si contrappone alla inveterata pratica umana che consiste nel giudicare subito e di continuo tutto e tutti, nel giudicare prima di e senza aver capito. Dal punto di vista della sapienza del romanzo, questa fervida di-

sponibilità a giudicare è la più esecrabile sciocchezza, il peggiore di tutti i mali». Per non correre il rischio di trasformarsi, a sua volta, in un borioso ideologo, Kundera si para dietro allo scherzo, all'ironia, allo sberleffo: «Tra romanziere e lettore i patti devono essere chiari fin dall'inizio: le cose qui narrate, per quanto terribili possano essere, non sono serie».

Se dovessi dare una definizione di un grande scrittore, direi che si tratta di un tale il cui compendio dei libri scritti nel corso d'una carriera intera va a comporre un unico libro, lungo (e talvolta persino noioso) quanto una vita umana.

Se dovessi dare una definizione di un grande scrittore, direi che si tratta di un tale il cui compendio dei libri scritti nel corso d'una carriera intera va a comporre un unico libro, lungo (e talvolta persino noioso) quanto una vita umana.

È evidente, fin dalle prime battute, che *La festa dell'insignificanza*, il romanzo in uscita oggi, è una nota a piè di pagina del grande «libro kunderiano». Inizia con un certo Alain che cammina per Parigi, guarda le ragazze, riflette sui loro ombelichi, su come essi abbiano influenzato l'immaginario erotico contemporaneo. Un pensiero bizzarro e inutile che sarebbe piaciuto a Fielding.

Che cos'è *La festa dell'insignificanza*?

Un *divertissement* surrealista, una parabola felliniana, in cui si alternano personaggi alle prese con elucubrazioni stravaganti. Ciarlieri, peripatetici, brilli, un po' vanesi, talvolta fin troppo astratti ma chi se ne importa. Ogni tanto alludono a un loro inventore che immagino sia Kundera stesso. E, in effetti, Kundera li tratta come marionette. Li sfotte e li comprende. Ad essi affida i suoi classici motivi: dall'involontaria comicità dei dittatori comunisti alla futilità di ogni esperienza umana.

A un certo punto, Alain, camminando, va a sbattere contro una ragazza. Costernato le chiede scu-

sa, mentre lei inveisce contro di lui. Pochi secondi dopo riflette sulla follia di ciò che gli è appena capitato. Perché la ragazza lo ha insultato? E perché lui le ha chiesto scusa? In fondo erano entrambi allo stesso tempo colpevoli e incolpevoli di quel piccolo incidente. Così Alain comprende che gli esseri umani si dividono in due grandi categorie: chi chiede sempre scusa e chi non fa altro che accusare gli altri: «Sentirsi o non sentirsi colpevole. Secondo me, il punto è proprio questo. La vita è una lotta di tutti contro tutti. È risaputo. Ma in una società più o meno civile come si svolge questa lotta? Non possiamo scagliarci gli uni contro gli altri non appena ci vediamo. In compenso, cerchiamo di buttare addosso agli altri l'ignominia del senso di colpa. Vincerà chi riuscirà a fare dell'altro un colpevole».

Certo, il tema è oltremodo dostoevskijano (*Memorie del sottosuolo*), ma declinato con la leggieria di Kundera: per così dire, senza astio. Del resto, tutto il libro è senza astio. Anche quando mette in scena il suo vero protagonista – l'insignificanza – lo fa evitando toni oracolari e apocalittici. «L'insignificanza è l'essenza della vita» dice un personaggio. «È con noi ovunque e sempre. È presente anche dove nessuno la vuole vedere: negli orrori, nelle battaglie cruente, nelle peggiori sciagure. Occorre spesso avere coraggio per riconoscerla in condizione tanto drammatiche e per chiamarla con il suo nome. Ma non basta riconoscerla, bisogna amarla, l'insignificanza, bisogna imparare ad amarla».

Già, tendiamo a conferire un'importanza nodale alle nostre tragedie, sebbene non ne abbiano alcuna. Ci piace trasfigurare le nostre gioie malgrado esse contino solo per noi. Niente ha uno scopo, niente ha un perché, anche il lutto più terribile non ha senso: non verrà alleviato, né conoscerà riscatti celesti. Persino la bellezza, tutta questa bellezza – la luce di ottobre a Roma è incantevole – non allude ad alcun significato superiore, non promette nient'altro se non un rapido disfacimento. Ma chi lo dice che non sia questo il bello della vita?

Un classico è sempre una novità, specie per il mercato editoriale in crisi

Antonio Gurrado, Il Foglio, 31 ottobre 2013

Cos'hanno in comune Stendhal, Aldo Busi, James Bond e Bridget Jones? Un sottile filo di scetticismo che ha legato quattro operazioni editoriali controverse. Einaudi ha scelto di pubblicare le nuove traduzioni di *Il rosso e il nero* e *Delitto e castigo* non nella collana dei classici tascabili (dov'erano già in catalogo le vecchie traduzioni) ma nei Supercoralli. Così Stendhal e Dostoevskij beneficiano non solo dell'evidenza che in libreria spetta alle novità ma anche di un prezzo elevato: costano 24 euro, circa il doppio delle traduzioni precedenti, tuttora in commercio. Il nobile intento è di dare a ogni generazione la propria edizione di un classico ma anche, meno romanticamente, di coprire una fetta di mercato opposta a quella inseguita da Newton Compton che offre gli stessi romanzi a 6-7 euro. Newton valorizza i classici favorendone la diffusione, Einaudi curandone la preziosità: sono entrambi metodi legittimi. Sorprende piuttosto che il *Corriere* abbia criticato la scelta di proporre una nuova traduzione sostenendo che l'adeguamento agli standard linguistici correnti avrebbe danneggiato il fascino del contenuto. In alcuni casi è vero: Steinbeck, ripubblicato da Bompiani, è all'altezza dei grandi scrittori italiani perché i suoi traduttori sono Montale, Pavese, Bianciardi, Vittorini. In larga parte però le traduzioni sono di servizio e come tutti i servizi andrebbero periodicamente aggiornate; l'esempio preclaro è l'*Ulisse* di Joyce, rifiorito in libreria grazie alle dinamiche traduzioni di Celati e Terrinoni, volute non a caso da Einaudi e Newton.

La critica del *Corriere* si sarebbe maggiormente atteggiata alle riscritture dei classici italiani annunciate da Rizzoli, con prima uscita il *Decamerone* rifatto da Busi. Stigmatizzare a priori l'operazione è da snob: non si vede perché uno studente possa capire Hobbes leggendolo in traduzione corrente ma debba scervellarsi su cosa avrà voluto dire

Machiavelli. Se si vuole approfondire, c'è sempre l'originale che non viene di certo bruciato in piazza. Inoltre, nei secoli scorsi, era frequente che un testo di successo subisse persecuzioni e rimaneggiamenti indipendenti dalla volontà dell'autore, per far fronte alla domanda del grande pubblico che desiderava leggerlo in versione più semplice o sapere cosa succedeva dopo il finale, con l'originale ridotto a canovaccio.

Su questo principio va interpretata la controversa uscita (in Inghilterra, per ora) di *Solo*, nuovo romanzo della saga di James Bond: poiché il protagonista è sopravvissuto all'autore di 007, Ian Fleming, l'editore ha chiesto a William Boyd di scriverlo lui. Prima che uscisse ci si è stracciati le vesti per lesa maestà. Poi chi l'ha letto ha ammesso che l'esperimento è riuscito; anzi, secondo l'*Observer*, addirittura meglio di talune prove di Fleming stesso. Anche il nuovo romanzo con Bridget Jones, *Mad about the boy*, ha suscitato recensioni estreme e contrapposte. Quelle negative (*Daily Telegraph*) si basano sull'idea che, con la morte di Darcy, Helen Fielding abbia sottratto afflato alla trama privandola dello sviluppo coniugale e abbia quindi tradito le premesse dell'autrice dei volumi precedenti, che però è sempre lei. Quelle positive (*Guardian*) fanno notare che invece la Fielding è riuscita a far evolvere in maniera coerente al loro carattere e ai tempi odierni le psicologie degli strambi amici di Bridget, rendendoli personaggi vivi quanto James Bond benché secondari.

Che si tratti di evoluzione endogena o prosecuzione postuma o riscrittura drastica o ritorno in nuova veste, i quattro casi dimostrano che esistono due tipi di libri: quelli che una volta chiusi finiscono e quelli che invece continuano. Ragion per cui Einaudi ha fatto solo bene a rendere plasticamente l'idea che un vero classico è sempre una novità.