La rassegna stampa di Oblique

agosto 2014

Un giorno per disfare, il romanzo d'esordio di Raffaele Riba,
è il libro del mese di agosto di Fahrenheit.
Festeggiamo la scelta, pubblicando un altro breve estratto del romanzo

Matteo Danza, *Breve aggiornamento sull'umanità*

Da questa parte della natura però, quella in cui siamo rimasti nudi, perfettamente tecnologizzati e soli, c'è qualcosa che sembra non funzionare correttamente. Somiglia a un disagio, per qualcuno qualcosa di più. Uno scarto tra la nostra parte pensante, lucida e regolatrice, che ha dovuto, deve e dovrà fare i conti con la nostra parte di cervello antica, quella degli istinti, dei riflessi e dei bisogni. Lo scarto tra memoria biologica e intelligenza è forse l'unica cosa che l'uomo non può plasmare o nascondere. E tutto ciò ha un peso. Come la coda del fagiano. E non si tratta di natura madre o matrigna, di eletti o del buon selvaggio. Si tratta di ciò che abbiamo perso di vista. Non si tratta di Dio, non si tratta di religioni, castighi o conquiste illuminate. Si tratta di ciò che è. Un disallineamento. Tutti gli animali in cattività perdono connessione col resto. In qualsiasi zoo cominciano a comportarsi in maniera strana, spaesata, controproducente. In cattività le leggi della biologia vengono sconvolte. Gli animali si deprimono, diventano violenti, si suicidano, oppure non rispondono più agli stimoli, si ammalano. L'uomo è in cattività. E allora i suoi comportamenti si sono alterati. L'uomo ha innalzato città sulla natura, facendola affiorare qua e là a suo piacimento. È convinto di aver costruito un habitat più comodo e funzionale di quello che aveva prima. Ma, come accade agli animali negli zoo, i suoi istinti, i suoi atteggiamenti innati, vengono fuori dagli interstizi, dai buchi, dagli spazi lasciati vuoti. Il suo istinto di caccia non più soddisfatto può degenerare in aggressività. La spinta sessuale può trasformarsi in violenza. […]

L'uomo è un essere più intelligente di altri, ma non è l'Essere, il vertice, il prodotto assoluto di miliardi di tentativi. E non è nemmeno il peggiore. Anche i bisonti, le formiche o gli ippopotami devastano i territori in cui vivono e poi si spostano per devastarne altri, mentre lentamente quelli abbandonati si riprendono. Anche i lupi uccidono, anche le iene rubano, anche i conigli scopano, anche i bonobi mentono e tradiscono. Ma ciò che ha messo l'essere umano nel suo vicolo cieco evolutivo è la sproporzione tra i mezzi di cui la natura ha sapientemente dotato le proprie specie e quelli di cui l'uomo, astraendosi e costruendosi un'altra natura, si è fornito. Quando ha scambiato l'incongruenza per unicità. Sarebbe bello capire chi siamo, riordinare le nostre convinzioni, correggere il punto di fuga. Ci siamo tirati fuori dal quadro per ammirarlo e comprenderlo, ci siamo girati e ne abbiamo fatto un altro simile, soddisfacendo la suprema voracità dei nostri neuroni. Ma ci siamo avvicinati troppo per cesellare i particolari. Particolari su particolari che hanno cambiato completamente il secondo quadro, ora così diverso dal primo. E lavorare per ore, giorni, mesi, anni, secoli, millenni su quei particolari ci ha reso miopi e incapaci di riappropriarci di una visione di insieme. Riconoscere di nuovo i nostri comportamenti innati, i nostri istinti, i nostri bisogni e non classificarli come brutali, retrogradi e animali. Riabilitarli e regolarli per accordarli con la nostra quantità di pensiero. Non dobbiamo ritornare selvaggi ma ridiventare uomini.

Raffaele Riba
Un giorno per disfare
66thand2nd, collana Bookclub, pp 144, euro 15

Disneyland Paris, 2004. Un'agghiacciante sequenza di scatti ritrae un Pluto di peluche che si dà fuoco sotto gli occhi increduli dei visitatori. Sotto quel vestito sintetico c'è Matteo Danzi, dottorando in Biologia, dipendente del parco. A immortalare il gesto sacrificale è Jacques Vian, cinquantenne, giornalista di «Le Monde» afflitto dai primi disturbi del morbo di Parkinson.
Agnès è nata in una famiglia «normale», ha partecipato al '68 parigino per poi fuggire a Antibes con un dottore di Italianistica molto più grande di lei. I due hanno avuto una bambina, Christiane, ma dopo tre anni l'uomo le ha lasciate. La piccola cresce con le storie che Robert, amante di Agnès, le racconta e grazie a lui diventa un'attrice dal fascino irresistibile. Matteo ha una fallimentare relazione con Christine, e alla fine va a vivere da Agnès. Riba racconta quattro personaggi in un cortocircuito, quattro vite che si annodano in una grande riflessione sul comportamento degli uomini.

Raffaele Riba (Cuneo, 1983) vive a Torino, dove lavora come redattore alla Scuola Holden. Ha pubblicato diversi racconti tra cui *L'eloquenza delle nature morte* su «Watt» 0,5 (2012) e *La storia di Cinzia* nella raccolta *100 storie per quando è troppo tardi* (Feltrinelli, 2012).

«Il critico secondo me è un parassita perché vive del lavoro di altri, quindi un'opera significa o non significa quello che riesci a vedere». | Andrea Pazienza

– Raffaella De Santis, «Larsson: "Sono un pirata e uno scrittore…"»
la Repubblica, primo agosto 2014 5
– Mario Baudino, «Guru e seduttore, trionfa il superlibraio»
Tuttolibri della *Stampa*, 2 agosto 2014 7
– Andrea Colombo, «Pianeta distrutto, tecnocrate contento»
Alias del *manifesto*, 3 agosto 2014 9
– Luigi Mascheroni, «La requisitoria capolavoro del garantista Dürrenmatt: "Condannate la giustizia"»
il Giornale, 6 agosto 2014 12
– Lorenzo Fabbri, «Il fascino del libro resta, ma la cultura oggi si fa sul web»
pagina99, 6 agosto 2014 14
– Giulia D'Antona con Natan Modin, «L'editoria vista da Manhattan»
linkiesta.it, 7 agosto 2014 16
– Stefania Parmeggiani, «Amazon, è scontro totale. Da Grisham a Stephen King, la carica dei 900 scrittori»
la Repubblica, 8 agosto 2014 20
– David Streitfeld, «Preston, l'uomo che sfida Amazon»
la Repubblica, 9 agosto 2014 21
– Thomas Martinelli, «Andrea Pazienza forever young»
Alias del *manifesto*, 9 agosto 2014 23
– Mario Baudino, «Frankestein sono io. Il segreto di Mary Shelley»
La Stampa, 11 agosto 2014 27
– Fabrizio Massaro, «Amazon e la guerra per i libri online: arruola Orwell ma sbaglia la citazione»
Corriere della Sera, 12 agosto 2014 29
– Stefania Parmeggiani, «Chi ha detto che le copertine scompariranno?»
la Repubblica, 13 agosto 2014 30
– Laura Antonelli Carli, «Il mondo nella testa: com'è nato *Auto da fé*»
linkiesta.it, 14 agosto 2014 32
– Pietro Citati, «Conrad. Vita misteriosa e folle di un marinaio infedele»
Corriere della Sera, 15 agosto 2014 35
– Bruno Giurato, «Baraghini: "I miei libri Millelire erano vera rivolta. Ora l'editoria è morta"»
il Giornale, 17 agosto 2014 41
– Stefania Parmeggiani, «Editori, sveglia. Amazon rischia di farci sparire»
la Repubblica, 21 agosto 2014 43

– Franco Giubilei, «Jack Frusciante ha vent'anni e vuole diventare adulto»
La Stampa, 22 agosto 2014 45
– Luigi Mascheroni, «Salviamo i libri dall'oblio. Ecco i titoli da recuperare»
il Giornale, 22 agosto 2014 47
– Alessandro Piperno, «Il cardellino dei miracoli»
IL magazine, 22 agosto 2014 49
– Carlo Mazza Galanti, «Carrère sulla religione, che delusione»
IL magazine, 22 agosto 2014 53
– Serena Danna, «Ecco quanto leggiamo (davvero) di un libro»
La Lettura del *Corriere della Sera*, 24 agosto 2014 55
– Emilio Gentile, «La testimone di Praga»
Il Sole 24 Ore, 24 agosto 2014 57
– Paolo Di Paolo, «Truman Capote, il cantiere camaleonte»
La Stampa, 24 agosto 2014 59
– Anais Ginori, «Houellebecq, lo scrittore che falsificò sé stesso»
la Repubblica, 25 agosto 2014 61
– Pedro Armocida, «Da Faulkner e Ovidio abbuffata di cinescrittori»
il Giornale, 26 agosto 2014 62
– Davide Coppo, «Cortázar era il migliore»
rivistastudio.com, 26 agosto 2014 64
– Viola Papetti, «Julio Cortázar ritrae John Keats»
il manifesto, 26 agosto 2014 68
– Fabio Francione, «Aldo Nove, dagli oscuri magazzini della memoria»
Alias del *manifesto*, 30 agosto 2014 70
– Enrico Brizzi, «Jack Frusciante non è tornato nel gruppo»
La Lettura del *Corriere della Sera*, 31 agosto 2014 73

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet
tra il primo e il 31 agosto 2014. Impaginazione a cura di Oblique Studio.

Larsson: «Sono un pirata e uno scrittore, fuggo dal grigio della vita sognando romanzi d'avventura»

Intervista all'autore svedese che ha rilanciato la letteratura di mare:
«Vorremmo essere tutti come Long John Silver»

Raffaella De Santis, la Repubblica, primo agosto 2014

«La letteratura deve far sognare altre vite». Björn Larsson oggi ha sessant'anni e non ha rinunciato al mare e alla scrittura, le due passioni che da quando è giovane dominano la sua vita. Continua a vivere periodicamente a bordo di una barca, a insegnare letteratura francese all'università di Lund in Svezia, e a viaggiare nel nostro paese, visto che da tre anni ha una relazione con un'italiana. Il suo ultimo libro, *Diario di bordo di uno scrittore* (Iperborea) è una traversata nelle acque avventurose della sua opera letteraria. Larsson ci fa entrare nel suo cantiere creativo, tra i fogli e gli attrezzi di lavoro della sua officina narrativa, lì dove il pirata Long John Silver un giorno ha traslocato dalle pagine dell'*Isola del tesoro* di Stevenson. Per approdare a quelle di un piccolo quaderno di fabbricazione cinese, in cui Larsson ha dato vita a una nuova epopea.

Ha scritto i suoi libri più importanti vivendo a bordo di una barca: Il cerchio celtico, La vera storia del pirata Long John Silver, Il porto dei sogni incrociati, La saggezza del mare. *Oggi preferisce lavorare sulla terra ferma?*

No, non è cambiato niente. A Helsingborg, la città in cui risiedo, ho una barca dove in genere vado a scrivere e vivo per lunghi periodi. Evito l'inverno, ma da ottobre in poi sono a bordo. È lì che nascono i miei libri. In genere scrivo ogni mattina per due o tre ore. È la prima cosa che faccio, prima ancora di parlare con qualcuno. La prima versione dei miei romanzi deve nascere in perfetta solitudine.

Stiamo parlando della barca a vela Rustica, quella con cui ha attraversato l'Atlantico e i mari del Nord?

Ora ho un'imbarcazione più grande, in acciaio, undici metri e mezzo, 38 piedi. Direi che è più piacevole di una casa. È la mia scrivania. Mi siedo nella cuccetta e scrivo a mano la prima stesura. Anzi a matita. Fino a qualche anno fa usavo solo quaderni fabbricati in Cina con la copertina nera e il bordo rosso. Scrivo e ogni quaranta pagine trascrivo tutto al computer. Non solo. Dopo aver salvato il materiale sul computer prendo una gomma e cancello. Non voglio che rimangano tracce della versione precedente.

In effetti i suoi romanzi sono sempre documentatissimi. La vera storia del pirata John Silver *potrebbe essere usato per ricostruire il periodo d'oro della pirateria nel Settecento.*
Ho letto davvero molti libri sull'argomento. Anche per *L'occhio del male*, in cui si racconta di un integralista islamico algerino infiltrato tra gli operai di un cantiere a Parigi, ho divorato almeno quaranta romanzi di scrittori maghrebini.

Sta dicendo che la vita, perfino quando è una vita avventurosa come la sua, non è sufficiente come fonte d'ispirazione?
La letteratura serve a dare un'alternativa alla vita grigia di ogni giorno. Se raccontassi solo ciò che vedo sarei un documentarista o un giornalista o farei autofiction, genere che non m'interessa. Il mio compito è invece far sognare. Amo i grandi romanzi d'avventura ottocenteschi, Stevenson prima di tutti. Credo che gli italiani, in genere molto ancorati alla propria mamma e alle famiglie d'origine, abbiano amato tanto il pirata John Silver per questo motivo, perché gli regalava l'illusione di una vita ribelle molto diversa dalla loro quotidianità.

A proposito di persone ribelli: lei per difendere la sua libertà dopo il liceo ha rifiutato di fare il servizio militare ed è finito in prigione. Lo rifarebbe?
Certo, ne sono orgoglioso. Alla fine, dopo cinque mesi, mi hanno fatto uscire perché considerato irrecuperabile. Ma non vorrei fraintendesse. Non ho una visione romantica della libertà. Non credo esista la libertà assoluta. Sono un uomo estremamente disciplinato. So che per ottenere un risultato bisogna impegnarsi.

Che rapporti ha con la sua famiglia?
Nella mia famiglia sono il primo ad aver preso la maturità e a essersi laureato. Quando mio padre è morto annegato ero molto giovane, ho dovuto studiare molto per arrivare. Non vorrei si pensasse a me solo come un navigatore ribelle.

Da giovane però ha fatto il bohémien a Parigi?
A Parigi studiavo e lavoravo. Per vivere ho venduto giornali a domicilio, fatto il supplente, il commesso in libreria. Non esiste bohème senza lavoro. Anche se non sono credente ho pur sempre un'etica protestante.

La letteratura è espressione di libertà?
Nella mia visione la scrittura è una forma di lotta perché spinge i lettori a mettere alla prova la loro immaginazione. Scrivere significa lottare per la libertà degli altri.

Un narratore come lei, che ha sempre legato la scrittura al suo bisogno di libertà e all'immaginazione, come vive il doversi confrontare col giudizio altrui?
Non mi va che un domani uno studente trovi i miei appunti e si metta ad analizzare i miei errori. Voglio che rimanga solo la versione definitiva. Non sono il solo. Harry Martinson, scrittore svedese Nobel per la letteratura nel 1974, anche lui amante del mare e vagabondo, scriveva pensieri e li cancellava subito dopo.

Come lettore sembra essere compulsivo. Racconta di leggere almeno cento libri l'anno, di aver divorato in gioventù tutto Vonnegut, tutto Hemingway, Saul Bellow, Orwell e tanti altri.
Io leggo e ricopio le citazioni dei pensieri che mi hanno colpito. Ultimamente ho deciso di trasferire tutti gli appunti presi nel tempo al computer. Ci sono voluti sei mesi, alla fine ho accumulato 1.500 pagine di citazioni. È così, quando incontro una frase bella ho paura di dimenticarla.

Qual è il suo bilancio personale, in questo momento della vita?
Ho vissuto una vita bella. Spero solo di morire in solitudine. Non voglio dare un dolore a chi mi ama.

Guru e seduttore, trionfa il superlibraio

Nella realtà resiste contro crisi, vendite on line e calo dei lettori, ma nei romanzi è un vero eroe: dispensa saggezza e spezza i cuori

Mario Baudino, Tuttolibri della Stampa, 2 agosto 2014

Bello non è, in compenso è carismatico. In certo casi ha poteri divinatori e forse taumaturgici, in altri può essere piuttosto ruvido almeno sulle prime, ma in generale è proprio il tipo di cui innamorarsi, anche alla follia. È il libraio indipendente: non sapremmo dire se proprio quello della realtà, ma certo il suo doppio che fa da protagonista in una lunga serie di romanzi. La tradizione è antica, com'è ovvio (gli scrittori frequentano molto le librerie, come clienti e come ospiti) e non univoca; per restare in Italia basti pensare ai tre cupi librai senesi di Federico Tozzi in *Tre croci*, ancora negli anni Venti, per l'estero sarà sufficiente l'esilarante furbacchione, il *Libraio che imbrogliò l'Inghilterra* nel celebre racconto (1987) di Roald Dahl.

La mutazione del personaggio, proprio in questi anni in cui il libraio indipendente combatte per sopravvivere in condizioni sempre più difficili, è però sorprendente. Nel giro di pochi mesi trionfa su due bestseller e un longseller di ottima qualità come la serie dedicata a Victor Legris da Claude Izner (pseudonimo delle sorelle parigine Liliane Korbe e Laurence Lefèvre) arrivata or ora alla nona avventura per le edizioni Tea. *La casa abbandonata di rue Corvisart* non è fatta per deludere gli affezionati, e nemmeno gli eventuali neofiti. Tono garbatamente ironico nella Parigi di fine Ottocento, accurata ricostruzione dell'ambiente culturale e editoriale, trame ben impiantate e soprattutto la libreria Elzévir, delizioso microcosmo piuttosto incline alla narrativa poliziesca, da dove Legris si lancia in perigliose avventure come detective.

Va da sé che è un bel giovane, molto caro alle clienti spesso matronali e insopportabili, incline all'amore anche se non certo un Don Giovanni. La ripetizione differente è la sua forza. Due personaggi del tutto nuovi lo affiancano però sulla scena d'estate, e in modo più aggressivo. Uno sta scalando con una certa lena le classifiche, oltre a gestire la Island Books di una Alice Island, vicino, ma non troppo vicino, a New York. Non ha nulla di affascinante, almeno a prima vista; è chiuso in sé e beve troppo, essendo rimasto vedovo. Risultato, A.J. Fikry (remote origini indiane) sta perdendo il gusto per la lettura, anzi sta dando sfogo a tutte le sue idiosincrasie riguardo a libri e autori.

Va detto che sono idiosincrasie non sgradevoli, giudizi ben assestati nella loro ringhiosa unilateralità. Verrà salvato, nelle letture e nella vita, da una bambina di due anni che la madre abbandona in negozio, prima di uccidersi in mare. Il libraio e la bambina raccontano in *La misura della felicità*, di Gabrielle Zevin (edizioni Nord) la storia sorridente e malinconica di come si possa crescere in un mondo di libri, trovare l'amore, rinascere e naturalmente morire, non senza che si scopra come un misterioso filo di eventi leghi la piccola orfanella Maya, fin dall'inizio, al bilioso A.J. Come dirà Amelia, intrepida promotrice destinata a sposare A.J., «c'è qualcosa di eroico nel fare il libraio, e c'è qualcosa di eroico nell'adottare una bambina».

L'autrice (americana) conosce bene il mondo della libreria, degli agenti, delle case editrici, insomma il commercio librario che più o meno è lo stesso in

tutto il mondo. Costruisce la sua storia con deciso mestiere disseminandola di sorprese, come quando fa sparire, in apparenza senza motivo, una preziosa prima edizione di Edgar Allan Poe dalla cucina di A.J., per consentirci di ritrovarla a tempo debito, quando già noi lettori ci stiamo domandando se non se la sia per caso dimenticata. Cita – e come non potrebbe – quella *Storia di una ladra di libri* (di Markus Zusak) divenuta grazie al film di Brian Percival un best seller internazionale: anche se non ci sono librai, e per di più a parlare è la morte in persona. Una cliente riporterà indignata il romanzo a A.J., chiedendo di essere rimborsata perché, se avesse saputo chi raccontava la storia, non lo avrebbe mai letto, evitandosi una notte insonne. Lui si scusa.
È un libraio vero, persino «povero» come ci si aspetta che sia. Il suo fascino e quello del suo mestiere restano impercettibilmente separati e correlati. Il superlibraio, invece, arriva dalla Germania, anche se è francese, parigino, ha il negozio su una chiatta e un'insegna che dice: LA FARMACIA LETTERARIA. Si tratta dell'eroe messo in scena dalla tedesca Nina George in *Una piccola libreria a Parigi*, romanzone di grande successo in Germania ora tradotto da Sperling & Kupfer (lo stesso editore italiano di Zusak). Monsieur Perdu sa quale sia il libro adatto a ogni cliente, e a prima vista. Per ognuno ha un romanzo che cura, che penetra nelle ferite della psiche, che provoca catarsi o smarrimenti. Gli manca, com'è ovvio, quello per i propri dolori (anche lui è vedovo e incline al bere) ma alla fine riuscirà a trovare se stesso nel Luberon, fra paesaggi meravigliosi, lasciando che la libreria navighi, alla lettera, in altre acque.
Qui forse si esagera: questo libraio è un po' troppo guru, il suo mondo è zucchero, le torsioni sentimentali sfondano nel rosa, e a volte nel kitsch (come nel caso dell'amata scomparsa, ricordata nel momento in cui «amava il rumore che fanno le albicocche appena colte»). I paesaggi del Midi ricordano un po' troppo un depliant turistico scritto bene, e in coda ci sono le ricette provenzali. Il personaggio ha qualcosa di sovrannaturale, un angelo forse, un mago buono, e l'iperbole non è priva di interesse. È questa l'idea che i lettori hanno dei loro librai? Se così fosse, il sapiente mestiere non sarebbe in pericolo, come invece è. L'altro lato, il controcanto, di una idealizzazione popolare (stiamo parlando di libri che vendono molto) è la vita di tutti i giorni, il combattimento al tempo di Amazon – e della crisi.
Anche qui, la testimonianza sta ovviamente in libreria. *Il libraio suona sempre due volte*, raccontano ad esempio Davide Ferraris e Davide Ruffinengo nel libretto (uscito per marcos y marcos, a cura di Matteo Eremo) che ricostruisce la storia della loro «Libreria Therèse – Profumi per la mente», a Torino. Sempre Eremo, ancora per la casa editrice milanese, raccoglie in giro per l'Italia *La voce dei libri. Undici strade per fare libreria oggi*. Sono storie vere, che potrebbero interessare Monsieur Perdu caso mai decidesse di tornare dal Midi. In tal caso, altra lettura consigliata sarebbe il diario di trincea scritto da Massimiliano Timpano e Pier Francesco Leofreddi, librai romani: *Chiuso per Kindle* (Bompiani).
È noto infatti che il taumaturgo parigino detesta gli e-reader. Al capitolo 7 ne regala uno, avuto in omaggio «dal frenetico produttore di una casa editrice», al cameriere Thierry del suo bistrot preferito, che tra un'ordinazione e l'altra legge scomodamente e con la schiena storta. Per uno come lui, «questi congegni erano l'invenzione del secolo», dice o pensa. «Per i librai» aggiunge «erano solo un'altra croce».

Bello non è, in compenso è carismatico. In certo casi ha poteri divinatori e forse taumaturgici, in altri può essere piuttosto ruvido almeno sulle prime, ma in generale è proprio il tipo di cui innamorarsi, anche alla follia. È il libraio indipendente.

Pianeta distrutto, tecnocrate contento

«La trilogia del Silo», bestseller di fantascienza, da Fabbri Editori. Autentico caso, in America, di editoria on-line, Hugh Howey legge la crisi mondiale con la maestria, anche «politica», di un nuovo Asimov

Andrea Colombo, Alias del manifesto, 3 agosto 2014

È improbabile che, quando nel 2011 pubblicò il racconto da cui sarebbe nata la fortunatissima «Trilogia del Silo», Hugh Howey fosse cosciente di star scrivendo una pagina importantissima nella storia dell'industria culturale di massa. Aveva 36 anni, la classica marea americana di mestieri alle spalle e una serie di romanzi di fantascienza uscita con case editrici minori. Il nuovo racconto, *Wool*, decise invece di affidarlo direttamente al sistema Amazon Com's Kindle Direct Publishing, senza passare per la mediazione di una grande o piccola casa editrice. In Italia la sola idea sarebbe stata da camicia di forza, ma negli Usa, dove le vendite di ebook si avviavano a superare quelle dei libri in carta (sorpasso poi puntualmente realizzatosi), ci poteva stare.

Il racconto infatti vendette benissimo, e così quelli successivi. A partire dall'idea iniziale, Howey ha costruito infatti un intero universo, fino a realizzare una saga post-apocalittica poi raccolta, nel 2012, nei tre volumi *Wool*, *Shift* e *Dust*. Per la pubblicazione in carta, Howey si è affidato a Simon & Schuster, ma i diritti delle vendite online, nonostante offerte da favola, se li è tenuti stretti. In compenso ha ceduto quelli per la versione cinematografica alla 20th Century Fox. In Italia a pubblicare la trilogia sono i Fratelli Fabbri: dopo i primi due volumi, è adesso la volta di *Dust* (pp 462, euro 14,90).

Grazie al successo, tanto imprevisto quanto clamoroso, la «Trilogia del Silo» segna dunque ufficialmente la nascita della letteratura *indie*, indipendente, ma la rivoluzione che ha avviato rischia di mettere in primo piano solo l'evento editoriale oscurando la qualità della serie, che è invece altissima. L'etichetta «post-apocalittica», la cui popolarità nel cinema e nella letteratura di genere americana da tre decenni almeno è paragonabile solo a quella dell'onnipresente serial killer, è adeguata: si parla infatti di una comunità di sopravvissuti, costretti da un paio di secoli a vivere in un'enorme palazzo sotterraneo (un Silo appunto), roba da 150 piani in profondità, con uno schermo come unica finestra sulla desolazione del mondo distrutto e inabitabile della superficie. Chi esprime il desiderio di uscire all'aperto, fosse pure solo con un vago e peregrino accenno, viene seduta stante condannato alla «Pulizia». Deve uscire davvero dal Silo, col compito di pulire le lenti che permettono di sbirciare sul mondo di ieri, per finire subito dopo disintegrato dagli agenti venefici che hanno reso il pianeta inabitabile.

Però i tre romanzi *indie* di Howey non sono solo questo. Sono anche, a tutti gli effetti, un modello di SF «distopica», simile da questo punto di vista all'altrettanto fortunata trilogia di Suzanne Collins *Hunger Games*, e sarà solo una coincidenza se i due eventi editoriali che hanno segnato il secondo decennio del secolo, quelli il cui trionfo è stato decretato direttamente dai lettori senza alcun lancio né intervento delle case editrici, descrivono incubi futuri edificati con materiale rubato al presente e veicolano, nonostante le immense differenze, il medesimo messaggio, e cioè l'inevitabilità della rivolta?

Nei romanzi del Silo Howey descrive nei particolari un intero assetto sociale agorafobico, complessivamente fondato sulla penuria e sull'impossibilità per la grandissima maggioranza della popolazione

di accedere alle informazioni reali, con ruoli e mansioni tanto rigidi quanto gerarchizzati; e tuttavia, formalmente, democratico. Un sistema in cui le divisioni di classe non passano per il reddito ma per le mansioni, con gli addetti ai lavori meccanici ghettizzati nei piani più bassi e al di sotto di loro i «portatori», incaricati di correre su è giù per le infinite scalinate in assenza di ascensori. Il potere reale e la conoscenza della verità non sono depositati nelle mani dei sindaci e degli sceriffi eletti dal popolo, ma in quelle di una ristrettissima casta di tecnocrati. Solo andando avanti nella lettura si intuirà, senza che l'autore debba mai esplicitarlo, che quell'ordine sociale corrisponde, portandolo alle estreme conseguenze, a quello che c'era nel mondo di fuori un attimo prima della catastrofe, della quale è peraltro direttamente responsabile.

La trilogia di Howey è infatti una storia tanto «pre» quanto «post» apocalittica. Il primo romanzo descrive l'universo chiuso del silo e segue le avventure di Juliette, una meccanica che si troverà a essere la prima, nel corso dei secoli, a uscire dal silo senza finire distrutta in pochi minuti dai veleni nell'aria. Il secondo arretra di qualche secolo. Racconta l'apocalisse e ne svela le ragioni. Segue la vicenda di uno dei tecnici che l'hanno provocata, Donald Keene, architetto e deputato, l'uomo che materialmente progetta il silo e che avrebbe tutte le possibilità di comprendere a cosa sta collaborando, se solo volesse aprire gli occhi. Non vuole. Guarda e non vede. Non capisce perché non vuole capire, e si rivela così una delle mille incarnazioni possibili di quella attitudine diffusa che andrebbe chiamata «banalità del male», se lo sfrenato abuso della celebre quanto malintesa definizione di Hannah Arendt non l'avesse ormai completamente stravolta, cancellando proprio quel che per la filosofa tedesca ne era l'anima e la chiave: la rinuncia all'esercizio del pensiero. Nel terzo romanzo le due correnti si ricongiungono e si intrecciano, non solo portando la vicenda al suo scioglimento ed epilogo ma chiarendo per intero quale progetto lucidamente folle presiedeva alla distruzione del mondo, all'assassinio di miliardi di esseri umani e alla costruzione del silo.

L'aspetto pre-apocalittico è in realtà il più interessante, soprattutto il più originale. In una casistica foltissima di film e romanzi apocalittici, la fine del mondo è nella stragrande maggioranza dei casi provocata dagli uomini. Mai però con fredda intenzionalità: piuttosto un virus che sfugge al controllo, qualche esperimento ardito andato male, un amabile scambio di ordigni nucleari un tantinello troppo fitto… Stavolta no. In questo caso lo sterminio di quasi tutto il genere umano è una scelta consapevole, decisa, pianificata e infine operata da un gruppo molto piccolo di uomini molto potenti. Non sono killer seriali o folli innamorati della morte. Sono colti galantuomini, scienziati e uomini di potere, convinti che lo sterminio sia il male minore, il solo modo per evitare un olocausto che non lascerebbe scampo a nessuno, neppure ai pochissimi che loro scelgono invece di salvare. E anche se qualcuno ce la facesse, a non farcela sarebbe la civiltà, quella che a loro insindacabile giudizio è la sola civiltà possibile. Dunque optano, ovviamente senza consultare nessuno, per la distruzione preventiva, un'ecatombe che quasi annienta il genere umano, però pilotata, così da consentirgli di pianificare e preparare una sorta di ricolonizzazione del pianeta posticipata di qualche secolo e affidata a un genere umano «rieducato» dalla lunghissima permanenza nel silo. Una versione sinistra delle Fondazioni di Isaac Asimov, che rispecchia il fondato pessimismo dei tempi esattamente come la trilogia di Asimov rifletteva la fiducia nel futuro della metà del secolo scorso. Leggi e pensi che si tratta appunto di fantascienza. Poi ti vengono in mente quei tecnocrati, anche loro molto pochi e molto potenti, che hanno costruito l'euro: l'orgoglioso racconto di come si chiudevano in una stanza spremendosi le meningi per rendere impossibile uscire dalla gabbia che stavano scientemente edificando; le ammissioni e le mezze parole che rivelano quanto fossero consapevoli del prezzo che avrebbe comportato per i popoli la realizzazione del loro sogno; la superbia che li spingeva, e li spinge, ad arrogarsi il diritto di decidere per tutti. E ti rendi conto che, ancora una volta, la letteratura di genere ha colto il segno dei tempi, la mappa segreta delle sue zone oscure, con l'immediatezza e la precisione spesso negate a più vaste e addottorate narrazioni.

La requisitoria capolavoro del garantista Dürrenmatt: «Condannate la giustizia»

Un cittadino qualunque, libertino e arrivista, messo sotto processo da quattro uomini di legge. Che scambiano l'immoralità con il crimine

Luigi Mascheroni, il Giornale, 6 agosto 2014

«Ci sono ancora storie possibili, storie per scrittori?» si chiede all'inizio del suo racconto *La panne* Friedrich Dürrenmatt (1921-90), sfidando sé stesso, e tutti i suoi colleghi narratori, a raccontare una storia in cui un evento banale, e casuale, come un guasto automobilistico, possa cambiare l'esistenza di un individuo, e in cui la vicenda banale, e casuale, di un individuo possa diventare un exemplum universale. E che ciò sia possibile (lasciando stare i casi clinici e psicologici degli scrittori impegnati a raccontare solo di sé, generalizzando in termini romantici e lirici il proprio Io, che si sentono «obbligati a parlare con spietata sincerità delle proprie speranze e sconfitte», ah che magnifica stroncatura della nostra più

recente autofiction!) lo dimostra, appunto, il suo *La panne*, un racconto, o romanzo breve, del 1956, che ora Adelphi riporta in libreria: 90 paginette, un'ora di lettura e un'inquietudine – e un appagamento – che rimarrà per sempre.

La storia, di impianto teatrale (sarà portata sul palcoscenico e anche al cinema), dura una notte, si svolge tutta fra la sala da pranzo e il salotto di una vecchia casa di campagna, e vede soltanto cinque personaggi in scena, più una servetta, che non ha voce né volto nel racconto di Dürrenmatt ma ha il volto e il corpo magnifici di Janet Agren nel film molto liberamente ispirato al romanzo *La più bella serata della mia vita*, del 1972, girato da Ettore Scola e con un Alberto Sordi perfetto.

Zero azione, dialoghi da citazione, atmosfera pennellata da un maestro della suspense e un breve prologo da antologia sull'essenza del romanzo, *La panne* è la storia di un rappresentante di commercio che, appiedato da un guaio meccanico alla lussuosa Studebaker, trova ospitalità per la notte da un simpatico vecchietto, un giudice in pensione che ha sempre amici a cena… tutti colleghi: un ex pubblico ministero, un ex avvocato, e un silenzioso boia. Di solito, per passare il tempo, rifanno i famosi processi storici: a Socrate, a Gesù, a Giovanna d'Arco, a Dreyfus. Ma naturalmente il massimo diletto è quando si giuoca con persone reali. «Il che aveva portato molto spesso a situazioni oltremodo interessanti».

E sarà molto interessante, nella lunga, pantagruelica, raffinata cena processuale – fra uova alla tartara e brodo di tartaruga, arrosto di vitello farcito di rognoni e Pichon-Longueville del 1933, plateau di formaggi e Château Pavie del 1921 –, indagare sulla tranquilla vita quotidiana del signor Traps, rappresentante di commercio, sposato, quattro figli, un debole per le belle donne, l'ambizione di un ricco tenore di vita, pochi scrupoli, la giusta avidità. Quale sarà la dürrenmattiana sentenza? Bisogna stare attenti, perché la giustizia, là fuori, spesso è un gioco, e vittima del caso, proprio come quella celebrata qui dentro…

Desiderare che una disgrazia colpisca il nostro superiore per ottenere un avanzamento di carriera è perfidamente umano e riprovevole, ma non un crimine. Avere una relazione extraconiugale è immorale e persino peccato, ma non è reato. L'arrivismo, l'assenza di scrupoli, il cinismo che mirano all'arricchimento e all'affermazione professionale sono comportamenti criticabili in alcune forme e circostanze, ma non hanno alcuna rilevanza penale. O così dovrebbe essere. Se non che, quando il rappresentante di articoli tessili chiede con curiosità quale reato gli imputassero, il pubblico ministero, pulendosi il monocolo, gli risponde che è un punto di scarsa importanza: un reato si finisce sempre per trovarlo. Ecco perché *La panne* è un classico. Perché ciò che racconta è valido in tutti i luoghi, in ogni tempo.

E ciò che racconta *La panne*, in chiave grottesca e surreale, è che dietro la faccia perbenista delle società umane si nascondono infinite meschinità. Che ciò che sembra vero non lo è mai fino in fondo, e così come ciò che sembra falso non lo è mai del tutto (il protagonista è un uomo che entra in scena innocente ma viene giudicato reo di omicidio, e mentre tutto sembra dimostrare la sua estraneità ai fatti lui si convince con orgoglio di essere colpevole). Che confondere la verità «umana», l'etica, con la verità «processuale», il crimine, è un vizio pericoloso e antico. E che a volte chi disprezza maggiormente la legge non sono i criminali, ma chi la esercita. Come spiega il giudice del racconto, «noi quattro qui seduti a questo tavolo siamo ormai in pensione e perciò ci siamo liberati dell'inutile peso delle formalità, delle scartoffie, dei verbali, e di tutto il ciarpame dei tribunali. Noi giudichiamo senza riguardo alla miseria delle leggi e dei commi». Un incubo. Che per molti è un sogno.

E ciò che racconta *La panne*, in chiave grottesca e surreale, è che dietro la faccia perbenista delle società umane si nascondono infinite meschinità.

Il fascino del libro resta, ma la cultura oggi si fa sul web

Il libro è ciò «dove tutto ha inizio», ma ormai viviamo in un mondo digitale. E presto la digitalizzazione toccherà gli spazi fisici, il mondo dei prodotti e delle merci e il tema dei big data si amplierà ulteriormente. Le grandi questioni di cui discutere sono dunque il monopolio della ricerca dei dati e la necessità di reinventare il concetto di privacy

Lorenzo Fabbri, pagina99, 6 agosto 2014

Mai pensato a un libro in cui poter ascoltare la musica che ne fa l'atmosfera, mangiare il cibo di cui si nutre il protagonista, vedere i luoghi «in cui tutto ha avuto inizio»? Tutto questo esiste, e si chiama Small Demon. O meglio, esisteva fino a che il sito dedicato a connettere i libri con il mondo reale, alla fine dello scorso anno, ha chiuso i battenti, in assenza di finanziatori o acquirenti. Meglio è andata a BookLamp – se l'è comprata Apple pochi giorni fa per qualche milione di euro – ma la situazione del mondo del libro, anche quello digitale (anche quello dei big data), non è rosea. Subisce la concorrenza delle guide digitali come Mymovies, dei siti di ricette come Giallo Zafferano, dell'enciclopedia Wikipedia, dei siti di viaggio, delle applicazioni editoriali per bambini e delle mappe di Google. Per non parlare della concorrenza indiretta di Facebook e della difficoltà crescente di tutti noi a dedicare al libro quella attenzione esclusiva e solitaria che esso richiederebbe. Chiunque abbia passione per l'editoria e la comunicazione si è reso conto di quanto, in questi anni, il baricentro si sia già spostato dal libro verso il mondo della rete, ma sono in pochi a riconoscere il mondo digitale come un insieme di pratiche sociali degno di essere considerato cultura. Per attuare questo riconoscimento bisogna uscire dalle eterne contrapposizioni tra apocalittici e integrati, tra tecnofili e tradizionalisti, tra bibliofili ed eretici digitali e un contributo alla causa può venire forse dal tentativo, purtroppo raro, di partire dalle linee di continuità tra vecchio e nuovo mondo. Qualche esempio? Il concetto di link ha un suo nobile antenato predigitale, che è la citazione; le regole utilizzate da Google per definire la gerarchia dei risultati di ricerca prendono spunto dall'analisi del modo in cui funzionano le pubblicazioni scientifiche; la nozione di metadati, così importante nel digitale, ha un equivalente nel mondo cartaceo che è il paratesto. C'è un filo rosso che lega passato e presente, e il sistema culturale che ruota attorno al libro ha – a volte inconsapevolmente – contribuito in modo significativo a dare forma alle pareti di questo grande edificio della conoscenza che è internet. Non è un caso che nozioni centrali della semiotica come quella di isotopia, coniate pensando a un mondo analogico, siano sorprendentemente attuali in un mondo digitale in cui così importanti sono i tag, le correlazioni e naturalmente i link. E non è un caso che Wikipedia funzioni bene e abbia successo, cosa che si può capire bene se si dispone di qualche nozione di epistemologia. Internet non è caos e ha una sua grammatica, chiedetelo a David Weinberger, il guru di internet che scrive *Elogio del disordine* e (non a caso) cita la filosofia del linguaggio di Umberto Eco. Partire da lì, con umiltà, è forse un buon modo per far apparire fenomeni come il crowdsourcing o quello di raccomandazioni sociali meno «vertiginosi» e realizzare quella pacificazione tra vecchio e nuovo di cui c'è tanto bisogno. Il libro, non dimentichiamolo, è ciò dove tutto ha inizio: inizia da lì l'e-commerce di Amazon; Facebook misteriosamente porta la parola «libro» iscritta nel nome; e la passione di Steve Jobs per la calligrafia e la tipografia è già leggenda. Il libro continua oggi a esercitare grande fascino, e il dibattito sul futuro del libro spesso genera una curiosità e un interesse che ha pochi eguali. Oggi, però, tutte le nostre esperienze co-

gnitive sono digitalizzate: la ricerca di informazioni, i processi di selezione e di acquisto e la fruizione stessa dei prodotti culturali. Oggi non si può quindi limitare il ragionamento al tema dei libri, ma bisogna includere l'editoria digitale e anche le esperienze culturali in ambienti digitali. Non a caso l'esperienza di Next Big Book di cui parla Maria Teresa Carbone nasce da quella di Next Big Sound. Come dire: dalla musica al libro, la questione è trasversale e sottostante e riguarda il linguaggio e le regole del digitale. E se guardiamo al mondo delle news la questione è identica, con l'importanza dei big data e delle piattaforme come Spike – per citarne una – che analizza in tempo reale e a livello mondiale i contenuti virali, consentendo a editori come *Guardian* o a *Huffington Post* di prendere decisioni su cosa scrivere.

E non finisce qui, oggi la cultura digitale invade i prodotti. In un quadro di questo genere non ha senso parlare di saggi, bisogna parlare di cultura e di conoscenza; non ha senso parlare di romanzi, bisogna parlare di narrazioni (digitali). E se la digitalizzazione della cultura è già una realtà, che dire di tutto il resto? Che si tratti di modelli tridimensionali, Google glass o Smartwatch, ci sono già le prime evidenze di un percorso che porterà a digitalizzare le famigerate «merci». E il tutto, in un meraviglioso cerchio perfetto, ci riporta al pensiero degli antropologi che – da Mary Douglas in poi – ci spiegano come le merci incorporino conoscenza, come i prodotti siano essi stessi cultura. Che questo avvenga attraverso i Wereable di Samsung o nelle piccole botteghe artigiane dove designer e ingegneri lavorano con le tecnologie di stampa 3D è tutto da capire, ma sta già accadendo. E il governo delle informazioni diventa, in modo sempre più esplicito, controllo del sistema economico e, in senso più ampio, controllo sociale (sempre di big data si tratta).

Torniamo allora al tema da cui la discussione ha preso inizio, quello dei big data che tanto ha a che fare con i giganti di internet Google, Apple, Amazon, Facebook. Quello dei big data è tema su cui le diverse comunità digitali – dagli imprenditori digitali alle comunità open source – riflettono da tempo. E sarebbe ora, diciamolo, che avesse più spazio una nuova classe di intellettuali che vive in rete, fatta di blogger, designer digitali, developer, analisti e statistici, etnografi digitali, tecnologi e creativi in rete e che possa aiutare il paese a capire cosa sta succedendo. Personalmente sono colpito dal fatto che tutti noi stiamo accettando un sostanziale monopolio mondiale nella ricerca di informazioni; e sono anche convinto che nozioni tradizionali come quella di privacy non reggano più e vadano reinventate pensando a un nuovo rapporto tra sfera privata e sfera pubblica. Sono contemporaneamente dell'idea che i big data siano una gran cosa, per esempio ci consentono di ripensare il concetto di selezione in un mondo finalmente libero dalla dittatura degli spazi fisici. E non mi pare poco. I big data e il concetto di selezione. Il mondo predigitale era caratterizzato dalla dittatura degli spazi fisici e quindi dalla necessità di organizzare la società secondo logiche di selezione, gatekeeping, riduzione della offerta, limitazioni d'accesso di ogni tipo. Nel mondo digitale questo non è più vero, e si traduce in una struttura di comunità più aperta e basata sul pluralismo e la cooperazione. La selezione è un concetto più vivo che mai, ma ha preso una nuova forma: per esempio non avviene più a monte ma a valle delle esperienze sociali, e non è più un processo nelle mani di pochi selezionati custodi della ortodossia. Al contrario, la selezione passa attraverso la cooperazione e le scelte individuali, siano esse orientate a soddisfare un desiderio, oppure a scoprire nuovi mondi. Sarà allora forse più evidente che il problema di oggi non è se usare i dati o meno, ma quanto l'accesso a questa straordinaria fonte di sapere debba essere concentrata nelle mani di soggetti privati o piuttosto considerata un bene pubblico al servizio, appunto, della comunità. Il tutto nella speranza che gli intellettuali sappiano illuminare questo tema, e affrontarlo come oggi merita, anche al di fuori di alcune nozioni oggi un po' logore come «privacy» e «sistema dei media».

[…] tutti noi stiamo accettando un sostanziale monopolio mondiale nella ricerca di informazioni; e sono anche convinto che nozioni tradizionali come quella di privacy non reggano più e vadano reinventate pensando a un nuovo rapporto tra sfera privata e sfera pubblica.

L'editoria vista da Manhattan

Intervista con Lorin Stein, direttore della «Paris Review», storica rivista letteraria

Giulio D'Antona con Natan Mondin, linkiesta.it, 7 agosto 2014

È come percorrere una strada un po' dissestata, dal fascino antico ma di una scomodità sconfortante, scendere lungo il panorama editoriale mondiale. Si fa una gran fatica, soprattutto perché quello che abbiamo intorno, in Italia, è quanto di più caotico possibile. Poi, tra il sudore e la polvere, lo scintillante baluginare lontano dei colossi colorati e chiassosi americani – inarrivabili, come una Coney Island di intellettualismo puro – il sentiero si punteggia di pietre miliari. Poche, sacre, e ormai quasi del tutto inutili.

Non abbiamo mai saputo fare una rivista letteraria, come ultimamente non sappiamo più fare un giornale e scambiamo tutte le blog-avventure squattrinate e dense di speranze mal riposte per una start-up editoriale. Ne abbiamo avute di buone riviste, e ne abbiamo ancora, ma quelle di una volta non funzionano a dovere – *Nuovi Argomenti* è lì, a eterno monito di quanto il tempo passi per tutti e se non ci si sta attenti ci divora – e quelle nuove sono rimasticazioni di ben altre esperienze, appuntate sul petto degli editor come blasoni che gridano tutta la loro non appartenenza dall'alto di poche centinaia di copie vendute a addetti ai lavori, più che a lettori pietosi. Il resto sono blog, buone occasioni, esempi eccellenti di come si faccia a dedicare le proprie giornate a incanalare una passione. Il settore editoriale va alla deriva, con la bussola che punta in direzione di una

stella polare offuscata da nuvoloni neri. Senza un piano, senza nessuna chiarezza quando basterebbe rispettare una gerarchia definita nelle pubblicazioni. Questo era quello di cui discutevamo in ascensore diretti verso la redazione della *Paris Review*, mentre fuori soffiava il vento fresco di un luglio anomalo tra i monoliti squadrati del Meatpacking District. Sono cose di cui siamo andati avanti a parlare per anni, arrivando a poche incertezze diffuse, mentre anche noi ci muovevamo a stento tra le schiere affrante e confuse e, trovandoci di fronte a Lorin Stein, ci è sembrato giusto chiedergli la sua. Dal torpore chiassoso e rassicurante della Coney Island editoriale.

La *Paris Review* non è un punto di arrivo, ma il rivolo di sicurezza che scorre tra le pieghe della crisi di settore. È stata fondata nel 1953 a Parigi, appunto, e si è trasferita a New York nel 1973, senza mai apparentemente accusare una flessione. Galleggia in quelle acque placide dell'autorità che ha acquisito facendo le cose per bene, pubblicando esordienti, maneggiando con cautela i grandi nomi che ne hanno popolato le pagine e rimanendo fedele a sé stessa. Stampata, impavida e con un occhio sospettoso sul web. Lorin Stein siede nell'ufficio del direttore dall'aprile 2010, beve espresso e fuma Marlboro.

«Quando il direttore era George Plimpton – è stato l'editor della rivista per cinquant'anni, prima di morire – mi ha proposto di intervistare Jonathan Lethem. È strano, perché non lo conoscevo. Eravamo vicini di casa, frequentavamo lo stesso bar ma non ci eravamo mai parlati. In realtà tempo prima mi avevano chiesto di scrivere un articolo su di lui, su *Motherless Brooklyn*, e io ho fatto un casino. Ho scritto un suo profilo e ho parlato male del libro. Plympton mi ha spiegato che non si fa così nel mondo dei grandi, che quando scrivi un profilo devi scrivere qualcosa di carino. Mi sono sentito stupido e ho pensato di riscriverlo. Poi l'ho incontrato, ed è stato molto imbarazzante, mi ha chiesto perché non mi fosse piaciuto il libro. Gli ho detto che era perché aveva scritto un romanzo su un quartiere nero che diventa bianco e l'edificio più grande del quartiere è la prigione, ma lui non ne aveva parlato. E poi ha pubblicato *La fortezza della solitudine*. Quando l'ho intervistato non sapevo niente di letteratura di genere, di pulp, e Lethem mi ha fatto una lista. Mi ha chiesto di studiare per intervistarlo. E nell'intervista si capisce, io ho cercato di non sembrare troppo stupido ma la verità è che mi ha usato come l'idiota di un dialogo platonico. Uno degli scrittori che mi ha fatto leggere è Thomas Berger, che è morto da poco e che era un personaggio schivo, nemmeno il suo editore sapeva dove abitasse, ma col quale Lethem aveva tenuto una corrispondenza fitta. E niente, senza di lui, senza la rivista, non ne avrei saputo molto».

Questo è quello che generalmente succede, le riviste sono vettori, parti attive del mercato editoriale perché fonti continue di spunti, di collegamenti e di conoscenze. Intorno alle riviste, l'industria – «è un'industria, dobbiamo rendercene conto. Ci sono dei soldi in ballo» dice Stein – pesca, spizzica, impara. E contemporaneamente le riviste si nutrono dell'industria in una sorta di mutualismo biologico imprescindibile che alimenta il flusso letterario, assieme al mercato libraio. «La *Paris Review* ha un budget annuale di poco meno di due milioni di dollari, quindi *ha* un costo. Due terzi vengono coperti dagli abbonamenti, dalle pubblicità e dalle copie vendute in libreria, il resto lo raccogliamo in una sera. Facciamo una cena di beneficenza, la base è di seimila dollari, ma c'è chi dona dieci, venti, cinquantamila dollari per tavolo. Abbiamo un consiglio di amministrazione, naturalmente, composto da grossi donatori, e non facciamo profitto. Con un surplus che si aggira attorno ai quattro milioni. Questo è lo schema, questi sono i fatti». Quello che pensiamo, e di cui ci convinciamo sempre di più parlando, è che forse in Italia non siamo così abituati a fornire i fatti prima dell'ideologia. «Mi piace pensare che ci sia un'ideologia. Ma a New York, tra le persone con i soldi interessate all'arte, non tutti la pensano allo stesso modo. Qualcuno pensa che sarebbe meglio se un progetto come questo generasse guadagni, altri si arroccano sul pensiero dell'arte fine a sé stessa. Quello che voglio io è che chi sta investendo sia contento del prodotto e allo stesso tempo vorrei

che il costo delle copie scendesse, così che i lettori investissero direttamente in quello che leggono. Il ragionamento sensato è che dovremmo poter fare il meglio coi mezzi che abbiamo, e se ci riusciamo dovremmo poter fare profitto».
La questione del profitto non è secondaria, ma spesso se ne parla a mezza bocca, come se vendere copie di una rivista – o di un libro – per guadagnare dei soldi fosse deleterio per un sistema fondato sulla purezza degli intenti. Se si tratta di una scelta editoriale, però, è un altro paio di maniche: «Finché alla *Paris Review* continueremo a pubblicare la versione cartacea, non c'è modo di guadagnarci, questo è lo stato delle cose. A un certo punto qualcuno ha avanzato la proposta di sviluppare il sito, che in quattro anni di esistenza conta circa mezzo milione di visitatore unici al mese, alimenta più di 250mila follower su Facebook e 390mila su Twitter. "E se riuscissimo a fare un milione di click al giorno?" ha detto. Se riuscissimo a fare un milione di click al giorno, staremmo lavorando nel modo sbagliato. Perché so cosa ci vorrebbe per raggiungere quei numeri, e non è quello che ho intenzione di fare. Non è quello che facciamo qui».

Leggere online e leggere su carta sono due cose completamente diverse, c'è un rapporto diverso con un libro che poi resta sullo scaffale, con una rivista che poi possiamo risfogliare, rispetto a qualcosa che una volta spento sparisce per sempre.

Anche il rapporto delle riviste con il web è qualcosa che vale la pena di esplorare. Se da una parte dell'Atlantico le cose nascono sul web, per le grandi riviste americane si tratta di scegliere una linea da tenere una volta sbarcati in rete. Il *New Yorker*, per esempio, ha scelto di dedicare grande spazio allo sviluppo e alla cura dei contenuti per il sito, mentre la *Paris Review* ha altre idee. «Il sito è il posto in cui vendiamo gli abbonamenti, e tutti contenuti online sono gratuiti. Il trucco è cercare di trasformare i nostri numeri sul web in abbonati. Sono molto orgoglioso dei contenuti web e c'è margine di miglioramento. Ma il sito è accessorio alla versione cartacea. Quello che pubblichiamo online è un facsimile di quello che stampiamo, lo facciamo apposta [poco prima criticavamo le testate italiane che riportano gli stessi contenuti online e su carta, *ndr*]. Non voglio creare una macchina che poi dovremmo alimentare con contenuti che non ci appartengano. Non voglio iniziare a produrre contenuti che non siano quello per cui siamo nati, e il web per molti significa questo. Leggere online e leggere su carta sono due cose completamente diverse, c'è un rapporto diverso con un libro che poi resta sullo scaffale, con una rivista che poi possiamo risfogliare, rispetto a qualcosa che una volta spento sparisce per sempre. Questo può sembrare un discorso sentimentale, ma è quello che penso. Le metriche, tra l'online e la carta, sono differenti. Prendi *New York Magazine*, è diventato una specie di aggregatore di blog, di alta qualità sia chiaro, e in termini di traffico è potentissimo, ma a me manca l'idea di quello che era prima, l'integrità».
C'è un'altra cosa, che mette un mare di distanza tra la tradizione delle riviste cartacee e il proliferare di progetti in rete, ed è l'importanza enorme della connotazione geografica. «Non ho mai visto niente funzionare senza un polo geografico di riferimento. Se noi adesso siamo qui a parlare è perché esiste New York, è perché voi sapevate di dover venire qui e di qui si ha la sensazione che stia passando tutto quanto. Siamo animali sociali, è logico che tutto succeda per mezzo della socialità. Dall'altra parte, ho fatto un'intervista con William Gibson e mi diceva che non ci saranno mai più le condizioni per uno sviluppo di una sottocultura legata a un particolare luogo. Anche questo è vero: non esisterà mai una utopistica "società degli scrittori"». Qualcuno ha detto che è internet. «Cazzate, stare sul web è più costoso che comprare una casa a Chelsea. Non può succedere niente di casuale sul web, non si incontrano le persone sul web, non si è spontanei sul web. La rete vuole venderti più

stronzate possibili il più velocemente possibile. Se dici che ti piace Thomas Berger, ti consiglierà di Leggere Jonathan Lethem, ma se dici che ti piace Lethem non ti consiglierà Berger, ti consiglierà qualche autore che abbia scritto di più e che abbia venduto di più, e questo è castrante. C'è la necessita di predire e soddisfare i desideri, che nella vita reale, negli spazi reali di condivisione, non esiste».
La *Paris Review* distribuisce circa 18mila copie per numero, che se messe in relazione al mercato delle riviste statunitensi è una cifra piuttosto limitata, ma paragonato alla tiratura di un libro sul mercato italiano è un successo. «Siamo in una specie di limbo, né grandi né piccoli, fedeli alla linea. Però, pensaci: sono molte più copie di quanto abbiano venduto la prima edizione di *Ogni cosa è illuminata* o di *Infinite Jest*, il doppio de *I detective selvaggi* negli Stati Uniti, e questo è un paese enorme. È una strana condizione, la nostra, di pacato equilibrio, punteggiato di insoddisfazione. Anche le nostre fasce di lettori sono anomale, siamo forti tra i venticinque e i trentacinque anni e poi c'è un buco, fin sopra i cinquanta. Per quanto riguarda la condizione italiana, posso solo dirti che l'Italia non è l'Olanda. In Olanda la gente compra qualcosa come quattro libri al giorno».
Abbiamo sempre discusso su come l'editoria dovrebbe procedere lungo il pendio di una piramide ben tracciata, dal basso verso l'alto. E il percorso di un esordiente, per essere sano, per non subire i vuoti d'aria generati dalle copie invendute, dalla perdita di interesse da parte del pubblico, dalle cadute di mercato, dovrebbe cominciare dalla base. Alla base dovrebbero stare le riviste, che compiendo un'opera di scouting alimenterebbero i piccoli editori, e su fino agli apici – plurale d'obbligo nel libero mercato – dei grandi gruppi editoriali. Per qualche motivo questo sistema non viene applicato e tutto capita un po' a casaccio. «Quando è nata, la *Paris Review* ha cominciato a formare un piccolo bacino di contatti, pur non avendo una grande distribuzione. Ha cominciato a dar vita a una rete di connessioni tra gli editori e gli autori, e tra gli editori e le altre riviste. Quindi funzionava. Quando facevo l'editor in casa editrice, per me era normale attingere alle riviste per scovare gli autori, e questo succede ancora. Ci sono tre riviste che garantiscono a un giovane autore, soprattutto di racconti, un'attenzione particolare da parte delle case editrici: il *New Yorker* (che distribuisce un milione di copie e pubblica cinquanta racconti l'anno), *Harper's* (100mila e qualcosa e pubblica dodici racconti l'anno) e noi, che pubblichiamo trenta racconti. Il New Yorker dà veramente il senso di qual è il nostro lavoro: pubblicano forse tre o quattro racconti di autori già famosi, tutto il resto proviene da esordienti o quasi. Potrebbero non farlo, non ne hanno bisogno, non hanno bisogno di assumersi il rischio, ma lo fanno comunque. È così che funziona, o che dovrebbe funzionare, anche a livelli superiori della catena. Prendi un autore che scrive per un piccolo editore e vende milioni di copie, per prima cosa trascina con sé gli altri autori di quella particolare casa editrice, e poi per il suo secondo libro trova i grandi gruppi disposti a pagare un sacco di soldi. Ci sono persone che sono irritate da questo processo, ma non vedo il perché. È un lavoro, e gli scrittori devono pagare il mutuo, la scuola dei figli, devono vivere di questo. Io sono stato orgoglioso quando il *New Yorker* ha pubblicato Sam Lypsite, perché lo meritava e perché è giusto che le cose vadano così».
La visione di Stein è tradizionale e confortante, equilibrata e ben connessa a cosa accade intorno, esattamente quello che ci immaginavamo di sentire e che avevamo paura di aver perso per strada. Non c'è una scelta univoca, per chi lavora con la letteratura, ma non bisogna avere paura a maneggiare il denaro, non bisogna avere paura ad alimentare l'industria, rimanendo fedeli a sé stessi e alla propria storia, rimanendo attaccati ai linguaggi della propria tradizione. L'editoria è bloccata, scossa pesantemente dalla crisi, ma la *Paris Review* conosce la strada, come la conoscono la maggior parte delle testate e degli editori statunitensi, e finché il sentiero è segnato ci si può muovere, con cautela, nella nebbia. Guidati dalle luci distanti e dalle indubbie pietre miliari.

Amazon, è scontro totale. Da Grisham a Stephen King la carica dei 900 scrittori

Stefania Parmeggiani, la Repubblica, 8 agosto 2014

È online e sarà pubblicata domenica sul «Nyt» la lettera aperta per chiedere di non boicottare Hachette e liberare «i libri tenuti in ostaggio». E per l'azienda di Bezos si apre anche il fronte Google-Barnes&Noble

La guerra sul prezzo dei libri che da mesi contrappone Amazon al gruppo editoriale Hachette è arrivata a un punto di svolta: 900 scrittori, tra cui John Grisham e Stephen King, hanno firmato una lettera aperta con cui chiedono al più grande negozio online di libri cartacei ed elettronici di fare un passo indietro. Che la smetta di prendere in ostaggio saggi e romanzi, boicottando le vendite dell'editore francese controllato da Lagardère. La lettera, senza precedenti, segue di pochi giorni la precisazione di Amazon sulle condizioni contrattuali che la oppongono al big dell'editoria, in America il quarto per volumi di ricavi: per i lettori vuole una riduzione dei prezzi degli ebook e per sé il 30 percento dei ricavi complessivi. Che all'editore non stia bene, poco importa: «Se lo può permettere». Piuttosto, «la smetta di utilizzare gli scrittori come scudi umani». Una metafora di cattivo gusto, che non ha fermato Douglas Preston, l'autore a cui si deve la nascita del gruppo «Scrittori Uniti», dal pubblicare online la lettera e dall'annunciarne l'uscita, domenica prossima, a tutta pagina sul *New York Times*.

In calce le 900 firme tra cui nomi autorevoli come i romanzieri Jonathan Lethem e Donna Tartt, scrittori di saggistica come Lawrence Wright, Cheryl Strayed e Robert Caro, ma anche giovani autori che, come fa notare Preston, «hanno tutto da perdere» ma, nonostante questo, «hanno avuto il coraggio di scendere in campo».

Un passo indietro. Dall'inizio dell'anno Hachette, che possiede Little, Brown, Grand Central Publishing, e altri importanti marchi, si oppone alle condizioni sui ricavi proposte da Amazon. La quale a maggio ha deciso di forzare la mano, utilizzando la sua posizione dominante sul mercato: non accetta preordini su alcuni libri ed ebook di Hachette, rifiuta sconti, consiglia ai potenziali lettori libri di altre case editrici e accumula settimane di ritardo nella consegna dei titoli. Di fatto scoraggia gli acquisti, danneggiando gli stessi scrittori.

«La maggior parte di noi non pubblica da Hachette» dicono i firmatari «ma siamo convinti che nessun libraio dovrebbe bloccare la vendita dei libri o in altro modo impedire e scoraggiare i clienti nell'ordinare e ricevere i titoli che vogliono». Parlano di rappresaglia selettiva e sottolineano che, rivalendosi sugli scrittori, alla fine Amazon contraddice sé stessa: «Non è certo la società al mondo più vicina agli interessi del cliente». Fanno notare di avere contribuito con i loro romanzi agli incassi milionari di Jeff Bezos: «Molti di noi nel corso degli anni hanno concorso a titolo gratuito al successo del gruppo». Citano promozioni congiunte di opere, recensioni, interventi sui blog, pubblicità reciproca, sostegno, cooperazione… E si chiedono se sia questo il modo di trattare un business partner. O degli amici. «Senza prendere posizione sulla controversia contrattuale tra Hachette e Amazon», chiedono a Bezos di farla finita: «Nessuno di noi, né i lettori né gli autori, hanno dei benefici se i libri vengono presi in ostaggio». Per questo si rivolgono ai lettori affinché scrivano una mail a Bezos in persona: centinaia, migliaia di lettere potrebbero convincere l'amministratore delegato a cambiare strategia.

Contro Amazon ieri si sono schierati anche Google e Barnes&Noble. Il motore di ricerca e la catena americana di librerie hanno siglato una partnership per contrastare il colosso dell'e-commerce su uno dei suoi terreni più proficui: le consegne in giornata. Gli acquirenti di Manhattan, Los Angeles e San Francisco potranno ordinare e ricevere nel giro di qualche ora i testi in vendita da Barnes&Noble attraverso una flotta di corrieri. La sfida è tutta aperta.

Preston, l'uomo che sfida Amazon: «Si è mai visto un libraio che blocca la vendita di libri?»

Incontro con lo scrittore che ha organizzato la campagna contro il colosso raccogliendo 900 firme tra cui quelle di Grisham, Chabon e Stephen King. «Per delegittimarmi i multimiliardari di Bezos dicono che sono ricco»

David Streitfeld, la Repubblica, 9 agosto 2013

Qui fuori nei boschi, al termine di non una ma ben due strade sterrate, in una capanna equipaggiata con un'immagine del Dalai Lama, una linea dati ad alta velocità e una copia di *Disobbedienza civile* di Thoreau, il sogno di Amazon di imporre la sua legge sul mondo editoriale è incappato in un ostacolo.

Douglas Preston, che trascorre l'estate in questo paesino sulla costa, è un autore di thriller vendutissimi: o meglio lo era fino a quando Amazon non ha deciso di scoraggiare i lettori dall'acquistare libri del suo editore, Hachette, per costringere quest'ultimo a concedere alla libreria online condizioni migliori per gli ebook. Preston ha deciso quindi di scrivere una lettera aperta ai suoi lettori esortandoli a contattare Jeff Bezos, l'amministratore delegato di Amazon, per chiedergli di smetterla di usare gli scrittori come

ostaggi nelle sue trattative. La lettera, che Preston ha scritto in questa capanna nel Maine, si è diffusa a macchia d'olio all'interno della comunità letteraria. All'inizio di questa settimana, il numero di scrittori che l'avevano sottoscritta era arrivato a 909; fra loro ci sono nomi famosissimi come John Grisham e Stephen King. La lettera uscirà come inserzione a tutta pagina sull'edizione domenicale del *New York Times*. Amazon, turbata dalle iniziative di una categoria che prima era fra le sue principali sostenitrici, ha reagito attaccando il cinquantottenne Preston e al tempo stesso cercando di blandire lui e gli altri «dissidenti» per indurli a rientrare nei ranghi.

«Jeff Bezos ha usato i libri come punta di diamante per riuscire a vendere di tutto, dai cavi per computer ai tagliaerba, ed è stata un'ottima idea. […] Ora Amazon ci ha voltato le spalle.»

Preston non si lascia smuovere di un millimetro. «Jeff Bezos ha usato i libri come punta di diamante per riuscire a vendere di tutto, dai cavi per computer ai tagliaerba, ed è stata un'ottima idea» dice. «Ora Amazon ci ha voltato le spalle. Ci considerano così poco? Non sentono nessuna riconoscenza? È per questo che gli autori sono furiosi». Preston non sa bene come ha fatto a ritrovarsi a capo di un gruppo che si è autobattezzato «Autori Uniti». «Non mi piace litigare,» sostiene «sono una femminuccia. Quando i bulli alle medie mi dicevano che mi avrebbero aspettato nel parcheggio finita la scuola, facevo sempre in modo di essere ben lontano».

Fra gli altri scrittori che hanno firmato la lettera figurano Robert A. Caro, Junot Díaz, Malcolm Gladwell, Lemony Snicket (nome d'arte di Daniel Handler), Michael Chabon, Michael Lewis, Jon Krakauer, Scott Turow, George Saunders, Sebastian Junger, Philip Pullman e Nora Roberts. «Siamo fermamente convinti che nessun libraio dovrebbe bloccare la vendita di libri, o impedire o scoraggiare in qualunque modo i clienti dall'ordinare o ricevere i libri che desiderano» recita la lettera.

Alcuni scrittori, pur essendo pienamente concordi con il contenuto della lettera, hanno paura di firmarla, ha spiegato Preston. Qualcuno aveva deciso di firmarla e poi si è tirato indietro, per lo stesso motivo. L'inserzione sul *New York Times*, che costa 104mila dollari, è stata pagata da un gruppetto degli scrittori di maggior successo. Preston non è uno di quegli scrittori che stanno sempre a guardare la loro posizione nelle classifiche di vendita di Amazon, e non è nemmeno uno di quelli che tengono il conto di quanti libri hanno venduto. Lui preferisce scrivere. Ma recentemente ha pensato di chiedere qualche dato alla Hachette. I dati sono arrivati l'altra mattina, e gli è sembrato il caso di farli vedere a sua moglie Christine.

Circa la metà dei suoi libri era venduta su Amazon, ma da quando quest'ultima ha cominciato a scoraggiare le ordinazioni le sue vendite di libri cartacei sono calate del 61 percento e quelle di libri elettronici del 62 percento. Il suo penultimo romanzo è *Nel fuoco*: una settimana dopo la sua uscita, 25mila clienti di Amazon ne avevano ordinato una copia. L'ultimo romanzo, *The Lost Island*, è uscito martedì. Solo poche migliaia di lettori ne avevano prenotato una copia, e tutti prima che Amazon calasse la scure sulla Hachette smettendo di vendere i libri di prossima pubblicazione. Christine Preston, che di mestiere fa la fotografa, ha studiato questi dati scoraggianti. «Sta diventando una faccenda personale,» ha commentato «sapevo che ci sarebbero stati dei contraccolpi, ma non immaginavo di queste proporzioni». «Sei preoccupata?» gli ha chiesto Preston. «Fai bene. Che succede se Amazon dice: "Perché dovremmo vendere i libri di Douglas Preston, visto che ci procura tutti questi fastidi?". Sai che ti dico? Chi se ne frega di tutta questa roba».

Amazon cerca di usare il successo di Preston contro di lui, dipingendolo come un «riccone» che non riesce a calarsi nei panni delle masse di scrittori che faticano a sbarcare il lunario.

«Mi fanno ridere,» dice «ultramiliardari di internet che definiscono "ricco" un semplice scrittore. Mi sa che si stanno innervosendo».

Andrea Pazienza forever young

Intervista realizzata a Pisa nel 1981 all'artista venticinquenne nel corso della mostra dedicata a Frigidaire: un libero flusso di parole che ce lo restituisce sempre giovane, come voleva essere

Thomas Martinelli, Alias del manifesto, 9 agosto 2014

I momenti che «attualizzano» uno scritto su Andrea Pazienza non mancano mai, tanta è l'impronta indelebile del suo «segno invincibile» nel panorama culturale italiano degli ultimi decenni. La grande mostra che ha circolato ultima nell'ordine a Bagnoli (Napoli), ogni volta più ricca, il lavoro instancabile e puntuale di raccolta dei fratelli, le riedizioni delle sue opere (prossimamente Baldini & Castoldi ripropone il denso e penetrante *Pompeo*) e nel prossimo futuro un film tratto dalle sue storie. A osare è Renato De Maria, il regista che ha girato per la Rai il documentario sull'appartamento di Bifo, già sede di Radio Alice e di altri momenti del movimento bolognese del '77. Dopo *Hotel Paura*, film con Sergio Castellito e Isabella Ferrari, il regista bolognese che ha vissuto con Pazienza momenti di passaggio fra il '77 e gli '80 si cimenterà con la traduzione sullo schermo di tre episodi diversi ma emblematici di Paz: *Pentothal*, *Giorno* e *Zanardi*. Di questa transizione fra l'apice del movimento del '77 alle prime avvisaglie del cinismo individualistico degli «orrendi Ottanta» dalla creatività anarcoide e liberatoria giovanile pur sempre parte di una sinistra di cui s'intravedeva qualche smagliatura al lato bieco e odioso della merce e del delirio d'onnipotenza adolescenziale che in quei crepacci si è annidato, si parlava con Andrea Pazienza in questa intervista. A Pisa nel 1981, in occasione di una bella mostra a Palazzo Lanfranchi dedicata al mensile Frigidaire, la testata di «tendenza» allora sia come contro/informazione che come fumetto, ci eravamo seduti per terra appartati in un angolo. Come sempre allora, la chiacchierata con lui era un imprevedibile flusso di coscienza, fortunatamente in quell'occasione fissato su nastro da un registratore acceso.

Da Pentothal a Zanardi, qual è il personaggio di Pazienza?
Facciamo così: io rispondo a domande in modo un po' generico… parlando così… uscendo a volte fuori tema… Allora io penso questo: esistono due momenti della mia vita, uno è il momento Pentothal che a sua volta si divide in altri due: uno molto cattolico, clericale, da sagrestia con una ridda di giochi, divertimento, scuse, affettazioni, tartagliamenti, congestioni, nasi grandi, pustole ecc. Poi c'è invece un momento sempre in Pentothal molto più duro che appunto poi è il momento Pentothal, quello che io definii così, che poi doveva essere questo siero della verità che invece non è stato solo questo…che era molto più legnoso, totemico e al quale potevo fare riferimento senza espormi così tanto. Ma questa è una fase iniziale di assoluta non conoscenza del mezzo attraverso il quale io mi proponevo… e così, un po' come nei temi in classe quando ti dicono «bravo, ma fuori tema», io mi espandevo sulla carta in modo abbastanza sconnesso, senza esercitarmi molto nel segno, facendo quello che io sapevo già fare, cioè proponendomi attraverso delle chiavi che io già conoscevo, che avevo già sperimentato in altre occasioni, nel privato oppure quando facevo i quadri. Invece tutta l'ultima produzione – la migliore – è quella che a me piace di più e che nasce dalla volontà di divertimento, non tanto di raccontare ma dalla voglia di ricreare delle situazioni quanto più possibile evocative. Questi momenti in me nascono sull'onda di quella che vorrebbe essere una scoperta matematica. Cioè, a me la matematica è mancata a scuola perché la odiavo. Invece adesso ne sento la mancanza nel senso che mi piacerebbe costruire attraverso dei moduli in modo simmetrico, speculare, definito delle cose che siano quanto più possibili e realiste. Zanardi è la cattiva coscienza di tutti noi, è il nostro compagnuccio di scuola, l'amico d'infanzia perfido che ci ha umiliato in mille modi. È la persona che abbiamo odiato di più in assoluto ma alla quale avremmo voluto assomigliare, alla quale ci siamo ispirati di più. Era nefando, ignorante, spregiudicato perché assolutamente vuoto.

Perché al liceo e non nella vita normale dove pure c'è questa categoria di persona?
Io adesso sto acquistando forza statica con l'età e perdo invece quella forza che mi faceva volare sulle scale in salita che noi tutti – abbiamo la stessa età – ricordiamo fin troppo bene, quasi con dolore, perché appartiene a ieri, non ancora all'altro ieri o all'anno scorso. E allora ci sono ancora dei momenti in cui io mi provo, e non mi ritrovo più con quel dinamismo tutto particolare.

E tu che pensi?
Penso che va male da questo punto di vista, mi dispiace molto. A me non interessa la maturità perché io non credo nella maturità nel senso di acquisizione di conoscenza, responsabilizzazione, presa di coscienza di certi fatti. Mi piacerebbe rimanere giovane il più possibile, nel senso di non doverla mai menare a nessuno dicendogli quello che secondo me deve o non deve fare.

E tu ti comporti così?
No, non mi comporto così, assolutamente, però quando devo inventare dei personaggi cerco di fare in modo che questi personaggi rispondano quanto più possibile a questo particolare tipo di dinamismo eccentrico, violento che poi ha in sé la ribellione, perché non si tiene. Insomma però, questo non è l'aspetto più importante o quello che m'interessa. Io mi accorgo che in una città esistono mille situazioni diverse e le riconosco molto di più nei ragazzi che negli adulti o in questi che rappresentano un po' come me l'età di mezzo, quando non si ha più tempo da dedicare al fatto modale spicciolo, al colore della vespa, a quel particolare aggeggio che ti distingue. E tutto questo muoversi a me piace. Da un certo punto di vista mi disgusta: perché? Quando poi l'ho fatto io, tutta la mia energia dinamica in qualche modo la disperdevo perché poi non sono arrivato a nessuna conclusione degna, dal momento che oggi mi riconosco con dei dubbi enormi… la disperdevo quindi in politica. Ho passato il liceo a fare casini in politica, mentre invece oggi nei licei di politica non si parla neanche un po', non esistono più le assemblee, non esiste più niente. E in fondo «il divertimento puro»… è un regresso sicuramente se si può parlare di regresso, ma forse è superfluo parlarne…

C'è chi dice che a volte ti diverti quando fai i tuoi fumetti ma…
…ecco, posso rispondere? Prima di tutto il fumetto ha dei tempi che sono i tempi del fumetto, sono i tempi che non danno al fumetto la dignità alla quale potrebbe assurgere in altre particolari circostanze. Nessuno naturalmente ci costringe o costringe me a lavorare producendo una storia al mese o ogni due mesi, però poi alla fine si entra in un gioco particolare di situazioni che ne sei costretto forse più che se esistesse realmente una figura che ti obbliga a farlo. Il fatto è – voglio entrare anche in termini spiccioli – che una tavola a me viene pagata 100-120mila lire. Basta prendere il giornale e contare il numero delle tavole: quello che tendo a fare, come tutti quelli che riescono a pubblicare tutto quello che fanno, è di garantirmi uno stipendio. Quello che fanno tutti, tutti quelli che cercano un lavoro cercano di fare questo… Per esempio c'è una tavola su *Amore mio* dove c'è una figura accovacciata che guarda un pezzo di carta appallottolato che gli sta davanti, è una cosa a colori. Dietro io ci avrei voluto fare un Victor Vasarelli, tutto matematico, una sorta di progetto costruttivista con delle cromie molto studiate, molto particolari e ti assicuro che sarei riuscito a farlo se avessi avuto il tempo. Non avevo il tempo e mi sono dovuto accontentare di una serie squalificante di rombi colorati. Potrà anche piacere, però non è la cosa che avrei voluto fare se avessi avuto un tempo diverso. Però questo non è importante… Quando riesco a produrre qualcosa che mi piace molto, io godo, mi diverto nel farla, passo dei momenti che per me sono indimenticabili. Quando invece faccio qualcosa che non mi va, io ho sofferto per un mese e quindi non perdo il sonno a pensare alle 3.500 lire che ha perso il tipo comprando il giornale e rimanendo deluso, perché lui ha perso 3.500 lire e io ci sono stato molto, ma molto più male… Sono io quello che ci sta peggio, quindi non mi sento costretto di dare spiegazioni a nessuno da questo punto di vista. Un'opera d'arte o un quadro o un vaso o un water significa esattamente quello che riesci a vedere. Quello che vedi è quello che è. Nessuno ti obbliga – ed è giusto – a conoscerne la storia, a conoscerne i passaggi della ricerca che sono alla base del progetto, tutte la teorie dell'evoluzione che hanno portato a questo tipo particolare di oggetto. È una storia a parte. Il critico secondo me è un parassita perché vive del lavoro di altri, quindi un'opera significa o non significa quello che riesci a vedere. Tutto il resto sono altre discipline, la storiografia, le mille

definizioni che compongono l'universo, la galassia delle materie al Dams, per esempio, che sono una più stupida dell'altra o una meno definibile dell'altra, una più funambolica dell'altra nella definizione. Poi in effetti se la cosa riesce a trasmetterti qualcosa ha funzionato, se non te la trasmette non ha funzionato e finisce lì. A volte è questione di un millimetro… Esistono delle matematiche che determinano tutto questo. Queste sono le matematiche alle quali io vorrei arrivare, però è un lavoro difficile perché quando sei là, vai, capito?

C'è un tuo filone di satira politica o proprio non ti poni il problema?
No, mi piacerebbe avere a disposizione una quantità di segni diversi e poter fruire di questi segni, però vanno coltivati in qualche modo. Io non ho molto tempo né voglia… Poi in verità se io adesso mi dovessi mettere a fare la satira politica dopo due anni che non la faccio più, non ci riuscirei. Così come non avrebbe più senso per me fare una vignetta con De Michelis con la scritta «De Michelis è un brigatista», mentre invece al limite se l'avessi fatta due anni fa – però usando un modo particolare di proporre l'immagine – avrebbe funzionato, forse.

Che musica ti piace adesso?
Sento la radio, però non ho impianti, non colleziono dischi, non so… siccome di solito dico cose alle quali credo, almeno al momento… Se tu mi fai una domanda sulla musica, io ti posso rispondere con qualche cosa buttata lì che poi domani non ricorderei.

Allora più secco: che disco metteresti adesso?
Ah, metterei l'ultimo dei King Crimson, *Discipline*, con Robert Fripp che fa il barrito d'elefante.

Ti senti una star?
Tsk! No.

Sei ancora il vecchio…
…non sono mai stato il vecchio, c'ho 25 anni… Solo in certe occasioni come queste si ha l'occasione di trovarsi, altrimenti e per fortuna non si vivono certe cose proprio per niente. Meno male. Non è né un ghetto né altro, è proprio la felice normalità e la vita di chi se l'è cercata e che se lo sta vivendo con idiota tranquillità. Ho un'infinità di problemi, ma non sono questi, cioè sono proprio problemi: non fare il militare, cambiare casa…

Frankenstein sono io. Il segreto di Mary Shelley

Una studiosa femminista americana rivela la genesi di un romanzo che ha fatto la storia del cinema: è una metafora della vita coniugale dell'autrice

Mario Baudino, La Stampa, 11 agosto 2014

Ha quasi duecento anni, e senza di lui la storia del cinema, per fare un esempio, sarebbe molto più povera. Eppure *Frankenstein*, il romanzo che Mary Shelley scrisse a diciassette anni e pubblicò nel 1818, nonostante il grande successo di massa è stato tenuto ai margini dell'accademia almeno fino agli anni Ottanta del Novecento. Ancora nel '65 Harold Bloom, con tutte le sue idiosincrasie uno dei critici più importanti del secolo scorso e forse anche di questo, scriveva che era «forte» ma «pieno di difetti, con frequenti goffaggini sia nella narrazione sia nella caratterizzazione dei personaggi». Aggiungeva che nonostante la sua mancanza di sofisticatezza e complessità, fotografava perfettamente il mito romantico. Di qui il successo.

Nel '79, però, un gruppo di studiose pensò di rispondere a un manifesto su «Critica e decostruzione» appena lanciato dallo stesso Bloom e altri professori. E dato che si concludeva con una poesia di Percy Bysshe Shelley, l'idea fu di opporgli un volume collettivo dedicato proprio al *Frankenstein* di Mary Shelley, la moglie, la vedova, la sacerdotessa dell'infinito culto postumo per il grande poeta romantico. Non se ne fece niente, ma la rivalutazione del romanzo in chiave femminista cominciò proprio allora, contagiando anche la critica estranea ai «gender studies».

La capofila di quel movimento, Barbara Johnson, ha scritto molto su Mary Shelley, fino alla morte nel 2009. Ora esce postumo per la Standford University Press quello che è anche il suo testamento spirituale: *A Life with Mary Shelley*, un vita con Mary. Una vita di studi. Si può essere ossessionati da Mary Shelley? Sì, è la risposta. Perché col suo romanzo ha osato, in qualche modo, l'inosabile: non solo ha sfidato il partner maschio, il futuro marito, l'uomo che amava, e senza parere l'inarrivabile circolo romantico di cui faceva parte anche se in posizione di minorità, in quanto donna; ma lo ha fatto quando la letteratura femminile era eminentemente scandalosa. La storia di un mostro costruito con pezzi di cadaveri che sfugge al controllo del suo «creatore» e scatena una sorta di violenza innocente per tutta l'Europa, fino al Polo Nord lo era ancor di più.

Quel mostro, sottolinea la Johnson, le appartiene: scrivere il libro è stata di per sé stessa un'azione «mostruosa» - come la studiosa legge e interpreta nelle lettere di Mary Shelley. Quel mostro, però, è anche un suo altro sé, un'identità oscura. La conferma è nel libro, ma anche nella sua stessa genesi. Che è nota: tutto avvenne sul lago di Ginevra, nel maggio 1816, dove P.B. Shelley con la giovanissima Mary (non ancora sposata) avevano raggiunto la sorellastra di lei, Claire Clairmont e il suo amante, Lord Gordon Byron. C'era anche il medico personale del ricco, affascinante e tenebrosissimo bardo, John Polidori, legato a lui da un complesso rapporto di odio-amore.

Belli e forse dannati, vivevano intensamente pensando soprattutto a sé stessi e ai loro libri, alla poesia e all'idea che i poeti fossero, come scrisse P.B. Shelley, «i non riconosciuti legislatori del mondo». Molto meno si curavano delle compagne, che li adoravano. Erano narcisisti, passionali, seduttori implacabili tra incesti e infedeltà, figli nati e morti o abbandonati; molto lontani dalle convenzioni del loro tempo, molto noti, molto sospetti agli occhi dei tutori dell'ordine.

Quell'anno l'estate era troppo calda, il gruppo passava molto tempo in albergo a leggere storie gotiche. Fu Byron a proporre agli amici di comporne una a loro volta, come un gioco di società. A Mary Shelley non veniva in mente nulla, agli altri sì. Ma ripensandoci, giorno dopo giorno, fu l'unica a scriverla davvero, la sua storia. Era la sola che potesse farlo, perché aveva tutti i personaggi a disposizione. Barbara Johnson si diverte a passarli in rassegna: Victor Frankenstein, il medico che assembla il mostro, è certamente Polidori (erano tempi in cui per le autopsie private andava forte il contrabbando di cadaveri, col suo contorno fosco e a volte criminale) ma anche lo stesso P.B. Shelley, che nella realtà usava Victor come nomignolo e soprattutto esprimeva le stesse idee «educative» del dottor Frankenstein. Quelle che nel romanzo falliscono miseramente.

Frankenstein, o il moderno Prometeo – questo il titolo completo, richiama del resto il dramma lirico *Prometeo liberato* di P.B. Shelley.

Sembra curiosamente mancare all'appello il quarto personaggio, proprio il fascinoso Byron. Vero è che se ne occupò Polidori: nel 1819 il medico avrebbe pubblicato un altro libro dal grande avvenire, *Il Vampiro*, ispirandosi direttamente a lui per il suo protagonista. Non è detto che l'idea gli sia venuta in quel frangente, ma l'ipotesi è quantomeno invitante. Anche perché di lì a poco, salvo Claire Clairmont, tutti i protagonisti sarebbero scomparsi: Polidori suicida nel 1821, P.B. Shelley annegato nel naufragio del suo *Ariel*, al largo di Viareggio, nel 1822, Byron ucciso dalla malaria a Missolungi nel 1824. *Frankenstein*, alla fin fine, è una storia di famiglia. E di vedovanza.

Amazon e la guerra per i libri online: arruola Orwell ma sbaglia la citazione

Fabrizio Massaro, Corriere della Sera, 12 agosto 2014

Clamoroso errore di comunicazione di Amazon nella polemica con gli scrittori. Per difendere le proprie ragioni si affida a una citazione di George Orwell ma la interpreta malamente, praticamente al contrario. Succede anche questo, nello scontro sempre più duro sul prezzo giusto dei libri elettronici tra Amazon, la casa editrice Hachette (controllata dalla francese Lagardère) e i 900 autori americani che hanno firmato, su iniziativa dello scrittore Douglas Preston, un appello contro le politiche commerciali del distributore online. Gli autori, peraltro, hanno fondato un sito, authorsunited.net, in cui invitano i lettori a scrivere direttamente a Jeff Bezos (jeff@amazon.com) per protestare contro il boicottaggio di fatto applicato al gruppo francese attraverso il blocco delle prevendite dei libri e i ritardi nelle consegne fisiche delle copie ai clienti. Per sostenere le proprie ragioni a favore di una politica di prezzi bassi degli ebook, rispetto a quelli «troppo alti e talvolta ingiustificati» proposti da Hachette – e per difendersi dall'accusa di voler conquistare quote di mercato ai danni di autori, librerie e case editrici tradizionali –, il colosso di Jeff Bezos ha messo in piedi un gruppo alternativo, readersunited.com, invitando a sua volta i lettori a protestare contro l'amministratore delegato di Hachette, Michael Pietsch (Michael.Pietsch@hbgusa.com).

Nella sua lunga risposta agli scrittori, Amazon fa leva anche su una frase di Orwell sul prezzo dei libri. Scrivono gli uomini dell'Amazon Book Team: quando poco prima della Seconda guerra mondiale vennero inventati i libri economici (paperback), che costavano un decimo dei libri tradizionali, gli editori cercarono in tutti i modi di boicottarli. A riprova, citano una frase di Orwell: «Se gli editori fossero sensati, dovrebbero mettersi d'accordo e sopprimerli». E commentano: «Sì, Orwell stava suggerendo un cartello». Cartello che, secondo Amazon, Hachette starebbe adesso proponendo agli altri editori per opporsi al distributore online. Oggi Hachette vende gli ebook a 14,99-19,99 dollari, mentre Amazon in media li vende a meno di 10 dollari. Lo sconto, sostiene il gruppo di Seattle, porterebbe vantaggi a lettori, autori e anche alle case editrici.

Ma, come ha subito notato la rete, la citazione di Orwell è sbagliata. E ieri il *New York Times* – giornale sul quale domenica era comparso l'appello a pagamento degli scrittori, tra cui Stephen King e John Grisham –, ha messo il dito nella piaga: una mezza pagina di stroncatura su «una delle più grandi cantonate nelle pubbliche relazioni». La citazione di Orwell, fa notare il *Nyt*, in realtà celebrava l'avvento dei paperback. Era insomma, una frase ironica. Ma c'è di più: perché Orwell in quel brano continuava con un argomento che smonta le tesi di Amazon. «È un grande errore pensare che libri meno cari siano un bene per le vendite di libri. Meno costano i libri, meno soldi si spendono in essi» sosteneva lo scrittore. «È un vantaggio dal punto di vista del lettore e non danneggia l'economia nel suo complesso, ma per editori, scrittori e librai è un disastro».

Insomma, una caduta di stile per Amazon, che ha anche fornito agli avversari un insperato quanto autorevole avvocato. Ma nonostante il clamoroso errore di comunicazione, Amazon persiste nella sua linea commerciale e anzi allarga il fronte dello scontro sui prezzi anche alla Disney. Il colosso internet starebbe ostacolando le prevendite di due film Disney, *Maleficent* e *Captain America: The Winter Soldier* nella loro versione in dvd (non invece in quella digitale). All'inizio dell'estate Amazon aveva bloccato i pre-ordini di dvd della casa cinematografica per *The Lego Movie*, anche in quel caso per ottenere termini di vendita più vantaggiosi. Alla fine le due società trovarono un accordo e la vendita di dvd riprese. Lo scontro dei prezzi in realtà travalica questi episodi, perché rischia di avere effetti concreti sul mercato editoriale e dell'entertainment in generale. Non è forse un caso che il *Nyt* ne scrivesse ieri non nel dorso culturale ma in quello finanziario.

Chi ha detto che le copertine scompariranno?

Date per spacciate con gli ebook, tornano adesso anche in versione digitale grazie a un gruppo di editori e designer. Con effetti speciali. Chiedete a Oliver Sacks…

Stefania Parmeggiani la Repubblica, 13 agosto 2014

Il primo è stato *Qui Siria* della giornalista Antonella Appiano. Poi è arrivato il saggio *Interactive Fiction & Ebooks* di Enrico Colombini. Quando l'editore digitale Quintadicopertina ha deciso di pubblicarli si è chiesto quale fosse il modo migliore per presentarli ai lettori. Non cercava effetti speciali, ma era dispiaciuto di non riuscire a mettere in risalto la biografia degli autori. Così ha riportato in primo piano le cover, come nei libri di carta, ma trasformando ogni elemento in una porta d'ingresso: toccando il titolo comincia la narrazione, sfiorando il nome dell'autore si apprendono le informazioni biografiche. A settembre pubblicherà un libro sulla crisi ucraina da *Maidan alla guerra civile* (*Revolyutsiya*, a cura di Matteo Zola con la redazione di *East Journal*), rivestito da una confezione ancora più estrema: una mappa che permetterà al lettore di scegliere con un touch la città da cui cominciare il viaggio.

La «prima pagina» interattiva è una delle possibili risposte a quanti nel mondo temono che il digitale uccida le copertine dei libri. Come è accaduto a quelle dei dischi in vinile, delle musicassette e dei film in vhs.

Negli ebook non ci sono pagine da rilegare e nei negozi online la copertina è ridotta alla grandezza di un francobollo o poco più. È un elemento visivo con un valore di marketing pari o inferiore a quello di stellette e recensioni. Al momento dell'acquisto sparisce: chi legge entra direttamente in pagina. Una delle cover più di successo degli ultimi anni, quella della biografia di Steve Jobs scritta da Walter Isaacson, ha fatto il giro delle librerie del mondo, ma un lettore digitale per vederla a tutto schermo sul suo Ipad deve toccare una quindicina di volte la scritta back.

«Quando abbiamo fondato Quintadicopertina» spiega Maria Cecilia Averame «avevamo così tante questioni aperte che non ci siamo soffermati a pensare al design dell'ebook. Tutte le nostre energie erano concentrate sulla funzionalità: che formato utilizzare per raggiungere il numero maggiore di lettori, come promuovere i titoli su cui avevamo deciso di investire. A un certo punto è stato inevitabile chiedersi se la cover avesse ancora una funzione. Ci siamo detti che sì, valeva ancora la pena investire sulla confezione di un libro, ma per mettere in risalto quegli elementi che negli ebook finiscono in secondo piano, ad esempio il profilo dell'autore e la sua bibliografia. Per intenderci quegli elementi che di solito stanno nella quarta di copertina o sul risvolto».

Craig Mod, scrittore, designer e collaboratore del *New Yorker*, nel saggio *Reinventare le copertine* (Apogeo) sostiene sia arrivato il momento di rimettere in discussione la faccia del libro, la sua funzione e il suo stile. «La copertina così come l'abbiamo conosciuta è morta. Ma è morta perché il modo in cui tocchiamo i libri digitali è diverso dal modo in cui tocchiamo i libri fisici. Una volta che lo riconosciamo, possiamo trarne le conseguenze». Possiamo disegnare una *book jacket* – come è chiamata in America – più adatta ai tempi in cui viviamo. Ad esempio investendola di una funzione pubblicitaria.

Quella che Mod ha scelto per sé, nella versione inglese *Hach the cover (Pre/Post)*, si aggiorna automaticamente informandoci della pubblicazione di ogni suo nuovo saggio. A misura di cover la storia del libro infinito, dell'opera costantemente revisionata, corretta e aggiornata dal suo autore, della possibilità di non scrivere mai la parola fine.
Non è solo tecnologia. Il destino delle cover passa anche dalla grafica. L'illustratrice Carin Goldberg ricorda quando adolescente si sedeva nella sua stanza ad ascoltare Joni Mitchell, tenendo la confezione del vinile tra le braccia. Da allora ha disegnato centinaia di copertine tra cui quelle dei libri di Kurt Vonnegut. «La copertina serve a visualizzare una emozione, a rendere concreto un ricordo. Continuerà a fare parte della nostra esperienza di lettura e di ascolto» ha spiegato ai suoi studenti dopo avere deciso di inserire nel programma didattico alcune lezioni dedicate alla grafica degli ebook. «L'idea di una copertina di libro come forma singolare è scomparsa qualche tempo fa e l'ebook può diventare un'opera d'arte totale che mescola audio, video e altre animazioni».
Come il conto alla rovescia per la data di lancio, inserito da un editore inglese nella copertina del romanzo per adolescenti *Daylight Saving* di Edward Hogan. O come i booktrailer con cui iniziare la lettura dei testi creati con la app di iBooks Author. «Non condivido scelte così ardite, mi sembrano effetti speciali» interviene Fabrizio Venerandi, con Averame fondatore di Quintadicopertina e docente del master di editoria della Cattolica di Milano. «Preferisco grafiche più sobrie: pochi colori e ben contrastati, immagini semplici, titolo del libro e dell'autore molto visibili… Sul modello di 40K». Con un catalogo che spazia dal visionario Bruce Sterling al blogger Cory Doctorow, la casa editrice italiana firma delle copertine che funzionano bene con ogni tipo di lettore e a qualsiasi dimensione. Come quelle minimali disegnate da Jason Santa Maria per *A Book Apart*: colori vivaci e carattere sans-serif su sfondo luminoso. Reggono lo schermo intero e sono perfette anche in versione francobollo. La scelta della sobrietà può spingersi fino all'estremo: nessuna parola. È il caso del primo libro pubblicato da Seth Godin, per anni uomo chiave del marketing di Yahoo, con Domino project. *Poke the Box* non ha parole sulla copertina, solo il disegno stilizzato di un uomo che esulta. «Chi ha bisogno delle parole? In rete» ha spiegato Godin «un libro è sempre accompagnato da un sacco di testo. Quello che c'è da sapere lo leggiamo sullo schermo, la copertina è solo un'icona».
Una scelta simile, ma senza rifiutare le parole, è stata fatta dalla Apogeo: la stessa grafica per tutte le opere. L'affermazione di uno stile e di un'identità editoriale. La garanzia di qualità per un lettore.
Facile per chi nasce in digitale, ma per chi continua a vivere sia nelle librerie che negli store online? Per ora si evita il problema disegnando una sola cover, quella tradizionale. Interpellato dai giornali americani Paul Buckley, vicepresidente e direttore creativo di Penguin, un uomo tra le cui mani passano ogni anno circa 800 copertine, ne fa una questione economica: «Le divisioni artistiche delle case editrici tradizionali non hanno illustratori specializzati nel digitale» e ingaggiarne di nuovi non conviene. Nella terra di mezzo la soluzione più geniale, secondo Mod, è stata ideata da Cardon Webb, graphic designer di New York tra i più famosi al mondo, per le opere del neurologo Oliver Sacks. Ogni copertina è autonoma e seducente. Richiama l'attenzione del passante dalla vetrina di una libreria, ma è sul web che dà il meglio di sé. Cercatele come ebook o come libri di carta (Vintage) e accostatele una all'altra: compare un unico grande disegno, la testa di un uomo, il suo cervello… Sei cover, un solo manifesto. Presente e futuro dell'editoria riassunti in una immagine.

«L'idea di una copertina di libro come forma singolare è scomparsa qualche tempo fa e l'ebook può diventare un'opera d'arte totale che mescola audio, video e altre animazioni.»

Il mondo nella testa: com'è nato Auto da fé

Storia della genesi dell'unico romanzo di Elias Canetti, morto il 14 agosto del 1994

Laura Antonella Carli, linkiesta.it, 14 agosto 2014

Una stanza tutta per sé

Elias Canetti ha scritto il suo primo e unico romanzo a 25 anni. Ha lavorato per trent'anni a una lunga riflessione sulla psicologia della massa; ha vissuto nella Vienna sonnacchiosa e benpensante e nella Berlino impetuosa degli artisti, in cui tutto sembrava accadere. Ha conosciuto Karl Kraus, Bertolt Brecht e Hermann Broch. Si è innamorato di Anna Mahler – figlia di Alma e Gustav – e dopo l'avvento del nazismo si è rifugiato prima a Parigi e poi a Londra. E si è tormentato tutta la vita cercando di produrre un nuovo romanzo all'altezza del suo sconvolgente esordio: *Auto da fé*, un libro nato sulla scia di due eventi fondamentali, uno di natura strettamente privata e apparentemente irrilevante, e l'altro decisamente *collettivo*.

Era l'aprile del 1927 e il giovane Elias Canetti, ancora studente di chimica all'università, aveva preso in affitto una stanza fuori Vienna, la cui vista dalla finestra l'aveva subito irretito: da un parte un parco e il pendio alberato del grande giardino arcivescovile; dall'altra lo Steinhof, la «città dei pazzi». L'ospedale psichiatrico, con i suoi 60 padiglioni, fu per Canetti una sorta di ossessione per tutti i sei anni in cui abitò in quella stanza: «La vista quotidiana dello Steinhof, dove vivevano seimila pazzi, è stata la spina nella mia carne» racconta: «Sono assolutamente certo che senza quella stanza non avrei mai scritto *Auto da fé*».

Ma non è solo il panorama a ispirarlo. La padrona di casa è una donna con una lunga sottana che arriva fino a terra e che tiene la testa obliqua, «gettandola ogni tanto dall'altra parte». Il primo discorso che fa a Canetti riguarda la gioventù dell'epoca e il prezzo delle patate. Chiunque abbia letto *Auto da fé* non può che riconoscere la terribile Therese, uno dei personaggi più disturbanti della letteratura, una «donna di cortissime vedute», completamente ripiegata nella sua meschinità (anche se, per dare il dovuto alla povera padrona di casa, bisogna precisare che i tratti in comune si limitano a questa prima impressione).

Schiere e moltitudini

Il secondo evento, come dicevamo, è di portata più vasta. Qualche mese più tardi, il 15 luglio, Canetti entra in contatto diretto con qualcosa che lo ossessionerà tutta la vita: la *massa*. Nel Burgenland c'era stata una sparatoria e alcuni operai erano rimasti uccisi. Il tribunale aveva assolto gli assassini e il giornale del mattino titolava a grandi lettere: «Una giusta sentenza». Canetti è profondamente indignato e non è il solo: da tutte le zone della città partono cortei spontanei di lavoratori diretti al Palazzo di Giustizia, che viene incendiato. La polizia riceve l'ordine di sparare e l'esito è di 90 morti.

Per Canetti è un'esperienza sconvolgente: per la prima volta si sente parte integrante della massa come entità omogenea, distinta dalla somma dei suoi individui: «È la cosa più vicina a una rivoluzione che io abbia mai vissuto sulla mia pelle» racconta, «da allora so con assoluta precisione quel che accadde durante l'assalto alla Bastiglia».

Il tema della massa, come si forma e come può essere diretta, sarà per lui oggetto di studio per moltissimi anni, studio che confluirà nel libro *Massa e potere*, poderosa opera di difficile classificazione, a cavallo tra la filosofia, l'etnologia e le scienze.

Ma oltre al fenomeno della massa, in quell'«assalto alla Bastiglia» ci fu un altro aspetto che lo colpì e che racconta nel saggio *Il mio primo libro: Auto da fé*:

in una strada laterale, un uomo, in disparte, «con le braccia alzate e le mani congiunte sopra la testa in un gesto di disperazione, gridava gemendo: "Bruciano i fascicoli! Tutti i fascicoli!"». «Meglio i fascicoli che gli uomini!» ribatté Canetti, seccato. Come non intravedere una prefigurazione di Kien, l'Uomo dei Libri, che brucia con essi nella sua biblioteca? Ma il protagonista di *Auto da fé* prenderà forma solo qualche anno più tardi. Per il momento l'immagine dell'uomo che piange il rogo dei fascicoli si fissa nella mente dell'autore e lì rimane come in un'incubatrice, mentre Canetti va incontro ad altre esperienze che finiranno per alimentare il microcosmo grottesco del suo romanzo.

Il soggiorno berlinese

Nell'estate 1928 lo scrittore visita per la prima volta Berlino. Quella che incontra è una città febbrile e impetuosa, in cui fa la conoscenza, tra gli altri, di George Grosz, Isaak Babel' e Bertolt Brecht. Quest'ultimo, irritato dalla sua ingenuità e dai suoi supposti «buoni sentimenti», si diverte a scandalizzarlo con battute ciniche su sé stesso. Babel' invece gli si affeziona, mentre Grosz gli chiede consigli sui libri da leggere.

In quella città eccessiva tutto era fatto con ostentazione, «tutto era lecito e tutto si *faceva*, e la Vienna di Freud, nella quale si *parlava* di questo e di quello, appariva al confronto con Berlino, una città di chiacchiere innocue». Canetti riparte portandosi dietro un «groviglio mostruoso» di sensazioni e l'impressione di essere una sorta di «giovane puritano».

Torna a Berlino l'estate successiva, questa volta conducendo una vita meno frenetica. Frequenta altri quartieri, va a bere da solo nelle bettolacce ed entra in contatto con tutt'altro tipo di persone, soprattutto operai. Quando torna a Vienna, ha ormai terminato i suoi studi e decide di chiudere per sempre con la chimica.

Si rinchiude nella sua stanzetta in affitto e scrive. Le esperienze accumulate e la frenesia berlinese gli avevano lasciato uno stato d'eccitazione che premeva per sfogarsi. Quello che ha in mente è un mosaico di ritratti, liberamente ispirati agli uomini «eccessivi e invasati» conosciuti nella capitale tedesca. Inizia perciò a lavorare su diversi personaggi, tutti caratterizzati da una monomania che li definisce quasi per sineddoche. Su tutti, piano piano se ne impongono otto: l'«Uomo della Verità», il «Visionario», il «Fanatico Religioso», l'«Uomo dei Libri», il «Collezionista», lo «Scialacquatore», l'«Attore» e il «Nemico della Morte». Il suo progetto è realizzare una «*Comédie humaine* dei folli», ma come ogni gioco al massacro quale è anche la buona letteratura, ne resterà uno solo, l'«Uomo dei Libri», Peter Kien.

Il mondo nella testa

Come Karl Kraus, suo idolo per molti anni, Canetti è un maestro nel mettere in scena la cattiveria umana e nelle 600 pagine di *Auto da fé* si affolla un campionario di alienazione e inettitudine che costruisce il ritratto grottesco e deformato di un piccolo, meschino universo che travalica i confini della Vienna dell'epoca. Il protagonista Peter Kien, illustre sinologo, è un erudito che non vede oltre il suo regno di carta, annientato dal contatto col mondo. Ma i suoi antagonisti non sono da meno quanto a manie e autoreferenzialità e incarnano al meglio i prototipi dell'opportunismo viennese.

Già si è detto della perfida domestica Therese, donna di un'ottusità sconcertante, che si impossessa dell'appartamento del povero Kien, facendo scempio della sua biblioteca. Alla distruzione del protagonista concorre inoltre il deforme nano Fischerle – strabiliante figura che rivivrà come personaggio in *Tutto il ferro della Torre Eiffel* di Michele Mari –, furbo truffatore appassionato di scacchi e ossessionato dalla fama. La forza bruta, con la sua ottusa pragmaticità, è invece rappresentata dal portinaio Pfaff, il «Lanzichenecco». In questa figura di benpensante uxoricida e violentatore della propria figlia qualcuno vede una sorta di precursore esemplare del nazismo: l'orrenda «banalità del male» che con la sua brutalità finisce col trionfare sull'intelligenza inerte dell'uomo di lettere.

Su tutte queste suggestioni aleggia sempre presente il fantasma dello Steinhof, che non solo si è rivelato fonte di ispirazione per i caratteri monomaniacali dei personaggi, ma che irrompe direttamente nella

vicenda attraverso lo psichiatra Georg – fratello di Peter, omonimo del fratello di Canetti – e i suoi pazienti. Un'incursione nell'universo della psichiatria criminale che ricorda da vicino Robert Musil e lo straordinario personaggio di Moosbrugger ne *L'uomo senza qualità*.
Canetti non riuscirà mai a portare a termine la sua «commedia umana dei folli», ma l'aver lavorato a lungo su tanti abbozzi di caratteri differenti lo aiuterà a costruire l'assurdo universo di *Auto da fé*, dominato dall'incomunicabilità assoluta, in cui ognuno è arroccato nella propria percezione delle cose, patologicamente parziale.
Termina il romanzo nell'ottobre del 1931. Fa rilegare in tela nera ciascuna delle tre parti del libro e le spedisce in un enorme pacco a Thomas Mann. La lettera di accompagnamento ha un tono che lo stesso Canetti definisce «solenne e altezzoso». Dopo pochi giorni però i volumi tornano indietro senza essere stati letti: Thomas Mann si scusava, ma le sue condizioni gli impedivano di affrontare la lettura. Canetti rimane profondamente deluso.

La pubblicazione

Il temperamento permaloso dello scrittore è noto; si pensi, ad esempio, a quando molti anni più tardi romperà la lunga amicizia con Claudio Magris, reo di aver espresso perplessità sulla qualità letteraria dell'autobiografia (*La lingua salvata*, *Il frutto del fuoco* e *Il gioco degli occhi*) e di aver invece definito *Auto da fé* «l'unico suo libro veramente grande». D'altra parte, nei confronti di questo grande libro Canetti manterrà sempre sentimenti contrastanti: a tratti denigrandolo – come quando arriva a definirlo una «aberrazione giovanile» – e a tratti difendendolo a spada tratta, come nel 1936, quando si indigna con Hermann Hesse che ne aveva fatto una recensione un po' tiepida.
Nel '32, però, mentre a Vienna veniva pubblicato il secondo volume de *L'uomo senza qualità*, Canetti non aveva ancora trovato un editore. A suo dire, non si stava dando molto da fare per trovarlo, offeso com'era dalla reazione di Thomas Mann, e avvilito dalla manifesta grandezza dell'opera di Musil, verso il quale avrà sempre parole di stima, senza incappare in quell'invidia stizzosa riservata ad altri autori (scriverà ne *La tortura delle mosche*: «Forse la più pura soddisfazione della mia vita: l'apprezzamento di Musil»). Ma i propositi di autoflagellazione vendicativa dettati dall'orgoglio ferito difficilmente vengono mantenuti e sotto la spinta di alcuni amici legati al mondo dell'editoria sottopone il proprio lavoro a diverse case editrici.
Finalmente, nel 1935, il romanzo trova un editore ed esce con il titolo *Die Blendung* (L'accecamento), mentre *Auto da fé* sarà il titolo scelto dallo stesso autore per alcune delle edizioni straniere, compresa quella italiana. Questa volta Thomas Mann lo legge e trova che, insieme all'*Henri Quatre* di suo fratello Heinrich, si tratti del libro più interessante dell'anno.

Canetti non riuscirà mai a portare a termine la sua «commedia umana dei folli», ma l'aver lavorato a lungo su tanti abbozzi di caratteri differenti lo aiuterà a costruire l'assurdo universo di *Auto da fé*, dominato dall'incomunicabilità assoluta, in cui ognuno è arroccato nella propria percezione delle cose, patologicamente parziale.

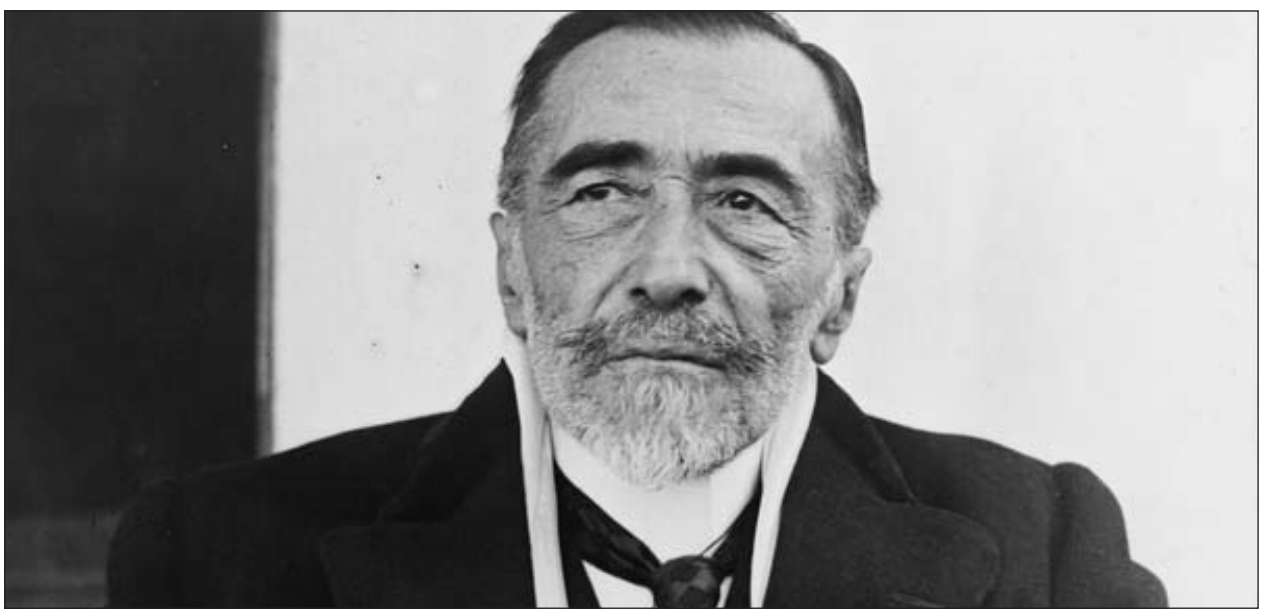
Conrad. Vita misteriosa e folle di un marinaio fedele

Da mozzo a capitano realizzò il sogno di un'esistenza liquida e letteraria. 1857-1924.
Di origine polacca, scelse l'inglese per scrivere i suoi libri: un'autobiografia nautica

Pietro Citati, Corriere della Sera, 15 agosto 2014

Quando la madre morì di tubercolosi nell'aprile del 1865, Józef Teodor Konrad Korzeniowski, che più tardi diventò Joseph Conrad, aveva sette anni. Il padre, Apollo, le dedicò un culto quasi mistico, come a una Madonna o a una Grande Madre, culto che il figlio non condivise. Il figlio cercò di ripetere e imitare il modello del padre, non quello della madre, che non ha alcuna parte di rilievo nella sua vita, nella sua mitologia e nella sua letteratura.

Il padre – scrisse Conrad – era un uomo sensibilissimo, un temperamento esaltato e sognante, cupo e ironico: aveva una conversazione affascinante; e il suo viso, fosco e cupo quando era calmo, si illuminava completamente quando rideva o sorrideva. Amava la letteratura: tradusse Shakespeare; il figlio ricordò che la sua prima introduzione alla letteratura inglese era stato *I due gentiluomini di Verona*, tradotto da Apollo. Il sogno, nascosto nell'amore del padre per la letteratura, era la Polonia cattolica: libera e indipendente dall'odiosa e mostruosa tirannia della Russia. Come scrisse il padre nel 1868: «Joseph e io siamo due esiliati e vagabondi: abbiamo bisogno l'uno dell'altro; lui ha bisogno del misero guardiano che io sono per lui, e io di quello che lui è per me, la sola forza che mi tenga in vita». Il figlio avrebbe potuto scrivere le stesse parole, sebbene in tutti i suoi libri avvolgesse la figura del padre in un'aura di fallimento.



Apollo morì a Cracovia nel maggio 1869, quando il figlio aveva undici anni. Conrad passò gli ultimi mesi della vita del padre in un'abitazione silenziosissima, posseduta dalla morte, dove le suore infermiere sussurravano, muovendo appena le labbra. Molto tardi, di sera, era autorizzato a entrare nella camera del moribondo: salutava il padre disteso sul letto, il quale spesso non riusciva nemmeno ad accorgersi della sua presenza. La notte Conrad si addormentava di un profondo sonno solo a forza di piangere: pensava con terrore alla morte inevitabile che stava per assalirlo. Quando era insieme agli altri, non versava una lacrima; e così veniva giudicato un piccolo miserabile indurito dalla sorte.

Dopo la morte del padre, Conrad visse sotto la tutela del fratello della madre, Tadeusz Bobrowski: lo zio l'amò moltissimo, lo consigliò, lo comprese (ne conserviamo settanta lettere, scritte tra il 1876 e il 1893: *Bobrowski, Lettere a Conrad*, Sellerio, a cura di Maria Cristina Bragone). In quasi tutte le lettere lo zio criticava l'influenza romantica del padre sul figlio, al quale raccomandava risparmio, volontà e tenacia. Di rado Conrad gli ubbidì: continuava a sognare e a sprecare denaro; sapeva che lo zio aveva ragione, ma non poteva rinunciare alla propria inesauribile immaginazione e al proprio destino. Quando lo zio morì, Conrad scrisse che era stato per lui un «nobile e inesauribile tesoro di chiarezza di pensieri e calore di sentimenti».

Attorno ai sedici anni, Conrad fu travolto dal desiderio di diventare capitano di mare. E cominciò a parlarne in modo così insistente da passare per folle. Lo zio gli rispose che era un «incorreggibile e disperato Don Chisciotte»: gli amici e i parenti lo deridevano. Più tardi, Conrad ammise che la sua vocazione marina era misteriosa e inesplicabile. «Credo che io fossi l'unico caso di un ragazzo della mia nazionalità e con le mie ascendenze che faceva, per così dire, un salto a piè pari fuori dal suo ambiente e dai suoi vincoli nazionali». Il suo desiderio affondava, come Conrad ci racconta, nell'immenso amore infantile per i libri di viaggio e le carte geografiche: lo stesso che aveva trascinato Baudelaire «a cullare il nostro infinito nel finito dei mari».

Alla fine Tadeusz Bobrowski comprese e accolse le aspirazioni del nipote. Il 15 ottobre 1874 Conrad partì per Marsiglia, dove rimase fino all'aprile 1878, affidato alla custodia di un polacco che lavorava nella marina mercantile francese. Frequentò una famiglia di armatori, i Delestang; e un gruppo di scrittori e di *bohémiens* che conobbe nei caffè di Marsiglia. Nel 1875 fece due viaggi alla Martinica, ascoltando per la prima volta «il canto del vento sugli alberi di una nave»: quel canto era destinato «a penetrare nell'intimo del suo cuore, a passare nel sangue e nelle ossa», accompagnando per vent'anni i suoi pensieri e le sue azioni. Madame Delestang gli disse: «Bisogna, in primo luogo, fare attenzione a non rovinare la propria vita». Proprio questo rischiò Conrad, di rovinare per sempre la sua vita, lasciandosi trascinare dall'avventura, dal romanzesco, dal losco e dall'equivoco. Quasi tutto resta incerto sul contrabbando d'armi con la Spagna carlista, al quale Conrad partecipò sulla nave *Tremolino*. Non abbiamo notizie precise nemmeno sul suo tentativo di suicidio: si sparò una pallottola nel petto, e lo zio giunse a Marsiglia e lo trovò a letto ferito. Tadeusz perse la pazienza e lo accusò, seppure amorosamente, di pigrizia, incertezza, mancanza di indipendenza, fallimento, coscienza del fallimento, perdita di energia. Ma forse il tentativo di suicidio fu la salvezza di Conrad: egli affondò nel paese della morte, e di lì risorse come se la profonda accettazione della morte portasse con sé la resurrezione.

Subito dopo questo periodo, Conrad cominciò la sua vita di mare. Per vent'anni, come mozzo, secondo ufficiale e capitano, il mare fu la sua passione e il suo desiderio: dietro alla linea dell'orizzonte il mondo terrestre per lui non esisteva, come non esiste per l'eremita che si rifugia sulla cima dei monti; e i suoi giovani occhi guardavano sulla vasta superficie marina un luccichio di speranze che era soltanto il riflesso dei suoi sguardi pieni di fiamma. Contemplò spettacoli di ogni sorta: trionfali bagliori di mezzogiorno e tenerezze serali, il catastrofico splendore delle tempeste e la tortura delle lunghe bonacce, quando nemmeno una bava di vento increspava le onde immobili come uno stagno: mari alla Byron, alla Turner, alla Poe,

alla Melville, alla Hugo, alla Baudelaire – vaghi presentimenti del mare di Conrad.
«Nulla è misterioso per un uomo di mare» scrisse Conrad «se non il mare stesso». Via via che passavano gli anni, diffidava sempre più di questo mistero: il mare non era mai stato amico dell'uomo; tutt'al più era stato complice della sua irrequietezza. Non aveva mai sposato le sue cause migliori: ignorava completamente compassione, fede, legge, memoria; era indifferente al bene e al male, alla più bassa avidità e al più nobile eroismo. Se non amava il mare, o vedeva in esso il pericolo, Conrad amò sempre, con tutto il cuore, le navi, dal battello ai grandi velieri. Soltanto le navi risvegliarono in lui le qualità che egli amava: soprattutto la fiducia, che riassumeva in sé la competenza, il coraggio, la partecipazione, la fedeltà a un'idea e ai compagni. «Non so se sia stato un buon marinaio,» disse Conrad «ma so di essere stato un marinaio molto fedele».
La scoperta del mare e delle navi coincise, per Conrad, con quella della lingua inglese. Per la prima volta aveva ascoltato le sue sillabe sulla bocca di alcuni ingegneri che lavoravano alla galleria del San Gottardo: nel golfo di Marsiglia, qualcuno ripete le stesse parole da bordo di una nave di Sua Maestà; infine egli cominciò a imparare, sui libri e sui manuali, la lingua dei marinai. Decise che, se fosse diventato marinaio, sarebbe stato un marinaio inglese. Per la lingua di Shakespeare e di Dickens, nutriva una immensa venerazione: era la lingua della sua scelta segreta, del suo avvenire, delle lunghe amicizie, degli affetti profondi, delle ore di lavoro e di riposo, delle ore solitarie, dei libri letti, dei pensieri continuati, delle energie ricordate – e persino dei sogni.
A vent'anni, nel settembre 1878, Conrad andò a Londra, per cercare di imbarcarsi. Penetrò nella grande città dickensiana, con qualcosa del viaggiatore che penetra in un vasto e inesplorato deserto. Nessun esploratore avrebbe potuto essere più solitario. Non conosceva anima viva tra tutti i milioni di uomini, che intorno a lui popolavano le misteriose lontananze delle strade. Era gonfio d'orgoglio. Stava realizzando una meta chiara: fare di sé stesso, in primo luogo, un marinaio degno del servizio, abbastanza provetto per lavorare a fianco degli altri marinai, e, in secondo luogo, giustificare la sua esistenza ai propri occhi, assolvendo un silenzioso impegno morale.
Il 24 aprile 1878, partì col Mavis, un vapore di settecentocinquanta tonnellate, con un carico di carbone diretto a Costantinopoli. Avrebbe passato quindici anni su velieri inglesi, raggiungendo Bangkok, Singapore, Madras, Calcutta, Giava, Sydney, Porto-Adelaide, Port Louis, diversi porti sconosciuti del Borneo. Intanto, scrupolosamente e coscienziosamente, faceva gli esami: fu promosso a luogotenente nel dicembre 1884 e a capitano il 10 novembre 1886. Molti anni dopo, in un libro di ricordi, commentò: «Adesso ero senza discussione un capitano di lungo corso britannico. Questo fatto, soddisfacente ed oscuro in sé, rivestiva per me un certo significato ideale»; era la risposta allo scetticismo e alle chiacchere poco amabili che erano state tenute sulla sua vita.
Nel novembre 1891 gli offrirono un posto di secondo ufficiale sul Torrens, che doveva partire per Porto-Adelaide, in Australia. Era un bellissimo veliero, che trasportava passeggeri, e deteneva il record di velocità tra Plymouth e Porto-Adelaide. «La mia esperienza sul Torrens» scrisse Conrad «fu felicissima…». Nel viaggio di ritorno conobbe il futuro romanziere John Galsworthy, che lesse il suo primo romanzo. Galsworthy disse di lui: «Mi parve un essere di un'altra razza… Il potere di fascino era uno degli aspetti dominanti di Conrad: fascino di un'animazione espressiva e piena di slancio; del suo cuore profondamente affettuoso, del suo spirito sottilissimo e dagli interessi così diversi… Aveva uno straordinario potere di osservare e di sentire». Purtroppo vi erano lunghi, insopportabili mesi, a volte anni, che Conrad passava senza far nulla, a Londra, o nei porti orientali. Aveva l'angoscia di restare inattivo, incapace di vivere nel presente, sempre proiettato nel futuro o nel passato.
Allora venne soccorso dalla letteratura – ammesso che la letteratura soccorra qualcuno. Quando, nell'autunno del 1889, cominciò a scrivere il suo

primo romanzo, *La follia di Almayer,* non obbediva a nessuna vocazione. La necessità che lo mosse era nascosta e oscura, un fenomeno mascherato e inesplicabile. Era una giornata autunnale, dall'atmosfera opalina, con una luce velata, semiopaca; e gli alberi della vicina piazzetta di Londra sembravano tracciati a inchiostro di china su un foglio di carta velina. «Rimasi a lungo a guardare dalla finestra, dopo che la figlia del proprietario aveva portato via le tazze della prima colazione… Mi sentivo tutto intero impregnato dall'indolenza dei marinai lontani dal mare, questo luogo di incessante fatica e di dovere interminabile. Io assaporavo a fondo la mia irresponsabilità assoluta. Mi sembra che non pensassi assolutamente a nulla».

Quasi senza rendersene conto, Conrad continuò: lentamente, molto lentamente. Qualche anno dopo, scrisse alla zia: «Rimpiango ogni momento che passo lontano dalla carta. Non dico dalla penna perché ho scritto molto poco, ma l'ispirazione mi viene guardando la carta. Il pensiero va vagando in grandi spazi riempiti da forme vaghe. Tutto è ancora caos, ma – lentamente – gli spettri si trasformano in carne viva, in vapore ondeggiante, si solidificano e chi sa? Forse qualcosa nascerà nello scontro tra le idee indistinte». Soprattutto, nei primi anni di letteratura, insisteva sul fatto che il suo lavoro avveniva nell'inconscio. Egli non calcolava, non costruiva, non correggeva, non interveniva: lasciava soltanto che la tenebrosa forza di scrivere erompesse dagli abissi. «Sono troppo pigro per cambiare i miei pensieri, le mie parole, le mie immagini e i miei sogni. La pigrizia è una cosa sacra».

La fatica era immensa: lo sforzo incalcolabile. Doveva spremere da sé stesso ogni sensazione, pensiero, immagine – spietatamente, senza riserve e senza rimorsi: doveva esplorare i più oscuri angoli del suo cuore, i più remoti recessi del suo cervello – esplorare alla ricerca del *mot juste,* che non riusciva mai a trovare. Alla fine del suo lavoro quotidiano si sentiva esausto, svuotato di ogni sensazione e pensiero, con la mente vuota e il cuore dolorante, con la consapevolezza che in lui non era rimasto niente. «A me sembra» commentava «che questo sia l'unico modo per raggiungere la vera grandezza, o avvicinarsi a lei. Lo sforzo sincero di andare avanti fino alle ultime forze, senza lasciarsi abbattere dai dubbi, dalla stanchezza e dalle critiche, è l'unica vera giustificazione di chi scrive in prosa». Ma questo sforzo era terribile. La pagina restava bianca: l'ispirazione una nebbia. Gli pareva che nella sua testa fosse entrata una bruma fosca. L'oppressione era come quella di chi doppia, d'inverno, il Capo Horn. Pagine manoscritte giacevano sopra e sotto il tavolo: intorno a lui vi erano pagine viventi, segnate e martoriate; pagine morte, che sarebbero state bruciate al cadere del giorno – relitti di un lungo conflitto. Era disperato. «Talvolta ci vuole tutta la mia determinazione e il mio dominio su me stesso, per trattenermi dallo sbattere la testa contro il muro».

Poi finalmente un giorno (che a Conrad sembrava sempre lontanissimo), il libro era compiuto. Gli sembrava di aver commesso un assassinio. Quando finì *La follia di Almayer,* il 24 aprile 1894, scrisse allo zio. «Ho il dolore di farti conoscere la morte di Kaspar Almayer, che ha avuto luogo questa mattina alle tre. Dopo che mi sono risvegliato questa mattina, mi sembra di aver sepolto una parte di me stesso. E tuttavia sono contento – un poco». Il 17 settembre 1895, quando concluse *Un reietto delle isole,* scrisse a Edward Garnett. «È mio penoso dovere informarti della triste morte del signor Peter Willems di Rotterdam e di Macassar, che è stato assassinato il sedici del corrente mese alle due pomeridiane, mentre il sole splendeva gioiosamente e l'organetto suonava sul marciapiede l'abominevole intermezzo della Cavalleria».

Conrad era un uomo piccolo, grazioso, dagli occhi neri brillanti, ora socchiusi e acuti, ora dolci e caldi. I suoi modi erano insieme bruschi e carezzevoli, le parole cortesi, contenute e dure: le mani, i piedi o le ginocchia o le labbra, qualcosa in lui era agitato da un movimento continuo. «Non ho mai veduto un uomo» scrisse un amico «così rigorosamente virile, eppure di una sensibilità tanto femminile». Bertrand Russell era affascinato dalla sua conversazione: «Parlammo con un'intimità sempre crescente. Mi

sembrava di sprofondare al di là di ogni strato di superficialità, finché gradualmente entrambi raggiungemmo il fuoco centrale. Era un'esperienza diversa da qualsiasi altra avessi mai avuta. Ci guardavamo negli occhi, mezzo sbigottiti e mezzo intossicati per il fatto di trovarci insieme in una simile regione. Era un'emozione intensa come un amore appassionato, e abbracciava tutto, allo stesso modo».

Col passare degli anni la nevrastenia di Conrad, che nella giovinezza era stata mascherata dalle pose di cavalleresco dandy del mare, crebbe a dismisura. Cadeva in preda a crisi di malinconia e di depressione: si abbandonava a una querula autodenigrazione, quasi che dalle sue mani di eroe sconfitto non potessero uscire che fallimenti. L'immaginazione gli faceva vedere pericoli e insidie da ogni parte. Tortuoso, capriccioso, complimentoso, con qualcosa di profondamente aggressivo, ora stringeva al petto ora allontanava gli amici che lo visitavano. Se l'umore era lieto, accoglieva gli amici con un'allegria deliziosa e assurda, con un amabile scoppio di trovate infantili, abbandonandosi al suo estro di «impostore sincero e ispirato». Ma era un'allegria inquietante. Qualche volta si avvertiva in lui un'atroce indifferenza, e sembrava che fingesse i gesti della passione solo per tenerla definitivamente lontana da sé. Poche parole lasciate cadere nella conversazione facevano intuire che quest'uomo doveva disporre di «notizie confidenziali sul proprio conto», tali da assillargli l'animo sino alla fine dei giorni. I suoi libri lasciavano intendere che egli provava una sottile complicità per tutti i peccati commessi dagli uomini; e che in fondo al suo spirito si celava – mai alla luce, sempre avvolto nei misteri e di ombre, mai in coperta— quel «compagno segreto», quel «passeggero clandestino», che sta rinchiuso nel cuore di molti di noi, e compie le azioni che noi non osiamo commettere.

Nemmeno il «passeggero clandestino» possedeva l'ultimo segreto di Conrad. Quando egli cercava di raggiungere, ancora più in fondo, ancora più indietro, la prima sorgente della propria persona, incontrava una presenza minacciosa e indistinta. Nulla di preciso e di limitato: né istinti né sensazioni né complessi né archetipi: ma una specie di nebbia bianca o grigia, simile a quella che la mattina vapora mollemente dalle terre tropicali: un'oscura suggestione melodica; qualcosa di così vago e profondo da mancare di orizzonte e di profondità. In questa nebbia e in questa musica, senza un solo punto di appoggio o un solo confine, Conrad temeva disperatamente di perdersi.

Nel 1896, l'anno dopo la pubblicazione della *Follia di Almayer,* Conrad scrisse *Un avamposto del progresso,* che Adelphi stampa insieme alla *Laguna* (nella Piccola Biblioteca Adelphi, a cura di Matteo Codignola). Era uno dei racconti che più amava: non tanto, forse, perché vi aveva espresso l'esperienza del viaggio nel Congo, avvenuto nel 1890, ma perché aveva omesso e abolito una parte fondamentale di questa esperienza, dalla quale sarebbe nato *Cuore di tenebra* (1898-99). I due bianchi, che ora stanno nel cuore del Congo, sono abituati a vivere tra le folle dell'occidente; e credono alla forza insostituibile delle istituzioni e della morale. In Africa, conoscono la più totale solitudine. Non sanno nulla, non vedono nulla, salvo ombre di negri e zanne di elefanti: hanno l'impressione di non essersi mai visti. Alla fine uno dei due uccide l'altro e si impicca a una croce.

In *Cuore di tenebra* appare Marlow nella funzione di secondo narratore: come l'avevamo già incontrato in *Lord Jim.* La sua voce è sarcastica e ironica, profondamente diversa da quella delle sue altre incarnazioni. Sembra un Buddha, «con le guance incavate, le braccia pendenti e le palme aperte all'infinito, come un idolo». Marlow non nasconde la figura di Conrad: dice cose che egli solo poteva dire, e attraverso le sue parole dobbiamo leggere tutto il racconto e forse tutti i libri di Conrad. «No, è impossibile, è impossibile comunicare ad altri la sensazione viva di un momento qualsiasi della nostra esistenza, quel che ne costituisce la verità, il significato; la sua sottile e penetrante essenza».

Quando il racconto inizia, siamo a Londra, quasi di notte, sulle rive del Tamigi, in quel punto e in quell'ora che Dickens amava e che Conrad imparò ad amare sulle pagine di Dickens. «Una caligine

posava sulle rive basse che correvano piatte a perdersi nel mare. L'aria era fosca al di sopra di Grave send, e più lontano appariva addensato un tenebrore funereo, incombente senza moto sulla più vasta e popolata città della terra… Sui tratti superiori del fiume, il luogo della mostruosa città era sinistramente segnato nel cielo; un tenebrore greve alla luce del sole, un vasto bagliore livido sotto le stelle». Lì, nel cuore della tenebra, Marlow evocò un'altra tenebra: quella delle terre attorno al fiume Congo; un fiume enorme, che somigliava straordinariamente, sulla carta, a un immenso serpente con la testa nel mare, il corpo riposato, disteso in una curva lontanante entro una vastissima regione. La prima tenebra cerca di conquistare, attraverso le esplorazioni, la rapina e la schiavitù, la seconda tenebra. Ma tutto è vano: l'assalto della prima tenebra non fa che approfondire la seconda. Non c'è altro che tenebra, quella della civiltà, quella della natura originale, quella della natura esplorata. Non c'è nemmeno una traccia di luce: o la luce di una candela illumina soltanto un corpo che muore. Tutto è male: nient'altro che male.

Marlow racconta ai suoi quattro ascoltatori l'esperienza che ha avuto (e che Conrad aveva, in parte, avuto) nel cuore del Congo. L'Africa, che entrambi avevano sognato fin da bambini, quando la cercavano sulle carte geografiche, era terrificante. L'acqua era ridotta a melma. Il sole accecava. La muraglia vegetale, esuberante e intricata massa di tronchi, di rami, di foglie, di frasche, di tralci immobili nella luce, faceva pensare a una tumultuosa invasione di vita muta. I boschi erano immoti come maschere: massicci come le porte sbarrate di una prigione. Tutto era solitudine: silenzio, che penetrava sino in fondo al cuore; immobilità, stagnazione, morte, male. Non c'era nessuna speranza di salvezza, come indicavano i neri ridotti schiavi, con il collare di ferro attorno al collo.

Invece che luce, l'Occidente aveva portato soltanto rovine. I suoi segni erano i vagoncini di ferro con le mote mancanti, simili a calcasse di animali: macchinali in rovina, cataste di rottami arrugginiti, tubi di conduttura abbandonati; non cerano nemmeno i bulloni per aggiustare una nave malata. I bianchi, che girovagavano senza scopo qua e là sotto il sole, erano dominati da «una rapacità imbecille», così idiota da sembrare irreale. In questa irrealtà c'era solo una persona viva e reale, così raccontavano a Marlow, Mister Kurtz, un misterioso colonizzatore, che si era spinto sino nel cuore del Congo e inviava zanne di elefante alla possente compagnia di Bruxelles. Marlow risalì il fiume per vederlo e ascoltarlo: perché Kurtz era soprattutto una voce; «tra i suoi doni, quella che fra tutti dominava era la sua facoltà di parola; emanazione dal profondo di una tenebra imperscrutabile».

Quando la leggenda si chiarì, Mr. Kurtz apparve soprattutto come un razziatore, che aveva assoggettato i neri; e dai neri si era fatto consacrare, in danze notturne, dio o semidio. Kurtz era gravemente malato: ascoltata da vicino, la sua voce era profonda e vibrante. Dietro i suoi discorsi, c'era la suggestione di parole udite in sogno, di frasi pronunciate nell'incubo. Completamente solo in quella solitudine selvaggia, Kurtz aveva guardato dentro di sé ed era impazzito. Vedeva fantasmi e gridava: «Quale orrore! Quale orrore!»: quale orrore dunque l'Europa, l'Africa, lui stesso, la realtà, il sogno, la sua folle impresa, l'inutile impresa di Marlow, che cercava in fondo a tutte le cose. Lui solo aveva compreso questa verità centrale: l'orrore della tenebra, sia nella civiltà sia nella natura; l'onnipresenza del male.

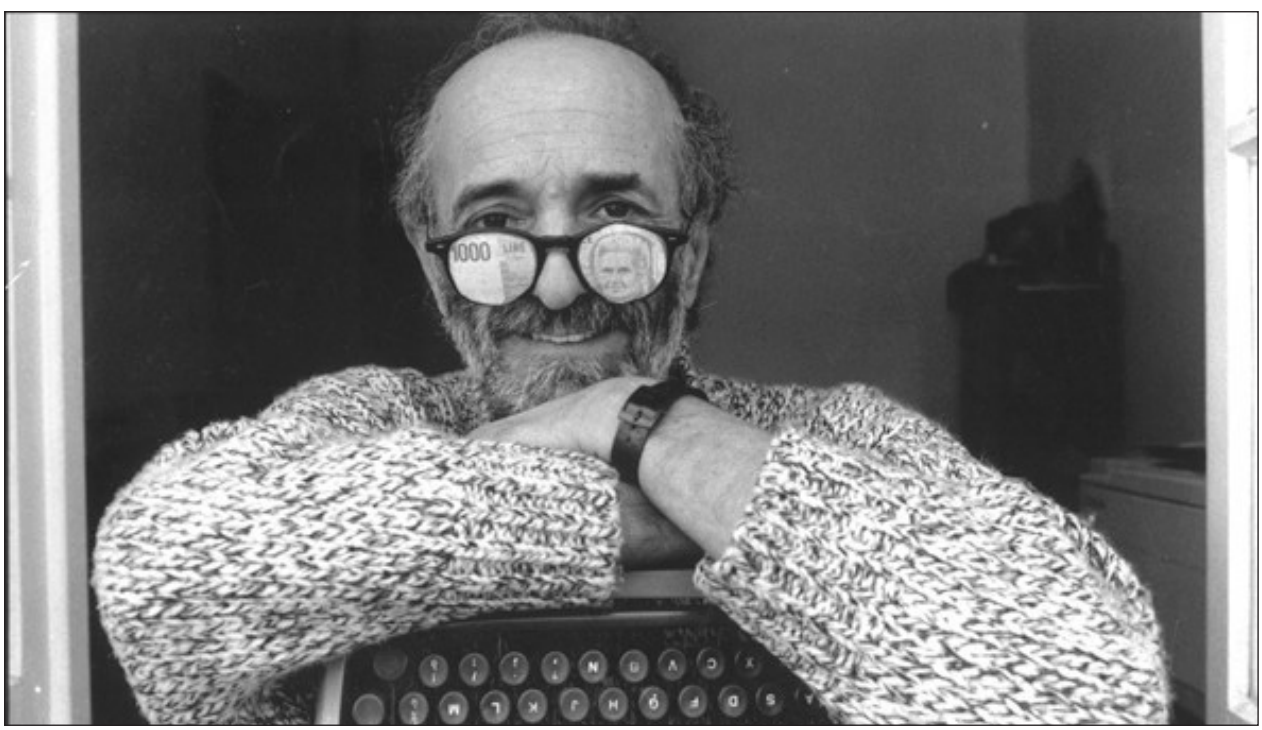
Marlow e Conrad non avevano compreso. Avevano soltanto ascoltato: il frastuono incessante, il fragore ininterrotto, uniforme e precipitoso, o il tremolio, che a tratti si diffondeva, interrompendo la fosca tranquillità del paesaggio. Oppure avevano inteso un grido, un altissimo grido di illimitata desolazione, che trafiggeva l'aria immota come una freccia acuminata; un grido che era la voce stessa dell'Africa. Conrad non poteva trasformare questo frastuono o questo grido in un discorso logico. Poteva fare una sola cosa: abbandonarsi all'eloquenza funerea della propria prosa che avviluppava il racconto come la foschia generata dal caldo, o «come uno di quegli aloni nebulosi resi visibili dalla spettrale illuminazione della luna».

Baraghini: «I miei libri Millelire erano vera rivolta. Ora l'editoria è morta»

Il fondatore di Stampa Alternativa ci racconta la sua lunga storia fatta di denunce, provocazioni e lotte

Bruno Giurato, il Giornale, 17 agosto 2014

Fluviale, romanzesco, corsaro, magari irritante ma in fondo sempre coerente, l'anarchicone Marcello Baraghini. Dalle battaglie sul divorzio nei primi anni Sessanta con Marco Pannella, alle tante denunce (137 procedimenti penali per reati d'opinione, sfociati in un mandato d'arresto alla metà degli anni Settanta, poi finito in amnistia) a Stampa Alternativa. Era il 1989, la casa editrice esisteva già da anni, quando uscì il primo Millelire, un libro al prezzo di un caffè. C'erano manuali su come coltivare la canapa indiana, ma anche grandi classici: Eraclito in splendida traduzione, il racconto *Svastica* di Charles Bukowski, che Feltrinelli aveva timorosamente lasciato fuori dall'edizione italiana di *Storie di ordinaria Follia*. Molti storsero il naso. Lui vendeva e vendeva. Solo la *Lettera sulla felicità* di Epicuro 2 milioni di copie. «Nei primi quattro anni abbiamo venduto 20 milioni di copie complessive» puntualizza Baraghini a *Il Giornale*. «Ero inseguito da giornalisti di tutto il mondo. Anche Penguin Books ci copiò. Si affermò un nuovo tipo di libro: leggero e facilmente trasmissibile». Ora la mostra *Millelire per sempre*, a Pitigliano, raccoglie i primi 500 numeri della collana, che saranno via via scaricabili in pdf. «La Bibilioteca nazionale non accetta i Millelire (che ora si chiamano un euro) perché secondo lo standard Unesco un libro deve avere almeno 60 pagine. In libreria non ce li vogliono. E allora li metto in rete gratis».



Perché in libreria non li vogliono?
Perché per esempio le focaccerie (non librerie, focaccerie, visto che ormai vendono quasi solo cibo) Feltrinelli non tengono i libri da un euro: abbassano troppo lo scontrino medio.

Quando vennero fuori i Millelire Giovanni Raboni scrisse con sussiego dell'«idea di trasformare tutti in lettori».
Snob con la puzza al naso, gente che doveva tenere in piedi il proprio club.

Ha detto: «Sono riuscito a dispiacere universalmente e in modi sempre nuovi». Come è riuscito a dispiacere anche a sinistra?
Perché il cattocomunismo è regime ancor più di quello precedente, fascista. Fa testo la mia fuga da casa, da una famiglia cattocomunista, quando ero ancora minorenne. Ho provato sesso, droga e rock'n'roll.

E anche adesso la sinistra è cattocomunista?
Pensi a Barbara Spinelli, che era radicale ai tempi. Si candida dicendo che rinuncerà al seggio. Viene eletta e non rinuncia. Ma quella è sinistra?

No. Ma lo Strega l'ha vinto Francesco Piccolo, uno che racconta il suo comunismo madeleine.
Dopo gli anni Novanta la letteratura è morta. È gente che non fa storia, che non cambia nulla. Adesso la sinistra è un cadavere, che si muove, ma è un cadavere, è un'allucinazione.

Dopo la fuga da casa, coabitò con Pannella, a Roma…
Rimase nell'appartamento che avevo affittato (dato che ero l'unico a lavorare) per ospitare la prima pattuglia radicale. Poi partecipai anche alla prima lista Pannella. Credo di avere avuto un tot di successo perché Pannella mi oscurò. Lo dico in amicizia.

Siete stati amanti?
Siamo stati amici di camera da letto. Abbiamo dormito nello stesso letto. Ma da qui a diventare amanti c'è un bel po' di strada.

Oggi la controcultura è parte del mercato. Quelli come lei che ci stanno a fare?
E allora vado nel carcere, dai morti viventi, che sanno scrivere meglio di Baricco, Ammanniti e meglio di Scurati. Non propongo ideologia, ma sangue letterario.

Cioè?
Sto per pubblicare un libro di Mario Trudu, un pastore sardo coinvolto in un sequestro, il primo in Sardegna. Una storia atroce la sua. 27 anni di carcere, 41 bis. Il libro si chiama in sardo *Totu Sa Beridadi*. In Italiano *Tutta la verità. Storia di un sequestro*. Lo presenterò al festival di Strade Bianche, Evadere, a Pitigliano, dal 20 al 21 settembre.

Interverrà l'autore?
Ho avuto il permesso di farlo uscire di prigione dopo 27 anni, per la prima volta, sotto mia responsabilità. Il libro online sarà gratis. In stampa digitale a 5 euro. Se scoppierà il caso, cosa che mi auguro perché Trudu ha una potenza di linguaggio che fa impallidire i vari Camilleri e Scurati, andrà in libreria a un prezzo calmierato.

Insomma, secondo lei la via è questa. L'editoria tradizionale è finita?
Ho sempre detto che il codice a barre è un codice a sbarre, e che bisogna, appunto, evadere. Il copyright è morto. I grossi editori perdono acquisti nell'ordine del 6-7-10 percento all'anno. Hai voglia a inventare libri che si sfogliano come un blocco o a scoprire nuovi Voli, nel senso di nuovi Fabio Volo. Sono morti, fanno finta di non saperlo ma si stanno autodistruggendo.

Al manifesto *ha detto: «Io parto dalla morte delle ideologie, il manifesto ci rimane aggrappato». Abbiamo avuto anche il caso* Unità. *È giusto che i giornali sopravvivano?*
All'inizio del *manifesto*, quando nessuno dei fondatori sapeva come si stampava un giornale, dovetti collaborare con loro, perché avevo fatto esperienza all'*Avanti*. C'erano pulsioni, provocazioni, vitalità. Ma lo vede ora quel giornale? È giusto che muoiano. Lo slogan del festival Evadere è: «Se per vivere devi strisciare alzati e muori da Jim Morrison. Suicidatevi e cercate di rinascere in altre modalità. Fate scorrere sangue, e sangue nuovo».

«Editori, sveglia. Amazon rischia di farci sparire»

Boicottaggio dei libri, scrittori che insorgono, rischio monopolio.
E ora anche in Italia si temono le prossime mosse di Jeff Bezos

Stefania Parmeggiani, la Repubblica, 21 agosto 2014

2 dollari. Tra qualche anno ricorderemo lo scontro tra Amazon e gli editori come la guerra dei 2 dollari. Hachette, il primo gruppo che si è ribellato alle condizioni di Jeff Bezos, non ha voluto saperne di vendere i suoi ebook a 9,99 dollari. Ha stabilito un prezzo più alto, in media 12 dollari, ed è stata punita con il boicottaggio. In realtà, come dimostra la scelta di campo di 900 scrittori americani, in palio c'è molto di più che un pugno di dollari. E adesso che la guerra è arrivata alle porte dell'Italia anche i nostri editori iniziano a serrare le fila.

Osservano quel che accade in Germania, dove il gruppo Bonnier ha subito un trattamento simile, l'associazione degli editori si è rivolta all'Antitrust e 1200 autori hanno alzato gli scudi. Studiano il fallimento della legge francese che per proteggere le librerie tradizionali ha impedito la spedizione gratuita dei libri, salvo trovarsi con Amazon che offre il servizio a un centesimo. Pensano a una strategia di difesa: il pericolo è vicino, non vogliono farsi trovare impreparati.

«In Italia Amazon non ha abbastanza potere per fare quello che ha fatto in America e Germania, ma questo non ci mette al riparo da rischi». Gianluca Foglia, direttore editoriale di Feltrinelli, spiega che per ora il volto mostrato dal gigante dell'e-commerce non è quello di un padrone aggressivo: «Stiamo trattando con funzionari intelligenti e corretti. Noi facciamo i libri, loro li distribuiscono. Però molto più in alto di loro ci sono le dichiarazioni di Bezos, il boicottaggio dei titoli, tutte cose al di là di una normale trattativa commerciale e che mettono in discussione il valore culturale dei libri». Non quantificabile in un pugno di dollari.

«Certo, per lui è facile dire che agli editori offre una cifra alta: il 35 percento del prezzo di ogni ebook,» continua Stefano Mauri, presidente e ad del gruppo Gems «mentre trattiene per sé solo il 30 percento. Peccato che noi paghiamo l'editor, il correttore di bozze, il redattore, il responsabile marketing, l'illustratore, il grafico, l'ufficio legale, l'addetto stampa, la promozione, la direzione commerciale, il fiscalista… La sua percentuale è pulita, non ha costi variabili e anche se abbassa il prezzo degli ebook continua ad avere un guadagno altissimo». A volere fare le pulci, «quando si tratta di vendere ebook Amazon svolge un compito non più complesso di quello delle società delle carte di credito, a cui andrà sì e no il 2 percento». È un distributore, non un produttore di contenuti. «Non mi risulta che abbia mai trovato uno scrittore memorabile. Basta guardare la lista degli autori che hanno firmato a suo sostegno e confrontarla con quelli che si sono schierati con Hachette». Stephen King, John Grisham, Donna Tartt, Scott Turow… tutti in prima linea perché i libri non siano le vere vittime di una guerra commerciale. «Hanno fatto bene a scrivere quella lettera» interviene Elisabetta Sgarbi, direttore editoriale di Bompiani «perché in quel caso si trattava di un ricatto. E non si può sottostare a un ricatto». Lei, come altri colleghi, si sente al sicuro: «In Italia ci sono gruppi editoriali

abbastanza forti da impedire una situazione simile. Dialoghiamo, troviamo degli accordi, nessuna azione di forza».
Per ora, ma fino a quando? «La mossa contro Hachette è stata un errore, ma ci ha permesso di capire qualcosa in più su Amazon» interviene Giuseppe Laterza. «Non è un semplice distributore, è una straordinaria potenza di fuoco con grandi interessi al di fuori del mercato editoriale, un colosso che utilizza tutte le possibilità che il mercato globale gli offre, comprese le condizioni di lavoro. Contraddice in continuazione i princìpi umanistici che professa». Ma, aggiunge, «la contrapposizione è tra monopolio e pluralità, non tra mercato e cultura. Il tema è il vuoto legislativo. Amazon fornisce un servizio utilissimo a editori come Laterza, l'importante è che non detti le condizioni».
Ernesto Franco, direttore editoriale di Einaudi, non sa dire fino a quando l'Italia sarà al sicuro, ma è certo che se Bezos applicasse la formula Hachette al nostro mercato, scatenerebbe una rivolta: «Saremmo tutti uniti, editori e scrittori». Un fronte comune in difesa dei libri. «Il mestiere dell'editore è un ibrido di tante cose: azienda, sensibilità, gusto, provocazione e non soltanto soddisfazione di bisogni, resistenza. Pensare libri nuovi, autori nuovi, costruire un libro con l'autore… È l'utopia di Ortega y Gassett». Per questo Riccardo Cavallero, direttore generale Libri Trade di Mondadori, tiene a sottolineare che Amazon non è il suo concorrente: «È concorrente di Walmart, non ha il know how per occuparsi di contenuti. I big data possono dirgli cosa si legge oggi, non cosa si leggerà domani. Sono utili per decidere la tiratura e per razionalizzare la distribuzione, ma finisce lì. Senza editore non si possono nemmeno prevedere grandi successi come le *Cinquanta sfumature*».
Non ci sono ancora chiamate alle armi, però è chiaro che qualche precauzione gli editori la vogliono prendere. Continua Ernesto Franco: «La partita si gioca sulla differenza e non sull'omologazione. Contro macchine così imponenti serve la biodiversità della cultura». Laterza chiama in causa la politica, che in Francia e Germania non è certo stata alla finestra: «Deve cominciare a capire che stiamo passando dall'epoca primordiale del web alla modernità. Bezos è giusto che stia in questo gioco, ma all'interno di regole certe e questo è possibile solo se troverà un soggetto politico forte». Ma prima delle leggi, forse ci sono altri strumenti. Luisa Capelli, consulente per le attività digitali di Lit, gruppo in cui confluiscono nove case editrici tra cui Castelvecchi, pensa che sia ora di reagire: «Gli editori devono svegliarsi se non vogliono farsi trovare impreparati di fronte alle strategie aggressive delle grandi corporation. E non possono vincere la battaglia solo con divieti, devono costruire una strategia editoriale valida». Per esempio? «Curare sempre di più i libri, investire nell'innovazione in un periodo di contrazione delle risorse, potenziare il dialogo con i lettori e magari accordarsi su qualcosa di molto concreto: fare ebook solo con sistema epub, per sfidare il mercato del kindle. E poi perché non puntare ai libri in streaming, almeno nei settori della scuola o dell'editoria altamente specializzata?».
Se la ricetta di Capelli si gioca sull'innovazione, quella di Marco Cassini (minimum fax) si concentra sul prezzo: «Abbiamo approvato la legge Levi (che stabilisce un tetto sugli sconti, *ndr*) solo perché in quel momento Amazon stava bussando alle porte e i grandi editori hanno avuto paura. Si è fatta una legge sui prezzi, ma non si è avuto il coraggio di andare fino in fondo: non sono stati previsti organi di controllo e sanzioni per chi non rispetta le limitazioni». La sua preoccupazione è che anche stavolta «si trovi una soluzione all'italiana. Magari con i grandi editori, che qua controllano la distribuzione e hanno catene di librerie, pronti a siglare un patto di non belligeranza con Amazon. Non vorrei combattere un monopolio e ritrovarmi con un oligopolio». Quel che è certo è che bisogna attrezzarsi. La guerra dei 2 dollari è alle porte e come insegna l'America in ballo ci sono interessi ben più consistenti: là il mercato dei libri (sia cartacei che elettronici) vale 27,2 miliardi di dollari. In Italia 3,200 miliardi di euro. Una briciola certo, ma sempre troppo per un solo padrone.

Jack Frusciante ha vent'anni e vuole diventare adulto

Nell'estate del '94 Enrico Brizzi pubblicava il suo romanzo cult.
«Dopo esperienze diverse, medito una storia sentimentale»

Franco Giubilei, La Stampa, 22 agosto 2014

Vent'anni fa Jack Frusciante usciva dal gruppo con un boom da un milione di copie vendute in Italia e 24 traduzioni all'estero. Oggi Enrico Brizzi torna su quell'estate incredibile, quando il successo gli piombò fra capo e collo come un ciclone: il prossimo settembre farà festa con gli amici al Locomotive, locale underground di Bologna, seguirà una nuova traversata coast to coast a piedi dal Tirreno all'Adriatico e per finire il romanzo su cui sta lavorando, un lavoro che chiude idealmente le avventure del «vecchio Alex», ma con una storia sentimentale fra adulti, stavolta.
Brizzi cominciò il suo cammino di avvicinamento alla narrativa da «sbarbo» 17enne dedito al punk rock quale era all'epoca: «Dopo aver visto *Blade Runner* al cinema, mandai a una serie di editori un racconto intitolato *Hard Boiled* copiato di sana pianta dal film di Ridley Scott. Un giorno mia madre mi disse che aveva telefonato a casa un editore che mi aspettava due ore dopo sotto le Due Torri. Ci andai in bicicletta pensando a uno scherzo dei miei amici, e invece ci trovai un tizio sui 40 anni coi capelli alla Beatles e gli occhialetti: era Massimo Canalini delle edizioni Transeuropa. Mi chiese perché avessi copiato *Blade Runner* e mi invitò a raccontare storie legate alla mia vita reale, rifacendosi ai consigli di Tondelli e alle sue antologie di giovani autori under 25».

A quei tempi, primi anni Novanta, poteva andare ancora così, che un ragazzino liceale venisse contattato da un editore che lo invogliava a migliorarsi. Jack Frusciante prese vita fra l'ultimo anno di liceo classico e il primo di università, Scienze della Comunicazione, dove Brizzi non dimenticherà mai le parole di Umberto Eco: «Ci disse che con quella laurea non avremmo mai trovato un lavoro, e che ci saremmo dovuti inventare un mestiere. Sempre in quel periodo scrissi un racconto di giovani ultrà mezzi tossici e lo mandai alla rivista *King*, che aveva indetto un concorso: venne pubblicato, vinsi un viaggio in Kenya e iniziai a collaborare con loro, ritrovandomi in riunione con Goffredo Fofi…».

L'estate del '94 *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* viene stampato e il suo autore neanche ventenne entra nel vortice: «La prima presentazione fu la più difficile in assoluto: quando arrivai a Budrio, un paese del Bolognese, c'era una distesa di sedie vuote e, seduti in ultima fila, solo mio padre e mia madre. La prima tiratura da 200 copie però andò subito esaurita, e alla libreria Feltrinelli di Bologna sentivo le commesse parlare di un libro che andava benissimo, scritto da Umberto Eco e fatto firmare a un suo studente: era il mio». Poi il passaggio al *Costanzo Show*, 14 ristampe in pochi mesi, i diritti rivenduti a peso d'oro a Baldini e Castoldi, una marea montante che lo sovrasta: «Le cose non sono più state così spettacolari, l'impossibile era già accaduto, da sconosciuto ero passato alla fama: ricordo ancora una ragazza che leggeva il mio libro in metropolitana a Milano».

Insieme alla popolarità, l'inevitabile contorno mediatico: «Fu tutto così improvviso, pazzesco e violento: in quanto giovane autore di successo mi chiedevano interviste su qualsiasi cosa, dalla Jugoslavia in frantumi ai problemi dei ragazzi. Così cominciano i dubbi: se non avessi questo successo la gente mi considererebbe?».

Come se non bastasse, dal libro viene tratto il film con Stefano Accorsi, e la giostra gira ancora più veloce. Brizzi svela che una volta gli misero sotto il naso il progetto per una sceneggiatura dal titolo *Jack Frusciante 2, lei torna dall'America*. Per tutta reazione, anziché scrivere un seguito del romanzo che l'avrebbe condannato, se andava bene, a una carriera da autore di sequel, lui imbocca la strada opposta: «Cominciarono anni di rave party, di spedizioni bellicose nei club e di botte allo stadio con gli ultras del Bologna. Giravo con la testa rasata e non andavo mai a letto prima dell'alba. Mi era diventata insopportabile l'università, dove fatalmente ero il giovane autore. Ci sono voluti anni di baldoria, ma anche di conoscenze di una vita diversa: era interessante conoscere Vasco e frequentare il backstage dei suoi concerti. Era un crinale esposto da cui puoi anche cadere, ma era anche molto fertile per la scrittura».

Ne esce il romanzo *Bastogne*, l'esatto opposto dello spirito di Jack Frusciante, con droga a volontà, ragazze viste come esseri inferiori e in copertina il profilo minaccioso del personaggio più feroce di Andrea Pazienza, Zanardi. L'equilibrio è sopravvenuto camminando, un'antica passione del nostro divenuta col tempo qualcosa di molto più forte, e mettendo su famiglia, con la compagna e quattro figlie femmine: «La prima camminata da padre, dal Tirreno all'Adriatico, è stata come riportare tutti a casa. C'era mia figlia piccola che mi aspettava, è fatale che pensi a te stesso in modo diverso, ed è stata un'esperienza piacevolmente sconvolgente. E poi mi è venuta voglia di raccontarlo, quel viaggio. Da lì la mania del camminare ha preso il via in maniera incurabile: da Canterbury a Roma, poi fino a Gerusalemme, poi l'Italia da Nord a Sud, una molla che ha ispirato tre miei libri».

Dopo la festa per *Jack Frusciante*, a settembre Brizzi ripartirà a piedi per tagliare l'Italia, stavolta dall'Argentario a Rimini, mentre il nuovo romanzo in uscita l'anno prossimo con Mondadori in qualche modo tornerà sul luogo del delitto: «Per la prima volta da vent'anni a questa parte, proprio perché non me l'ha proposto qualcuno, mi ritrovo di nuovo a scrivere di sentimenti. I protagonisti non si chiameranno Alex e Adelaide (i protagonisti di Jack Frusciante, *ndr*): è una storia di cosa significa innamorarsi per una persona quando non sei liceale o universitario, e magari hai dei figli minorenni che ti aspettano a casa. Il romanzo generazionale definitivo sui quarantenni».

Salviamo i libri dall'oblio. Ecco i titoli da recuperare

Da Prezzolini a Vigorelli e Cancogni: parte un progetto per ristampare ogni anno dieci tesori dimenticati dall'editoria. Con l'aiuto dei lettori

Luigi Mascheroni, il Giornale, 22 agosto 2014

Ci sarebbe, ad esempio, il diario che Giuseppe Prezzolini tenne negli anni Quaranta e Cinquanta a New York: impressioni sulla vita contemporanea raccolte sotto il titolo *Dal mio terrazzo* (nella città americana lo scrittore ha sempre abitato «sopra i tetti») in cui mise di tutto: «caricature e corbellature, scoperte di contraddizioni», schizzi di politici e intellettuali, schiocchezzai, fatti e dichiarazioni di gusti personali, come queste: «Non credo al progresso ma nemmeno al regresso. Lo Stato mi pare utile, anzi necessario, come è necessaria la latrina di casa; ma quando si può, preferisco la birbanteria privata a quella pubblica… Non sono un reazionario, sono un conservatore». Un libro che uscì da Vallecchi nel 1960, e poi sparito dal mercato.

Ci sarebbe, sempre ad esempio, *La grande famiglia* di Laurana Berra, il primo romanzo che affronta il sottobosco del mondo editoriale in maniera satirica, tra i capostipiti del biblioromanzo: narra, dall'interno, le guerre di potere che si combattono dentro una casa editrice milanese, alle soglie del '68, sui vari progetti, in particolare sull'impostazione di una enciclopedia universale. Fu pubblicato da Feltrinelli nel '66, e poi basta.

E ci sarebbero, ancora ad esempio, i saggi in cui il grande manzoniano Giancarlo Vigorelli rivisita l'area della letteratura lombarda tra Otto e Novecento: capitoli dedicati alla Scapigliatura, a Rovani, Dossi, Gadda, Sereni, Testori, Piero Chiara. Furono raccolti sotto il titolo *Nel sangue lombardo* nel 1975 dalla casa editrice Munt Press. Da allora il libro si trova solo in biblioteca e – se si ha fortuna – in qualche Remainders, come è capitato a me, mesi fa, alla Libreria Milanese di via Meravigli, a Milano. Tempo fa, invitato a pranzo per altre faccende, la vedova Vigorelli, Carla Tolomei, davanti alla biblioteca di casa mi diceva che fra tutti i libri di Giancarlo quello che vorrebbe vedere ripubblicato, per la sua bellezza, è proprio *Nel sangue lombardo*: «Lì dentro c'è il sangue e l'anima di mio marito».

Ci sarebbero molti libri, lasciati per strada dall'industria editoriale, che meritano di tornare sugli scaffali delle librerie, o anche solo sui tablet in formato ebook. In Italia, tra novità e ristampe, mediamente si pubblicano 60-65mila titoli all'anno. Otto su dieci non arrivano neppure in libreria, e i due rimanenti – se non hanno la fortuna di essere firmati da bestselleristi televisivi, quindi non più di una trentina a stagione – stanno sui banconi massimo 15 giorni (le vetrine sono appannaggio dei suddetti bestselleristi, più qualche «caso» editoriale del momento). E dopo? Dopo c'è l'oblio. Lo stesso oblio che ha colpito nei decenni passati libri importanti e attuali, testimoni di un autore o di un momento storico o di una corrente letteraria o di un genere, e che per distrazione o superficialità, oppure per calcolo economico, l'editoria ha lasciato indietro. Imprigionati nel limbo dei libri.

A volte, però, con molta incoscienza, si può tentare di liberarli.

È quello che ha pensato, l'inverno scorso, Vittorio Macioce, che è l'anima e il sangue del Festival delle Storie: «Proviamo a liberarne qualcuno, a parlarne e a scriverne, così da convincere un editore a ripubblicare

almeno un pugno di quei vecchi titoli che ci siamo persi. Cosa ne dici?». Di sì.
Ho detto di sì al progetto di Vittorio Macioce, come ha detto di sì Andrea Kerbaker, bibliofilo e scrittore, il quale per follie del genere ha, come me, una predisposizione particolare. E così, in primavera, abbiamo cominciato a spulciare nei nostri ricordi e nelle nostre biblioteche personali (la mia è sui 20mila volumi, quella di Kerbaker è su una casa a tre piani) per trovare un elenco di titoli meritevoli di essere ripubblicati. Unici criteri: che siano libri italiani, che manchino dal mercato editoriale da almeno 20-25 anni, e che ovviamente riteniamo ancora degni di (ri)lettura. Senza limiti di «genere»: romanzi, raccolte di racconti, poesia, saggistica, memorialistica. E così, affidandoci al nostro gusto e ai consigli di amici scrittori, giornalisti, editori, bibliofili, professori universitari, abbiamo approntato una lista, anzi, un listone, in cui col passare dei giorni si accumulavano testi sul fumetto di Oreste del Buono, versi di Renzo Modesti, scritti sul calcio di Arpino, *I superflui* di Dante Arfelli (un grande dimenticato: nel 1950, clamorosamente, vendette un milione di copie in America), il ritratto di Mussolini di Diego Valera, un fantastico romanzo di Alfredo Antonaros (autore sparito nel nulla dopo il suo *Tornare a Carobel* dell'84), e poi i racconti di Bontempelli, i gialli di Veraldi, titoli della vecchia Rusconi, opere di piccole sigle scomparse… Alla fine avevamo in mano un tesoro. Ma i forzieri erano troppo grandi da trasportare in val di Comino, al Festival delle Storie. Serviva una lista più maneggevole. Alla fine abbiamo deciso che, per quest'anno, i titoli da «liberare» fossero nel numero tondo di 10. «Poi, l'anno prossimo, ne sceglieremo altri 10» ci ha detto Vittorio Macioce «e l'anno dopo altri 10 ancora, e così via: 10 titoli da ripubblicare ogni anno. Cosa dite?». Di sì.
E così abbiamo scartato, tagliato, ridotto, fino ad arrivare alla top ten: dove sono rimasti il diario di Prezzolini, il romanzo di Berra, i saggi di Vigorelli, un libro perduto di Manlio Cancogni (*Le leonesse*, che pubblicò nel 1982 l'Editoriale Nuova, che era la casa editrice del *Giornale* di Montanelli), piccole cose di ottimo gusto di Tonino Guerra, di Dario Bellezza, di Orio Vergani (i pezzi giornalistici di *Abat-Jour*) e altro ancora.
Intanto, un risultato l'abbiamo raggiunto. Anzi due. Primo: iniziando a mettere, qualche settimana fa, la lista dei nostri «libri da liberare» sui social network, abbiamo ricevuto moltissimi post in cui i lettori segnalano i propri titoli (di cui terremo conto in futuro). Secondo: un piccolo editore, folle e coraggioso, ha già dato la propria disponibilità a pubblicare una piccola collana per recuperare i nostri libri. Ma di questo, parleremo al Festival.

Lo stesso oblio che ha colpito nei decenni passati libri importanti e attuali, testimoni di un autore o di un momento storico o di una corrente letteraria o di un genere, e che per distrazione o superficialità, oppure per calcolo economico, l'editoria ha lasciato indietro. Imprigionati nel limbo dei libri.

Il cardellino dei miracoli

Alessandro Piperno, IL Magazine, 22 agosto 2014

Mi irritano i denigratori di bestseller. Forse perché dietro le quinte del disprezzo avverto gli squittii strozzati del risentimento. La verità è che chiunque abbia a che fare con i libri è ossessionato dai bestseller (soprattutto chi li denigra): lo sono gli editori e i librai (molto spesso ne va della loro sopravvivenza), i giornalisti (su cui i best-seller esercitano un fascino sinistro), i lettori (anche i più raffinati e selettivi), e gli scrittori naturalmente (in particolar modo quelli che non lo danno a vedere). Ogni tanto il denigratore di bestseller ci ricorda che è assurdo giudicare un libro in virtù delle copie vendute. Affermazione ineccepibile, che troppo spesso viene usata capziosamente per celebrare libri difficili, oscuri, impopolari, pubblicati da case editrici tanto minuscole quanto clandestine. Un altro vezzo del denigratore di bestseller è la nostalgia. Adora guardarsi indietro, celebrare epoche auree in cui la gente acquistava e leggeva solo Platone e Cervantes. La verità è che la nostalgia per un'epoca migliore di quella in cui si vive risale alla scoperta del fuoco (immagino il cavernicolo che rimpiange i bei tempi in cui si gustavano solo succulente tartare e sashimi freschissimo). Non c'è scrittore che non abbia creduto di essere capitato nel periodo più infelice della storia umana. Del resto, i bestseller sono sempre esistiti, conquistandosi ogni volta sul campo un bel numero di detrattori.

Con questo non voglio dire che scorrere le classifiche di libri più venduti non dia una vertigine di follia e di futilità. A scoraggiarti bastano i titoli, concepiti per sedurre il demente e l'analfabeta: *Quando Mr Darcy fece colazione da Tiffany*, *I segreti della biblioteca maledetta*, *Tramonto sull'Hudson*, *Candy è tornato*, *La giornata tipo dell'uomo di Neanderthal*, *Incazzatevi!*, *Perché i palestinesi mi stanno simpatici anche se sono ebreo*… Per qualsiasi individuo di buonsenso risulta incomprensibile che qualcuno possa avvicinare libri dai titoli così assurdi, ma ancor più che qualcuno possa stamparli, distribuirli e smerciarli a cuor leggero. Eppure – a dispetto di tutta questa immondizia in circolazione che, a quanto pare, tira parecchio – mi ostino a credere che non ci sia destino più fausto per un libro che essere letto e amato da molte persone, se possibile nel corso di decenni (se non proprio di secoli). Di più: la vera sfida per lo scrittore è realizzare un capolavoro che tutti vogliono leggere. Ammesso che abbia un senso ciò che sto per dire, trovo molto più complicato (da un punto di vista tecnico) scrivere *Anna Karenina* che *L'uomo senza qualità*. E *Anna Karenina* (il miglior romanzo mai scritto) è in ottima compagnia: *Le relazioni pericolose*, *Orgoglio e pregiudizio*, *David Copperfield*, *Illusioni perdute*, *Madame Bovary*, *Lolita*, *Il giovane Holden*… Ecco i bestseller di fronte ai quali persino il denigratore di bestseller è costretto ad abbassare gli occhi. Libri che gli specialisti non smettono di interrogare (per lo più invano) e che i lettori si ostinano a leggere. Libri che sembrano esistere da sempre. Libri che rivelano una stupefacente naturalezza sebbene siano il frutto di un lavoro disperante. Libri la cui furbizia consiste nell'eludere qualsiasi furbizia. Del resto, se li guardi troppo da vicino, se li analizzi con troppa cura, ti accorgi che non sono poi così perfetti. Anzi, che sono pieni di sciocchezze, di personaggi incongrui e di situazioni implausibili. Più che romanzi realistici sembrano fiabe. Che non sia proprio questa natura fiabesca a renderli eterni?

Non me la sento di affermare che *Il cardellino* di Donna Tartt possa entrare in questo club esclusivo. Occorre aspettare. È uscito da troppo poco tempo. In un certo senso è un libro che deve parecchio alla letteratura. Inoltre, oggigiorno la narrativa ha un'influenza troppo modesta sulla pubblica opinione (lo dico senza alcuna indignazione) per consentire a chicchessia di salutare a cuor leggero la comparsa di un classico sulla scena letteraria internazionale. E tuttavia c'è in questo libro qualcosa di

miracoloso. È così raro che un libro acquistato da milioni di persone risulti a una prima lettura (ma anche alla quindicesima) così convincente, da ogni punto di vista. Ecco perché, sebbene lo abbia letto qualche mese fa, sento l'esigenza di buttare giù alcune note per spiegare a me stesso cosa rende *Il cardellino* di Donna Tartt il libro che molti di noi avrebbero voluto scrivere.

Quello che segue è un promemoria che serve a ricordarmi come si scrive un libro nel Ventunesimo secolo.

a) Ritengo che il tempo impiegato per concepirlo e darlo alle stampe (dieci anni) su cui tanto si è insistito, sia un ottimo punto di partenza. E non tanto perché un tempo di composizione così lungo sia di per sé garanzia di successo (in fondo *La certosa di Parma* fu scritto in 52 giorni, *La metamorfosi* in una sola notte). Ma perché in dieci anni un uomo cambia. E tale cambiamento può avere effetti paradossali (e non sempre benefici) su un libro e su chi lo scrive. Donna Tartt ha gestito questo tempo magistralmente, lo ha messo a frutto come certi serafici coltivatori. Leggendo *Il cardellino* il lettore avverte il passaggio da una stagione all'altra. E questo è il miglior complimento che si possa fare a un narratore. D'altronde, il protagonista di un romanzo è sempre il tempo. Donna Tartt usa qualsiasi stratagemma per evocarlo: disastri, l'attenzione morbosa riservata agli elementi atmosferici, i cambi repentini di location cui è costretto il protagonista.

b) Per l'appunto, il protagonista. Theo Decker. Sua la voce narrante che ci dà il benvenuto e non ci dà tregua per 900 pagine. Ci accoglie in una stanza d'albergo di Amsterdam, ormai alla soglia dei trent'anni: solo, vistosamente intossicato, braccato dagli sbirri e dalla malavita, desideroso di fare il punto. Qui inizia la rievocazione. La perdita della madre in un attentato terroristico, l'amore per una ragazza di nome Pippa, l'adolescenza trascorsa prima in una casa di ricconi di Park Avenue, poi a Las Vegas con il padre e la sua nuova fiamma. Infine gli anni della giovinezza, l'affermazione professionale, il matrimonio, i crimini, il delitto… Che cosa dire di Theo Decker? A prima vista può sembrare un individuo senza particolari talenti. Non che sia anaffettivo, diciamo che per quanto riguarda gli affetti è piuttosto esigente. La devozione alla madre morta e l'amore non corrisposto per Pippa lo rendono guardingo. E allora perché non smetteremmo mai di ascoltarlo? Forse per il modo particolare con cui guarda gli altri. Per come li percepisce, e per come, in virtù di tale percezione, li racconta. Theo stesso si chiede: «Perché sviluppavo quel genere di curiosità morbosa nei confronti delle persone? Era normale fissarsi su un'estranea con tanta febbrile intensità? No. Non riuscivo a immaginare che un passante qualunque potesse coltivare un simile interesse nei miei confronti. […] Ero affascinato dagli sconosciuti, volevo sapere cosa mangiavano e in quali piatti, quali film guardavano, e che musica ascoltavano, volevo frugare sotto i letti e nei loro cassetti segreti, nei comodini e dentro le tasche dei cappotti». Ecco la vera qualità di Theo Decker: una furiosa curiosità. Cesare Pavese diceva che i grandi romanzieri coltivano un «commosso e divertito stupore davanti agli esseri umani». Beh, è evidente che, sebbene Theo faccia il mercante d'arte, ha la stoffa del grande romanziere.

c) È questa insaziabile curiosità a consentirgli di trasfigurare le persone che gli capitano a tiro. Sebbene Theo soffra di una certa verbosità, bisogna riconoscergli che quando deve descrivere qualcuno lo fa in modo fulmineo. Parlando di Pippa Theo dice: «E anche se era troppo magra, tutta gomiti, e in un certo senso insignificante, qualcosa in lei mi procurava una stretta allo stomaco». Sapete che cosa procura una stretta allo stomaco a me? Il dettaglio dei gomiti. Theo scrive di una ragazza «tutta gomiti» e io capisco perfettamente di cosa sta parlando, capisco a quale tipo di ragazza si riferisce. Così come capisco perfettamente di chi sta parlando quando Theo descrive Andy, il suo amico, in questi termini: «Mingherlino, intollerante al lattosio, con una pelle talmente chiara da sembrare trasparente e una naturale inclinazione a cacciar fuori parole come nocivo e ultraterreno nel bel mezzo di una normale conversazione». Questo sì che è un nerd, peraltro un nerd tenerissimo dal destino tragico e beffardo. E per fare un ultimo esempio (potrei farne un'altra

dozzina) c'è la descrizione dell'attempata fidanzata del padre di Theo, l'assurda Xandra: «Tutto in lei si confondeva: la voce da whisky, le braccia muscolose, l'ideogramma tatuato sull'alluce, le lunghe unghie squadrate con le lunette dipinte di bianco, gli orecchini a forma di stella marina». Il valore di questa mirabile descrizione sta nel verbo «confondere». Tutto in Xandra si confonde. Ogni parte del corpo, ogni vezzo nel look, contribuisce a quella sensazione di aggressiva (a suo modo seducente) volgarità.

d) Ma evidentemente Donna Tartt sa che i grandi personaggi non bastano. E che, per farli muovere, occorre uno spazio altrettanto memorabile. È tipico dello scrittore imberbe ingolfare di scene il romanzo di esordio. Lo scrittore esperto ne lavora poche, curando ogni minimo dettaglio. Ho stimato (si tratta di stima approssimativa) che *Il cardellino* si articola in una dozzina di grandi scene. A cominciare da quella dell'attentato per finire con quella dell'omicidio. La Tartt lavora sulle location con la meticolosità di Visconti e di Kubrick. Sceglie divani, stoffe, addobbi, profumi, drink, come uno scrupoloso *wedding planner*. Da narratrice navigata sfrutta fino in fondo il potere evocativo dei luoghi. Gli appartamenti di Central Park West, i brownstone di Downtown, le Penthouse di Park Avenue, i sobborghi desolati e bollenti di Las Vegas, gli alberghi fané di Amsterdam sono evocati con una vividezza e una plasticità elettrizzanti. Sentite come Theo descrive la sua nuova scuola a Las Vegas: «Da lontano, il complesso cintato, composto da lunghi e bassi edifici color sabbia collegati da passaggi coperti, ricordava un carcere. Ma una volta varcato l'ingresso, i poster vivaci e i corridoi vocianti mi catapultarono indietro nel tempo, in un'atmosfera da sogno ricorrente: le scale affollate, il ronzio del neon, le aule di biologia con l'iguana in una vasca grossa come un pianoforte». Pensate a quante cose possono accadere in un posto così: amori, umiliazioni, omicidi.

e) Di solito quando inizio a lavorare a un nuovo romanzo perdo un sacco di tempo a tormentarmi alla ricerca di storie e situazioni plausibili. Inoltre non c'è evento immaginato a cui, almeno dentro di me, non tenti di dare una spiegazione razionale e storicamente verosimile. La cosa che più mi ha colpito leggendo *Il cardellino* è che Donna Tartt se ne infischia di certi scrupoli filistei. Il suo libro pullula di situazioni improbabili, di coincidenze ridicole, di assurde ricorrenze. La Storia (con la S maiuscola) non le interessa. Non c'è Bush, non c'è Obama. Molto spesso costeggia l'abisso del cliché con la destrezza dell'acrobata. È evidente che non le preme che i conti tornino. Né vuole spiegare ogni cosa. Prendiamo l'attentato. È l'evento nodale, quello che dà spessore alla storia. Il fulcro narrativo. La svolta romanzesca. Non a caso la prima parte del libro è totalmente dedicata a questo evento terribile. Eppure la Tartt non ci ragguaglia su mandanti e moventi ideologici. Theo, che di solito è così curioso e intraprendente, non presta grande attenzione agli assassini della madre. Quale parente di una vittima di un attentato non segue gli sviluppi delle indagini? Theo lascia correre. E questo invece di disturbarci, ci rilassa. Ancora una volta Donna Tartt, in bilico tra romanzo e fiaba, sceglie la fiaba. In che epoca si svolge *Il cardellino*? Forse oggi. O forse tra vent'anni. Forse mai. Fa lo stesso.

f) Come tenere desta la tensione del lettore per 900 pagine, senza sommergerlo di grottesche rivelazioni o triviali colpi di scena? È una cosa che, leggendo *Il cardellino*, non facevo che chiedermi, mentre una pagina tirava l'altra come una ciotola di pistacchi. Da principio ho incolpato l'intreccio. Lasciare in sospeso una scena dall'inizio alla fine del libro è sempre un ottimo modo per stimolare la curiosità del lettore e il desiderio di andare avanti. Strada facendo però, mentre quella scena iniziale sbiadiva nella memoria, mi sono reso conto che non poteva essere questo. Sentivo che l'idea di chiudere il cerchio aperto da

La Tartt lavora sulle location con la meticolosità di Visconti e di Kubrick. Sceglie divani, stoffe, addobbi, profumi, drink, come uno scrupoloso wedding planner. Da narratrice navigata sfrutta fino in fondo il potere evocativo dei luoghi.

quella scena iniziale mi interessava relativamente. Del resto, nel corso della lettura, ho potuto constatare come l'intreccio de *Il cardellino* sia dozzinale come quello di certi thriller da cassetta. Come notavo nel precedente punto, troppe cose in questo romanzo non funzionano. E allora? Qual è il segreto? Semplice da spiegare tanto quanto difficile da realizzare. Ci sono romanzi in cui è bello stare dentro. Nel corso del libro vengono evocati *Storia di Genji*, *Grandi speranze*, *Franny e Zooey*, capolavori che hanno il potere di spalancare finestre su mondi nei quali ciascuno di noi sognerebbe di trasferirsi. *Il cardellino* è della famiglia. Ecco perché ci piace leggerlo e, ancor più ci piace rileggerlo. Atmosfere, luoghi, personaggi. Pagherei oro per passare un weekend a Las Vegas con Xandra (sono certo che non disdegnerebbe i miei soldi). Donna Tartt è come quegli scenografi di certi kolossal anni Quaranta che sapevano come farti sognare.

g) Nonostante l'atmosfera fiabesca (molti hanno fatto il nome di Dickens), sul libro incombe una nube luttuosa: una mancanza, un senso di irreparabilità, la consapevolezza agghiacciante che le cose siano andate nel verso sbagliato, un rimpianto, un rabbioso rimpianto. La morte della madre di Theo ha cambiato le cose. Le ha cambiate per sempre. Per dirla con Theo, la morte della madre «ha tracciato una linea di demarcazione tra il Prima e il Dopo». E dire che Theo ha cercato succedanei di ogni sorta: la droga, la bellezza, un piccolo quadro rubato e custodito per anni, una ragazza tanto eccentrica quanto inaccessibile… Nessuna di queste cose è riuscita a colmare il buco. È un peso che il lettore si assume, dal quale stenta a liberarsi, che circonfonde qualsiasi parola del protagonista di una specie di tristezza segreta. Alla quale, alla fine del libro, Donna Tartt, fedele alla sua ispirazione ottocentesca, dedica una lunga divagazione. Un vero e proprio epilogo tolstoiano. Una meraviglia. L'ultimo tocco di classe. È passato un anno dal delitto che Theo ha commesso. Le cose dopotutto si sono sistemate (il finto happy end è un colpo di genio). Nessuno gli ha chiesto conto di ciò che ha fatto, se non la vita. La vita che gli ha regalato un numero intollerabile di sofferenze. Ed è sulla vita, sul suo significato, che Theo si trova a meditare con il tono disincantato del moralista classico. «Il fatto fondamentale dell'esistenza – il nostro vagare in cerca di cibo, di veri amici e di qualunque altra cosa – è una catastrofe. Lasciamo da parte quelle ridicole sciocchezze da *Piccola città* di cui tutti blaterano sempre: il miracolo di una nascita, la gioia per una semplice fioritura, La Vita è Troppo Bella Per Poterla Comprendere e via dicendo. Per me – e continuerò a ripeterlo ostinatamente finché vivrò, finché cadrò sulla mia nichilistica e ingrata faccia e sarò troppo debole per ripeterlo un'ultima volta: meglio non nascere, che nascere in questa fogna». Ve la sentite di dare torto a Theo? Io no di certo. Meno male che gli uomini, per non annegare in questa fogna, si sono inventati la letteratura. Le illusioni sono importanti.

Qual è il segreto?
Semplice da spiegare tanto quanto difficile da realizzare.
Ci sono romanzi in cui è bello stare dentro.

Carrère sulla religione, che delusione

Carlo Mazza Galanti, IL Magazine, 22 agosto 2014

Studiando i capolavori di Agostino e Rousseau, la filosofa spagnola María Zambrano ha indicato la confessione («l'azione massima che è dato attuare con la parola») come l'origine dell'autobiografia. Se c'è un autore che negli ultimi anni non solo ha imposto la scrittura autobiografica all'attenzione del pubblico internazionale ma l'ha spinta verso un allargamento inedito dei suoi confini tradizionali, questo è Emmanuel Carrère. L'astuzia dello scrittore francese è stata quella di trasformare se stesso in un crocevia di altre vite: un soggetto aperto, attraversato da correnti centrifughe, riflesso da eventi e personaggi apparentemente distanti che nel flusso del racconto finiscono sempre per tornare al centro, all'autore, al suo ego così discreto e così ingombrante. Il suo nuovo libro, *Le Royaume* (Il regno) è il grande atteso della *rentrée* letteraria, uscirà in Francia il 10 settembre (in Italia sarà pubblicato da Adelphi nella primavera del 2015).

Con questo libro massiccio (650 pagine fitte), ambizioso (già da mesi lo si considera candidato al Goncourt), risultato di un lungo e ponderoso lavoro di scrittura e documentazione che ha accompagnato per anni la stesura delle altre sue opere, Carrère esegue un ulteriore, duplice, passo in avanti. Che affascina, sorprende, lascia perplessi: torna alle radici del genere da lui così abilmente promosso riallacciandosi a una millenaria tradizione di testimonianze religiose e spirituali; deforma e corrompe gli schemi attraverso cui siamo abituati a identificare un libro in maniera ancora più decisa che nelle opere precedenti. La materia principale di cui è fatto *Le Royaume* è la storia: storia romana, ebraica, storia del cristianesimo: con puntigliosa cognizione di causa Carrère mette in scena le vite di Paolo e Luca, il primo un personaggio carismatico, fanatico, colui che ha universalizzato la parola di Cristo, il secondo l'evangelista che accompagnandolo ne ha raccontato le gesta negli *Atti degli apostoli*, medico greco istruito, discreto, curioso, ragionevole, sentimentale, moderato, nel quale Carrère tende a riconoscersi (originariamente il libro doveva intitolarsi *Indagine su Luca*). Sullo sfondo Pietro, Giacomo e Giovanni, Flavio Giuseppe, Nerone, ovviamente Gesù Cristo, e moltissimi altri. Il racconto di come la predicazione di Paolo si è radicata nei primi insediamenti cristiani in Macedonia, tra i primi greci vicini all'ebraismo, i suoi conflitti con i rabbini ufficiali, i viaggi in Asia e nei porti del mediterraneo, le prime pratiche di preghiera, la glossolalia, la trance, tutto ciò è introdotto da un lungo preambolo riguardante una parte della vita dell'autore mai prima pubblicamente «confessata»: la sua conversione al cattolicesimo nei primi anni Novanta durante un momento di depressione.

Allora, davanti allo stupore accondiscendente della sua compagna, Carrère si è voluto sposare in chiesa, è andato a messa ogni giorno, ha battezzato suo figlio, ha commentato quotidianamente il Vangelo producendo una quantità di appunti utilizzati come pezze di appoggio in questo libro che in ultima istanza è un'inchiesta disincantata sul perché della fede, su come si possa credere, e allo stesso tempo, secondo un motivo caro allo scrittore, su come si possa cambiare, diventare altro da sé, sull'identità e i suoi punti ciechi.

Carrère affronta la (sua) fede dal punto di vista di una doppia conversione, perché dopo qualche anno di religiosità dogmatica e fervente è tornato a indossare i panni dell'ateo agnostico illuminato e scettico che sempre è stato. A questa premessa personale seguono pagine e pagine di documentatissima narrazione storica, non un romanzo storico tuttavia, non ci si aspetti una rievocazione in stile peplum: quello di Carrère è quanto di più vicino, senza esserlo, a un saggio di microstoria, o di storia culturale della religione. Al di là degli strumenti tradizionali del ricercatore Carrère si avvale però, ed è forse l'aspetto più interessante, del suo armamentario specifico: legge

i testi sacri come un romanziere, gli snodi narrativi, i sottintesi, i caratteri dei personaggi, la personalità degli autori, tutto è sentito con il fiuto di uno scrittore («sono un scrittore che cerca di capire come ha proceduto un altro scrittore»), alla ricerca, tra le altre cose, di quelli che lui chiama «accenti di verità», luoghi dove si percepisce la testimonianza, il fatto flagrante, al di là delle manipolazioni e delle stratificazioni esegetiche.

Restano innumerevoli e continue le intromissioni autobiografiche, le digressioni sul presente: Carrère è bravissimo a familiarizzare, a proiettare e trasporre le gesta degli apostoli attraverso similitudini, paragoni con la propria esperienza, l'attualità, la letteratura e mille altre connessioni che forse faranno storcere il naso ad alcuni (la più a rischio: un'analisi di un filmato porno). Tuttavia, giunti un po' faticosamente alla fine del libro, la sensazione è che manchi qualcosa. Lo sforzo di osservare la fede da un punto di vista esterno ma comprensivo, empatico e spregiudicato è certamente interessante, come lo era quello di raccontare un individuo irriducibile come Limonov nel libro precedente; manca però la forza concreta di un personaggio-specchio esemplare e vivo come il militante russo o come J.C. Romand, il protagonista dell'*Avversario*: non è Paolo, non è Luca, non è neppure Gesù. Nessuna personalità erompe violentemente da queste pagine, e di riflesso neppure quella dell'autore. Il percorso di autocoscienza non ci appassiona, non avvince fino in fondo. Non si percepisce lo scandalo della fede, non si assume l'ostilità del miscredente, non si trema davanti alla possibilità di cambiare la vita e il risultato, a tratti, sembra quello temuto dal narratore a un certo punto del libro: «Mi dicevo: ho imparato molte cose scrivendo, chi lo leggerà ne imparerà anche lui molte: ho fatto bene il mio lavoro». Un buon lavoro, anzi eccellente, ma tiepido, un po' esangue, piuttosto lontano da quello che chiediamo alla letteratura, comunque si voglia intenderla. D'altronde questo rischio Carrère l'ha corso continuamente, cercando altrove, in «vite che non sono la sua» il modo di esorcizzarlo. Questa volta, nel regno della fede, non sembra riuscirci del tutto.

Ecco quanto leggiamo (davvero) di un libro

Parla il matematico Jordan Ellenberg, inventore dell'Indice Hawking: l'ebook che hai comprato l'hai finito? Così scopro dove sei arrivato. Donna Tartt al 98,5 percento, Hillary Clinton al 2,04 percento

Serena Danna, La Lettura del Corriere della Sera, 24 agosto 2014

Il matematico Jordan Ellenberg, 43 anni, docente all'università del Wisconsin-Madison, ha da sempre un'ambizione: dimostrare che la matematica è la disciplina più divertente al mondo, e che – superando i pregiudizi di una cultura occidentale devota alle lettere – numeri e formule possono diventare un gioco. Con questo spirito, insieme ad alcuni colleghi, ha inventato l'Indice Hawking, chiamato così in omaggio al grande astrofisico britannico Stephen, autore di uno dei libri più importanti ma meno letti della storia: *Dal Big Bang ai buchi neri. Breve storia del tempo* (uscito in Italia per Rizzoli). Ellenberg ha deciso di dare validità semiscientifica a una questione che si ripropone ogni estate a molti lettori svogliati, convinti di riuscire a leggere finalmente quel tomo conservato troppo a lungo in libreria o comprato con uno slancio di ottimismo durante l'inverno. Perché il punto non è mai cominciare un libro ma finirlo, riuscendo a superare la difficoltà delle prime pagine.

L'indice elaborato da Ellenberg si basa sul meccanismo degli *highlights* della libreria online di Amazon (disponibile solo negli Stati Uniti). Ciascun ebook presente sulla piattaforma, oltre alle recensione e ai voti, presenta sul lato destro della pagina i passaggi del testo più sottolineati dai lettori. «Quello che molti proprietari di Kindle non sanno» spiega Ellenberg al telefono dalla sua casa di Madison, dove vive con la moglie Tanya e due bambini «è che tutte le operazioni che avvengono sul lettore, ritagli e note comprese, vengono registrate da Amazon e utilizzate a fini statistici».

Di ogni passaggio sottolineato il team di Ellenberg ha individuato il numero di pagina. Correlando la posizione dei primi cinque *highlights* con la lunghezza del libro, si ottiene così una percentuale di lettura dell'intero volume. A seconda della maggiore concentrazione di sottolineature all'interno del testo è possibile capire a che punto si sono fermati i lettori. «Se molti passaggi evidenziati dai lettori si concentrano nella parte iniziale, significa che il libro non è stato letto per intero» spiega il matematico. «Al contrario, è assai probabile che ci sia stata lettura completa se la maggioranza dei pezzi sottolineati appartiene alla parte finale».

È il caso de *Il cardellino* di Donna Tartt, romanzo in testa alle classifiche di mezzo mondo e letto al 98,5% dalla media di chi lo ha acquistato: «Apparentemente *Il cardellino* è il tipico libro di 900 pagine che le persone ostentano in spiaggia» spiega Ellenberg «ma nessuno legge sul serio». Formula che vale, ad esempio, per *Infinite Jest*, il romanzo di mille pagine dello scrittore di culto David Foster Wallace, esibito con grande orgoglio da hipster e aspiranti scrittori ma che, stando al metodo di Ellenberg, verrebbe letto solo al 6,4 percento. Il terzo romanzo dell'americana Tartt si trova, invece, al primo posto nella classifica dei più letti dell'estate elaborata da Ellenberg, seguito da *La ragazza di fuoco* di Suzanne Collins, secondo romanzo della trilogia degli «Hunger Games». Le cronache fantastiche della città di Panem verrebbero lette quasi per metà (43,4 percento). Il passaggio del libro «perché a volte succedono cose

che le persone non sanno affrontare», evidenziato da 28.703 persone, risulta il più sottolineato nella storia del Kindle. Al terzo posto c'è *Il grande Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald (28,3 percento), in cui primeggia la frase pronunciata da Nick Carraway: «Ognuno pensa di possedere almeno una delle virtù cardinali, anche la più piccola, e questa è la mia: sono una delle poche persone oneste che io abbia mai conosciuto».

Forse non sorprenderà sapere che il saggio più discusso negli ultimi mesi *Il Capitale nel XXI secolo* dell'economista francese Thomas Piketty risulti all'ultimo posto nella classifica del matematico con un misero 2,4 percento. Ellenberg ha una spiegazione: «In generale i saggi sono molto meno letti dei romanzi e spesso ci si affida all'introduzione per valutare se vale la pena o no di affrontarlo». Tuttavia anche la non-lettura di Piketty nasconde una buona notizia: «Puoi vederla in due modi: quasi tutti quelli che hanno comprato il volume non l'hanno letto; oppure tantissime persone che non avrebbero mai pensato di recarsi in libreria per un "mattone" di economia lo hanno fatto. E anche se hanno letto solo 25 pagine, sono 25 pagine di sapere scientifico-economico in più che circola nel mondo». Un pensiero che appare consolatorio quando il matematico, autore di *How Not To Be Wrong* (uscito a maggio negli Usa e in arrivo in Italia con Adriano Salani editore), spiega l'origine dell'Indice Hawking: «Il mio libro era appena uscito. Vedevo su Amazon che i passaggi più condivisi dalle persone riguardavano le prime pagine. All'inizio sono andato nel panico ma poi l'anima da scienziato ha preso il sopravvento e ho deciso di trovare un metodo per capire se era un problema del mio libro o una caratteristica comune alla saggistica».

Così Ellenberg ha scoperto non solo di essere uno dei tantissimi fratelli poveri degli autori di narrativa, ma anche di aver scritto un saggio più letto di quello di Hillary Clinton, che – con il suo memoir autobiografico *Scelte difficili* al 2,04 percento – si aggiudica il podio del libro politico meno letto tra quelli usciti negli ultimi anni (superato persino da *Promises to Keep* del vicepresidente americano Joe Biden).

Tuttavia la vera sorpresa dell'estate 2014 riguarda *Cinquanta sfumature di grigio*, di cui i lettori leggerebbero solo un quarto. «Inoltre» continua Ellenberg «ci aspetteremmo evidenziate le parti più erotiche e controverse e, invece, gli *highlights* riguardano prevalentemente frasi di business e strategia aziendale».

Al di là del piacere di divertirsi con gli algoritmi, ci sono un po' di lezioni che editori e scrittori possono apprendere dall'Indice Hawking: «Le persone non amano le descrizioni, ma affermazioni e asserzioni». L'esempio fornito dal matematico arriva ancora da *Il cardellino*: «L'interesse del lettore si concentra nella parte finale del libro, in cui l'autrice abbandona il racconto per concentrarsi sulle prese di coscienza del protagonista».

«In generale i saggi sono molto meno letti dei romanzi e spesso ci si affida all'introduzione per valutare se vale la pena o no di affrontarlo.»

La testimone di Praga

Milena Jesenská, traduttrice di Franz Kafka e conosciuta come la sua amata, fu una grande giornalista e militante nella resistenza clandestina: morì in campo di concentramento

Emilio Gentile, Il Sole 24 Ore, 24 agosto 2014

«Alle sette e mezza di mattina, i bambini cechi sono entrati a scuola come d'abitudine. Gli operai e gli impiegati sono andati al lavoro come al solito. I tram erano pieni come sempre. Solo le persone erano diverse. In piedi, fermi, stavano in silenzio. Non ho mai sentito così tanta gente tacere. Le strade erano immerse nel silenzio. Le persone non discutevano. Negli uffici nessuno alzava la testa dal proprio lavoro. …alle 9.35 del 15 marzo 1939 l'esercito del Reich ha raggiunto la Národní třída (strada centrale di Praga). Su marciapiedi schiere di persone camminavano come sempre. Nessuno si è voltato a guardare».

Così, con una nota che sembra redatta da un'indifferente cronista, Milena Jesenská descriveva l'occupazione dello Stato cecoslovacco, sorto venti anni prima sulle rovine dell'impero asburgico. Eppure, l'indifferenza era sentimento estraneo alla personalità di Milena, che amava intensamente la sua città e la sua nazione. «Milena di Praga», come si faceva chiamare e si presentava, nel 1939 aveva 43 anni e aveva già vissuto un'esistenza intensa, appassionata, animata dall'esuberante vitalità di donna precocemente ribelle e libera di frequentare i circoli artistici e intellettuali della sua città, immersa fra amicizie e amori. «Come amica» ricordava chi la conobbe negli anni giovanili «era inesauribile, una fonte inesauribile di bontà e di aiuti… prodiga di tutto in misura incredibile: della vita, del denaro, dei sentimenti». Il padre medico e professore universitario a Praga, nel 1918

aveva messo Milena in una casa di cura per impedirle di sposare, lei non ebrea, un intellettuale ebreo di Vienna, ma Milena era fuggita, si era sposata e a Vienna aveva lavorato come portabagagli alla stazione e come traduttrice per contribuire al modesto bilancio familiare. Fallito il matrimonio, era tornata a Praga dove visse nuove esperienze, nuove amicizie, nuovi amori.

Nel frattempo aveva conosciuto Franz Kafka, traducendo in ceco i suoi racconti. Fra il 1920 e il 1923, Kafka fu legato da un amore soprattutto epistolare a Milena, affascinato dalla sua vitalità: «Tu che vivi vivamente la tua vita fino a tali profondità» le scriveva. Le *Lettere a Milena* dello scrittore ceco, pubblicate dopo la Seconda guerra mondiale, l'hanno fatta conoscere per molto tempo come «l'amata da Kafka», mentre Milena merita d'esser conosciuta e apprezzata come scrittrice e grande giornalista.

Se grande è il giornalismo che anticipa la storia quando intuisce e narra con lucidità l'avvento di una tragedia, Milena fu una grande giornalista, come dimostrano gli articoli che pubblicò fra l'estate del 1938 e la primavera del 1939. Descrisse la crudele persecuzione degli ebrei austriaci dopo l'annessione dell'Austria al Terzo Reich nel marzo 1938. Poi, nel settembre dello stesso anno, dopo la cessione dei Sudeti alla Germania nazista, imposta alla Cecoslovacchia dai governanti democratici di Francia e Inghilterra, illuse di saziare così la voracità imperialista del dittatore nazista, intuì che incominciava la tragedia del popolo ceco: «Siamo soli». Infine, testimoniò l'invasione pacifica della Boemia e della Moravia, che pose fine all'esistenza della Cecoslovacchia, trasformando Praga nella capitale di un piccolo Stato vassallo del nuovo impero hitleriano.

«Come si presentano i più grandi avvenimenti della Storia? In maniera inaspettata e improvvisa» osservò Milena quando i tedeschi entrarono a Praga: «Ma una volta accaduto, ci rendiamo conto di non essere sorpresi». Lei non era sorpresa. Quando vide la persecuzione degli ebrei austriaci dopo l'Anschluss, si era resa conto che «l'odio contro gli ebrei alberga latente anche nelle persone migliori e che non c'è niente di più facile che risvegliarlo», mentre i nazisti attuavano un «pogrom freddo», come Milena lo definì, cioè «un'operazione programmata, calma, un decreto disposto dal governo che, pur non togliendo la vita agli ebrei, toglie loro qualsiasi possibilità di vivere». E aveva compreso che «proprio perché la diaspora ebraica è planetaria, il destino degli ebrei ha a che fare e dipende dal passo che il mondo farà in direzione della barbarie o verso la libertà». Quando le democrazie imposero al governo cecoslovacco la cessione dei Sudeti, Milena si unì alla gente di Praga che voleva reagire alla minacciosa potenza germanica: «Morire per la libertà è un dovere e un diritto» scrisse, perché «chi non si difende perde tutto». Ma nello stesso tempo ammise anche la «dolorosa necessità di arrendersi senza combattere». E quando Praga fu occupata senza un gesto di resistenza, e Mussolini disse che un popolo incapace di compiere almeno un gesto era «maturo per il destino che lo ha colpito. Più che maturo, marcio!» Milena rispose che il gesto che i cechi avrebbero potuto compiere il 15 marzo «non sarebbe stato altro che un gesto suicida». Forse sarebbe stato «bello versare del sangue compiendo un gesto eroico per la propria patria», ma «non siamo abbastanza per poterci permettere di compiere un gesto», mentre il popolo ceco aveva il dovere di «stare tutti uniti e difendere la terra su cui camminiamo, la lingua che parliamo, la cultura che abbiamo creato, le canzoni che cantiamo. …siamo otto milioni: troppo pochi, davvero troppo pochi per un suicidio. Ma abbastanza per vivere».

Il dovere di vivere non fu un appello alla rassegnazione. Militante nella resistenza clandestina, Milena aiutò partigiani ed ebrei a espatriare, girando per le strade di Praga, lei non ebrea, con la stella gialla sul cappotto. Fu arrestata dalla Gestapo nel novembre 1939 e deportata nell'autunno 1940 nel campo di concentramento di Ravensbruck. Margarete Buber-Neumann, sua compagna di prigionia, la descrisse sofferente, ma «piena di coraggio e di iniziative… Milena non divenne mai una detenuta, non poteva diventare ottusa e brutale come tanti altri». Morì per malattia renale il 17 maggio 1944, dopo aver accettato fino all'ultimo, soffrendo, il dovere di vivere.

Truman Capote il cantiere del camaleonte

Lo scrittore americano moriva 30 anni fa. I suoi colleghi del futuro dovranno andare a scuola da lui

Paolo Di Paolo, La Stampa, 24 agosto 2014

Prima di diventare, come spesso sono oggi, impiegatizi e un po' aridi, gli scrittori erano maghi. Indecisi se disegnare, raccontare storie o diventare ballerini di tip-tap, capivano a naso che «la differenza tra un ottimo stile e la vera arte è sottile ma feroce»; sapevano che il talento è anche una frusta «predisposta unicamente per l'autoflagellazione», e che la vera letteratura nasce dall'oscurità, dalla parte «più folle della follia». Dall'azzardo, anche: «Gli scrittori, almeno quelli che si buttano allo sbaraglio, disposti a giocare il tutto per tutto, fino in fondo, hanno molte cose in comune con un'altra razza di uomini solitari: quelli che si guadagnano da vivere giocando a biliardo o al tavolo verde». Così Truman Capote spiegava ai lettori e a sé stesso, nella memorabile prefazione a *Musica per camaleonti*, che cosa significa – sul serio – scrivere. Sprecare tempo, prima di tutto; provare instancabilmente, sacrificarsi all'altare della tecnica e non a quello, oggi molto più frequentato, dell'improvvisazione. Sondare le «diaboliche complessità» di paragrafi, punteggiatura, dialoghi – e imparare da tutto, non solo dai libri, «ma dalla musica, dalla pittura, e dalla semplice osservazione della realtà»; e poi limare, e provare ancora, e farsi le domande giuste: «Come può uno scrittore riunire felicemente in una sola forma – diciamo il racconto – tutto ciò che sa intorno a ogni altra forma di scrittura?». Per uno come Capote, lo scrittore vero dovrebbe disporre di tutti i colori della tavolozza, di tutte le note del pentagramma, saper mescolare gli ingredienti conoscendoli uno a uno, raggiungere un virtuosismo tecnico «resistente e flessibile come la rete di un pescatore».

Se avesse potuto aggiungere la propria alle *Lezioni americane* che Calvino stava scrivendo, Capote ne avrebbe forse aggiunta una sulla «duttilità». Pochi scrittori come

lui, nell'altro secolo, hanno attraversato i generi e le forme dello scrivere con tanta disinvoltura: a trent'anni dalla morte – fu trovato senza vita in casa di un'amica, a Los Angeles, il 25 agosto 1984, distrutto dall'alcol e dalle droghe – si leggono e rileggono le sue pagine come un'eterna novità. Dirò di più: nel cantiere di Capote, più che altrove, gli scrittori del futuro dovranno andare a scuola. Il nuovo secolo chiede a chi scrive velocità, elasticità, capacità di adattamento, «camaleontismo». Capote è il maestro giusto: autobiografia creativa, giornalismo narrativo, ritratto dialogato, scrittura di viaggio, cronaca mondana, acida e pettegola quanto basta. Non manca niente. Basterà sedersi in un angolo, e guardare: come un ragazzino di New Orleans, all'anagrafe Truman Streckfus Persons, nato il 30 settembre di novant'anni fa, diventa Capote. Il 18 settembre Garzanti manderà in libreria un'ampia biografia – George Plimpton, *Truman Capote* (pp 500, euro 29) – con testimonianze di prima mano, da Gore Vidal a Marella Agnelli.

Vita familiare pasticciata, viene affidato agli zii: il primo padre appare e scompare, mette in piedi spettacoli sulle rive del Mississippi, il secondo padre è più solido, la madre inquieta e sfuggente. Truman ha per compagni di gioco Harper Lee, la futura autrice di *Il buio oltre la siepe*, e la propria fantasia, quel «piccolo demone» che a nove anni gli offre già la certezza di essere un artista. «Troppo carino, di carnagione troppo chiara; ogni suo tratto era modellato con estrema cura; una dolcezza femminea gli addolciva i grandi occhi, castani come i capelli»: si descrive così, camuffandosi in un personaggio, nelle prime pagine del romanzo d'esordio, *Altre voci altre stanze*. Il ventenne geniale dalla vocetta acuta si è tolto in fretta di dosso i panni di tuttofare nella redazione del *New Yorker*; il primo romanzo ha un gran successo, «è incredibile che una persona così giovane riesca a scrivere così bene» si sente dire. «Incredibile? Io scrivevo da mattina a sera da appena quattordici anni!» si stizzisce a posteriori l'interessato. Che picchia senza posa i tasti della sua macchina da scrivere, viaggia, si fa amare e odiare nel mondo editoriale e cinematografico americano, continuando a cambiare pelle: è quello dei racconti «teneri e tristi», dal cuore sempre un po' straziato; l'infanzia nel grande Sud soffia di libro in libro come il vento che fa tremare l'albero su cui salgono i ragazzini a caccia d'avventure nel romanzo *L'arpa d'erba*. La timidezza, l'eccesso di sensibilità, l'andare in cerca di qualcuno davanti a cui non sia necessario nascondersi, certi minuscoli ricordi che spezzano il fiato, tipo la pioggia di gennaio e un bambino che ripara la madre sotto un ombrello di tela, la madre ha in mano un sacchetto di mandarini e da una casa escono le note di un pianoforte, una musica triste ovviamente, e lei sente un gran freddo. E finestre sconnesse dal vento con «i loro festoni di ragnatele», padri che non tornano mai, ragazze che non si sono innamorate di nessuno se non del colore rosa, bambini che scoppiano a piangere, come nei romanzi di Dickens, solo perché vedono avanzare l'inverno.

«È raro che le cose, una volta mutate, tornino poi come prima»: così Capote impara che il mondo ci tradisce sempre, ci toglie dal calduccio, ci sballotta e ci inganna, ci fa meno innocenti; è il destino di tutti, del piccolo Truman trapiantato senza paracadute dalla Lousiana al «bel» mondo newyorchese o hollywoodiano; di Holly – quella di *Colazione da Tiffany* – che non sta zitta un istante e, per farsi passare il magone, sale su un taxi e si fa portare appunto da Tiffany, «niente di veramente brutto può capitarti lì… Se riuscissi a trovare una casa, nel mondo reale, in cui mi sentissi tranquilla come da Tiffany…». Anche Perry e Dick, gli assassini protagonisti di *A sangue freddo*, due che massacrano per niente una famiglia del Kansas nel '59, hanno il loro buco nel cuore: «Io pensavo sempre a papà» racconta Perry a Capote «e speravo che lui venisse a portarmi via con sé».

Capote lo sente fratello, vorrebbe salvarlo e non può; e fa lo stesso con Marlon Brando o con Marilyn Monroe, quando li intervista («Marilyn! Marilyn, perché doveva andare tutto come è andato? Perché la vita deve essere un tale schifo?»), sembra spietato ma al fondo è pietoso, tocca a mani nude le loro ferite, li mostra nudi e fragili come aveva mostrato sé stesso nei primi romanzi, come farà ancora nell'ultimo racconto, *Un Natale*, dove torna a essere il piccolo Buddy. Quello che va all'ufficio postale, compra una cartolina da un soldo e scrive: «Ciao papà spero che tu stia bene io sto bene e sto imparando a pedalare il mio aeroplano e così svelto che presto volerò nel cielo e così tieni gli occhi aperti e sì ti voglio bene Buddy».

Houellebecq, lo scrittore che falsificò sé stesso

Anais Ginori, la Repubblica, 25 agosto 2014

L'ultima trovata del romanziere: finge di essere stato rapito. In uno pseudo documentario che fa discutere

Michel Houellebecq è stato rapito. Non da una setta di estremisti islamici, come si credeva tre anni fa, ma da una banda di sgangherati delinquenti di banlieue che lo hanno tenuto ostaggio per le riprese di un documentario. Il più famoso scrittore francese ha accettato di diventare il protagonista di un *mockumentary*, uno strano «falso» docufilm che esce in questi giorni, ispirato a una vicenda vera che lo riguarda, e che racconta molto dei nostri tempi.

Nel settembre 2011 Michel Houellebecq è sparito davvero per qualche giorno mentre stava promuovendo il suo romanzo *La carta e il territorio*. Lo scrittore si è dileguato all'improvviso, costringendo il suo editore Flammarion ad annullare interviste e comparse televisive. Il romanziere non rispondeva più ai telefoni, neanche i suoi amici più stretti sapevano dove fosse finito. In poche ore, attraverso i social network, si è sparsa la voce che Al Qaeda avesse rapito Houellebecq, noto per le sue posizioni contro l'Islam. Altri hanno ipotizzato che fosse ostaggio di «neoumani», replicanti come quelli che il romanziere ha raccontato in *La possibilità di un'isola*. Dopo tre giorni, Houellebecq si è rifatto finalmente vedere. C'era stato un semplice guasto alle linee telefoniche.

Il romanziere ha abituato i suoi ammiratori, che lo idolatrano come una rockstar, a lunghi silenzi durante interviste tv e a misteriose assenze. Dopo aver vissuto anni tra Spagna e Irlanda, ha annunciato di essere tornato a vivere in Francia ma un giornalista di *Vanity Fair* ha inutilmente tentato di capire dove abiti veramente. La sua vita privata è avvolta da leggende, persino la sua data di nascita è incerta: lui dice 1956, i suoi biografi 1958. Tra finzione e realtà, il regista Guillaume Nicloux ha proposto a Houellebecq di immaginare cosa sarebbe potuto succedere in quei giorni del 2011, tra deliri complottisti e impazzimento mediatico. Il risultato è un film surreale, con tre rapitori che si ritrovano per caso l'ingombrante ostaggio, senza sapere neppure quale riscatto chiedere. *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, presentato al festival di Berlino e trasmesso mercoledì dalla tv francotedesca Arte, ha ricevuto ottime recensioni. Nel ruolo di sé stesso, nevrastenico e imprevedibile, Houellebecq ha dato il meglio di sé, convincendo il regista a servirgli vino a volontà, procacciare sesso mercenario e guidare una macchina a 280 chilometri all'ora: prima, ha scritto il suo testamento.

Il romanziere francese più venduto all'estero, con il suo volto stralunato e orgogliosamente tossico, ha preso gusto alla recitazione. Nel 2008 aveva deluso la critica come regista nell'adattamento del suo romanzo *La possibilità di un'isola*, attraversando notevoli difficoltà di produzione proprio per le sue intemperanze. Oggi è diventato invece un attore feticcio per il cinema sperimentale francese. Tra pochi giorni, arriverà al festival di Venezia per presentare il nuovo film di Benoît Delépine e Gustave Kervern, *Nde, Near Death Experience*, in cui Houellebecq è di nuovo protagonista assoluto, sempre ai limiti della provocazione. Nel trailer appare in tenuta da ciclista mentre beve l'acqua di una piscina e chiosa: «Me ne frego, sono già morto».

Da Faulkner a Ovidio abbuffata di cinescrittori

Al Lido venti titoli tratti da libri di autori celebri. Senza contare quelli in cui sono protagonisti o recitano. Omaggio o mancanza di fantasia?

Pedro Armocida, il Giornale, 26 agosto 2014

Festival del cinema o della letteratura? La settima arte ha da sempre cannibalizzato i libri ma la selezione della 71ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, che s'inaugura domani, supera ogni record con quasi una ventina di titoli debitori delle pagine scritte da qualcun altro.

E ce n'è per tutti i gusti. Perché si va da *Le metamorfosi*, passando per Shakespeare nell'adattamento modernizzato con il regista Michael Almereyda che, dopo *Hamlet 2000*, si cimenta con il *Cimbelino*, per arrivare a Faulkner (con James Franco alle prese con *L'urlo e il furore*) e a Camus (Viggo Mortensen è protagonista del film di David Oelhoffen tratto da *L'ospite*, racconto dell'ormai introvabile raccolta *La caduta – L'esilio e il regno*).

Quindi tutti con i libri in mano per vedere come gli autori abbiano giocato con i testi originali. Così ci aspettiamo molto soprattutto da quelle opere «liberamente ispirate a». Come il film d'apertura del festival (anche in concorso), *Birdman or (the Unexpected Virtue of Ignorance)* che Alejandro González Iñárritu ha costruito a partire da alcuni personaggi dei racconti di Raymond Carver contenuti in *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* (minimum fax), già ispiratori di Robert Altman per *America oggi*. Una commedia nera con un cast molto interessante (Zach Galifianakis, Edward Norton, Andrea Riseborough, Emma Stone, Naomi Watts), e con Michael Keaton che interpreta una ex stella del cinema specializzata nel ruolo di un supereroe in cerca di nuova fama con una commedia a Broadway.

Operazione sulla carta intrigante anche quella del francese Christophe Honoré che, ispirandosi a Ovidio, ne attualizza il poema più conosciuto. Ecco *Métamorphoses*, nella sezione autonoma «Le giornate degli autori», con un cast di ragazzi e una storia che vede Europa marinare la scuola per salire a bordo di un camion con un giovane affascinante di nome Giove. Nomi mitici per un viaggio iniziatico che, dice il regista, ci ricorda «l'eredità greca ora che si parla solo del debito greco». Sempre nella stessa sezione Ivano De Matteo tornerà a indagare la famiglia, concentrandosi sul rapporto di due fratelli interpretati da Alessando Gassman e Luigi Lo Cascio, con *I nostri ragazzi – The Dinner* liberamente tratto da *La cena* dell'olandese Herman Koch (anche Cate Blanchett ne farà un film).

C'è poi la tripletta italiana in concorso a «Venezia 71» che arriva persino a farli interpretare gli scrittori, come accade anche nella coproduzione di Pasolini, in cui Abel Ferrara ricostruisce l'ultimo giorno di vita dello scrittore – interpretato da Willem Dafoe. Ecco dunque Elio Germano nei panni di Giacomo Leopardi nel racconto che Mario Martone costruisce su *Il giovane favoloso* e la sua vita breve scandita tra Recanati, Firenze, Roma e Napoli che fa venire voglia di rileggerne le opere. Dall'Italia d'inizio Ottocento si passa a quella di oggi con lo spietato *Anime nere* di Francesco Munzi tratto dal libro di Gioacchino Criaco (Rubbettino) ambientato nelle terre dell'Aspromonte. In particolare ad Africo, «uno dei centri nevralgici della 'ndrangheta calabrese» scrive Munzi nelle note di regia «che però può aiutare a comprendere tante cose del nostro paese». Saverio Costanzo sceglie invece di trasportare a New York *Il bambino indaco*, l'omonimo romanzo di Marco Franzoso (Einaudi) ambientato in Veneto, con una coppia (Alba Rohrwacher e Adam Driver) alle prese con la nascita di un bambino che la madre pensa essere molto particolare.

Ma, per rimanere nel contemporaneo, ecco che Renato De Maria firma *La vita oscena* nella sezione «Orizzonti», con sua moglie Isabella Ferrari e il francese Clement Metayer, filologico adattamento, allucinato e psichedelico, del romanzo Einaudi di Aldo Nove che ha certificato «la fedeltà, assoluta e illuminante, ai miei intenti originari». E chissà che cosa ne penserà un gigante come Philip Roth della trasposizione del suo *L'umiliazione* (Einaudi) diretto da un solido regista come Barry Levinson mentre il grande Al Pacino interpreta il protagonista Simon Axler, uno dei più grandi attori teatrali della sua generazione ora sulla via del tramonto. Ma c'è anche uno scrittore in carne e ossa, il francese un po' maudit Michel Houellebecq (*Le particelle elementari*), che, volto devastato e abbigliamento da ciclista, in *Near Death Experience* di Benoît Delépine e Gustave Kervern tenta per tutto il film il suicidio.

Insomma buona visione o, meglio, buona lettura!

Cortázar era il migliore

Compie cent'anni lo scrittore argentino che ha portato la finzione letteraria ai suoi vertici.
Una specie di omaggio, una specie di guida: perché, insomma, leggere Cortázar. Perché come diceva Neruda, «chiunque non legga Cortázar è condannato».

Davide Coppo, rivistastudio.com, 26 agosto 2014

Una delle citazioni più utilizzate quando si parla di Julio Cortázar, di quelle usate nelle bandelle o sul retro dei libri, come per sponsorizzare l'acquisto prima e la lettura poi, è una frase molto d'impatto di Pablo Neruda che dice: «Chiunque non legga Cortázar è condannato». A che cosa? si domanda il lettore, ma la risposta ce l'ha soltanto chi ha letto Cortázar, ed è per questo che la frase di Neruda funziona perfettamente: «Leggi Cortázar e saprai da cosa ti sei salvato», dice in realtà, «ignoralo e sarai condannato, ma non saprai a cosa». Un'altra frase utilizzata con lo stesso scopo promozionale dagli editori venne pronunciata da Roberto Bolaño, che da Cortázar ha attinto poetica e anche stile, e che ha detto più prosaicamente: «Cortázar es el mejor». A pensarci bene (ma anche a pensarci male, a non pensarci per nulla) Julio Cortázar non ha bisogno di sponsor, per quanto questi siano Roberto Bolaño e Pablo Neruda. Un articolo su Julio Cortázar è difficile da iniziare, perché per me potrebbe iniziare e finire in quattro parole: «Cortázar è il migliore», è vero, è così. Perché? Chiedi a Neruda: leggilo, e lo

saprai. Ma qualcosa bisogna pur scrivere, e allora.
Julio Cortázar nasce cento anni fa a Bruxelles, e muore dopo settant'anni di vita a Parigi. Europa-Europa. Ma in mezzo c'è tutto il Sud America, il Centro America, la letteratura di un continente cambiata per sempre (e la letteratura mondiale, in un certo senso, ma una letteratura mondiale in realtà non esiste), ci sono le rivoluzioni socialiste, i doveri del letterato di fronte alle rivoluzioni, gli errori del letterato di fronte alle rivoluzioni, c'è il gioco, il confine tra reale e irreale, c'è l'Europa di nuovo. Ma andiamo con ordine. Cento anni sono molti: Julio Cortázar nasce quando scoppia la Prima guerra mondiale, quando Gavrilo Princip spara a Francesco Ferdinando, quando c'erano imperatori che portavano baffi ridicoli e copricapi ancora più ridicoli, mostrine alle spalle imbottite, medaglie, sciabole, ghette. È strano pensare che Cortázar sia nato così lontano nel tempo, perché i suoi libri (anche se i più famosi sono del secondo dopoguerra, è vero) sono più che moderni, contemporanei, forse universali più che contemporanei, ma tendenti sempre verso l'alto, verso la poesia e la fantasia e la modernità, insomma libri che non fanno pensare al fatto che l'autore abbia la stessa età della Prima guerra mondiale, eppure.
È difficile scrivere e razionalizzare il perché Cortázar sia così grande, sia «el mejor» eccetera, ma in questa mattina di agosto 2014, cent'anni dopo la sua venuta al mondo, su questa scrivania vuota con i suoi libri a fianco al computer portatile aperto mi viene in mente un motivo sopra tutti: perché Cortázar, proseguendo una linea diversa ma simile già tracciata da Borges, è riuscito (riesce tuttora, perché rileggendolo ci riesce ancora, al presente, oggi, e domani, e forse per sempre) a elevare il destino dell'essere umano in una sfera più celeste di quella del mero animale razionale, Cortázar sublima la letteratura, cioè la finzione, l'invenzione, e rende lampante e luminosa e piena di senso questa incredibile capacità dell'uomo, quella della creazione fantastica. Creare un mondo che non sia di questo mondo è una delle attività più straordinarie che questo nostro piccolo cervello, questa nostra discussa coscienza siano in grado di fare, è un privilegio, un dono, probabilmente un destino. Cortázar è il migliore di tutti nel fare questo. Per spiegare meglio cosa tutto ciò voglia dire, sarà opportuno appoggiarsi ad alcune lezioni di letteratura – della sua letteratura – che lui stesso tenne a Berkeley nel 1980, pubblicate nel maggio 2014 da Einaudi con il titolo, normale eppure bello, di *Lezioni di letteratura*. Per due mesi, ogni giovedì, Cortázar spiegò a centinaia di studenti in California cosa significa essere scrittore, cosa significa essere Cortázar, perché ha scritto quello che ha scritto (soprattutto i racconti, che sono il vero cuore della sua letteratura) e perché lo ha scritto così.
(*Lezioni* è anche, mi sono convinto anche se per me non è andata così, un buon libro per iniziare a leggere Cortázar, cioè per non essere condannati. È un approccio un po' universitario quello di leggere prima una specie di testo critico e intanto – sono contenuti nello stesso testo – racconti o frammenti di racconto. Ma si potrebbe iniziare così, e poi leggere i racconti in ordine sparso, nell'opera omnia pubblicata sempre da Einaudi, come seguendo una lezione a quarant'anni di distanza. E poi si potrebbero comunque comprare singolarmente tutti i libri, perché hanno delle copertine belle e colorate, soprattutto – se si riesce a trovarla – la prima edizione dei Nuovi Coralli di *Bestiario*, 1974, con un'incisione di una testa di capriolo di Dürer che affascina e inquieta in modo molto hoffmaniano, o cortázariano appunto.)

Julio Cortázar divide le lezioni in otto capitoli: il primo si chiama «Le strade di uno scrittore», e qui viene delineato il destino dello scrittore Cortázar e alcune sue definizioni di romanzo e di racconto. Dice, ad esempio, «io non ero nato per scrivere romanzi», e dice anche «grazie a una specie di brusca rivelazione – e la parola non è esagerata – ho sentito che non solo ero argentino: ero argentino e latinoamericano […]. Mi sono reso conto che essere uno scrittore latinoamericano significava fondamentalmente essere un latinoamericano scrittore». Quindi i temi trattati maggiormente sono due, la differenza tra racconto e romanzo (il primo una sfera, «meraviglia di perfezione», il secondo «un poliedro, un'enorme

struttura» che rimane aperta e che «può svilupparsi all'infinito e che, a seconda delle esigenze della trama e della volontà dello scrittore, a un certo punto finisce, ma non ha un limite preciso»); e i diritti e doveri poetici e politici di un «latinoamericano scrittore» con opinioni non banali: «Lo scrittore che si considera impegnato, nel senso che scrive solamente del tema del suo impegno, o è un cattivo scrittore o è un buono scrittore che smetterà di esserlo perché si sta limitando, sta chiudendo totalmente il campo dell'immensa realtà, che è il campo della scrittura e della letteratura, per concentrarsi esclusivamente su un lavoro che i saggisti, i critici e i giornalisti svolgerebbero probabilmente meglio di lui».

Nella seconda lezione, «Il racconto fantastico 1: il tempo» Cortázar spiega come funziona la sua immaginazione o la sua ispirazione, senza grande metodologia (è estremamente umile e poco metodologico) se non quella che chiama «distrazione»: «Mi capita di distrarmi, e attraverso questa distrazione irrompe quel qualcosa che poi dà questi racconti fantastici per i quali siamo qui riuniti. Attraverso questi stati di distrazione entra questo elemento altro, questi spazio e tempo differenti». Un'altra ispirazione di Cortázar sono i sogni, o gli incubi, grazie ai quali sono nati almeno due racconti. Il primo è «Casa occupata», forse il suo racconto più famoso, il primo di *Bestiario*, in cui due fratelli, una notte, devono abbandonare di fretta la casa, spaziosa e antica, che abitano, con addosso soltanto i quattro vestiti del momento, e senza niente altro. Perché? Perché la casa è stata occupata. Da chi? Non si sa. Fantasmi, ombre, a ogni modo da esseri ineluttabili, perché i due fratelli escono sul patio, poi in strada, buttano via la chiave rassegnati, non disperati o terrorizzati. E camminano nella notte di Buenos Aires, e il racconto termina. Poi «La notte supina», da *Fine del gioco*, un racconto in cui realtà e fantastico si invertono e si mescolano, e l'una diventa l'altro fino a confondersi completamente, uno dei topoi di Cortázar più ricorrenti. Qui un uomo, dopo un incidente in motocicletta, viene portato all'ospedale. Si addormenta. Sogna di essere un indio messicano ai tempi dei grandi imperi centroamericani e fugge, una notte, da alcuni aztechi che intendono catturarlo e sacrificarlo agli dei. È un incubo ma si sveglia, si ritrova in ospedale e questo gli dà sollievo. Ma si riaddormenta, ed è ancora l'indio che scappa, poi si sveglia ed è in ospedale, e il sonno lo prende di nuovo, torna l'incubo dell'indio, gli aztechi riescono a catturarlo, lo portano in cella in attesa del sacrificio, l'uomo si risveglia e vede la sua gamba ingessata e la sua stanza di ricovero. Per l'ultima volta si riaddormenta, il suo io onirico – l'indio – viene condotto all'altare, il sacerdote con il coltello è pronto a estrargli il cuore pulsante, lui prova a svegliarsi con tutte le forze e arriva la rivelazione: la realtà è quella invertita, lui è *davvero* un indio che sta per essere sacrificato, e addormentandosi sognava un assurdo luogo chiamato città con un altro assurdo luogo chiamato ospedale in cui era stato ricoverato dopo un incidente mentre cavalcava uno strano mostro di ferro con le ruote. Arriva in cima alla piramide con il sacerdote, il racconto finisce.

Il senso del fantastico di Cortázar, cioè tutta la sua opera, anche quella più realista, ruota fortemente intorno ai concetti di tempo, di spazio, di realtà, concetti malleabili o che Cortázar muove e manipola a suo piacimento e con facilità. Nello spazio di questo fantastico c'è anche il concetto di fatalità, o destino, che si riconosce già nel racconto «La notte supina» e che è ancora più forte in racconti come «L'idolo delle Cicladi», storia di tre archeologi (due francesi, un argentino) che ritrovano una statuina di marmo durante una vacanza in Grecia e delle conseguenze che questa statuina incide nelle loro vite, e nelle loro morti. C'è del magico? Sì, c'è del magico. C'è del magico sempre in Cortázar, magico perturbante come in questi casi o magico che con molte virgolette definirei «buono» o «giocoso», ed è il caso delle *Storie di Cronopios e di Famas*, un piccolo volume che raccoglie solo storie di Cronopios e Famas. I Cronopios e i Famas sono creature inventate da Cortázar, esseri molto poco descritti (ma antropomorfici, o quasi) che abitano un inesistente mondo e si dedicano a normali attività. Nei «raccontini» di Cronopios e Famas, Cortázar, per farla breve, presenta varie situazioni della vita dei Cronopios e dei

Famas, in cui i primi sono (uso le parole di Calvino) «l'intuizione, la poesia, il capovolgimento delle norme» e le seconde «l'ordine, la razionalità, l'efficienza», eppure dire così, sempre secondo Calvino, è un'enorme riduzione, una semplificazione estrema del mondo e dei caratteri di Cronopios e Famas. Succede, ad esempio, che i Famas per conservare i ricordi li imbalsamano, li avvolgono in lenzuola nere e li classificano con ordinati cartellini (come: «Gita a Quilmes», o «Frank Sinatra»), mentre i Cronopios, «disordinati e tiepidi, sparpagliano i ricordi per la casa, allegri e contenti, e ci vivono in mezzo e quando un ricordo passa di corsa gli fanno una carezza e gli dicono: "Non farti male, sai", e anche: "Sta' attento, c'è uno scalino"».

Il contrario del mondo fantastico è quello che Cortázar chiama «Il racconto realista» (anche in una delle sue Lezioni), ma non è davvero realista, o meglio è realista per Cortázar, è realista per uno che non comprende normalmente la realtà, per uno che non pensa esista una realtà che si possa definire entità separata da quella onirica o da quella magica o da quella fantastica. E allora un racconto che Cortázar descrive come «realista» è «L'autostrada del sud», in cui un ingorgo stradale nelle campagne alle porte di Parigi si protrae per giorni, poi mesi e anni, e si assiste alla nascita di un modello di società basato sulle corsie autostradali e sulle automobili, in cui gli individui vengono distinti per l'auto su cui viaggiavano (ci sono 404, Taunus, Floride, Dauphine, eccetera). Oppure «Apocalisse di Solentiname», un resoconto fattuale di un suo viaggio in Nicaragua tra alcuni amici e combattenti socialisti riuniti in una comunità, che però si conclude con Cortázar che torna a casa a Parigi, guarda le diapositive scattate agli amici in quei pochi giorni di festa e vede fotografie non scattate da lui, immagini non viste dai suoi occhi, militanti torturati, bambini uccisi, donne violentate dai soldati fedeli alla dittatura nicaraguense di Somoza. È realismo questo? Forse si può rispondere con un «nì»: i fatti trattati sono fatti che parlano di realtà, cioè di autostrade, automobili, viaggi, fotografie, momenti storici, e non di fantasmi, presenze, magie, idoli pagani, Cronopios o Famas. Ma è finzione, è invenzione e il realismo allora diventa surreale più che reale. In alcuni racconti che Cortázar chiama «realisti», a ogni modo, dalle parole, dal «realismo», dalla relativa scarsità o non sovrabbondanza di magico e fantastico, traspare l'impegno politico: «Apocalisse di Solentiname» è una denuncia dei crimini di Somoza, crimini che pur invisibili agli occhi dello scrittore viaggiatore si sono impressi (magicamente, eppure realmente) nel rullino della sua macchina fotografica. Per tornare a una frase citata all'inizio di questo testo sull'impegno e la letteratura: per Cortázar uno scrittore non deve *non* scrivere testi che trattino politica, o denuncino ingiustizie, anzi *deve*. Ma deve farlo con le armi della letteratura, e non sacrificare la letteratura alla politica. Più o meno. Rispetto ai due grandi sudamericani che l'hanno preceduto e seguito, Borges e Bolaño, Cortázar è estremamente più impegnato.

Potrei andare avanti per altre lunghe pagine a tentare di spiegare perché Cortázar *es el mejor*, ma aggiungerei esempi ad altri esempi, e sarebbero esempi parziali di parti di un'opera enorme e ricchissima: c'è l'umorismo, fondamentale in tutti i racconti, ed è un umorismo che non significa non prendere le cose sul serio, ma prendere serissimamente la questione del ridere, del distrarsi, del giocare con la razionalità e con la sintassi e con la letteratura. E che poi ha avuto un risvolto utile, e molto molto serio, ad esempio Cortázar stesso ha raccontato di un viaggio che fece a Cuba negli anni Sessanta in piena Rivoluzione, durante il quale fu convocato da un gruppo di guerriglieri in una stanza buia (per non farsi vedere, per la segretezza e delicatezza della Rivoluzione) che gli dissero soltanto che amavano molto leggere le storie di Cronopios «negli intervalli di una cosa che stiamo facendo», ossia la Rivoluzione. E poi ancora, e ancora, e ancora. Perché Cortázar è il più grande? Perché era alto, altissimo, un gigante, ed era bello, e probabilmente simpatico, e scriveva divinamente, e i suoi testi sono un'esperienza totale, totalizzante e che contiene tutto il mondo, quello che c'è e quello che non c'è, ma alla fine che ne sappiamo noi di cosa davvero c'è e di cosa davvero non c'è.

Julio Cortázar ritrae John Keats

In uscita da Fazi «A passeggio con John Keats», la biografia che Cortázar ha dedicato al grande romantico

Viola Papetti, il manifesto, 26 agosto 2014

Cortázar nega di aver scritto una biografia di John Keats – la più esatta ed entusiasmante che io abbia avuto la fortuna di leggere – forse perché consapevole di avere scritto contemporaneamente la propria autobiografia. Non sappiamo esattamente la data di composizione, che cade comunque negli anni Cinquanta, quando la sua Waterman smette di svolazzare sull'ultimo poemetto che Keats lascia incompiuto, *Il berretto a sonagli*. (Il presente è d'obbligo «perché qui si parla al presente, presentissimo, di un passato trapassato».) Noi lettori siamo invitati a seguire in devoto silenzio la chiacchierata di Julio e John, con l'intervento di altri poeti amici di Julio, la «banda di fratelli»(Cernuda, Picon, Alberti, Jiménez, Rimbaud, Lorca, Devoto, Baudelaire, Hölderlin, Guillén, Mallarmé, Valéry…), mentre a braccetto passeggiano per i prati fioriti, le verdi valli, i fiumi cristallini, i cieli ventosi della poesia di John. Va detto che se l'io del giovanissimo poeta si perde abitualmente nel «suo splendido camaleontismo», è anche abituale assistere alle testimonianze di biografi, traduttori, editori che s'innamorano perdutamente di lui. Elido Fazi, biografo, traduttore e ora anche editore, è un innamorato della prima ora. Neanche gli anni lo hanno guarito da questa passione, e aver pescato questa perla ignorata nel tesoro di scritti postumi di Cortázar ne è una splendida prova. *Imagen de John Keats*, pubblicata postuma nel 1996, è ora presentato in Italia con il titolo più accattivante, *A passeggio con John Keats* (Fazi, appunto, che traduce anche le poesie citate). La traduzione del grosso volume è dovuta alla brava Elisabetta Vaccaro e a Barbara Turrito (pp 666, euro 19,50). Ci sono molte citazioni – come riconosce lo stesso autore – convinto che benché questa prassi sia di per sé narcisista, le sue siano citazioni memori di analogie non facilmente comprensibili, «che lasciano il fiore e se ne ritornano al loro nulla». Dai 18 ai 23 anni, si passeggia con Keats, cucciolo, puledro, gatto. «C'era in lui qualcosa di animale allo stato puro, di gatto che alla nascita contiene in sé il gatto nella sua interezza, senza che si possa dubitare che al termine del cammino sarà in atto ciò che si coglie in potenza». Oppure, se si preferisce la parentela vegetale, «John nasce frutto, senza lo spettacolo e la vanità di un fiore che lo anticipi». L'impianto di questo lavoro fa pensare a un albero che si leva in alto anno dopo anno, e acquista il frondoso commento delle opere, dei suoi frutti dorati – la poesia e le lettere, a seconda dell'età e degli umori, e della vita nel bosco circostante – la cotérie degli amici gentili e affezionati Brown, Hunt, Reynolds, Dilke, Bailey e delle donne amate, tra cui domina la fatale Fanny. I numerosi sorprendenti affondo sulla natura della poesia, del poeta, del tempo dell'arte, della traduzione («un sistema di sostituzioni»), della conciliazione degli opposti costituiscono la chioma brillante del grande albero, sempre mossa dal vento dell'improvvisazione. Perché, come gli insegnano Sterne, Unamuno, e la sua esperienza di jazzman, i libri che parlano come uomini sono quelli che si fanno più amare. La pagina stessa, emozionata, è condizionata tipograficamente, dal sussurro confidenziale, o dai ghirigori dell'improvvisazione, o dalla serialità di deliziose immagini in fila, in una sorta di animato bassorilievo. Righe spezzate e in disordine, oppure ordinatissime file di metafore da luna park. Ecco come presenta *Endimione*: «…è una banchina da cui pescare, un parco giochi sotto alla sua enorme luna fissata con pipistrelli e mandolini,

una galleria di specchi, una serenata in maniche di camicia in tela d'Olanda, un assolo di Coleman Hawkins, un boccale di sidro, uno splendido ko. Il modo migliore di leggere l'opera è stendersi a terra, tra cani, gatti e tartarughe, oppure che una voce la faccia girare nell'aria per il sopore della felicità». L'opera attraversa il mondo, e lo raccoglie in sé. Keats è il poeta per cui il mondo esteriore esiste – insiste Cortázar. E precisa i luoghi, che non sono gli stessi, in cui lui e John hanno pensato e scritto nel mood particolare dettato da quel suolo: Buenos Aires, Siena, Firenze, «il vicolo di San Gimignano dove i gatti erano fosforescenti», poi Hampstead, Teignmouth, l'isola di Wight, Roma dove «il ramo di John sfiora il mio ramo, sento l'odore delle sue foglie, mi bagno della sua pioggia, intravedo, prima che la bonaccia se lo porti via, il colore di un frutto appeso all'estremità». La parola di Keats vede, affonda nel sottosuolo ancestrale, indovina le linee di forza che portano alle fonti prime. I temi dei suoi poemetti narrativi (*La Vigilia di Sant'Agnese*, *Lamia*, *Isabella*, *La belle Dame sans Merci*, per non parlare degli scenari classici e teatrali di *Endimione* e i due *Iperione*), che nutriranno largamente la fantasia di pittori e poeti vittoriani, si discostano dalla forma con cui sono proposti, e risalgono all'«esattezza magica» delle origini. Julio non rinuncia a cercare un metodo che non sia metodico nelle aeree costruzioni di Keats, un non metodo che sia anche il suo, analogo a quello del ragno che costruisce la sua cittadella aerea partendo dalle proprie viscere, e puntando su eccentrici punti di appoggio, venuti spontaneamente all'incontro. «Ilozoismo» è l'unica parola ad alta concentrazione semantica che Cortázar ripete più volte per insistere sul felice abbandono di Keats in seno alla natura, alla sua sensualità diffusa, addirittura alla sua «panspermia», che l'irruzione brutale della vita reale sconvolge nelle sue fondamenta. L'amore per Fanny e quel che ne dovrebbe conseguire nella vita di John, malato, assediato dai debiti, poeta disponibile solo all'intimità con la poesia, oscura tragicamente il suo breve orizzonte. George Keats è venuto dall'America e si è impossessato della piccola eredità che i tre fratelli hanno ricevuto. Eppure è urgente per John trovare una fonte di guadagno che i suoi libri non sono in grado di procuragli. Cambiare professione, ma quale? Fino a che il progresso della tisi rende la presenza di quell'amore divorante ancora più dolorosa. «Fanny era l'insopportabile paragone del passato col presente; la mano che si posava sulla sua fronte per fugare la febbre tendeva un ponte che il malato non avrebbe attraversato». Nelle sofferenze della fine Julio sta vicino all'amico come nessun altro amico o biografo ha mai fatto. Segue passo passo fino a Roma il poeta morente, ed è lì accanto a Severn quando John mormora: «Sento crescere i fiori su di me».

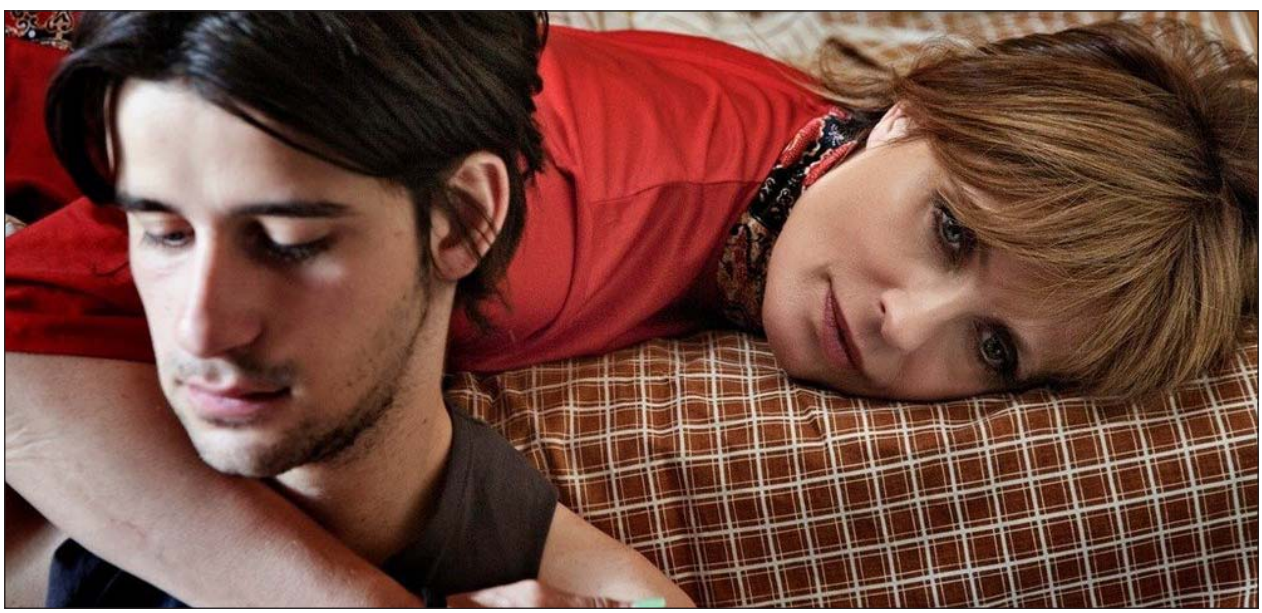
L'opera attraversa il mondo, e lo raccoglie in sé. Keats è il poeta per cui il mondo esteriore esiste – insiste Cortázar. E precisa i luoghi, che non sono gli stessi, in cui lui e John hanno pensato e scritto nel mood particolare dettato da quel suolo.

Aldo Nove, dagli oscuri magazzini della memoria

Dal suo romanzo «La vita oscena», Renato De Maria ha realizzato il film presentato nella sezione Orizzonti, con Isabella Ferrari e Clément Métayer. Lo scrittore ha collaborato anche alla sceneggiatura

Fabio Francione, Alias del manifesto, 30 agosto 2014

Non è difficile far aprire a Aldo Nove il suo «magazzino della memoria» quando la conversazione scivola con leggerezza su temi e argomenti che sembrano intrigarlo. Forse sarà il «bellissimo novembre» preferragostano a creare la giusta sintonia; o forse di più l'emozione di sapere che il suo romanzo più sentito, interiore e autobiografico è stato tradotto in film e che sarà al Festival del Cinema di Venezia. O ancora le pagine dell'analista junghiano Erich Neumann che avidamente stava leggendo in piedi all'angolo di una traversa del commercialissimo e multietnico Corso Buenos Aires. Sta il fatto che *La vita oscena*, girato da Renato De Maria e sceneggiato con la collaborazione dello stesso scrittore-poeta, è l'occasione di quest'incontro. «Non ho mai pensato che *La vita oscena* potesse diventare un film. Non mi appartiene il pensare che scrivendo un libro, questo poi possa diventare un film. Non confeziono libri per vestirli cinematograficamente». Il rileggere quest'appunto fa tornare alla mente un unicum nella produzione letteraria di Nove che guarda caso ha a che fare con il cinema. Nel primo numero di *Brancaleone* della primavera del 2006, quadrimestrale cinematografico animato da forti ambizioni che ebbe vita brevissima, trovò ospitalità uno scritto dal titolo *Le parole cambiate*: soggetto cinematografico scritto nel 2002 e definito da Nove nella premessa «una sorta



di (ingenuo) magazzino della memoria», in cui le parole non solo cambiano ma tornano pure e pare, letto in prospettiva, essere un abbozzo di cosa sarà qualche anno dopo *La vita oscena.* Dunque, vale la pena prima di riprendere il discorso con Nove trascriverne l'incipit e non è una contraddizione, ma è il movimento di scrittura di Nove che succhia con ingordigia il tempo presente raccontandolo attraverso oggetti che finiscono per saturare anche linguisticamente lo spazio vitale quotidiano: «Andrea è nella sua stanza, è triste. Prima lancia delle freccette contro la foto di classe: il bersaglio è il volto, cerchiato, del suo rivale in amore. Poi racconta ad un suo amico al telefono di aver visto Michela con quell'altro. Andrea sta ascoltando *The wall* dei Pink Floyd o un analogo disco depressivo del periodo. Beve e delira. Il suo è un monologo sulla nostra esistenza, in cui siamo tutti intrappolati come in un videogioco, poi parlano di punteggi a *Space Invaders*. Alla fine della telefonata, sempre più ubriaco, Andrea sfascia il disco e esce di casa…».

La scrittura ricorda molto La vita oscena…
Osservando l'alternarsi di poesia/romanzo nella narrazione che dopotutto ha rappresentato il superamento di cose mie interiori.

E lo hai fatto affidando il tuo romanzo a Renato De Maria.
Non conoscevo De Maria, l'ho incontrato casualmente a teatro, recitava Fabrizio Gifuni e subito abbiamo cominciato a parlare, lui dei miei romanzi, aveva letto *Woobinda* e *La vita oscena*, io del suo film *Paz.* Infatti Renato per me era il regista che era riuscito a realizzare un film per me impossibile, uno dei miei preferiti, l'avrò visto sei, sette volte, ricordo anche le battute. Ero e sono un fan sfegatato di Andrea Pazienza, per questo devo aggiungere che quando seppi che qualcuno s'apprestava a girare un film sulla sua vita, pensai «come ci si può mettere a fare un film su Pazienza». Avevo molti pregiudizi che il film ha spazzato via una volta visto. Renato aveva vinto facile questa sfida che ritenevo difficilissima.

Da sempre il cinema si è appoggiato alla stampella ogni giorno più corta della letteratura (e ci sarebbe non poco da riflettere sui nuovi media che hanno accorciato sensibilmente i caratteri della scrittura suscitando peraltro una reazione nel ritorno alla narrazione lunghissima per chi ha fiato da spendere), e l'elenco degli scrittori prestati al cinema consente quasi di impilare una controstoria del cinema. Come ti sei trovato a dover sceneggiare un film, peraltro tratto da un tuo romanzo, e a lavorare a stretto contatto con un regista che sicuramente aveva la sua idea di come avrebbe girato il film?
Da quell'incontro a teatro siamo diventati amici. Questo ha consentito di poter lavorare in perfetto accordo. Abbiamo riletto il libro al fine di isolare i nuclei poetici da quelli narrativi e preparare la scaletta e il trattamento. Da lì in poi tutto è andato sulle spalle di De Maria. E di Daniele Ciprì che ha curato la fotografia, un altro che per me ha rappresentato molto. *Cinico tv* l'ho sempre guardato.

Quindi, sei stato sul set? Ne avevi mai frequentati prima?
Ero stato più di dieci anni fa sui set di alcuni film porno internazionali per delle inchieste che stavo scrivendo. Erano i film di Michael Ninn, *Latex, Sex*. Sulla domanda: sì sono stato sul set del film e ho potuto vedere lo straordinario lavoro di Renato e la grande perizia di Daniele. C'era un bellissimo clima e una rara condivisione d'intenti, vedevo le scene, non c'era nulla che mi turbasse, anzi ognuno di noi aveva bene in mente qual era il proprio ambito di competenza.

Il risultato è un film spettacolare in cui l'impianto narrativo del romanzo è rimasto inalterato, mentre a fornire soluzioni, se non inedite poco battute dal cinema italiano, e commistioni di linguaggio, alto e basso, sono gli ambienti e la scenografia. D'altronde come detto nei tuoi romanzi gli oggetti tendono in elenco a saturare il quotidiano. Tornando al set, ti è venuta voglia di girare un film?
No, è una lingua il cinema che non maneggio. Mi trovo bene con le parole. Ammanniti sta girando o ha girato un film. Non lo so di preciso, è molto misterioso.

Sei tornato più volte sulla tua adolescenza, come l'hai vissuta e su ciò che ti è capitato con la scomparsa quasi contemporanea dei tuoi genitori e a dover affrontare la vita da solo, poco più che diciassettenne. Senza scomodare facili cliché teorici, cos'è stato affrontare due volte un tema così profondamente personale a distanza di pochi anni? Prima scriverlo e poi vederlo oggi «vivente» al cinema?
È stato tutto molto terapeutico. È stata una sfida umana e letteraria. Sapevo che mi sarebbe spettata una fatica immane a toccare quella che è stata la mia vita. Ma era anche una sorta di scommessa, di disciplina di scrittura nel trattare ora questo materiale che mi riguardava da vicino, mi apparteneva. Non c'erano cose da nascondere. È *Il mio cuore messo a nudo* di Baudelaire; sono le *Confessioni* di Sant'Agostino. Libri che rileggo di continuo. Sant'Agostino quand'era a Milano era un insegnante che oggi diremmo precario. Sono perfettamente conscio che si poteva finire male ed è un modo bizzarro di leggere Baudelaire e Agostino, ma anche Silvia Plath e Anne Sexton. C'è questo scarto pazzesco nel film.

Tutte e due suicide…
…e allo stesso modo con la testa nel forno. Ma anche Pavese, Celan e ancor prima Georg Trakl morì suicida e si parla molto di lui nel film. È il poeta preferito del protagonista.

E Robin Williams…
Mi è dispiaciuto tanto. Nel mio vissuto Williams era «nano nano». Mentre non avevo amato *L'attimo fuggente*, per diverse ragioni.

Anche lì il giovane protagonista alla fine si suicida, mentre quasi tutti ricordano solo il saluto in piedi sui banchi degli allievi all'insegnante che se ne va.
Non ci avevo pensato.

Cosa pensi degli interpreti del film?
Mi è sempre piaciuta Isabella Ferrari. Per De Maria è stata una scelta consapevole per ovvie ragioni e lei è bravissima, potrei citare tutti i suoi film. Clément Metayer l'avevo visto in *Après Mai* (*Qualcosa nell'aria* di Olivier Assayas), ha una storia quasi come la mia. Anche suo padre è morto giovane. Doveva però essere completamente diverso da me. Sul set abbiamo parlato tanto in un inglese stentatissimo, si capiva sì e no il 40 percento, ma per completare i discorsi ci aiutavamo con espressioni e gesti.

Infine, stai raccogliendo consensi per il tuo romanzo su San Francesco, Tutta la luce del mondo*, cosa stai scrivendo in questo momento?*
Sto scrivendo un monologo per Sabrina Impacciatore, *Io, la verità, parlo*, che debutterà a Riccione, durante l'assegnazione del Premio Ilaria Alpi, il 4 settembre prossimo. È tratto da alcune parole sulla verità di Jacques Lacan.

«[…] sì sono stato sul set del film e ho potuto vedere lo straordinario lavoro di Renato e la grande perizia di Daniele. C'era un bellissimo clima e una rara condivisione d'intenti, vedevo le scene, non c'era nulla che mi turbasse, anzi ognuno di noi aveva bene in mente qual era il proprio ambito di competenza.»

Jack Frusciante non è più tornato nel gruppo

Errori, rifiuti e la stagione straordinaria degli Under 25. Così nacque il mio romanzo. Ecco che cosa rimane

Enrico Brizzi, La Lettura del Corriere della Sera, 31 agosto 2014

Sono trascorsi vent'anni esatti dal giorno in cui Massimo Canalini, editor di Transeuropa, mi convocò ad Ancona per assistere a un piccolo miracolo: presso una tipografia nella zona industriale del capoluogo dorico, stava finalmente andando in stampa la prima edizione del mio romanzo d'esordio, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*.

Esaltato dalla prospettiva di poterne vedere e toccare le prime copie, dalla natìa Bologna mi precipitai nelle Marche – per quanto la modesta velocità di un treno interregionale consentisse di precipitarsi – e insieme al buon Max raggiunsi il luogo del prodigio: ciò che vidi mi lasciò senza fiato.

All'interno della tipografia, nel cui cortile scorrazzavano due minacciosi rottweiler, il titolare, un uomo coriaceo soprannominato «Bracio de fero», era impegnato a stivare le duecento copie del volume dentro una decina di scatole in cartone. «Lui è l'autore del romanzo» mi presentò Max allo stampatore e aggiunse, con un tono a metà fra l'orgoglioso e il preoccupato: «È un fiolo de diciannove anni». «Bracio de fero» mi squadrò, indicò una scatola ancora vuota per metà e, con aria sacrale, concesse: «Pijane una copia in te le mani».

«Grazie» replicai, la voce sottile per effetto dell'apnea, e mi impadronii del libro ancora caldo di

stampa che sormontava la pila: c'era poco da dire, il cognome in copertina era il mio, e anche il titolo era quello giusto. Non resistetti alla tentazione di sfogliarlo, e provai un brivido nel riconoscere un passo del mio testo, e poi un altro e un altro ancora, riprodotti in Simoncini Garamond sul fondo bianco-avorio della pagina.

[…] mi sarei accontentato di impadronirmi della ventina di copie che mi spettavano per contratto, evitare di innervosire i rottweiler all'uscita della tipografia e riguadagnare sano e salvo la stazione ferroviaria.

Dunque era tutto vero! L'attesa, che si protraeva da una intera stagione, era finita: la mia storia era diventata un volume come quelli che si trovavano in libreria, rilegato e profumato di inchiostro.
«Allora?» mi pungolò Max aggiustandosi gli occhiali sul naso. Per qualche motivo, sembrava commosso anche lui. «Cosa te ne pare?».
«Bellissimo» balbettai. «Non ci speravo più, dopo tutti questi mesi».
«Eppure te l'avevo detto, di fidarti di me» disse con un sorriso, immensamente consapevole nei suoi trentasette anni. Poi guardò «Bracio de fero» che arrivava carico di nuove copie, e la sua espressione soddisfatta lasciò spazio a un sospiro. «Adesso tocca venderle tutte» fece il punto, e aggiunse, ubriaco di ragion pratica: «Speriamo che i giornali ci aiutino con qualche recensione».
Lo speravo anch'io, ma il primissimo obiettivo era più modesto: per il momento, mi sarei accontentato di impadronirmi della ventina di copie che mi spettavano per contratto, evitare di innervosire i rottweiler all'uscita della tipografia e riguadagnare sano e salvo la stazione ferroviaria. Solo se fossi riuscito a portare quel po' di volumi in terra d'Emilia, infatti, i più increduli fra gli amici si sarebbero dovuti convincere del fatto che quelle del sottoscritto non erano semplici vanterie da pub: avevo davvero scritto un libro.

La passione per la scrittura, che nei primi anni Novanta io stesso trovavo ossessiva e fuori moda come il vizio di fumare la pipa, aveva preso a manifestarsi intorno ai sedici anni. Insieme all'amico Andrea Prodi, di un anno più anziano, mi ero ostinato a dare vita a un giornalino scolastico non autorizzato, che aveva nome *Perle ai porci* e, a mo' di sottotitolo, «fanzine di misantropia».
Il suo obiettivo dichiarato era quello di sottrarre consensi al foglio ufficiale del liceo, stampato con i fondi a disposizione delle attività studentesche e decisamente troppo in linea, per i nostri gusti di allora, con i *desiderata* degli insegnanti.
Ci eravamo buttati nell'impresa sfidando le ire del preside e conquistammo in breve uno zoccolo duro di lettori che si esaltava per i nostri editoriali sfacciati, per le recensioni di libri e dischi proibiti, e per le bertoldesche prese in giro ai danni dei rappresentanti d'istituto, delle reginette di bellezza e degli aspiranti ras di terza liceo. Sull'onda dell'approvazione di tanti, una malriposta sensazione di invulnerabilità ci accompagnava, un numero dopo l'altro, nel deridere il conformismo del quale era imbevuta la vita scolastica – dico malriposta perché, se dalle ramanzine in sala-professori si usciva incolumi, in un paio di situazioni rischiammo il martirio sotto i portici del liceo per mano di bande di coetanei poco rispettosi della libertà d'espressione, convenuti per vendicare *manu militari* le vittime dei nostri corsivi.
In qualche modo, ne eravamo usciti sempre in piedi, e la redazione di *Perle ai porci* si era ampliata fino a comprendere una decina di ragazzi, arcilieti di mettere insieme l'ennesimo numero del «giornale» rubando tempo alle versioni di Senofonte, alle terzine del Purgatorio e allo studio delle ossidoriduzioni.
A fare di noi una squadra, oltre ai pomeriggi trascorsi insieme a disegnare menabò e abbozzare nuovi articoli al Bar degli Etruschi, c'era la passione per il rock, la narrativa non inclusa nei libri di letteratura per la scuola secondaria, i fumetti e il cinema.
E proprio in un cinema d'essai, il Lumière di via Pietralata, mi era capitato di trovare ispirazione per il mio primo racconto lungo. Il film galeotto era *Blade*

Runner di Ridley Scott, uscito nelle sale una decina d'anni prima e riproposto nell'ambito di una rassegna dedicata alla fantascienza: le avventure di Harrison Ford nei panni del cacciatore d'androidi Rick Deckard mi avevano folgorato, così come l'ambientazione della pellicola in una cupa Los Angeles del futuro e, una volta a casa, mi ero messo a scrivere. La storia che avevo concepito era quella di un giovane cacciatore di taglie che insegue androidi in una tetra metropoli del XXI secolo… Più che ispirarmi, insomma, avevo copiato di peso l'ambientazione, lo spirito e il plot di una delle opere cinematografiche più celebri del decennio precedente.

Agli amici che non avevano assistito alla proiezione di *Blade Runner*, in ogni caso, il testo era piaciuto moltissimo; mi avevano letteralmente ubriacato di lodi per la vicenda visionaria e la trama avvincente, al punto che io stesso mi ero convinto a inviare il testo in lettura a diversi editori. Speravo di farmi bello con le piume del pavone. Gli editori, però, non erano dei sempliciotti come speravo, e nessuno di loro era caduto nella trappola.

Sei mesi erano trascorsi senza ricevere alcuna risposta quando, nel febbraio del 1992, aveva telefonato a casa dei miei genitori Massimo Canalini: era a Bologna e voleva incontrarmi, così andai al *rendez-vous* con timida speranza che, almeno lui, ci fosse cascato e fosse deciso a pubblicare la mia storia fantascientifica. Ci ero rimasto di sasso quando, esaurito il breve rituale delle presentazioni, mi era quasi scoppiato a ridere in faccia e aveva domandato: «Con tutte le storie che ci sono da raccontare, come ti è venuto in mente di riscrivere *Blade Runner*?».

Ormai scoperto, ero pronto a fuggire con la mia vergogna, ma lui mi aveva fatto cenno di restare. E, con la pazienza tipica dei talent scout e dei domatori di selvatici, mi aveva spiegato che la mia non era ancora una causa persa, a patto che cambiassi approccio. Io non potevo capire, e domandai cosa intendesse. Per tutta risposta, estrasse da una tasca interna dell'impermeabile un foglio gualcito: era una fotocopia dell'appello di Pier Vittorio Tondelli ai giovani narratori interessati a partecipare al progetto «Under 25». Chi fosse Tondelli lo sapevo perché, tre mesi prima, la stampa aveva dato grande risalto alla sua prematura scomparsa, ma leggere quelle righe mi lasciò di sasso, ché sembravano dirette alla mia persona: non bisognava copiare le storie del cinema o quelle di altri libri, spiegava l'autore di *Altri libertini* e *Camere separate*. Molto meglio raccontare vicende prese dalla vita vera, amori, amicizie e sorprese delle quali nessuno meglio di noi poteva conoscere il lessico, le dinamiche e le temperature. «Ma la mia vita è noiosa» mi schermii. «Vado a scuola come tutti, ho degli amici con i quali suono il basso, davvero molto male, e faccio un giornalino. Tutto qui». «E poi?» m'invitò a proseguire Canalini.

«Poi sogno di partire in interrail, ma non so se i miei mi daranno i soldi per farlo. E mi piace una ragazza che non si decide a fidanzarsi con me, perché a giugno andrà in America, e ci resterà un anno intero».

«Ottimo!» si rallegrò. «È questa la storia che devi scrivere. Dimentica mutanti e cacciatori di mutanti, d'accordo?».

Ero incredulo come un uomo del XVI secolo che avesse assistito in anteprima alla dimostrazione delle teorie copernicane: cinque minuti prima, Max mi stava praticamente dando del somaro, e adesso era tutto contento.

«Però devi leggere buoni libri» si era raccomandato. «E quando li hai letti, li devi studiare. Se vuoi, ti passo qualche titolo». Certo che volevo.

Per scrivere in pace, puntavo la sveglia alle sei e mi ritagliavo un'ora prima di fare colazione e andare a scuola. Un'altra riuscivo a ricavarla la sera e, a quel ritmo, non era difficile mettere insieme quattro o cinque pagine nuove ogni giorno.

«Tu li studi per bene, e inizi a scrivere la tua storia. Poi fra qualche tempo ci rivediamo, e facciamo il punto della situazione».

Era cominciata così, la mia avventura nel mondo di quella che, con un eufemismo capace di nasconderne il valore pionieristico, allora chiamavamo «piccola editoria».

Da quel giorno mi ero messo d'impegno per scoprire come facevano Tondelli e De Carlo, Cacucci e Del Giudice, Claudio Piersanti, Lorenzo Marzaduri e Silvia Ballestra a scrivere pagine su pagine di narrativa avvincente ambientata nell'Italia che anch'io conoscevo. Cercavo di nutrirmi della consapevolezza che faceva di loro degli autori, e intanto andavo buttando giù la prima versione della mia storia.
Ardevo d'amore per Adelaide, e mi turbava l'approccio nichilista degli amici capaci di bruciare alla luce delle proprie certezze, così non potevo avere dubbi su chi dovessero essere i miei personaggi, e quali rapporti dovessero intercorrere fra loro. Per scrivere in pace, puntavo la sveglia alle sei e mi ritagliavo un'ora prima di fare colazione e andare a scuola. Un'altra riuscivo a ricavarla la sera e, a quel ritmo, non era difficile mettere insieme quattro o cinque pagine nuove ogni giorno.
Poi erano venuti gli appuntamenti del sabato pomeriggio a Bologna e, in estate, le «tre giorni» anconetane in redazione, gomito a gomito con altri ragazzi che sognavano di completare il proprio romanzo d'esordio. Si curava la prosa come fosse una religione, e leggevamo a turno i capitoli delle nostre opere prime in un'atmosfera tollerante e ricca di stimoli. Eravamo giovanissimi e felici di stare al mondo, scambiarci consigli, andare a cena insieme e riprendere i lavori fino a notte fonda.
Per non lasciare nulla di intentato, il nostro mentore ci incoraggiava a prender parte a tutti i concorsi letterari dei quali ci giungesse notizia. Subito dopo l'esame di maturità avevo partecipato a quello indetto dal mensile *King* della Nuova Eri, le edizioni della Rai, e Max era stato il primo a congratularsi quando aveva imparato che il mio racconto dal bizzarro titolo *Freaky Stiley* era stato selezionato per la pubblicazione in volume. Insieme a quell'inatteso premio, era arrivata la proposta di collaborare alla rivista e, per la prima volta, avevo visto il mio nome pubblicato sulla carta stampata.
A quel punto, il mio romanzo era ormai pronto.
Era servito pazientare ancora qualche mese, trascorso fra le lezioni di Umberto Eco e la bohème tipica delle matricole universitarie, fino a che non era arrivata la convocazione per raggiungere la tipografia di «Bracio de fero».
Né Max né il sottoscritto, mentre caricavamo gli scatoloni nel bagagliaio della sua utilitaria sotto lo sguardo dei rottweiler, potevamo immaginare che a quella prima tiratura di duecento copie ne sarebbe seguita un'altra, e un'altra ancora, né osavamo sperare in esiti ulteriori. Per il momento, ci bastava non innervosire i cagnacci, montare in auto e andare a fare un brindisi in città.
A chi oggi mi domanda cosa rimane, dopo vent'anni, di quello spirito e quella stagione, rispondo che, a mio modo di vedere, sopravvive l'essenziale: l'urgenza di scrivere, in primo luogo. E poi il desiderio di confrontarsi senza sosta con i propri modelli, l'aspirazione a guadagnare con le proprie storie il diritto all'attenzione altrui e, infine, la certezza che nessuno vive un'esistenza così banale da rendere inutile il tentativo di raccontarla.

A chi oggi mi domanda cosa rimane, dopo vent'anni, di quello spirito e quella stagione, rispondo che, a mio modo di vedere, sopravvive l'essenziale: l'urgenza di scrivere, in primo luogo.