

La rassegna stampa di **O**bligue

aprile 2014

Per gentile concessione della casa editrice 66thand2nd, pubblichiamo l'incipit di **Un giorno triste così felice**, l'omaggio di **Lorenzo Iervolino** al genio di **Sócrates** in libreria dal 15 maggio

San Paolo del Brasile, 4 dicembre 2011, stadio Pacaembu. Ultima giornata del Brasileirão. Novanta minuti che valgono il titolo nazionale. Se lo contendono i bianconeri padroni di casa del Corinthians (per l'occasione in maglia bianca) e i rivali del Palmeiras.

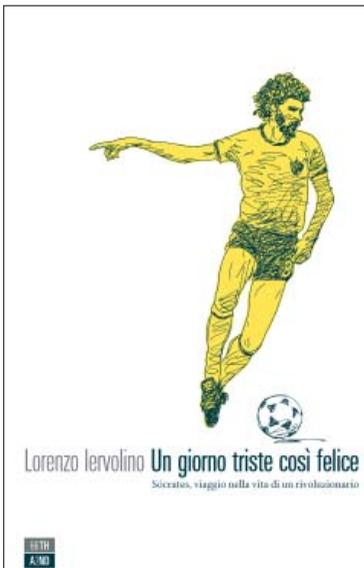
L'arbitro va a posizionarsi sulla linea mediana, tra i due guardalinee che lo attendono immobili come soldati pronti a un ordine. Attorno a loro, i calciatori delle due squadre si dispongono sulle semilune di centrocampo, lasciando visibile solo la spaccatura tra i due schieramenti.

L'arbitro posa lo sguardo sul cronometro, poi alza il braccio destro e fischia nel cuore di un cielo già ammutolito. Dopo solo pochi istanti, però, i calciatori del «Timão» – soprannome dello Sport Club Corinthians Paulista – liberano le mani da dietro la schiena e alzano il pugno chiuso. Le braccia – sbocciate, più che sol levate – sembrano steli che crescono lì dove qualcuno deve aver seminato molti anni prima. Undici pugni chiusi che afferrano l'aria e tengono in alto l'azzurro limpido del primo pomeriggio. Undici pugni chiusi che danno forza solo a guardarli. Quel gesto è un contagio immediato. Gli steli si moltiplicano e assomigliano a una foresta stratonata dall'inverno. Sono più di trentamila. E come un'esplosione di gole, una sinfonia di toraci che vibrano, arrivano anche i canti, i cori, la alegria. In panchina le riserve sono una accanto all'altra, in piedi, formano una barriera affettuosa. Si stringono per le spalle. I canti dei tifosi si fondono con gli applausi. Le parole si lasciano sorreggere dalle mani, dal ritmo del loro incontrarsi, allontanarsi e incontrarsi di nuovo.

L'arbitro fischia per la seconda volta, ma quasi non lo sente nessuno. I semi sono ormai germogliati. La partita inizia. Quello appena trascorso è il minuto di silenzio più rumoroso e festoso della storia del calcio.

Quello stesso giorno, dodici ore prima.

Dopo un disperato ricovero iniziato la sera precedente, Sócrates Brasileiro Sampaio de Souza Vieira de Oliveira muore a causa di quello che i medici dell'ospedale Albert Einstein di San Paolo definiscono uno «shock setticemico». Ossia un'infezione che dal fegato è dilagata per tutto l'organismo, un'invasione di morte che ha conquistato per intero i 190 centimetri del cinquantasettenne ex calciatore del Corinthians. Una minaccia che in quel 2011 si era affacciata già due volte. I medici che notificano la morte di Sócrates, avvenuta alle ore 4.30, sanno di essere suoi colleghi. Probabilmente sono anche suoi tifosi, visto che si tratta dell'ex capitano della nazionale brasiliana e dell'uomo simbolo della squadra più amata in città. Uno di loro si chiama Pavão, «pavone». Un altro Ben-Hur. Il loro collega deceduto è conosciuto in Brasile e in buona parte del mondo come «o Doutor». Un dottore con un nome da filosofo. Ora i loro nomi fantasiosi e imprevedibili, come fantasiosi e imprevedibili sono i brasiliani, sono finiti tutti e tre sullo stesso pezzo di carta, il bollettino del decesso, nello stesso pezzo di mondo che sta per abbandonarli. Per sempre. Ventotto anni prima, un giornalista loro connazionale nel corso di un'intervista aveva chiesto: «Sócrates, come vedi la tua morte?». E lui, il Doutor, aveva risposto così: «La mia morte? Se ci penso vorrei morire di domenica, e col Corinthians campione».



Lorenzo Iervolino
Un giorno triste così felice
Sócrates, viaggio nella vita di un rivoluzionario
66thand2nd, collana Vite inattese, pp 327, euro

Quando papà Raimundo scelse il nome del suo primogenito dalla *Repubblica* di Platone, già immaginava per lui un futuro importante. Da filosofo, da medico, o da rivoluzionario. E in effetti Sócrates Brasileiro è stato un po' tutto questo, ma è passato alla storia come uno degli interpreti più originali dell'arte del *futebol*: per le sue caratteristiche fisiche e tecniche, e per quel modo di concepire il calcio più come un divertimento che una professione, «un microcosmo nel macrocosmo della società». Non a caso, proprio attraverso il calcio il Doutor è stato l'artefice di un'esperienza unica nel mondo dello sport: l'ideazione di un laboratorio politico capace di contaminare un paese – il Brasile degli anni Ottanta – vessato da due decenni di dittatura militare. Un'ode all'autogestione chiamata Democrazia corinthiana.

Lorenzo Iervolino ha ricostruito la voce di Sócrates, «un uomo dal cuore grande come una sala da ballo», visitando le città in cui è cresciuto e si è affermato, parlando con i suoi familiari, gli ex compagni di squadra e gli amici di una vita. Senza trascurare l'amara esperienza italiana, ripercorsa attraverso le testimonianze di coloro che a Firenze lo hanno amato ma anche criticato. Un viaggio tra invenzione letteraria e reportage narrativo alla scoperta di un campione che amava la birra al pari della conoscenza, ma odiava ogni forma di gerarchia. E che non ha mai rinunciato a concepire la vita come un *inatteso* e seducente colpo di tacco.

Lorenzo Iervolino (Roma, 1980) è redattore di *Terranullius* e componente della direzione artistica del Flep! Festival delle Letterature Popolari. Ricercatore e ideatore audiovisuale, nel 2012 ha girato l'Italia con il reading-concerto tratto dal romanzo *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini ed è coautore del format radiofonico *La Staffetta – Storie ribelli e cronache perdute*.

– Simonetta Fiori, «Quanta farina nei sacchi del Mulino» <i>la Repubblica</i> , primo aprile 2014	5
– Sabrina Champenois, «James Ellroy: “Chiedetemi se sono felice”» <i>la Repubblica</i> , 5 aprile 2014	7
– Paolo Giordano, «Wolfe, i dolori del giovane Eugene» <i>Corriere della Sera</i> , 5 aprile 2014	10
– Stefano Gallerani, «Il destino o caso come teologia laica» <i>Alias del manifesto</i> , 6 aprile 2014	13
– Stenio Solinas, «Donna Tart sulle ali del destino» <i>il Giornale</i> , 7 aprile 2014	15
– Alexis Paparo, «La cultura è un'impresa. Ecco la nuova idea per guadagnare con i libri» <i>il Giornale</i> , 10 aprile 2014	17
– Valentina Della Seta, «Aspettando il nuovo grande romanzo russo» <i>il venerdì di Repubblica</i> , 11 aprile 2014	19
– Guido Vitiello, «Prove di un successo» <i>Il Foglio</i> , 12 aprile 2014	22
– Luciana Maci, «Siamo oltre l'ebook, ma i big dell'editoria stanno ancora a guardare» <i>economyup.it</i> , 14 aprile 2014	23
– Raffaella De Santis, «Caro scrittore, insegnami a leggere davvero» <i>la Repubblica</i> , 14 aprile 2014	25
– Alessandro Zaccuri, «Libro in crisi, arriva il Salone del +7%» <i>Avvenire</i> , 16 aprile 2014	27
– Patricio Pron, «Il sequestro di Gabriel García Márquez» <i>pagina99</i> , 18 aprile 2014	28
– Laura Zambelli, «Nelle visioni di Thomas Pynchon internet ci rende tutti schiavi» <i>Libero</i> , 18 aprile 2014	29
– Pietro Melati, «Un segreto piccolo Piccolo» <i>il venerdì di Repubblica</i> , 18 aprile 2014	31
– Guido Mazzoni, «Bolaño in stile realvisceralista» <i>Alias del manifesto</i> , 20 aprile 2014	33
– Paolo Di Stefano, «Le tre età del libro: il testo continua a sfidare ottimisti e apocalittici» <i>Corriere della Sera</i> , 23 aprile 2014	36

– Nadia Fusini, «Malamud. Ecce homo americanus» <i>la Repubblica</i> , 23 aprile 2014	39
– Luca Celada, «Un incubo chiamato... Stephen King» <i>il manifesto</i> , 24 aprile 2014	41
– Pietro Citati, «Metafisica della brughiera, dove gli uomini sono fantasmi» <i>Corriere della Sera</i> , 26 aprile 2014	45
– Christian Raimo, «David Means, l'assoluta meraviglia del racconto» <i>Europa</i> , 26 aprile 2014	48
– Francesca Borelli, «DeLillo, oltre la lingua del football» <i>Alias del manifesto</i> , 26 aprile 2014	52
– Andrea Colombo, «Wu Ming, storie di sconfitti all'ombra del Terrore» <i>Alias del manifesto</i> , 26 aprile 2014	55
– Stefano Bartezzaghi, «Il libro infinito» <i>la Repubblica</i> , 27 aprile 2014	57
– Salvatore Silvano Nigro, «Una sirena di nome Elvira» <i>Il Sole 24 Ore</i> , 27 aprile 2014	59
– Christiano De Majo, «Come conoscere Updike senza leggere Updike» <i>rivistastudio.com</i> , 29 aprile 2014	61
– Nicoletta Tiliacos, «Demo fallatio» <i>Il Foglio</i> , 30 aprile 2014	64

Quanta farina nei sacchi del Mulino

Intervista a Luigi Pedrazzi che sessant'anni fa fu nel gruppo che fondò la casa editrice.
«Fra noi una dialettica di cattolici, liberali e socialisti»

Simonetta Fiori, la Repubblica, primo aprile 2014

Senza il forno della nonna Stella, oggi non ci sarebbe il Mulino. O chissà cosa sarebbe diventato. Perché se Luigi Pedrazzi si fosse tenuto per sé l'eredità dello zio Emilio, quella del prestigioso marchio bolognese che quest'anno compie sessant'anni sarebbe stata davvero un'altra storia. «Non avevo bisogno di quei soldi» racconta Pedrazzi, 86 anni, l'unico sopravvissuto dei fondatori e voce autorevole del cattolicesimo democratico. «Facevo il professore in un liceo e anche mia moglie insegnava: ce n'era abbastanza per tirare su i figli. Li regalai alla società editrice, che così evitò la chiusura. Ma il merito è di mia nonna Stella, che aveva fatto una discreta fortuna vendendo i tortellini alla Real Casa inglese».

Ma fu lei professor Pedrazzi a inventarsi il marchio del Mulino?

No, l'idea venne al più ubriacone di noi, ma non escludo che il mio forno di famiglia in via Santo Stefano l'avesse influenzato un po'. Non si dimentichi che siamo in Emilia. L'idea era che ci potessero essere grani diversi, la semola e la farina bianca, una pluralità di semi che restituiva anche la dialettica del nostro gruppo tra cattolici, liberali e socialisti. Provenivamo tutti dal liceo Galvani e volevamo costruire una nuova cultura democratica. Soprattutto volevamo evitare nomi ideologici, sul genere libertà e giustizia e altre nobilissime cose.

Ma perché?

Noi con la Resistenza non c'entravamo nulla: all'epoca avevamo i pantaloni corti e sarebbe stato ingiusto attribuircene il merito. Il dopoguerra fu il nostro Sessantotto: eravamo postfascisti e ci buttammo

alla scoperta del nuovo mondo, oltre Croce e oltre Gramsci. Nel 1951 fondammo la rivista. E tre anni dopo nacque la casa editrice.

Nella città più rossa d'Italia.

E difatti Togliatti ci guardava con curiosità. Eravamo cattolici ma non democristiani, laici ma non laicisti, aspramente critici dell'Unione Sovietica ma non anti-comunisti. Uno strano soggetto, che per giunta attingeva ai finanziamenti americani. I comunisti malignavano, ma noi con quei soldi traducevamo testi importanti della sociologia e della politologia anglosassone, ancora debolissime nella nostra cultura. Il catalogo includeva anche scelte europee: da Hirschman a Schlesinger, da Aron a Morin. Così Togliatti strigliava i suoi: ma siete matti a sputare nell'occhio dei mulinisti...

Le scienze sociali salivano anche in cattedra.

Il merito era di gente come Nicola Matteucci, storico delle dottrine sociali, o di Ezio Raimondi e Pier Luigi Contessi, entrambi letterati, o di Antonio Santucci, storico della filosofia. In quel gruppo non c'era nessun sociologo, politologo o economista. Sarebbero arrivati più tardi, svolgendo un ruolo importante. Si facevano scelte culturali e quindi politiche senza badare ai propri interessi, privati o accademici.

Il Mulino si distinse fin dagli inizi per un'apertura internazionale, ma il vertice editoriale in questi sessant'anni è sempre rimasto rigorosamente bolognese. Come lo spiega? E lei si sorprende? La vocazione internazionale fa parte della storia di Bologna. Abbiamo l'università

più antica d'Europa e grazie a monsignor Lercaro e a Dossetti il Concilio Vaticano II praticamente è nato qua. Poi, certo, la convivialità e l'amicizia sono caratteristiche della casa editrice.

Le grandi crisi sono state risolte sempre a tavola.

Soprattutto con Barbieri, l'editore del Carlino che ci finanziava. Un acceso anticomunista. Non si capacitava che uno come Matteucci si fosse laureato con una tesi su Gramsci. Con Giovanni Evangelisti cercavamo di fargli digerire le nostre virate a sinistra. Ma a un certo punto si stufò. Accadde nel '64. Durante un incontro pubblico, Nino Andreatta gli aveva dato dell'ignorante. «Ma chi è quel frocio?» chiese l'editore. «È uno del Mulino». Tuoni e fulmini. Io ero a New York con Fabio Luca Cavazza quando arrivò un telegramma: «Barbieri chiude Mulino. Tornate subito». E lì intervenne l'eredità salvifica dello zio Emilio. Sì, ma Barbieri non voleva cedermi un bel nulla: per lui ero l'amico di Dossetti e dei comunisti. Così fu istituita una commissione che avrebbe dovuto vigilare sull'indipendenza politica del Mulino. L'editore finalmente cedette le sue azioni. Ma poco dopo i soldi finirono, e io dovetti andare da Aldo Moro.

Perché Moro?

Era venuto diverse volte alle nostre riunioni del mercoledì. Intelligentissimo e noiosissimo. Mi ricevette a Palazzo Chigi con grande cordialità. «Il Mulino non è cosa di cui io possa dire a Freato». Brivido sulla schiena. «Ma cercherò di procurarvi i cento milioni». Un mese dopo fui chiamato dal cardinal Pellegrino di Torino: i soldi erano arrivati dalla Fiat. Molti anni più tardi ci avrebbe dato una mano anche Mario Formenton. Ma quando la famiglia vendette parte delle proprietà a Berlusconi fummo avvertiti per tempo: ricomprate le nostre azioni anche a un prezzo stracciato, se no rischiate di ritrovarvelo in casa. Comprammo immediatamente.

Berlusconi avrebbe conquistato presto Palazzo Chigi. E al Mulino alcuni professori vi accusarono di non tenere in giusto conto la nuova destra.

Brave persone, ma non avevano quelle facoltà di re-

azione che avevamo noi. Un'altra generazione. Noi eravamo saliti sui tetti a vedere le bombe. Le guerre in questo sono utilissime. Fanno capire tante cose. E danno coraggio.

Per decenni il Mulino è stato fucina della classe politica di centrosinistra. L'Ulivo è nato qui.

Sì, da noi Giugni e Mancini fecero lo Statuto dei Lavoratori. Prodi fu portato da Andreatta e io fui felice di cedergli la presidenza della Società. Se il Mulino è arrivato a sessant'anni è perché ha avuto buoni compagni di viaggio, oltre che ottimi padri e zii. Altiero Spinelli ci entusiasmò con il suo europeismo. E Dossetti è stato una presenza fondamentale.

Eravate amici?

Mi chiese un consiglio una sola volta, quando Moro era nelle mani dei brigatisti. Voleva mandare una lettera invocando la trattativa, ma io lo trattenni. L'indomani fummo svegliati dal giornale radio con la notizia dell'appello di Paolo VI. «Meno male che non ho spedito nulla» mi disse don Giuseppe. Poi però lesse bene le parole di Montini, che specificava: «senza nessuna concessione». S'oscurò in viso: «Uhm, va bene che il papa è proprio un doroteo, ma questa frase è stata aggiunta da Andreotti».

Non c'è il rischio che il Mulino perda quella che è stata la sua ragione sociale?

Forse sì, quel che poteva fare l'ha già fatto. Ma in parte continua a farlo, mettendo in circolo nuove idee e bei libri di storia. Se gli italiani avessero più soldi, sarebbe anche una casa editrice florida, ma purtroppo il mercato va sempre peggio. Diciamo pure che quei trenta parassiti potrebbero darsi da fare. A chi alludo? Ai professoroni del Mulino. Potrebbero pure impegnarsi a comprare qualche libro: duecento copie a titolo. Ci è riuscito un monaco mio amico e non ci riescono questi altri?

Il suo stato d'animo dopo sessant'anni?

La storia non è andata proprio come speravamo, ma ci abbiamo provato. Con coraggio e soprattutto con disinteresse.

James Ellroy: «Chiedetemi se sono felice»

La politica, l'alcol, gli scandali.

Intervista all'autore di una nuova «Tetralogia di Los Angeles»

Sabrina Champenois, la Repubblica, 5 aprile 2014

Con *Perfidia*, primo volume di una nuova *Tetralogia di Los Angeles*, lo scrittore americano torna a immergersi nella storia degli Stati Uniti. L'occasione si è presentata il weekend scorso al decimo festival Quai-sdupolar di Lione, a pochi giorni di distanza dalla pubblicazione di due capitoli del suo prossimo libro, *Perfidia*. Il teaser assolve perfettamente il suo compito: questa quarantina di pagine, che si apre con il 6 dicembre 1941 e una serie di violenze carnali nei quartieri ovest di Los Angeles e si conclude con l'omicidio o il suicidio di una famiglia nella comunità giapponese, dà l'idea di un Ellroy più affilato di una spada. «Sono riversi sulla schiena. Sbudellati. Completamente sventrati. Gli intestini fuoriescono loro

dall'addome e si spargono sul pavimento. Sono gli uni accanto agli altri, tutti e quattro: padre, madre, figlia, figlio. Si direbbe che sono stati disposti in questo ordine. Accanto a ciascuno di loro c'è una sciabola insanguinata». Il poliziotto in prima linea è Dudley Smith, personaggio emblematico del Dipartimento di polizia di Los Angeles e dell'opera di Ellroy.

Le piace questa campagna promozionale, non è così?

Sì, mi piace soprattutto incontrare i miei lettori. Le interviste possono innervosirmi. Proprio adesso, per esempio, me la sono presa con un giornalista. Ho avuto l'impressione che mi mancasse di rispetto. Beh, la mia ex moglie Helen Knode, la mia più cara



amica, anche lei scrittrice, mi ha detto: «Resta calmo e rifiutati di parlare di politica».

E lei obbedisce?

Certo! Perché, fosse per me, io amerei la bagarre. In effetti non serve a niente. La politica non ha niente a che vedere con questo libro.

Lei però dice che ormai è diventato un romanziere storico. Ebbene, la storia non nasce forse dalla politica?

A me va benissimo parlare di politica ai tempi della Seconda guerra mondiale. Ma non di politica contemporanea.

Lei vota?

Sì. (Fa lo sguardo da «non-mi chieda per chi», grrr...)

Ci parli di Perfidia, il primo tassello della sua nuova Tetralogia di Los Angeles.

(Di nuovo rilassato) È ambientata a Los Angeles e riprende alcuni personaggi della prima, ma negli anni della Seconda guerra mondiale. Voglio che questi undici libri costituiscano alla fine la realizzazione di una storia popolare dell'America. Si tratta anche di amplificarne l'effetto sui miei lettori, nel momento in cui mi trovo nella terza fase della mia vita.

Come fa ogni volta a riprendere i contatti con i suoi personaggi? Come si ritrova?

I libri sono incisi nella mia memoria e a me piacciono le epopee. I libri epici, i film epici, la musica sinfonica... Mi piace la sfida di creare qualcosa di immenso. Sapendo che l'ho creato, anni fa, so che se posso immaginare qualcosa allora posso crearlo. *Perfidia* è un libro voluminoso, di 650 pagine, che uscirà in inglese questo autunno. Evoca un episodio molto noto negli Stati Uniti e soprattutto a Los Angeles. Questo grande porto conteneva una notevole comunità di giapponesi d'origine o di americani di origine giapponese. All'improvviso, la città è stata considerata un luogo molto propizio al sabotaggio e molti sono stati internati, senza alcuna certezza che fossero colpevoli. Si è trattato di un caso di isteria dovuta alla guerra, mescolata all'isteria razziale.

Ha dunque intenzione di rendere giustizia?

No. Non ho alcuna motivazione morale per farlo, si tratta soltanto di una parte della storia di Los Angeles. Fu un errore, e voglio spiegarlo. Voglio spiegare l'atmosfera dell'epoca, il clima avvelenato.

Sarebbe una cantonata considerarla un inconsolabile, un idealista deluso?

Io sono un grande idealista. Ma inconsolabile no. Sono un uomo felice. Felicissimo.

Non è in collera con l'America?

Ah, no! Provo simpatia per gli Stati Uniti e penso che siano una forza del bene. Ma penso anche che ci sono state alcune menzogne. Mi rende felice scrivere, perfino scrivere di menzogne. Non sono di certo un giustiziere!

Dato che lei utilizza spesso termini in slang, come «negri», «gialli», «mori» alcuni giungono alla conclusione che lei è un bianco razzista e suprematista. Che cosa risponde?

Niente. Io non rispondo a questo genere di domande. Che la gente pensi pure quello che vuole. I miei personaggi sono profondamente americani e America ha sempre fatto rima con diversità. La diversità non è una questione di colore della pelle, di orientamento sessuale, di origine etnica. È una questione di volontà individuale, di idee nelle quali si crede, di come si ha un'influenza diretta sul corso delle cose.

Scrivere è ancora piacevole per lei?

Lo è sempre di più. Perché sono nel periodo creativo più fecondo della mia vita.

Ha forse intenzione di scrivere il suo nome nella Storia?

Voglio riscrivere e ricreare la storia umana segreta della storia degli Stati Uniti, della storia di Los Angeles, e racchiudere le storie personali negli eventi pubblici, fondere i due.

La scrittura è per lei una cappella nella quale rifugiarsi? È l'unica?

Sono cristiano, credente e praticante.

Perché?

Basta. Fermiamoci qui, se non le spiace.

L'estratto di Perfidia è preceduto da Extorsion, romanzo breve su Freddy Otash, la star del giornale scandalistico Confidential. Le piace Otash?

Ah no! Otash è divertente, attraente, ma è un essere umano crudele. Divulga i segreti della gente per arrecarle danno. Niente è più personale, intimo, e rivelatore della vera natura delle persone della sessualità, e io sono un voyeur, un guardone, mi piacciono i segreti, il fango, la merda. Ma non li utilizzerei mai per ferire.

Lei è stato un alcolizzato e un tossicomane. Come ne è uscito, con la scrittura?

No, grazie a Dio. Dio è entrato nella mia vita, e io sono tornato «pulito». La scrittura è venuta dopo.

Segue la cronaca?

Me ne parlano gli amici. E poi spalanco gli occhi e le orecchie, e questo mi basta per supplire alle mie lacune. Stiamo vivendo una crisi spirituale profonda, la gente ormai è alla ricerca dell'istante, non dell'eternità, e prova il bisogno di riempirsi ad libitum di informazioni, di immagini... Non è neanche più capace, quando è in automobile, di fermarsi al semaforo rosso e di aspettare con pazienza, senza fare nulla, standosene semplicemente lì... Tutti sono assorbiti e immersi nei loro cellulari, i loro tablet. È pazzesco! Mi è capitato più volte che ci mancasse un pelo a essere travolto. Io ho bisogno di tempo per rimuginare. Rimugino molto. Sono un perverso. Sono un voyeur. Sono uno sciacaaallo! Lo dico in riferimento a *Lo sciacallo*, il libro di Frederick Forsyth sull'attentato di Petit-Clermand, che di recente ho riletto... De Gaulle, l'Oas, l'Algeria, i parà, e lo sciacallo: questo genere di cose fa di un libro un buon libro.



Wolfe, i dolori del giovane Eugene

Testo fiume e romanzo di formazione: il protagonista, alter ego dell'autore, si scontra con l'America del primo Novecento

Paolo Giordano, Corriere della Sera, 5 aprile 2014



O Lost – Storia della vita perduta, il miracolo di Thomas Wolfe, esce nella sua versione integrale, quella che nel 1929 si impose dentro uno scatolone zeppo di fogli sulla scrivania del leggendario editor della Scribner's Sons, Max Perkins. Non tagliato dunque, né addomesticato, com'era invece nella forma che la Scribner's — e l'Einaudi in Italia — fecero conoscere con il titolo *Angelo, guarda il passato*.

O Lost appartiene a quella categoria sparuta di romanzi che fanno non del mondo, bensì dello sconfinato territorio dell'Io il loro campo d'azione. Romanzi dalle ambizioni folli, come la *Recherche*, come *Ulisse* o il più recente *La mia lotta* del norvegese Karl Knausgård. Sono libri necessariamente lunghi e mai davvero conclusi, interrotti semmai, perché il loro raggio è infinito in ogni direzione come lo è, per l'appunto, la vita interiore quando si rivela molto fertile. «Fuori misura a tutti gli effetti: [...] scomodo, affascinante, bizzarro, imponente, smodato, intimidatorio»: così Riccardo Reim definisce l'opera di Wolfe nella sua bella introduzione (Elliot editore). L'idea di affrontare un volume tanto poderoso nella nostra quotidianità frantumata può spaventare ma, se ci dimostriamo abbastanza coraggiosi da vincere la ritrosia iniziale, ne saremo certo ricompensati. Letture come questa diverranno per noi come nuovi arti, invisibili e dall'estensione illimitata. È per questo che alla fine dell'inverno mi sono concesso *O Lost*: me lo sono concesso come un regalo.

La storia è narrata in terza persona, ma l'Io che ospita tutto e tutto piega al proprio potere è quello di

Eugene Gant, un personaggio che è la copia quasi esatta dell'autore, perfino nelle sembianze (come lui, anche Thomas Wolfe era una specie di gigante dinoccolato). Il suo è un Io ipertrofico, narcisistico come pochi altri incontrati in letteratura. Wolfe attribuisce al proprio alter ego ragionamenti articolati e un senso di sé ai limiti del credibile, fin da quando è neonato: «il suo apparato sensoriale era così perfetto che nel momento in cui percepiva una cosa, questa si accompagnava a tutto il contorno di colore, calore, odore, suono, sapore». Lo accompagniamo attraverso l'infanzia, l'adolescenza, fino alla soglia dell'età adulta, quando la narrazione si interrompe con il suo sguardo alzato verso «le catene montuose [del futuro?] che si ergono lontane». Un romanzo di formazione in piena regola, quindi. Una struttura troppo canonica dovette però sembrare insufficiente a Thomas Wolfe per dare conto dell'evento eccezionale che la nascita di Eugene Gant (ovvero la sua) significava per il mondo. Scelse così di aprire il libro con un lungo prologo, che prepara l'avvento di Eugene come un tappeto rosso e comincia durante la Guerra di Secessione, quasi che la Storia intera fosse finalizzata ad accogliere il protagonista. La mano implacabile dell'editor Max Perkins ridusse il prologo da cento ad appena tre pagine. Oggi, per fortuna, abbiamo l'occasione di leggerlo per intero e di scoprire che si tratta di una delle parti più felici dell'opera. Eugene esordisce «sul teatro degli eventi umani» in un anno cruciale e simbolico: il 1900. È il più giovane dei fratelli Gant – tra cui Frank, Effie, Fred, Mabel, Ben –, tutti nati dal grembo di Julia Pentland e dal seme di Oliver Gant eppure straordinariamente diversi. Insieme, con i loro caratteri estremi ognuno per un verso, danno forma a una saga familiare commovente, chiassosa, ironica e talvolta spietata, alla quale possiamo restituire il suo posto fra i capostipiti del genere, forse il genere per eccellenza della letteratura americana contemporanea. «Uno strano, ricco clan» quello dei Gant, «con la sua straordinaria miscela di successo e mancanza di senso pratico, l'attaccamento al denaro, il fanatismo visionario. Eccoli tutti presenti, con le loro sconcertanti

contraddizioni». Una simile varietà non poteva che scaturire dall'incontro fra due opposti e tali sono Julia e Oliver, i due personaggi più sfaccettati, complessi e indimenticabili del libro, anche loro trasfigurati solo in minima parte rispetto ai corrispettivi reali. Wolfe impiegò quasi 800 pagine per riversare su carta l'impressione che i suoi genitori ebbero su di lui, per liberarsi dal loro ascendente persecutorio, così come dai ricordi della cittadina in cui crebbe, Asheville (nel libro mutata in Altamont), e potremmo scommettere che non gli siano bastate. Eugene, già cresciuto, dirà infatti: «Andarsene non è difficile. Ma quando riusciremo a dimenticare?».

Il padre, Oliver Gant, è uno scalpellino. Incide lastre di marmo, soprattutto per i cimiteri. Da quando, ancora ragazzo, ha visto la statua di un angelo è ossessionato da quell'immagine. Sogna di realizzarne uno uguale un giorno, un angelo che abbia le sembianze della sua anima frustrata. Avrebbe sul serio, forse, il temperamento dell'artista, ma la vita gli concede di diventare soltanto un ubriacone. Quando beve troppo fa a pezzi la casa e le persone, e la figlia Mabel è l'unica in grado di sedarlo – sacrifica la sua stessa vita per lui. Oliver conosce a memoria Shakespeare e si lamenta del destino che lo ha punito, mettendogli accanto una donna arcigna e priva di sentimento come Julia. Lei, al contrario del marito, è interessa-

Wolfe impiegò quasi 800 pagine per riversare su carta l'impressione che i suoi genitori ebbero su di lui, per liberarsi dal loro ascendente persecutorio, così come dai ricordi della cittadina in cui crebbe, Asheville (nel libro mutata in Altamont), e potremmo scommettere che non gli siano bastate.

ta solo al denaro, anzi al possesso della terra. Misura la grandezza del proprio spirito con gli ettari che riesce ad acquistare, uno dopo l'altro. Quando la sofferenza fa le sue incursioni violente nella famiglia, come alla morte precoce di uno dei fratelli, rimane sgomenta e incapace di reagire. Proprio Julia

si rivela con il procedere delle pagine il fulcro vero e inconoscibile del romanzo. «Nel suo oscuro grembo non conoscemmo il volto di nostra madre», scrive Wolfe in uno degli accessi misteriosi di lirismo che pervadono il libro, «dalla prigione della sua carne siamo giunti all'indescrivibile, indicibile prigione di questa terra»: parla dell'assoluto, ma al tempo stesso

[...] insieme all'ingombrante manoscritto di *O Lost*, Wolfe inviò una lettera di presentazione all'editor Max Perkins. Diceva: «Credo non sia corretto dare per scontato che un libro molto lungo sia un libro troppo lungo». Aveva ragione.

dice qualcosa di tragicamente particolare e preciso su di sé, sulla propria storia di figlio e di fratello. Eugene, che tutto vuole ingoiare, che tutto vuole succhiare, che brama confondersi con ogni entità fino a diventare quell'entità – «un sasso, una foglia, una porta nascosta» – sembra alla costante e disperata ricerca del seno tiepido che gli è mancato. Vuole trarre nutrimento, «colore, calore, odore, suono, sapore» da qualunque cosa. Non si sazierà mai ovviamente, perché nulla in questa vita sostituisce l'affetto latitante di una madre. «Quando riusciremo a dimenticare?». Mai, sembra essere la risposta non pronunciata.

La sua ferita è perennemente aperta e si manifesta di continuo: nel bisogno smodato di affermarsi, nell'eccessività di ogni pulsione, nei riferimenti continui alla mitologia e, curiosamente, nella celebrazione del cibo. Wolfe scrive pagine grandiose per descrivere la fame mai soddisfatta della famiglia Gant, le colazioni a base di pomodori carnosi e fette spesse di bacon e uova e verdure, i coltelli affilati sull'acciarino un attimo prima di essere conficcati nell'arrosto. «È proprio inutile pensare a tutto ciò che è elevato e appassionato senza cibo», afferma. «Non si può riscattare dai barbari colui che non è disposto a dedicare al cibo almeno tre ore al giorno.»

Nel libro Dio compare poco, almeno nelle sue forme convenzionali, ma *O Lost* è tutto intriso di divino, un divino che ha a che vedere, di nuovo, con la potenza irrefrenabile dell'Io del protagonista, con la sua personalità immaginifica, intrappolata in una gabbia d'isteria, «creativa» nel senso vero e ampio del termine. Eugene Gant è un messia laico e fallimentare, consapevole che «nel [suo] dolore c'è un aspetto antichissimo ed eterno» e che lo sforzo dell'arte non sarà mai sufficiente a eliminarlo: «ci sarà ancora dolore nel cuore e nella mente dopo Joyce». Come un vero messia, è un puro di cuore, non realmente equipaggiato per resistere alla spietatezza degli uomini. Patirà un lento supplizio nell'America filisteica dei primi del Novecento, dove ognuno insegue con brutalità e odio calcolatore il proprio stupido successo, «perché una corona di spine è toccata in sorte [...] a quelli che entrano ignudi in questo mondo, e con la pelle tutta scorticata sono costretti a viverci e soggiornarvi».

Storia di formazione, saga familiare, racconto della purezza; romanzo sovraccitato e sovrabbondante, con una ricchezza compositiva e una varietà di stili – dall'epica alla canzonetta sconcia, dalla pièce teatrale alla prosa più introspettiva – che non ti lasciano mai ritrarre nella noia, istrionico, popolato dai «demoni del luogo e quelli del moto, quelli dell'aria e dell'aria superiore, e quelli che nuotano sotto i mari, quelli limitati al moto locale e gli spiriti incorporei che abitano tutto lo spazio»: insieme all'ingombrante manoscritto di *O Lost*, Wolfe inviò una lettera di presentazione all'editor Max Perkins. Diceva: «Credo non sia corretto dare per scontato che un libro molto lungo sia un libro troppo lungo». Aveva ragione. È per questo che accogliamo con riconoscenza la coraggiosa versione primigenia dell'opera, nella nuova limpida traduzione di Maria Baiocchi e Anna Tagliavini. E chi davvero non trovasse il coraggio di iniziare un romanzo tanto lungo potrebbe comunque sbirciare i capitoli 30 e 31, dove Wolfe racconta l'amore breve e struggente fra Eugene e Laura James, e così concedersi almeno una passeggiata in questa «terra oscura, [severamente] vietata agli asettici».

Il destino o caso come teologia laica

Friedrich Dürrenmatt. «La panne» e «Un angelo a Babilonia». Riletti insieme, questi due testi anni Cinquanta dello scrittore svizzero configurano una riflessione anti-brechtiana sulla giustizia

Stefano Gallerani, Alias del manifesto, 6 aprile 2014

Figlio – e poi padre – di un pastore protestante, Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) ebbe sempre, nel corso della sua intera esistenza di drammaturgo e narratore, un rapporto di attrazione e repulsione nei confronti della religione, che vedeva, al pari del suo rovescio laico, ovvero il dogmatismo ideologico, come una sovrastruttura censoria che impediva all'essere umano di pervenire a quell'inafferrabile – ma non impossibile – concetto che, in termini filosofici, può riferirsi al termine «verità». Da questo punto di vista, la sua divergenza da Bertolt Brecht non avrebbe potuto essere più radicale: per Dürrenmatt, infatti, il vero nodo cruciale, il limite, dopotutto, dell'opera brechtiana, risiedeva nella tendenza dell'autore di *Madre coraggio* a installarsi in un sistema, a «teologizzarsi», il che lo portava a eludere il problema di ricercare, attraverso la scrittura, la verità, e a spostare, piuttosto, l'attenzione su quale verità valesse la pena esprimere (o, eticamente, dovesse esprimersi), cosicché – sta scritto ne *Il complice. Testo e drammaturgia* – «l'intelligenza di riconoscere la verità consiste nello scegliere, tra le varie verità, quella giusta».

All'opposto, Dürrenmatt inocula come un virus, nella teoria di Brecht, due reagenti – destino e caso – i quali, pur non estranei a una certa intenzionalità, soli consentono di pervenire a una forma superiore di giustizia sociale. Cosa, tuttavia, questa giustizia rappresenti è però un'incognita nell'equazione artistica. Ne *La panne. Una storia ancora possibile*, racconto lungo pubblicato nel 1956

e oggi riproposto da Adelphi nella stessa versione einaudiana del 1972 (traduzione di Eugenio Bernardi, «Piccola Biblioteca», pp. 87, euro 10,00), posto che nella modernità «non vi è più un dio che minacci, né una giustizia, né un fato come nella quinta sinfonia; ci sono solo incidenti del traffico, dighe che crollano per errori di costruzione, l'esplosione di una fabbrica di bombe atomiche provocata da un assistente di laboratorio un po' distratto, incubatrici mal condizionate», il destino (o caso) si manifesta nell'esistenza di un personaggio, il rappresentante di commercio Alfredo Traps, sotto forma di un imprevisto guasto al motore della sua Studbaker «fuoriserie rosso sangue»; allettato dalla prospettiva di un'inaspettata avventura («perché nei villaggi c'erano delle ragazze, come a Grossbiedingen, che sapevano apprezzare la compagnia dei viaggiatori in articoli tessili»), Traps finisce invece ospite per la notte in casa di un giudice in pensione: assieme al signor Zorn, un ex pubblico ministero, al signor Kummer, ex avvocato e al signor Pilet, oste ed ex boia, questi ha l'abitudine di passare le serate montane celebrando, tra le ricche portate di una cena d'altri tempi («quando gli uomini avevano ancora il coraggio di mangiare»), famosi processi della storia («il processo di Socrate, il processo di Gesù, il processo di Giovanna d'Arco»), ma la presenza di Traps e la sua disponibilità a recitare il ruolo di imputato consentono ai quattro eccentrici uomini di legge di mettere in piedi ex novo un giudizio il cui oggetto verrà fuori proprio dalla sua deposizione, perché, come gli suggerisce Kummer,

«la via dalla colpa all'innocenza è sì difficile, ma non impossibile, mentre è un'impresa addirittura disperata voler conservare la propria innocenza ed il risultato non può che essere disastroso. Lei vuole perdere dove invece potrebbe averla vinta. Più tardi sarà costretto a non scegliersi una colpa, ma a lasciarsela attribuire». Deciso, infatti, a mantenere la linea prescelta, alla fine Traps finirà quasi col condannarsi da solo per aver indirettamente provocato la morte del suo principale Gygax, la cui prematura scomparsa gli aveva sgombrato la strada verso il successo professionale; dilaniato dal rimorso e vittima di una crudele sevizie psicologica, il viaggiatore di commercio sarà anche l'esecutore della propria pena, rovinando, col suo gesto, all'improvvisato tribunale, la «più bella serata» della loro vita.

Con estrema abilità nell'imbastire le trame di un congegno scenico in cui senza frizioni, ma inesorabilmente, si passa dalla farsa al dramma, ne *La panne* (come anche nel romanzo *La promessa*) Dürrenmatt apre un varco verso la verità che passa per un'idea di giustizia liberata dai laccioli del formalismo, «dalla inutile farragine delle formule, dei protocolli, delle scribacchiature, delle leggi»: un'idea che trascende il significato giuridico della colpa e la situa nella coscienza di ciascun uomo, dove solo il caso (ovvero il destino) la scova.

Come è ancora il caso a determinare il destino dei protagonisti di *Un angelo a Babilonia* (traduzione di Aloisio Rendi, marcos y marcos, pp. 184, euro 13,00), una commedia del 1953 che Dürrenmatt porta in scena nel dicembre dello stesso anno (alla Schauspielhaus di Zurigo), attingendo all'immaginario biblico del mito della Torre di Babele: in una Mesopotamia di fantasia, sotto la nebulosa di Andromeda, un angelo riceve l'incarico di consegnare la grazia divina, nelle fattezze della fanciulla Kurrubi, al più povero degli uomini, ma per un equivoco, la dà al re Nabucodonosor, il quale, credendo che il Cielo si stia facendo beffe di lui, la ripudia affidandola al mendicante Akki; attraverso una serie di colpi di scena, alla fine si compie la missione terrena di Kurrubi, ma non nel modo in

cui avrebbe dovuto essere, sicché gli uomini, per mano del re, decreteranno da soli la propria fine impastando di empietà le mura della Torre in cui tutte le lingue conosciute si confonderanno portando il caos e la disperazione.

La stesura dell'*Angelo* (apparso in Italia, per la prima volta, nella collana teatrale di Einaudi), occupò Dürrenmatt per oltre cinque anni, modificando nel tempo le sue intenzioni rispetto alla rivisitazione dell'episodio biblico: «un teologo – ha annotato poi lo scrittore svizzero – che per sbaglio capitasse a teatro per assistere a questa commedia, potrebbe intravedervi una teodicea», ma quello che Friedrich Dürrenmatt intende è piuttosto una digressione sul tema della pietà e del male: la presenza di Dio – di una divinità – si infrange impotente contro il libero arbitrio dell'uomo e contro l'irreversibilità delle circostanze e delle contingenze che sconfessano il valore predittivo di qualsiasi manifestazione terrena; che il fato di Kurrubi finalmente si compia non altera affatto il disordine che la sua comparsa, per molti versi inspiegabile, determina: la sovranità – e per essa l'autorità – è stata ormai messa in discussione e niente altro che la tirannia può condannare il popolo che insorge.

Al Dio perfetto e onnisciente di Leibniz (per cui il nostro sarebbe il migliore dei mondi possibili), Dürrenmatt oppone un Dio distratto «il quale dimentica le proprie creazioni»; un Dio incapace di comprendere ciò che, pur avendolo generato, non conosce; parimenti, gli uomini, frustrati dal loro non riuscire più a vedere la luce celeste dentro se stessi, si consegnano alla confusione linguistica compromettendo la speranza di una risolutiva redenzione. Lo scarto rispetto alla lezione brechtiana è evidente, così come è inalterato il fascino misterioso di un'opera disperata e disperante che oggi, se la si allestisse, potrebbe essere ancora accompagnata da questa chiosa firmata in terza persona dal suo autore: «Con questo testo F.D. si prende evidentemente gioco di qualcuno: o del Cielo o dei potenti o dei teologi o di noi tutti, o anche di se stesso. Di chi, non mi è ancora riuscito di capire».

Donna Tartt sulle ali del destino

Stenio Solinas, il Giornale, 7 aprile 2014

Theo Decker ha 13 anni quando rimane orfano. Succede un giorno che, per questioni disciplinari, sua madre Audrey viene convocata dal preside, e lui con lei. L'appuntamento è per la tarda mattinata, e Audrey e Theo decidono di fare prima una scappata al Museo centrale.

Per la verità è lei a deciderlo, Theo vorrebbe solo una bella prima colazione in qualche tavola calda, ma si sente in colpa per via della scuola, pensa che quella visita diminuirà il nervosismo materno, palpabile e giustificato: il marito, padre di Theo, l'ha mollata da un giorno all'altro, ci sono problemi economici, lei si fa in quattro e non chiede al figlio che studiare e essere educato. È delusa, e ha ragione, pensa il ragazzo. Theo stravede per la madre. È bella, elegante, simpatica, emana una luce particolare, sa farsi volere bene. Il padre era completamente diverso: un attore fallito, riciclato in venditore collerico e con la tendenza all'alcol, non cattivo, ma rissoso. Theo vorrebbe assomigliare alla madre: se si guarda allo specchio, vede però come doveva essere il padre da piccolo. Al Museo, Audrey cerca un quadro in particolare, *Il cardellino*, un olio di Fabritius, pittore seicentesco olandese: l'allievo prediletto di Rembrandt, l'anticipatore di Vermeer. È un dipinto piccolo, ma dice molto: racconta la solitudine e insieme la dipendenza. Legato a una catenella, come un cane alla catena, quell'uccellino possiede la malinconica fierezza di chi non si rassegna. È uno dei pochi dipinti rimasti dell'autore e l'ultimo da lui fatto. Nel 1654, lo scoppio di un deposito di armi a Delft distrusse anche la sua vita, la sua abitazione, e tutto ciò che della sua opera era in casa. Solo un pugno di tele rimangono a testimoniare la grandezza.

A vedere *Il cardellino* c'è fra gli sparsi visitatori una strana coppia: una ragazzina più o meno sua coetanea, un anziano signore, elegantemente vestito, ma quasi gobbo, come se pendesse su un lato del

corpo. Theo è attratto dai capelli rossi della bambina, un colorato squillo di tromba, e dall'evidente complicità che li lega. È un po' la stessa che lo unisce a sua madre e spera che dopo, quando lei avrà parlato con il preside e scoperto il suo teppismo infantile di cui ora prova vergogna, il legame non si rompa e tutto possa tornare come è sempre stato. Proprio perché attratto da quella coppia, Theo si attarda nella sala, mentre la madre fa una deviazione verso un'altra più lontana, dove c'è la *Lezione di anatomia* di Rembrandt che vuole rivedere.

Così, quando la bomba scoppia dentro il museo, un attentato, uno dei tanti dopo l'11 settembre, il terrorismo cieco come arma politica, madre e figlio sono separati. Lui sopravvive, lei no. E quella morte segna la vita del sopravvissuto. La segna non tanto e non solo perché adesso non ha più nessuno, affidato prima a degli amici di famiglia, poi, quando il padre si rifà vivo, a quest'ultimo, presenza-assenza non amata, e a una nuova città, e poi ancora nuovi lutti e nuove separazioni... La segna perché di quella morte Theo si sente responsabile. Se non fosse stato per il suo disordine scolastico, quel giorno Audrey non avrebbe dovuto accompagnarlo a scuola, non ci sarebbe stata la deviazione per il museo, non sarebbero stati lì quando...

L'ha uccisa la sua criminalità di bambino viziato. Ma oltre la morte della madre pesa su Theo un altro macigno. Quel giorno, fra il sangue e i corpi sparsi della sala, si è ritrovato a fianco di quel gentile signore. La ragazzina dai capelli rossi no, non l'ha vista, si era anche lei allontanata, ma il vecchio era stesso vicino a lui, stava morendo e, a fatica, gli ha fatto segno di portare via da quello scenario apocalittico *Il cardellino*, rimasto miracolosamente incolume, un pezzo di legno ricoperto di calcinacci, a malapena visibile fra i detriti... Theo l'ha fatto. L'ha salvato e insieme l'ha rubato. Dovrebbe riconsegnarlo, ma ha 13 anni, è sconvolto, non sa bene come fare. E

se lo mettono in galera? In realtà, ciò che veramente lo trattiene è qualcosa d'altro: quell'immagine fiera e dolente è l'unica cosa che gli ricordi sua madre com'era, il loro ultimo momento insieme, quando erano entrambi vivi e felici, nonostante tutto e tutti. Adesso sono entrambi morti, e quell'uccellino è la sola cosa che per lui abbia ancora un senso.

Il cardellino (Rizzoli, pp 892, euro 20, traduzione di Mirko Zilahi de' Gyurgyokai) è il nuovo romanzo di Donna Tartt, il terzo dopo *Dio di illusioni* e *Il piccolo amico*. Della cosiddetta generazione minimalista, Tartt è la scrittrice più interessante, totalmente sganciata dalla rappresentazione dell'American Way of Life degli anni Ottanta, yuppismo e dintorni, che consacrò e insieme distrusse i suoi autori. Il suo è stato fin dall'inizio un percorso completamente diverso, in cui il romanzo d'impianto tradizionale veniva contaminato dal new journalism alla Capote e alla Wolfe e insieme innervato da una sorta di approccio metafisico ai grandi temi della colpa e dell'innocenza, della bellezza e della sua pericolosa presenza.

Per *Il cardellino*, la critica ha fatto riferimento a Dickens, l'epopea dickensiana delle grandi speranze e delle tragedie dell'adolescenza, l'occhio vergine con cui quest'ultima registra il non senso del mondo. Se però dovessimo fare un nome come chiave del libro, sarebbe *L'idiota* di Dostoevskij, sia pure rovesciato. La bontà del principe Myskin non porta altro che dolore: c'è chi si ammazza, chi si vende, chi tradi-

sce. Per fare il bene non scatena altro che il male dell'umanità. Theo è il suo opposto: la sua corsa ad annullarsi produce una catarsi, il modo sbagliato può essere quello giusto, è la perdita di qualcuno che permette il ritrovarsi di altri.

Il libro della Tartt è una magistrale prova d'autore in cui c'è tutto. La ricostruzione perfetta delle psicologie adolescenziali, il loro linguaggio, i loro gusti, l'analisi della società alta newyorkese, ma anche il melting pot, specie quello russo americano, di una immigrazione professionalmente alta (tecnici petroliferi, geologi eccetera) eppure pericolosa per lo sradicamento che si porta dietro a livello familiare: vite da nomadi, identità infelici. E ancora: l'ambiente falsamente dorato dell'antiquariato di una nazione che non ha mai conosciuto l'antichità, le case d'aste e i nuovi ricchi, le tecniche con cui si falsificano mobili, dipinti, arazzi, il sottobosco di venditori e compratori...

Tutto nel *Cardellino* ruota intorno al tema del destino, che è crudele, ma forse non casuale. La Natura, intesa come Morte, vince sempre, ma questo non significa «prostrarci al suo cospetto. E nel pieno del nostro morire, mentre ci eleviamo al di sopra dell'organico solo per tornare vergognosamente a sprofondarvi, è come un onore e un privilegio amare ciò che la morte non tocca. Nella misura in cui il quadro è immortale (e lo è) io ho una minuscola, luminosa, inimitabile parte di quell'immortalità».

Perché in fondo siamo noi che salviamo la bellezza.

Il suo è stato fin dall'inizio un percorso completamente diverso, in cui il romanzo d'impianto tradizionale veniva contaminato dal new journalism alla Capote e alla Wolfe e insieme innervato da una sorta di approccio metafisico ai grandi temi della colpa e dell'innocenza, della bellezza e della sua pericolosa presenza.

La cultura è un'impresa. Ecco le nuove idee per guadagnare coi libri

Applicazioni, servizi e piattaforme digitali promettono di cambiare l'editoria. Sfruttando tecnologia e fantasia

Alexis Paparo, il Giornale, 10 aprile 2014

Sollevarre un sasso e trovarci sotto un mondo, appena nato e brulicante. Quello delle startup culturali: realtà spesso diverse fra loro ma accomunate dalla ricerca di nuove vie per far crescere questo settore in Italia.

Con lo sguardo rivolto all'innovazione e i piedi ben piantati su un progetto di business, perché con la cultura si mangia, se si impara come fare. Gli esempi non mancano, e l'industria del terzo settore se n'è accorta: basta pensare ai progetti delle dieci startup di editoria tecnologica, sette delle quali italiane e tutte con meno di tre anni di vita, che dall'8 all'11 maggio saranno presentati per la prima volta al Salone del libro di Torino.

Storie di successo, come quella della piattaforma 20lines nata a Treviso, che consente di leggere, scrivere e condividere racconti brevi. L'esordio due anni fa proprio al Salone, ora il ritorno con alle spalle una comunità di oltre 70 mila scrittori e lettori, più di 10 mila storie pubblicate e un'app in sette lingue. A inizio 2014 il lancio, insieme ad Amazon e Rizzoli, di «Bigjump»: il primo concorso dedicato agli autori della piattaforma.

Progetti che hanno sfondato, come quello della startup di Lugano Newscron, che permettono di aggregare notizie provenienti da diverse fonti e leggerle da una sola applicazione. In 14 mesi diventa il primo aggregatore di news online a livello europeo, con oltre 30 milioni di articoli letti in Italia solo nel 2013.

Chi pensa che l'ebook non sia nient'altro che il trasferimento in pdf di un volume dia un'occhiata al

software della Pubcoder di Torino, che permette a chiunque di realizzare un ebook arricchito di animazioni, video e suoni. La sua versione di prova, lanciata a ottobre 2013, è già utilizzata da migliaia di persone. Stessa fase per il progetto di ricerca bibliografica intelligente elaborato dalla TwoReads di Venezia. «Perché per ogni libro ne esiste sempre almeno uno collegato», spiega il fondatore Alessandro Guarnieri, designer grafico classe 1985. Folgorato da *The Gutenberg Galaxy* di McLuhan in aereo tra Venezia e San Paolo, dove lavorava, decide di tornare in Italia e a inizio 2014 trova le persone giuste per sviluppare l'idea. L'obiettivo è quello di orientare il pubblico nella scoperta di nuove letture, trasformando ogni libro in un ipertesto aperto a rimandi e citazioni.

Sullo stesso filone il progetto di Federico Mirarchi e Roberto Piazza, pubblicitari milanesi poco più che trentenni che a fine 2012 hanno dato vita a SPAM Magazine, la prima e unica rivista in realtà aumentata. Si può leggere in modo tradizionale o con il proprio smartphone o tablet, approfondendo gli articoli con video, foto, link a shop online e animazioni 3D.

E proprio al Salone debutterà G.R.I.M.M., l'app-libro di tre imprenditrici, mamme e professioniste del digitale torinesi pensato per bambini da 0 a 8 anni. «L'idea nasce dall'esigenza di ridurre il numero di libri presenti in casa» spiega Cristiana Calilli, una delle fondatrici e blogger di 100% Mamma. L'applicazione avrà al suo interno una fiaba e un menù che sbloccherà contenuti diversi a seconda

delle fasce d'età. Musiche e colori personalizzati arricchiscono il tutto. «È pensata anche per aiutare i bambini con deficit di apprendimento, autistici o dislessici. Il concetto poi, può essere esteso anche allo studio di altre materie o delle lingue». Per sviluppare l'app servono 6 mila euro e lunedì prossimo partirà la campagna di raccolta fondi sulla piattaforma Eppela. L'obiettivo è arrivare a 3 mila entro 40 giorni: G.R.I.M.M. è stato infatti selezionato tra i progetti che Postepay potrebbe scegliere di cofinanziare. A partire da oggi, tra tutti i progetti pubblicati su www.postepaycrowd.it che raggiungeranno il 50 per cento del budget, lo sponsor sceglierà di aiutarne uno al mese.

E su dieci startup in cerca d'investitore una l'ha già trovato: è la Xoonia di Milano, che realizza software per interagire con uno schermo attraverso i movimenti del corpo. Ha già preso accordi con la casa editrice Multiplayer.

«Con i finanziamenti pubblici ridotti all'osso rendere economicamente sostenibile il proprio progetto è importante quanto avere un'idea brillante» dice Bertram Niessen, project manager del premio «Che Fare». Per il secondo anno il premio ha assegnato centomila euro alla startup culturale che ha coniugato al meglio impatto sociale, innovazione e progetto di business. Ma la prova più difficile è quella del tempo. Superata al cento per cento dai sei finalisti della prima edizione. Tut-

ti hanno realizzato il loro progetto, e alcuni sono pure riusciti a espanderlo. Come Liberos, che ha vinto la prima edizione proponendo una piattaforma per collegare editori, biblioteche, scrittori e lettori sardi. Nel 2013 ha realizzato 200 eventi legati al mondo del libro per enti locali e privati, ha creato una rete di 240 operatori culturali e ora pensa di replicare il modello anche altrove. E, per la serie non sempre si può vincere anzi a volte è meglio così, il caso del progetto #Lunafalò, presentato dalla fondazione Cesare Pavese. «Se avessimo vinto avremmo sviluppato i workshop proposti» racconta Pierluigi Vaccaneo, direttore della fondazione, «così non è stato, quindi abbiamo scommesso sullo sviluppo dell'idea iniziale, ovvero la riattualizzazione di *La luna e i Falò* attraverso Twitter». Un'intuizione che porta Vaccaneo, Edoardo Montenegro e Paolo Costa a mettere a punto il metodo Twitteratura, un nuovo modo di rileggere e riscrivere i grandi classici attraverso battute da 140 caratteri. In un anno sono stati riletti attraverso centinaia di migliaia di tweet, capolavori come *Scritti Corsari* di Pierpaolo Pasolini, *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, *Le città invisibili* di Italo Calvino tutti disponibili sul sito Twitteratura. Proprio al Salone saranno presentati i risultati del progetto sui *Promessi Sposi*, che ha coinvolto 20 scuole di tutt'Italia per 4 mesi e ha prodotto oltre 100 mila tweet. È solo l'inizio.

«Con i finanziamenti pubblici ridotti all'osso rendere economicamente sostenibile il proprio progetto è importante quanto avere un'idea brillante»

Aspettando il nuovo grande romanzo russo

Valentina Della Seta, il venerdì di Repubblica, 11 aprile 2014

Non c'è traccia di Russia nella casa parigina di Emmanuel Carrère, così francese per la luce, i pavimenti di legno, l'eleganza e il disordine. Ma c'è qualcosa nei suoi lineamenti e nel taglio degli occhi che fa capire perché, negli ultimi anni, abbia scritto due libri che hanno a che fare con l'ex Unione Sovietica. Carrère ha ereditato la Russia dalla madre Hélène, storica e accademica di Francia, che da bambina si chiamava, di cognome, Zurabisvili: «Georges Zurabisvili è nato a Tiflis» racconta lo scrittore a proposito del nonno materno in *La vita come un romanzo russo*, del 2007: «Suo padre, Ivan, è giurista; sua madre, Nino, ha tradotto George Sand in georgiano. Le fotografie mostrano baffi e turbanti, tra le dita s'indovinano rosari d'ambra». Di Georges, in casa, non si parla: «Per un po' fa il taxista», siamo negli anni Venti, quando la famiglia in fuga ha trovato riparo a Parigi, «ed è una delle rare cose che a mia madre piaccia raccontare di lui, una delle rare cose che da bambino io abbia saputo di mio nonno». Verrà fuori che, durante l'occupazione, ha collaborato come traduttore per i tedeschi e che nel 1944 un gruppo di uomini armati verrà a prenderlo a casa e di lui non si saprà più niente: «Mia madre mi aveva chiesto di non parlare di questa storia» spiega Carrère, mentre prepara il caffè nella cucina dell'appartamento nel bel palazzo nella zona nord-est di Parigi che divide con la moglie e la figlia di sette anni, «ma non ho potuto darle ascolto, portare alla luce questi segreti è stata una grande liberazione». Sembra che la madre non gli abbia rivolto la parola per molto tempo, ma è un rischio che si corre, a scrivere di persone vere.

Come nel caso di *Limonov* (Adelphi, 2012), la biografia del dissidente e scrittore russo che è forse il suo libro di maggior successo. Eduard Limonov, che tra le altre cose aveva sognato di diventare uno scrittore famoso ma era riuscito solo a conquistarsi una piccola fama come autore vagamente di culto, è

stato felice del libro, di essere una star internazionale, anche se con le parole di un altro.

Chi se l'è presa è stato invece un personaggio minore, lo scrittore quarantenne Zachar Prilepin, autore di tre romanzi e militante del Partito nazionalbolsevico, di cui Carrère aveva scritto: «Onesto, coraggioso, tollerante, uno che guarda la vita come guarda le persone, dritto negli occhi». E poi: «È uno scrittore eccellente, serio e delicato, i suoi libri sono tradotti e li consiglio vivamente». A sentir nominare Prilepin, Carrère ride: «Su un quotidiano russo è uscita una sua recensione al mio libro. In poche parole dice che sono un bastardo e un traditore perché ho scritto che Limonov, a New York, ha fatto sesso con degli uomini. La cosa mi diverte, soprattutto perché sono cose che ha raccontato lo stesso Limonov nei suoi romanzi».

Molto diverso deve essere stato affrontare la reazione dell'uomo al centro di *L'avversario*, Jean-Claude Romand, che nel 1993 ha ucciso la moglie, i figli e i genitori perché non scoprissero che non aveva un lavoro ed era pieno di debiti: «Ho raccontato la sua storia partendo da un'idea che mi ossessionava, l'immagine di un padre che cammina nei boschi» racconta Carrère, seduto su uno dei due vecchi e morbidi divani in pelle nel suo studio con le grandi finestre, «intorno c'è solo neve; l'uomo ha un segreto assurdo e terribile, di cui non può parlare a nessuno».

È stato un libro difficile da mettere insieme: «Volevo scriverlo, ma non sapevo da dove cominciare. Avevo cercato di contattare Romand in carcere ma senza successo, forse anche perché gli avevo mandato da leggere la mia biografia di Philip Dick che si intitola, me ne sono reso conto troppo tardi, *Io sono vivo e voi siete morti*».

Carrère scrive allora *La settimana bianca* (1995) un breve romanzo dell'orrore, che esce il 7 maggio nella nuova edizione di Adelphi: «*L'avversario* e *La setti-*

mana bianca sono gemelli» spiega, mentre il discorso in qualche modo torna alla Russia: «In quel periodo cercavo di imparare di nuovo la lingua che usavo con mia madre da bambino e leggevo un racconto di Čechov intitolato *La steppa*. Sono pagine in cui non succede quasi niente, c'è un ragazzino che vive in un paesino remoto e viene mandato in una grande città

Se Balzac fosse vivo oggi cosa racconterebbe a proposito dei piccoli burocrati che si sono trasformati nei nuovi ricchi? «Non lo so, quello che è certo è che ancora nessuno, in Russia o all'estero, ha scritto un grande romanzo su questo argomento».

per studiare. C'è la descrizione del suo viaggio con lo zio verso la città, i paesaggi, la neve, e i pensieri del bambino non sa cosa aspettarsi. Volevo ricreare questa atmosfera di angoscia ovattata». E Romand, che cosa ha detto? «Romand ha accettato di parlarmi proprio dopo aver letto il romanzo» continua Carrère «dicendo che gli aveva ricordato la propria infanzia. Anni dopo, quando sono andato a trovarlo dopo avergli mandato una copia di *L'avversario*, mi aspettavo che mi abbracciasse e si mettesse a piangere, oppure che avesse voglia di picchiarmi. Invece niente, non ha avuto reazioni, ha continuato a parlare del più e del meno».

Carrère sostiene di essersi sentito attratto dal caso di Romand perché, scavando nel fondo della sua storia, gli era sembrato di ritrovare qualcosa di sé. E dice qualcosa di simile anche a proposito di Limonov: «Ho pensato» scrive in uno dei passaggi più noti del libro «che la sua vita romanzesca e spericolata raccontasse qualcosa, non solamente di lui, Limonov, non solamente della Russia, ma della storia di tutti noi dopo la fine della Seconda guerra mondiale». Sarebbe bello ascoltare, dalla voce di Carrère, una dissertazione su cosa unisca tutte queste cose; Limonov, noi, la Russia e la fine della seconda guerra mondiale: «Non credo di essere in grado di spie-

garlo» risponde invece sorridendo «a ripensarci, ammetto di aver fatto un'affermazione imprudente».

È un particolare che, all'interno di una biografia documentata nei minimi dettagli, appassionante per come riesce a mettere insieme un quadro della storia della Russia degli ultimi settant'anni e la potenza del singolo personaggio Limonov, testimonia il fatto che lo scrittore potrebbe aver affrontato il lavoro in un modo nuovo.

Dentro *Limonov* c'è infatti un ritmo che la sua scrittura non aveva mai dettato prima. Non si può dire se sia più o meno bello degli altri, Carrère in quanto a ritmo è un maestro. Però c'è qualcosa, nel libro, che dà l'idea di uno che si slaccia il colletto, si toglie le scarpe e beve due bicchieri di vino. Forse era Jung, che diceva che il Super-io è solubile in alcol: «È vero» spiega «mi sono lasciato andare a un ritmo diverso, ma questo è dipeso soprattutto da Limonov, dal suo modo di essere e di parlare, è lui che ha dato il tempo al libro. In ogni caso, e credo che si intuisca, è un libro che mi sono divertito a scrivere, anche se alcuni passaggi della vita di Eduard mi hanno disgustato, come la sua partecipazione al fianco dei militari serbi nella guerra dei Balcani, nei primi anni Novanta. Quando sono arrivato a quei capitoli ho lasciato il libro da parte per un anno».

È difficile farsi un'idea precisa di Limonov: l'autore detesta alcune sue posizioni politiche e molte delle cose che ha fatto, però allo stesso tempo lo stima, è affascinato dal suo modo di essere. A parte questo, si può dire che forse è il primo personaggio non borghese di cui scrive? «È normale che io abbia scritto sempre di un certo ambiente» dice «perché è lo stesso in cui sono nato e cresciuto. È vero, con *Limonov* ho parlato di un mondo diverso, ma lo avevo già fatto in *Vita come un romanzo russo*, con le persone che ho incontrato andando a girare il documentario a Kotelnic, nella provincia russa». Forse perché, in un paese come la Russia, non esiste ancora una vera classe media? «Esiste invece, ma è sempre molto piccola, e si trova solo nelle grandi città» risponde Carrère. «È uno strato minuscolo della società: intellettuali, scrittori, giornalisti, editori. Penso che la crescita di questa classe media sarebbe una delle cose

migliori che potrebbe accadere alla Russia oggi. Per ora ci sono gli oligarchi, incredibilmente ricchi, e poi i poveri, che si sentono perduti, traditi dalla fine del comunismo. E che votano in massa per Putin». A sentirlo dire così, sembra che dalla caduta del comunismo non sia cambiato molto: «È cambiato moltissimo invece,» continua «ora c'è la libertà di dire e fare più o meno quello che si vuole, a patto di non occuparsi di politica. La politica è riservata al potere. Se provi a entrarci devi essere un *buonaparaticik*, altrimenti ti capita quello che è capitato a Khodorkovskij, o a Limonov in un altro modo: vieni sbattuto in galera». Se Balzac fosse vivo oggi cosa racconterebbe a proposito dei piccoli burocrati che si sono trasformati nei nuovi ricchi? «Non lo so, quello che è certo è che ancora nessuno, in Russia o all'estero, ha scritto un grande romanzo su questo argomento».

Fuori dalle finestre dello studio di Carrère la luce sta cominciando a cambiare, si è fatto tardi, ma lui non sembra infastidito: ««Questa intervista è capitata al momento giusto» dice «ho appena finito di scrivere un libro, mi sento sollevato. Negli ultimi due anni

ho lavorato a questo, e alla sceneggiatura della serie tv *Les Revenants* (che andrà in onda su Sky Atlantic in autunno, *ndr*). Nella serie ci sono dei morti che tornano indietro. Ma non sono zombie, non sono fantasmi, non hanno niente a che vedere con quello a cui ci ha abituati la tradizione horror. Con l'autore Fabrice Gobert abbiamo provato a considerare la cosa realisticamente: come reagiremmo, quali sarebbero i primi gesti, le prime parole da dire».

Pensando a come lavora lo scrittore, alle gestazioni lunghissime dei suoi libri, le sceneggiature devono essere quasi una passeggiata: «È appassionante lavorare alle storie per la tv, mi piace molto. L'unico problema è che, se sei abituato alla totale libertà della scrittura di un libro, dopo un po' non riesci a sopportare che un produttore o dirigente del canale televisivo, magari un ragazzo dell'età di tuo figlio, ti dica cosa puoi o non puoi mettere in una sceneggiatura». Anche questo lo racconta sorridendo. Eppure passa per essere stato un uomo irruente, facile da infastidire. Ma questo era tanto tempo fa, quando i fantasmi, nel cuore di Carrère, non avevano ancora lasciato il posto al battito russo.



Prove di un successo

Guido Vitiello, Il Foglio, 12 aprile 2014

Sono rari gli amori ferroviari, difficile l'incontro fra sconosciuti in treno; ma due libri gettati alla rinfusa nella tasca esterna di una valigia possono intendersela a meraviglia, senza bisogno di occhiate allusive, e perfino accoppiarsi selvaggiamente in un vagone affollato. Sapete come amoreggiavano, i due volumetti che mi ero scelto per un lungo viaggio! Il primo, *Casi giudiziari*, era un'antologia di racconti siciliani curata da Salvatore Ferlita. Tra questi una novella di Capuana, «Delitto ideale», dove un uomo che ha lungamente fantasticato un assassinio, senza però mai commetterlo, si sottopone da solo a processo – nel foro interiore, l'unico competente per queste faccende – e si dà la condanna che nessun giudice avrebbe potuto infliggergli: «La mia prigionia non differirà in niente da quella legale. Sarà dura, inesorabile, ed io diverrò tra pochi giorni il carceriere di me stesso...». Suo compagno di viaggio era *La panne*, il capolavoro di Dürrenmatt appena ripubblicato da Adelphi. Qui un rappresentante di tessuti finisce tra le mani di quattro uomini di legge in pensione che si divertono, la sera, a rifare processi celebri o a istruirne di nuovi. Il poveruomo è messo a giudizio, e via via che il dibattito si dipana la sua esistenza meschina è trasfigurata in romanzo, in un'epopea criminale che lo incorona eroe. Se ne avvede, inutilmente, il difensore: «Fatti assolutamente indipendenti erano stati collegati fra di loro, si era voluto contrabbandare nel tutto un disegno logico, eventi fortuiti erano stati presentati come cause di azioni che avrebbero potuto avere benissimo un decorso diverso, nel puro caso si era voluta vedere l'intenzione, nella sventatezza il proposito deliberato, sicché alla fine dall'interrogatorio era necessariamente saltato fuori un assassino, così come dal cilindro del mago salta fuori un coniglio». Due racconti giudiziari, ma più ancora due racconti sul processo come genere letterario, come matrice di storie, come forma narrativa in grado di imprimere significato e coerenza a quello «scialo di triti fatti» in cui consiste, per lo più, la vita. Da questo accoppia-

mento giudizioso si potrebbero trarre le lezioni più varie, teologiche o psicoanalitiche, ma fermiamoci alla schiuma dei giorni, che è la materia di cui sono fatti i quotidiani. Ebbene, ci è stato ripetuto fino alla noia che, proprio come le mezze stagioni, non ci sono più le grandi narrazioni; anzi, l'opinione filisteica vuole che la fine del comunismo abbia lasciato il campo a un *grand récit* che ha l'astuzia di non presentarsi come tale, quel fantasma che chiamano neoliberalismo. Sciochezze, specie se smerciate in Italia. Si direbbe piuttosto che dopo il crollo del Muro, sulle ceneri della Prima Repubblica, sia spuntata la fenice di una nuova forma narrativa, con mire egemoniche: il processo, o meglio quel modo specifico di mettere ordine tra i fatti, le azioni e le colpe che è la ricostruzione giudiziaria. La cosa non è certo nuova – «talora formasi un verace romanzo, o piuttosto un tragico poema, in cui l'accusato è l'infelice protagonista»: così Francesco Mario Pagano nel 1787 – ma ha assunto da allora proporzioni grandiose. La prova generale è stato il processo Cusani, e l'ultimo atto, perfino più titanico, il feuilleton della trattativa. In mezzo c'è stato il ventennio che conosciamo, che ha visto, tra le altre cose, fascicoli d'accusa stampati con il titolo *La vera storia d'Italia*. Forse dovremmo abbandonare la cara formula di Soulez Larivière, circo mediatico-giudiziario, e parlare piuttosto di un epos mediatico-giudiziario, che al pari di certe serie televisive alimenta un universo narrativo labirintico e disseminato, il cui spin-off più inquietante sono i libri dei magistrati sulle inchieste in corso. Come nel racconto di Dürrenmatt, è affare di storie in attrito: quella, prosaica, del viaggiatore di commercio e quella, lugubre e solenne, che prende forma nel processo, in cui «la vita si realizzava in tutta la perfezione e la coerenza di un'opera d'arte». Quando Scola volle trarre dal libro un film, nel 1972, trovò il colpo di genio di far processare Alberto Sordi – il Sordi di sempre, la macchietta antropologica dell'italiano furbo e renitente alla legge – da una corte straniera, fatta di vecchie glorie del cinema francese. Il mondo morale della commedia era convocato a giudizio, e raccontato come storia criminale non faceva più ridere. Non ne venne un gran film, ma una buona allegoria di una repubblica in panne.

«Siamo oltre l'ebook, ma i big dell'editoria stanno ancora a guardare»

«Le grandi case editrici aspettano di capire il modello di business, i piccoli sperimentano di più» dice Stefano Saladino, il «selezionatore» delle 10 startup che andranno al Salone del Libro di maggio. Ecco quali sono e cosa dicono sui cambiamenti che stanno sconvolgendo il mondo dei libri

Luciana Maci, economyup.it, 14 aprile 2014

«L'editoria digitale sta prendendo due strade: da una parte c'è il libro cartaceo che esiste e continuerà ad esistere ma si arricchirà di contenuti tecnologici, dall'altra "cose" che non si chiamano più libri ma prodotti editoriali, nati direttamente dalla tecnologia digitale. Tutti, per il momento, convivono.

Il problema semmai è che la maggior parte degli editori tradizionali sta alla finestra in attesa di capire quali nuovi modelli di business ne deriveranno». A sostenerlo è Stefano Saladino, presidente dell'Associazione Luoghi di Relazione, ideatrice ed organizzatrice del Digital Festival, che quest'anno ha collaborato con il Salone del Libro (in programma al Lingotto di Torino dall'8 al 12 maggio) nella realizzazione dell'area Start Up in Book to the future. Uno spazio di 150 mq interamente dedicato a dieci startup, selezionate attraverso un bando internazionale per la loro offerta di contenuti innovativi relativi ai prodotti editoriali. Si va da 20lines, piattaforma per il social reading, alla lituana Bliu Bliu, per l'apprendimento delle lingue straniere. Ci sono poi le torinesi J-Lab (ebook per bambini), Maieutica Labs (apprendimento online) e Pubcoder (software per realizzare ebook). La svizzera Newscron ha realizzato un aggregatore di contenuti, mentre Spam di Milano produce una rivista a realtà aumentata. Timbuku fa prodotti digitali innovativi per bambini, Two Reads di Venezia è specializzata in ricerca bibliografica intelligente e Xoonia di Milano realizza software interattivi. «I dieci vincitori» spiega Saladino «operano principalmente in tre campi: editoria per bambini,

realtà aumentata, aggregazione di contenuti. Sono in maggioranza italiani, anche se la call era internazionale, probabilmente perché, essendo una prima esperienza, non siamo riusciti a comunicarla al meglio all'estero. Hanno tutti meno di 3 anni di vita come startup e rappresentano le principali tendenze nel mondo dell'editoria digitale».

Qual è il minimo comun denominatore?

L'arricchimento dei contenuti. La fruizione digitale favorisce l'integrazione di nuovi modi di arricchimento dello strumento cartaceo. Si passa in pratica da uno strumento cartaceo statico a un altro che interagisce con lo statico riempiendolo di contributi di altri utenti. A questo punto il contenuto editoriale diventa il punto di partenza per raggruppare contenuti altrui. La fruizione del prodotto editoriale, insomma, non è più passiva, come quando qualcuno legge un libro, ma si trasforma in ascolto attivo. È una trasformazione dettata da una parte dalla tecnologia, che consente di corredare un prodotto di contenuti multimediali, dall'altra dai contenuti forniti dai fruitori. Di fatto è la traduzione di abitudini consolidate di partecipazione attiva degli utenti in altri canali, ad esempio sui social network. Anzi, si va oltre: la partecipazione non è più solo in termini di buzz, di commento, ma diventa condivisione partecipata di un progetto editoriale.

Esempi pratici?

In generale il campo di applicazione oggi è nella didattica scolastica. Intorno all'editoria digitale si

forma l'aula, il gruppo, la classe. Si possono condividere i commenti sui testi o le indicazioni del docente, si può fruire qualcosa insieme agli altri e da remoto. La scuola può sembrare arretrata in questo campo, e per molti versi ancora lo è, eppure è il settore che sta traendo maggiori vantaggi dall'editoria digitale. Del resto ha un'utenza più avvezza all'uso del digitale perché gli studenti sono tutti nativi digitali. La scuola è insomma uno dei campi più significativi di sperimentazione del digitale nel settore editoriale. Poi c'è almeno un altro campo. Partendo da questi presupposti il confine tra editoria e multimedialità diventa sempre più labile: il libro non è più un libro, né un'animazione e nemmeno un filmato. È una nuova esperienza di fruizione dei contenuti, una nuova forma di editoria. Un esempio? L'editoria per bambini. L'uso della realtà aumentata, tramite l'utilizzo di uno smartphone o di un tablet, mi consente di prendere il libro di carta e «vedervi» oggetti animati, o leggervi risorse aggiuntive online, o praticare giochi interattivi. Un'esperienza mista tra digitale e analogico. Poi c'è l'esperienza tecnologica tout court.

In cosa consiste?

La creazione di prodotti del tutto nuovi, che non partono dalla conversione di uno strumento cartaceo tradizionale in strumento digitale, ma dall'asset tecnologico. Partendo dai nuovi metodi di fruizione e dai nuovi device è possibile costruire un nuovo prodotto puramente digitale, un mix tra contenuti editoriali, video e interazione umana. È un'esperienza verticale. Chiamarlo ancora libro sarà difficile. È più che altro un prodotto editoriale complesso e multimediale.

Ma quindi il libro come lo intendiamo oggi morirà?

Il libro esiste e continuerà ad esistere. Anzi, in questo momento storico se ne stanno producendo più che in passato. Ma può vivere di natura propria. Si può usare come volume che resta sul comodino e di cui leggiamo qualche pagina prima di andare a dormire, ma può anche vivere di arricchimento e di

trasformazioni varie: sono «strati» tecnologici che si aggiungono.

Quanto le case editrici tradizionali sono in grado di comprendere questa evoluzione?

Cominciano a comprenderla. È il motivo per cui abbiamo realizzato il progetto Start Up in Book to the future nell'ambito del Salone del Libro di Torino: volevamo sensibilizzare gli espositori alle nuove sfide. L'anno scorso avevamo uno stand. Ma è chiaro che ormai siamo oltre l'ebook e serve un nuovo approccio. È il primo anno di questa iniziativa, che contiamo di sviluppare in futuro.

E il mercato è pronto all'innovazione?

Il mercato dei fruitori è tendenzialmente pronto, il mercato della produzione si sta barcamenando e sta cercando di capire quali saranno i modelli economici. La rivoluzione tecnologica porta necessariamente a una rivoluzione dei modelli produttivi: le resistenze derivano proprio da qui, dalle domande e dai dubbi sulla creazione di nuovi modelli economici sostenibili.

Allora non è vero, come dice qualcuno, che nell'editoria tradizionale non ci sono competenze a sufficienza per capire l'innovazione?

Non si può negare che chi amministra le imprese è spesso indietro sulla cultura del digitale. Il tessuto è questo, lo sappiamo. Ma le competenze ci sono e, se gli editori vedessero concrete opportunità di business, sono certo che assumerebbero manager funzionali all'evoluzione. In realtà stanno alla finestra in attesa di vedere quello che succede. E in un certo senso è una giusta attesa. Si muovono prima i più piccoli, perché hanno meno da perdere, mentre i grandi editori fanno più fatica ad abbandonare i modelli tradizionali dai quali ricavano ancora margini di guadagno, sia pure ridotti rispetto al passato, per intraprendere nuove strade. Certamente dovrebbero avere un maggiore approccio all'innovazione. Più che altro manca la parte di ricerca e sviluppo, che è quella funzionale alla sperimentazione.

Caro scrittore, insegnami a leggere davvero

Si diffondono anche nel nostro paese le scuole di lettura, dove gli autori si mettono in gioco per educare il pubblico ad assaporare meglio il testo

Raffaella De Santis, la Repubblica, 14 aprile 2014

La sedia preferisce non usarla. Si toglie la giacca e rimane in maniche di camicia. Si guarda intorno, controlla che tutti abbiano preso posto e dice: «Scusate, ma Céline è un autore che si legge in piedi». Fuori la gente passeggia nelle vie intorno a piazza Montecitorio, godendosi il primo assaggio della primavera romana. Dentro, all'interno della libreria Arion, c'è Alessio Dimartino, professione scrittore. Oggi però non è qui per promuovere il suo nuovo libro (*C'è posto per gli indiani*, Giulio Perrone editore) ma per tenere una lezione di lettura. Ha scelto di farlo attraverso la *Trilogia del Nord* di Céline. Scelta non facile. Eppure la sala si riempie. Una quarantina di persone, soprattutto donne, aspettano che questo strano insegnante con orecchino e jeans rompa il ghiaccio. «Ogni scrittore ha il proprio ritmo. La lettura di Céline è una corsa a scatti che toglie il fiato e lascia con l'affanno. Céline non è certo un maratoneta. Per leggere queste pagine bisogna ingaggiare un corpo a corpo con il testo». In effetti lo stile degli ultimi romanzi di Céline è ancora più folle di quello del *Viaggio al termine della notte* o di *Morte a credito*, la sintassi è spezzata, la grammatica va per conto proprio, ma gli allievi – un'età che va dai 30 agli over 70 – ascoltano attenti. È il terzo incontro organizzato dalla scuola di lettura Orlando, legata alla rivista diretta da Paolo Di Paolo e nata da un'idea dello scrittore con il sostegno dell'editore Perrone. Per partecipare si paga una quota di 50 euro all'anno (la metà per gli under 25). I primi appuntamenti sono stati con Dacia Maraini, che ha letto *Pinocchio*, e Chiara Gamberale, che ha scelto

Ada di Nabokov, *Il teatro di Sabbath* di Philip Roth e *Peter Pan*. Il metodo è semplice: non si promuovono i propri romanzi e si parte sempre da una storia, da una pagina, da un fatto o da un sentimento. Si commenta dopo, mai prima. Ogni scrittore ha il suo ritmo. Ogni lettura la sua interpretazione.

In Italia si pubblicano circa 60 mila libri l'anno, eppure stiamo disimparando a leggere. Gli ultimi dati Nielsen sono il bollettino di una catastrofe: solo 43 persone su cento hanno letto almeno un libro nel corso dell'anno passato. «Troppi stimoli, troppe sollecitazioni» dice Paolo Di Paolo. «I librari tradizionali stanno sparendo e c'è un forte disorientamento collettivo, serve qualcuno che indichi la via. Le scuole di lettura, a differenza di aNobii o altri social network, possono funzionare da palestra, mettendo a disposizione un lettore più esperto che faccia da allenatore». E se i corsi di scrittura pompano i muscoli del narcisismo, queste sono palestre di umiltà, in cui l'ego va messo da parte per disporsi all'ascolto. D'altra parte il piacere della lettura è tutt'altro che istintivo. Ha bisogno di guide, va educato. Tullio De Mauro, la cui lezione alla scuola Orlando è prevista per il 24 maggio, spiega: «Scrivere e leggere non appartengono all'immediatezza naturale. Sono possibilità che alcuni popoli hanno cominciato a sviluppare da alcune migliaia di anni e che si sono andate generalizzando soltanto negli ultimi secoli. Si impara a leggere quando si prova il bisogno di uscire dalla pura sopravvivenza».

Sarà per questo che molte scuole di lettura, soprattutto nei paesi anglosassoni, sono sorte nelle perife-

rie disagiate, lì dove la sopravvivenza è più complicata e il bisogno di comunicare più forte. In Italia sono diventate una realtà negli ultimi anni, sulla scia del progetto inaugurato nel 2002 a San Francisco da Dave Eggers 8-26 Valencia: l'indirizzo è quello della strada dove Eggers ha creato il suo laboratorio di lettura e attività creative. Dopo essersi diffuso in varie città americane il format è approdato in Europa, prima a Dublino, dove ha ispirato Fighting Words, poi a Londra con Ministry of Stories, sotto il nume tutelare di Nick Hornby. Da noi esistono associazioni per bambini come La grande fabbrica delle parole o Carta Straccia, che aderisce al progetto nazionale Nati per leggere. In tutte si legge ad alta voce, si trasformano i libri in recite, si accelera il ritmo e poi si rallenta, si lascia il bambino libero di scegliere la storia che preferisce o di interromperla se non gli piace. Per i più grandi ci sono la Scuola Twain, rivolta ai giovani tra gli 11 e i 19 anni, e il Laboratorio Flannery O'Connor ideato dall'associazione Bomba carta, in cui ognuno ha a disposizione dieci minuti per leggere tre pagine da un libro a piacere. La sfida è cercare di coinvolgere tutti gli altri. E poi c'è Piccoli Maestri, nata da un'idea di Elena Stancanelli nel 2011, arrivata a coinvolgere settanta scrittori che gratuitamente vanno nelle classi, da Roma a Torino, da Venezia a Benevento, a leggere romanzi. Classici come *Il Grande Gatsby* o *L'isola di Arturo* o *Il vecchio e il mare*.

La lettura è un lessico familiare. Non tutti hanno avuto la fortuna di crescere in case piene di libri. «Il bambino che ha avuto una mamma che gli raccontava favole naturalmente parte avvantaggiato» spiega

Dacia Maraini. «Si impara a leggere per contagio. Leggendo bisogna saper comunicare una propria passione, saper trasmettere le nostre emozioni». Ci vuole empatia anche secondo Chiara Gamberale: «Le tre cose che mi fanno sentire in salvo nella vita sono innamorarmi, scrivere e leggere. Nella mia lezione ho solo cercato di rendere contagioso il mio entusiasmo». Il successo delle scuole di lettura dimostra che non siamo solo un paese di aspiranti scrittori, che c'è gente che ama i libri senza avere romanzi nel cassetto: «Ho visto lettori tornare a casa con una copia di Pinocchio, che magari credevano di aver letto, o di un libro di Nabokov di quattrocento pagine che forse non avrebbero mai letto» dice Di Paolo.

Certo, oggi si inventano app per la lettura veloce (l'ultima si chiama Spreeder), dunque tornare a leggere insieme può sembrare anacronistico. Eppure, spiega De Mauro, può rivelarsi utile: «Ascoltare e praticare la lettura ad alta voce può aiutare a restituire la naturalità primaria del parlare». Ma non è detto che nelle scuole di lettura si debbano privilegiare i romanzi. Tra le letture essenziali De Mauro cita la Bibbia, Omero, Dante e la Costituzione. Con un avvertimento: «Attenzione, però. I vangeli in presa diretta sono una lettura "divertente", nel senso etimologico della parola, o, se si vuole, "evertente": mettono in discussione molti modi consueti di vivere, e vanno presi con cautela». Céline sarebbe meglio assumerlo a dosi controllate. A fine lezione una signora acquista *Morte a credito*: «Ho capito che si può leggere Céline come fosse un poeta, come fosse Apollinaire. Si può apprezzare anche senza capire tutto».

E se i corsi di scrittura pompano i muscoli del narcisismo, queste sono palestre di umiltà, in cui l'ego va messo da parte per disporsi all'ascolto. D'altra parte il piacere della lettura è tutt'altro che istintivo. Ha bisogno di guide, va educato.

Libro in crisi, arriva il Salone del +7%

Alessandro Zaccuri, Avvenire, 16 aprile 2014

Il libro è in crisi? Le vendite arrancano? Torino risponde con la soluzione 7 per cento. Anzi, con il Salone 7 per cento. Siamo in zona Borgo Dora, a due passi dalla sede del Sermig. Qui, negli edifici del vecchio Arsenale, si è da poco trasferita la Scuola Holden, creatura prediletta dello scrittore Alessandro Baricco e marchio di sicuro richiamo per quanto riguarda l'intrapresa culturale in stile piemontese. Si tratta di un ambiente inconsueto per la conferenza stampa del Salone internazionale del libro, che si svolgerà al Lingotto nei giorni dall'8 al 12 maggio: pareti in mattoni a vista, gradinate con sedute multicolore, qualche immagine che richiama con discrezione l'arte di strada.

Il direttore della kermesse, Ernesto Ferrero, è nondimeno a suo agio. È proprio lui a registrare la suggestiva coincidenza: «Nel 2013» spiega «i consumi culturali degli italiani hanno registrato una flessione del 7 per cento. Ma nella scorsa edizione il pubblico del Salone è cresciuto esattamente nella stessa percentuale, sfiorando le 350 mila presenze. Quest'anno ci proponiamo di fare meglio, si capisce».

I segnali, in effetti, sono promettenti. Il presidente della Fondazione alla quale il Salone fa capo, Rolando Picchioni, parla addirittura di appuntamento «straordinario», a partire dalla scelta del tema che sarà sviluppato negli incontri del cartellone ufficiale. Il bene, niente di meno, declinato in tutte le sue sfumature, dalla bioetica al culto del lavoro «ben fatto» (concetto caro a due einaudiani di stretta osservanza come Primo Levi e Italo Calvino), dalla riflessione sui cosiddetti «beni comuni» fino all'elaborazione teologica, che quest'anno guadagna grande spazio. Il paese ospite d'onore è la Città del Vaticano e la circostanza ha portato, tra l'altro, a varare un nuovo spazio, la Sala Bianca, deputata a ospitare gli incontri di argomento religioso.

Nell'imponente stand del Vaticano, sovrastato da una cupola di libri ispirata al progetto originale del Bramante per San Pietro, si respira il clima del pontificato di Francesco, ma gli accordi per la partecipazione della

Santa Sede erano già stati avviati quando il papa era Benedetto XVI. A tenere banco sarà la Libreria Editrice Vaticana, il cui direttore don Giuseppe Costa rivendica, a buon diritto, il ruolo svolto dal cristianesimo nella costruzione dell'umanesimo rinascimentale. Dalla Biblioteca Apostolica Vaticana – che di quella stagione fu una delle fucine più vivaci – arriveranno a Torino i codici della *Commedia* dantesca illustrati da Botticelli e diversi documenti relativi al rapporto tra i papi e il Piemonte, quasi a stabilire una linea di continuità con un'altra delle innovazioni del Salone 2014.

Nei giorni della manifestazione, infatti, un intero padiglione del Lingotto si trasformerà in quella che lo scrittore ed ex libraio Giuseppe Culicchia ha voluto trasformare nell'Officina dell'editoria di progetto: un laboratorio in cui le sigle indipendenti (realtà sempre piccole e a volte decisamente piccolissime) potranno mettere a confronto le loro esperienze, accomunate dalla cura artigianale per l'oggetto libro. Che rimane al centro delle attenzioni del direttore Ferrero, poco incline a entusiasinarsi per le prospettive della letteratura in versione social network («Tutti chiedono ascolto e nessuno ascolta gli altri» lamenta). Questo non impedisce che il Salone riservi agli sviluppi del digitale un'area in cui sfiliranno le dieci migliori start up del settore, tra le quali figura un'applicazione lituana concepita per rendere più facile l'apprendimento delle lingue. Tornerà utile nel 2015, quando il paese ospite sarà la Germania, con tanto di delegazione della Buchmesse di Francoforte attesa al Lingotto per istituire un gemellaggio ideale sì, ma comunque prestigioso.

Concentriamoci intanto sull'edizione ormai imminente. Anche quest'anno ci sarà una regione sotto i riflettori e sarà il Veneto, scelto in modo da rafforzare gli eventi, peraltro numerosi, in cui sarà rievocato il centenario della Grande Guerra. Tra le iniziative che faranno discutere si segnala un ciclo di incontri sulle culture della destra, mentre il parterre degli ospiti stranieri comprende il fotografo Fernando Savater, il fotoreporter Steve McCurry e il pianista Alfred Brendel. La madrina, invece, è italiana, benché di ascendenza mitteleuropea: Susanna Tamaro, proprio lei. Per festeggiare i vent'anni di *Va' dove ti porta il cuore* offre una testimonianza sulla necessità del bene. In letteratura, certo. E anche nella vita.

Il sequestro di Gabriel García Márquez

Patricio Pron (traduzione di Francesca Lazzarato), pagina99, 18 aprile 2014

L'opera del Nobel colombiano è stata imprigionata dalla letteratura commerciale. Ora, dopo la sua morte, è ora di liberare Gabo per capire il suo valore e la sua importanza reale

Forse ciò che distingue uno scrittore davvero grande da uno medio o piccolo è soprattutto l'impossibilità di leggere i suoi testi andando oltre ciò che sappiamo di lui; e se quello scrittore è Gabriel García Márquez, la cosa diventa enormemente difficile. Alla figura del premio Nobel colombiano sono rimaste appiccicate alcune immagini uscite dai suoi libri e altre che sono estranee a essi, ma che lo seguono insistentemente a causa delle sue posizioni pubbliche e del suo impegno politico; ancora più interessante, però, è il fatto singolare che la sua opera sia stata in qualche modo «sequestrata» da una certa letteratura commerciale che si è valsa di un tono e di alcuni procedimenti e materiali che le appartengono per produrre testi inferiori a quelli del colombiano e agli antipodi della sua visione della letteratura e della vita: un discreto numero di studenti tedeschi di filologia (per esempio), all'inizio del corso dichiaravano di conoscere, tra i cosiddetti «scrittori del Boom», solo Gabriel García Márquez e Isabel Allende, e che preferivano quest'ultima perché era più semplice.

Nessun lettore è obbligato a conoscere le periodizzazioni della storia della letteratura; letta come se fosse epigona di testi posteriori, l'opera di García Márquez risulta insoddisfacente e ridondante, una versione poco attraente di quel genere di testi commerciali cui le case editrici debbono, a quanto pare, un paio di successi di vendita, e i lettori una certa quantità di delusioni. Com'è ovvio, niente può impedire che gli scrittori latinoamericani tornino a inventarsi villaggi immaginari dove la gente vola (e niente farà sì che certe case editrici europee smettano di credere che quel tipo di letteratura sia rappresentativo di quanto si produce

attualmente in America Latina, e desistano dall'assegnarle premi e pubblicarla), ma penso che sia importante parlare del sequestro dell'opera di García Márquez da parte della suddetta letteratura commerciale, se vogliamo capirne il valore e l'importanza. Un'estate, quando avevo dieci anni, ho scoperto quell'opera tra i libri dei miei genitori e sono rimasto affascinato: non sapevo niente dell'autore, non conoscevo gli epigoni che quell'opera aveva prodotto (come un vecchio albero perso nella foresta dei propri germogli), ma ho pensato che avrei voluto essere come quell'autore e suscitare nei lettori l'impressione che i suoi libri mi avevano prodotto. Il recupero di quella fascinazione iniziale sembra imprescindibile, per farci ricordare (visto che molti sembrano averlo dimenticato) quanto sia importante quell'opera e quanto siamo fortunati a poterla leggere.

* L'argentino Patricio Pron (Rosario 1975) è considerato dalla critica uno dei più interessanti fra gli scrittori latinoamericani sotto i quarant'anni, tanto che la rivista *Granta* ha inserito il suo nome nell'elenco dei ventidue autori di lingua spagnola più promettenti; a partire dal 1999 ha pubblicato alcuni libri di racconti (l'ultimo, *La vida interior de las plantas de interior*, è uscito nel 2013 presso Mondadori Espana) e cinque romanzi, uno dei quali è stato tradotto in diverse lingue, compreso l'italiano (*Lo spirito dei miei padri si innalza nella pioggia*, Guanda 2013). Germanista, traduttore e critico di valore, vive a Madrid da molti anni e collabora ai principali giornali spagnoli e latinoamericani.

Nelle visioni di Thomas Pynchon internet ci rende tutti schiavi

Esce il nuovo romanzo dell'autore di culto americano. Che spazia dall'11 settembre ai problemi della civiltà tecnologica. Alternando humour nero e inquietanti profezie

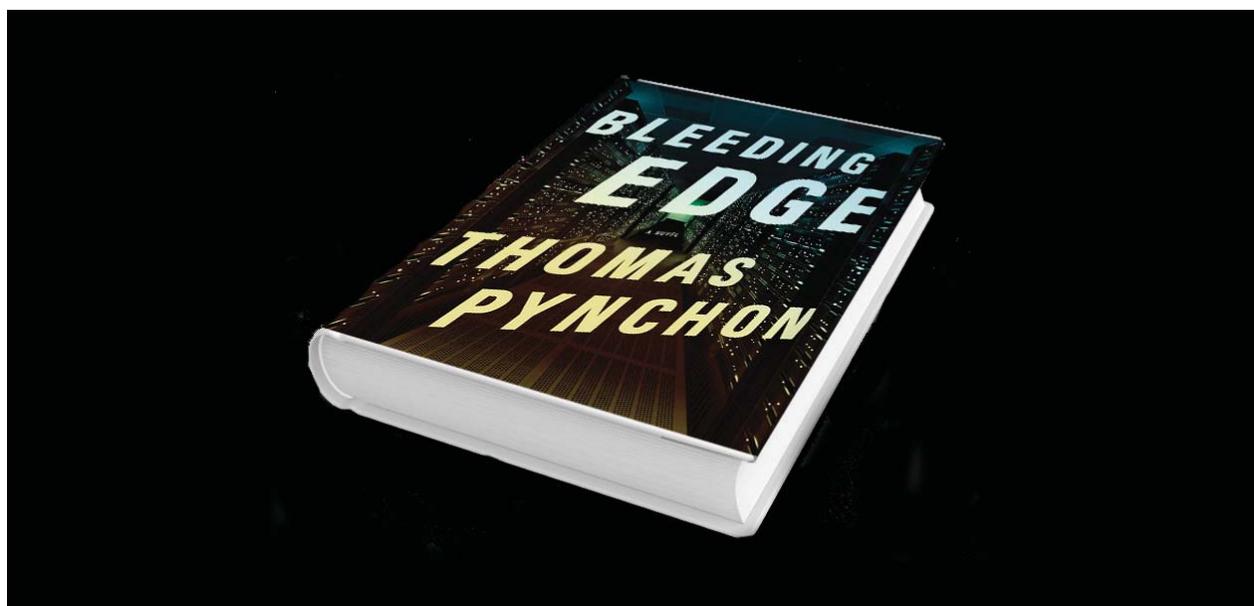
Laura Zambelli Del Roncino, Libero, 18 aprile 2014

«È il primo giorno di primavera del 2001». Un incipit dei più rassicuranti. Ma lo sfondo è New York, l'autore tra i meno rassicuranti e l'ombra minacciosa dell'11 settembre incombe sul lettore già nelle prime pagine. Dalla primavera all'estate, fino a «quella terribile mattina» in un crescendo apocalittico da incubo, ma non solo: chi riuscirebbe a miscelare humour, affetti, satira, sesso, *daily life*, cibernetica e mistero nero? Bentornato, Thomas Pynchon! Il nuovo romanzo, *Bleeding Edge*, di prossima uscita anche in Italia da Einaudi con il titolo *Il confine del sangue*, cancella di fatto i confini di genere, è il fortunato trionfo del genere individuale. Tra la detective story, la fantascienza, la

critica sociale alla Tom Wolfe, il noir e il chick lit (il romanzo rosa postfemminista) si fa prima a dire cosa non è.

Quanto alla trama, se mai fosse rilevante in un autore simile, basti ricordare che leggere Pynchon per la trama è come leggere Jane Austen per il sesso o un contemporaneo nostrano per lo humour raffinato.

L'eroina di turno è Maxine Tarnow, investigatrice specializzata in frodi, mamma amorevole, nevrotica quanto basta e con una relazione complicata in classico stile Manhattan. Ben presto Maxi si ritrova coinvolta nel misterioso caso di Lester Traipse, l'anacronistico veterano della Silicon Alley, scoppiato insieme alla DotCom-bubble, la bolla speculativa



che in quegli anni scosse il mercato delle società di trading attive in internet. Una schiera di sospettati di omicidio, un vortice di eventi e un ritmo volutamente spezzato e mai ricomposto con logica apparente, contribuiscono a depistare del tutto il lettore, che perdendo il filo può tirarlo lui dove più gli garba, ingegnandosi di fantasia.

L'Undernet è una sorta di tempio popolato dalle forze del male, il programma Deep Archer (pronunciarsi *departure*, partenza) è un underground esoterico frequentato da hacker anarchici.

Quanto al registro, niente di più cool e impegnativo, per il traduttore in primis che dovrà vedersela con slang, giochi di parole, serie tv a noi sconosciute e gag, con una sintassi talmente elastica da inglobare qualsiasi eccentricità in nome dell'effetto desiderato e ampiamente ottenuto.

La New York del postmoderno Pynchon è lo specchio noir dell'America di oggi: l'ansia da grande fratello per la sorveglianza in rete, un mondo in cui paranoici e non, temono che «ogni click, ogni movimento del cursore» sia intercettato da forze occulte che ne decifrano la volontà prima ancora che venga espressa. Il padre di Maxine teorizza che internet fu concepita dal dipartimento della difesa durante la guerra fredda e che ora «si insinua come un profumo nelle nostre vite, lo shopping, la vita domestica, il lavoro, le tasse, assorbendo energie e tempo prezioso». E aggiunge cinicamente che «non si è mai affrancata da quell'amaro e freddo auspicio di morte che desidera per il pianeta».

Da sempre ossessionato dai poteri distruttivi della tecnologia – bombe atomiche in *Gravity's Rainbow*, tv e occhio orwelliano in *Vineland* – Pynchon approda qui a internet e al mondo del web sotterraneo. L'Undernet è una sorta di tempio popolato

dalle forze del male, il programma Deep Archer (pronunciarsi *departure*, partenza) è un underground esoterico frequentato da hacker anarchici: «l'abisso oscuro, la frontiera ultima della terra e della navigazione nel web, una zona franca senza informazione, la linea di confine (*edge*, dal titolo) che precede il mondo». Uno spazio senza tempo dove si incontrano super nerd, defunti e avatar, un rifugio dalla storia e dalle forze commerciali che nel web di superficie rappresentano un mero strumento di marketing e la celebrazione schizofrenica dell'immagine artificiale, l'apparenza. E se il re del cyberpunk, lo scrittore William Gibson, narra un presente futurizzato, quello di Pynchon è un romanzo hi-tech ma storico: dimostra la rapidità con cui il presente diventa passato, e presto dimenticato.

Da una Times Square «disneyana e sterile» ai cliché dello «Yupper West Side» alla «capitale dell'insonnia» pervasa da «un odore chimico e amaro di morte e di bruciato» per l'11 settembre, ecco che la grande mela assume connotati surreali e pop.

Denso e labirintico, autore di vero e proprio culto da parte dei suoi fan, regolarmente indicato come possibile candidato al premio Nobel per la letteratura, Pynchon, da scrittore autentico, ha una categorica avversione per le apparizioni pubbliche, cosa che contribuisce ad accrescerne il mito. Le sue scarsissime foto risalgono al periodo scolastico e al servizio nella marina militare. Quanto ai premi letterari, l'autore ne ha vinti parecchi in passato, e anche *Bleeding Edge* è stato tra i finalisti del National Book Award for Fiction. E se Thomas Bernhard riteneva che ricevere un premio equivale a farsi cagare in testa, si può pensare che anche Pynchon sia di tale avviso: ai pochi che riescono a raggiungerlo per intervistarli fa sapere che non ha nulla da dire, si leggessero con attenzione i suoi libri. Detto tutto.

Se per Pynchon il presente è atomizzato, paranoico, infantile e ossessivo, può non esserlo la sua opera? Ce lo conferma anche Maxine: «la paranoia è come l'aglio in cucina, non è mai abbastanza». Noi ci salviamo grazie alla cucina italiana. Forse.

Un segreto piccolo Piccolo

Un vincitore annunciato, un antagonista che ci riprova. Riparte il carrozzone del premio più prestigioso della letteratura italiana, in un deserto di vendite che rende gli editori sempre più aggressivi.

Piero Melati, il venerdì di Repubblica, 18 aprile 2014

Roma. Leggenda nera vuole che il premio Strega, il più prestigioso riconoscimento letterario italiano, sia nato (come ogni buon cristiano) con il segno del peccato originale. Due annate, in particolare, come pietre angolari, stanno lì a testimoniare: il 1947 e il 1963. Appena istituito, appunto nel '47, il premio fu vinto da Ennio Flaiano, con *Tempo di uccidere*. Si narra che il mitico editore Leo Longanesi avesse spinto Flaiano a scrivere il suo unico romanzo allo scopo di accaparrarsi il neonato alloro. Il motivo? Stoppare Moravia e l'intelligenza di sinistra. Sedici anni dopo, nel '63, Dino Risi dileggiò per la prima volta pubblicamente il premio, nel suo film *I mostri*. Un Gassmann travestito da nobildonna rassicurava gli astanti di aver trovato l'uomo adatto cui assegnare il riconoscimento: il suo amante contadino, perfetto analfabeta.

Da allora, Pasolini abbandonerà la cinquina dei finalisti (1968: «Mi ritiro in nome della cultura»), Tiziano Scarpa batterà di un solo voto, e tra gli insulti, il favorito Antonio Scurati (2009), l'outsider Emanuele Trevi rischierà di superare a sorpresa il favorito Alessandro Piperno (2012), vincerà Walter Siti (2013) ma l'edizione sarà caratterizzata dal ritiro di Aldo Busi. Vai *à rebours* o in avanti poco importa. Ogni anno ha avuto la sua spina. Ma lo Strega, come l'araba fenice, rinasce sempre dalle ceneri.

Quest'anno la kermesse di Valle Giulia ha superato ancora una volta sé stessa. Intanto come numero di partecipanti. È record di opere presentate dagli Amici

della domenica: ben 27. Sono diventate 12, dopo la prima scrematura. Ma non importa.

Conterà solo la cinquina. Però è bello esserci stati. Il «vincitore», Francesco Piccolo (Einaudi), la cui opera verrà presentata alla giuria dei 460 votanti dal regista premio Oscar Paolo Sorrentino e da Domenico Starnone, non è stato mai così annunciato. Se ne parla da un paio d'anni. Anche la cinquina è prevista: lo stesso Piccolo, Antonio Scurati (Bompiani, presentato da Umberto Eco e Walter Siti), Giuseppe Catozzella (Feltrinelli, sponsor Giovanna Botteri e Roberto Saviano), Francesco Pecoraro (Ponte alle Grazie, affiancato da Giuseppe Antonelli e Gabriele Pedullà) e, infine, Antonella Cilento (Mondadori, con Nadia Fusini e Giuseppe Montesano).

Come è possibile fare previsioni tanto particolareggiate? Lo Strega è l'ultimo congresso democristiano della storia: contano i voti in mano alle correnti. Ed è, insieme, l'ultimo Politburo comunista. Altro che provocare terremoti inaspettati, come quello che squassò il Pd durante l'ultima elezione del presidente della Repubblica. Qui ogni giurato si allinea. Non può deflettere: i voti (segreti) sono controllati ad uno ad uno.

I grandi cartelli sono quattro: Mondadori-Einaudi, Rizzoli-Bompiani, GeMS-Ponte alle Grazie, Feltrinelli. Rizzoli ha vinto con Siti l'anno scorso, dunque non può pretendere il bis. Mondadori ha straffatto fin troppo in passato (così si limita a presentare una bandiera, ma con pretese di stare in cinquina). Dunque quest'anno toccherebbe a Einaudi con Piccolo (con l'appoggio dei voti Mondadori). Quanto a GeMS e Feltrinelli, non dispongono di capitale numerico. Ma al gruppo di Mauri Spagnol si deve almeno la corona dei finalisti. Brucia ancora lo «sgarbo» cui venne sottoposto Emanuele Trevi nel 2012 (con Ponte alle Grazie) che portò lo scrittore a dimettersi da giurato e provocò l'abolizione dei voti per delega o telegramma, causa il forte sospetto di brogli. La posta in palio non è il liquore ma, per dirla alla Le Goff, lo sterco del demonio. Una fascetta sul volume, con scritto «finalista allo Strega» o ancora meglio, «vincitore del Premio Strega», vale soldi. E questi, nell'anno della crisi definitiva dell'oggetto libro, servono come acqua nel deserto. Nel mondo dell'editoria

circolano numeri da urlo di Munch. Escluso il venduto legato alla grande distribuzione (edicole e supermercati, per intenderci, spazi però di appannaggio quasi esclusivo delle firme più popolari, da Camilleri a Saviano) le cifre del saldo in libreria sono da brivido. Prendendo in considerazione i volumi della nostra presunta cinquina 2014, si apprende che Piccolo naviga sotto i quarantamila pezzi, Catozzella intorno agli 11.500, Scurati sui settemila, Pecoraro poco sopra i duemila e Cilento tra i 500 e i mille.

Non solo: si scopre che oltre il 60 per cento del venduto delle major editoriali è costituito da riedizioni economiche del proprio catalogo, e non dalle novità. «Abbiamo poche idee, e quelle poche falliscono sempre» commenta sconsolato un manager dell'editoria. Anonimo, per carità, che non è proprio aria di espor-si. La dura legge delle cifre, comunque, una sorpresa inaspettata l'ha innescata. Francesco Piccolo, infatti, non avrebbe dovuto avere rivali. E invece, almeno uno ci sarà. Antonio Scurati, 51 anni, napoletano, autore di *Il padre infedele* (Bompiani) era rimasto a lungo amareggiato per la sconfitta di un pelo del 2009. Chi lo conosce lo descrive come «un combattente, che lotterà fino all'ultimo». Il suo limite è che, come accennato, Rizzoli (gruppo Rcs come la sua Bompiani) ha già vinto l'anno scorso. Ma a presentare Scurati saranno Walter Siti (vincitore 2013) e Umberto Eco, chiamati a pareggiare la suggestiva presentazione di Piccolo da parte del premio Oscar Sorrentino.

Come mai Scurati risale sul ring? Laura Donnini, traghettata dalla direzione generale di Mondadori a quella Rcs, al momento dell'insediamento ha analizzato i dati di vendita. Scoprendo che, dentro l'universo che si apprestava a dirigere, i segnali positivi venivano da Bompiani. Il motivo? La direttrice editoriale Elisabetta Sgarbi aveva azzeccato uno dei rarissimi casi degli ultimi anni: *La verità sul caso Harry Quebert* di Joël Dicker, 784 pagine di adrenalina pura, decollato grazie alla più genuina delle formule, il passaparola dei lettori. Risultato? Stavolta la squadra Rcs marcerà compatta dietro Bompiani. E tenterà il blitz dell'ultim'ora.

Ma di cosa stiamo parlando, esattamente? Di quando, una decina d'anni dopo la vittoria dello Strega,

tra le aiuole di via Veneto, il primo detentore del premio, Ennio Flaiano, promosse con l'amico Mino Maccari una rivista-almanacco, decise di chiamarla *L'Antipatico* e di lanciarla con il seguente motto: «La sola pubblicazione che non contenga scritti di Alberto Arbasino». Oggi sarebbe possibile essere tanto caustici?

La scena del party della *Dolce vita* di Fellini (Flaiano ne scrisse la sceneggiatura) era ispirato al capitolo «Fine di un caso» di *Diario notturno*. Qui Flaiano ricostruiva il caso Montesi (la morte misteriosa di una ventunenne, che coinvolse politici di primo piano), descrivendo un cocaparty ambientato nei salotti della Roma bene, nel quale uno dei personaggi ribattezza l'ambiente definendolo «Sodoma e Camorra».

Il marziano Flaiano non era democristiano, comunista o fascista. Per lui la realtà era farsa oppure tragedia. L'Italia uscita dalla guerra emanava «fetore, disgusto e disincanto». C'era un verme, scriveva, al fondo del bicchiere che la sua generazione era stata costretta a bere, con il quale il paese avrebbe dovuto fare i conti, prima o poi. Lui spese una vita a tentare di farlo. Nel '63, l'anno nel quale Risi dedicò allo Strega un episodio de *I mostri*, Primo Levi vinceva il Campiello con *La tregua*, Beppe Fenoglio licenziava *Una questione privata*, usciva *La cognizione del dolore* di Gadda, Calvino lanciava *Sciascia*, Visconti dirigeva la versione cinematografica del *Gattopardo*. Tra ieri e oggi, notate qualche differenza? Tutto cambia perché nulla cambi? *La obituary* dello Strega registra, tra gli altri, i decessi di Gae Aulenti, Mariangela Melato, Rossella Falk e Stefano Giovannardi, con conseguenti nuovi ingressi nel comitato direttivo e tra gli Amici della domenica. I nuovi saranno 14, guidati dal ministro Dario Franceschini. Ma l'età media resta alta: 68 anni. Introdotta anche una stretta «antibrogli» nel sistema di voto: o scheda nell'urna o preferenza espressa sul web, in un sito protetto da doppia password. Basterà per sceneggiare l'ennesima «svolta»? Un dialogo di Flaiano recitava: «Lei ha deciso per chi votare quest'anno allo Strega?». «Sì, ma non ho letto niente di "suo". Ci mancherebbe...». «Come mai? Si fida?». «No. Questi voti si danno con un certo disprezzo».

Bolaño in stile realvisceralista

Roberto Bolaño. La provvisorietà e il nomadismo, il caso e il male: «I detective selvaggi» nella nuova traduzione di Adelphi. Una occasione per mettere a fuoco il gesto stilistico dell'autore cileno

Guido Mazzoni, Alias del manifesto, 20 aprile 2014

Negli ultimi due decenni pochi scrittori hanno avuto la fortuna di Roberto Bolaño, pochi hanno suscitato la stessa forma di culto postumo. Se la morte precoce ha contribuito a costruire un mito, com'è accaduto con David Foster Wallace, è indubbio che Bolaño e Wallace avrebbero ricevuto la stessa attenzione anche se non fossero morti a quarantasei o a cinquant'anni. In maniere molto diverse, entrambi sono riusciti a fare quello che ci si aspetta dagli scrittori che giudichiamo classici: hanno dato una forma plausibile al paesaggio psichico e morale di un'epoca, e lo hanno fatto in una prospettiva che è al tempo stesso radicata in un luogo ed extraterritoriale, comprensibile in Messico, in Cile, in California o in Europa.

In questi giorni Adelphi pubblica una nuova traduzione italiana di *I detective selvaggi* a cura di Ilide Carmignani (pp 696, euro 25) che nel 2007-2008 aveva tradotto l'altro capolavoro di Bolaño, *2666*, uscito postumo nel 2004. *I detective selvaggi* è il romanzo che ha reso famoso Bolaño (la prima traduzione italiana, curata da Maria Nicola, era stata uscita nel 2003 per Sellerio), *2666* è il romanzo che lo ha consacrato. Perché le sue opere hanno questa forza di rivelazione? Perché molti considerano Bolaño il più importante scrittore vissuto fra il xx e il XXI secolo?

Leggendo i suoi libri in sequenza si rimane colpiti da una rete di temi e di gesti stilistici che, se visti da lontano, formano un sistema. Alcuni motivi di fondo sono visibili e ricorrenti. I mondi narrativi di Bolaño sono abitati da personaggi programmaticamente

anticonformisti, aperti all'esperienza e all'avventura: aspiranti poeti, letterati, reporter, prostitute, criminali, poliziotti dediti alla riflessione. Ciò che li accomuna è la distanza dalla prosa quotidiana: nessuno di loro ha un lavoro autenticamente borghese, un lavoro inteso come attività prevedibile e ripetitiva; nessuno ha radici che lo riportino a un centro; ognuno stabilisce legami provvisori con gli altri e con gli ambienti in attesa di un altro sradicamento o della persona successiva. Gli eroi di Bolaño vivono in una dimensione nomadica, precaria e globale; emigrano, viaggiano fra i continenti, fuggono da un regime politico, dalle difficoltà materiali o dalla noia; oppure sono chierici vaganti contemporanei, come i critici letterari che incontriamo nella prima parte di *2666* e che usano l'aereo nello stesso modo in cui i personaggi dei romanzi cavallereschi medievali e rinascimentali usavano il cavallo o l'ippogrifo.

In questo senso, pur senza parlarne direttamente e trasformarle in un tema, Bolaño ha saputo raccontare, con una forza che non ha eguali, la percezione della vita che si ha in un mondo globalizzato e interconnesso, fondato sugli spostamenti, sulla provvisorietà dei rapporti, sulla precarietà di tutte le condizioni. Ma questi mondi vitali e avventurosi sono circondati dal Male e governati dal Caso, vero motore immobile dei romanzi di Bolaño; il cielo di carta che avvolge le storie è sempre sul punto di squarciarsi mostrando la gratuità e la violenza che, come delle zone d'ombra destinate ad allungarsi, stanno prima, dopo o in mezzo alle vicende dei personaggi. Il Male di cui Bolaño parla ha spesso un'origine storica (gli

sfondi su cui si muovono i suoi personaggi sono le dittature militari sudamericane, la criminalità, i narcotrafficienti, i delitti di Ciudad Juárez, il nazismo, la tratta degli schiavi), ma è innanzitutto una condizione ontologica, inscritta nel fondo insensato e insanguinato della condizione umana.

Se il Caso e il Male, la provvisorietà e il nomadismo sono i temi ricorrenti di Bolaño, il fascino della sua opera discende in primo luogo dai gesti stilistici che danno forma alla sua realtà, e in particolare da una dialettica fra ordine e disordine, fra elementi centripeti e elementi centrifughi che agisce a ogni livello del testo: nella trama dei romanzi e dei racconti, negli episodi singoli, nel modo di costruire lo spazio, il tempo, i personaggi, le azioni, le frasi. Le opere di Bolaño sembrano tendere a un fine preciso: girano attorno a un enigma da risolvere, alla ricerca di un personaggio (Cesárea Tinajero nei *Detective selvaggi*, per esempio, o Benno von Arcimboldi in *2666*) a una trama poliziesca (*La pista di ghiaccio*, per esempio, o *Stella distante*). Apparentemente sono delle *quêtes*, dei romanzi di formazione, o dei romanzi di destino, però le *quêtes* non hanno una vera soluzione, il Bildungsroman non produce Bildung, il destino coincide col caso.

Un romanzo come *I detective selvaggi* narra la storia di un gruppo di giovani poeti ventenni, ne segue le peregrinazioni e la dispersione fra il 1975 e il 1986:

racconta la biografia romanzesca di Roberto Bolaño (l'Arturo Belano del romanzo), del suo amico Mario Santiago Papasquiaro (Ulises Lima) e dei giovani poeti messicani che a metà degli anni Settanta fondarono l'avanguardia degli infrarealisti (i «realvisceralisti»). Ma questo moto direzionato e leggibile è contraddetto da movimenti uguali e contrari. Il risultato, come accadrà anche in *2666*, è un grande romanzo polistorico esplosivo, un'opera-mondo fatta di frammenti. I personaggi che incrociano la propria vita per anni o per attimi finiscono per smarrirsi nelle proprie derive personali; ognuno di loro ha una storia che il romanzo segue dettagliatamente per un certo numero di pagine e che poi lascia cadere; ogni capitolo è pieno di eventi raccontati con minuzia, ma non tende ad alcunché di sostanziale o di definitivo.

Se il rizoma è il modello di rapporto fra il tutto e le parti egemone nel nostro tempo, nessuno scrittore contemporaneo ha saputo introiettare questa forma nelle proprie opere meglio di Bolaño. Nei suoi libri l'esigenza di condurre la pagina da qualche parte confligge di continuo con movimenti dispersivi: i narratori e i punti di vista si moltiplicano; il «filo della storia», quello che per Musil è il segreto regressivo di ogni narrazione, «l'eterno trucco [...] col quale persino le bambinaie calmano i loro piccoli», viene allargato e disturbato dai dettagli, dalle digressioni, dagli eventi secondari, dagli incontri senza seguito.

Il Male di cui Bolaño parla ha spesso un'origine storica (gli sfondi su cui si muovono i suoi personaggi sono le dittature militari sudamericane, la criminalità, i narcotrafficienti, i delitti di Ciudad Juárez, il nazismo, la tratta degli schiavi), ma è innanzitutto una condizione ontologica, inscritta nel fondo insensato e insanguinato della condizione umana.

Benché ogni pagina sia interessante e faccia progredire il racconto, il flusso narrativo è imprevedibile, gli episodi si sciogliono all'improvviso, le chiuse sono rapide, inattese o tirate via; benché molti episodi sembrino preludere a un momento di Spannung o a un'epifania rivelatoria, l'epifania non arriva, o rivela altro, o implode. Rizomatica è la percezione dello spazio, che si allarga in una dimensione globale, così come fanno i personaggi, che alla fine si allontanano gli uni dagli altri; rizomatica è l'identità degli individui, che vivono di legami precari e sono fatti di parti, di forze e controforze tenute insieme secondo un equilibrio fragile e momentaneo. Questa stessa logica penetra nelle parti più piccole dei testi, a cominciare dalla struttura delle frasi narrative.

I detective selvaggi e *2666* mettono insieme segmenti disparati organizzandoli in un intero gigantesco, ma il sostrato della costruzione resta paratattico, povero di nessi causali e finali, fatto di pezzi collegati per asindeto e montaggio. Questo fondo elencatorio si rivela nell'effetto di allargamento e di rallentato che dà il ritmo a molte scene di Bolaño, e nei cataloghi che costellano le sue opere: il segmento più lungo di *2666* è di fatto un elenco delle donne uccise a Santa Teresa (cioè a Ciudad Juárez) e copre più di trecento pagine nell'edizione Adelphi; alcune parti dei *Detective selvaggi* sono occupate da un catalogo dei poeti omosessuali, eterosessuali e bisessuali, altre da un catalogo delle avanguardie. Ma la paratassi è diffusa ovunque, in ogni pagina, in ogni paragrafo: è il segno del peso che la contingenza e la particolarità hanno in quest'opera.

Un altro gesto stilistico carico di significati è l'uso di metafore. Alcune sono implicite nella scelta degli aggettivi («un sudore rettile», «un'alba svenuta e fulminata»), altre sono esplicite e spesso vengono introdotte da un «come» o un «come se» («i loro movimenti furono misurati e discreti come quelli di due astronauti scesi su un pianeta dove tutto è incerto»; «il silenzio si fece sempre più insopportabile, come se al suo interno, in un interregno di silenzio, si stessero formando lentamente parole straziate e idee strazianti»). Le metafore legano il singolo episodio ai campi di forze che lo circondano; aprono gli spazi

onirici e visionari all'interno dei quali la gratuità e la violenza nascosti al fondo delle cose si rivelano.

Ma ciò che rende davvero contemporanei i romanzi di Bolaño è il modo in cui questo mondo casuale, precario e violento viene abitato. Nelle epifanie riflessive che li attraversano, i personaggi appaiono pieni di stanchezza e solitudine; nei momenti ordinari appaiono curiosi, attratti dalle avventure, pieni di una disperata vitalità. Gli eroi di Bolaño discendono dai picari più che dai personaggi dei romanzi di destino; agiscono molto e senza uno scopo preciso, secondo una logica di pura *dépense*, e pensano poco; lo fanno per lo più in istanti brevi, densi e epifanici; attribuiscono più importanza allo spazio che al tempo, all'esplorazione dei possibili offerti dalla vita che alla riflessione sulla vita che trascorre; non si dilungano in tormenti morali o in bilanci esistenziali. Benché sia privo di significato, il mondo di Bolaño è multiforme, interessante e vario. In questo senso Bolaño è l'antitesi di un altro grande scrittore che ha fondato la propria visione del mondo sull'abolizione dei nessi causali e finali, sulla paratassi, sull'elenco – Flaubert. Gli elenchi di Flaubert mostrano l'identità sostanziale e la profonda banalità degli individui; gli elenchi di Bolaño ne mostrano la differenza polimorfa; il mondo di Flaubert è grigio, dominato dalla noia, dalla ripetizione, dal senso di spreco; il mondo

Benché sia privo di significato, il mondo di Bolaño è multiforme, interessante e vario. In questo senso Bolaño è l'antitesi di un altro grande scrittore che ha fondato la propria visione del mondo sull'abolizione dei nessi causali e finali, sulla paratassi, sull'elenco – Flaubert.

di Bolaño è colorato e molteplice: conosce lo spreco ma, nonostante l'epigrafe baudelairiana con cui si apre *2666* («Un'oasi d'orrore in un deserto di noia»), non conosce la ripetizione o la noia, se non a parole e in senso lato, come esito finale di tutto, come eterno ritorno di pure differenze in un mondo senza scopo.

Le tre età del libro: il testo continua a sfidare ottimisti e apocalittici

Dal manoscritto all'ebook: la creatività degli uomini si accende sempre con i grandi cambiamenti tecnologici

Paolo Di Stefano, Corriere della Sera, 23 aprile 2014

Diciamolo pure, la tentazione, trovandosi tra le mani il *Libro* di Gian Arturo Ferrari e scorrendone rapidamente l'indice, è quella di andare subito alle conclusioni, per capire che cosa ne dice del futuro del libro un conoscitore di lungo corso come Ferrari, che dopo l'esordio in redazione alla Boringhieri ha diretto la Rizzoli e per un paio di decenni la Mondadori fino a diventare l'uomo più influente dell'editoria italiana. Tentazione a cui vale la pena resistere, perché il discorso sul libro si sviluppa in modo tale che le conclusioni emergano lentamente dalle premesse storiche. Non una storia del libro, però: Ferrari ci tiene a precisarlo, «questa non è una storia del libro, ma una riflessione su alcuni suoi aspetti, ovvi e meno ovvi». Diciamo che in genere gli aspetti che potrebbero apparire ovvi Ferrari li discute, li capovolge, li mostra in una luce inattesa. Non c'è niente di più discusso (male) e (pre)giudicato del mondo del libro. E se ognuno si sente autorizzato a dire la sua, Ferrari insegna a diffidare degli apocalittici e degli ottimisti, dei nostalgici e degli entusiasti, di categorie come Bene e Male applicate al passato, al presente e al futuro dell'editoria.

Risalire alle origini non è un capriccio archeologico, ma la premessa per cogliere, senza paraocchi, le sfumature dell'oggi. Ferrari individua, nel corso della storia, tre svolte, che producono altrettanti Libri: il libro manoscritto, il libro a stampa e il libro digitale. È una storia che parte con la metafora del mosaico e con la stessa immagine, curiosamente, si chiude, per ripartire: «Il libro non è un'invenzione come la macchina a vapore o il telefono, qualcosa che prima non

c'era e dopo c'è [...]. È piuttosto un mosaico che si compone nel tempo e in cui ogni nuova tessera non soltanto aggiunge qualcosa, ma cambia il disegno d'insieme, la figura complessiva. A partire con la prima e ineludibile tessera, che è la scrittura». Le figure degli scribi, dell'autore, del lettore, infine (attorno al 500 a.C.) del libro ne sono alcune delle tante conseguenze. L'argomentazione, stringente e insieme molto colloquiale di Ferrari, coglie da subito alcune opposizioni che percorrono i secoli per non dire i millenni, e che si ritrovano ancora intatte ai nostri giorni. Si potrebbe leggere il Libro seguendo queste polarizzazioni: testualità-libro, immagine-scrittura, fisicità o pesantezza-leggerezza, contenuto-forma, lentezza-velocità, totalità-parzialità, alto-basso, originale-copia, cultura-business... Sono binomi su cui ancora oggi si dibatte, schierandosi su un fronte o sull'altro, come paladini del Bene e del Male, ma che sono insiti da sempre nella trasmissione della cultura, sin da quando il testo non si era ancora profilato come libro («possono esistere civiltà testuali senza libri»).

Il *Libro* è pieno di sorprese: per esempio, quando si scopre che la prima scrittura, indecifrata, che nasce con i logogrammi nella città sumera di Uruk (tra il 3259 e il 3100 a.C.), è ispirata da esigenze contabili e amministrative e dalla necessità di archiviazione: «Duole dirlo, ma la culla della nostra cultura è stata un magazzino». Il che offre la possibilità di ricordare che tutt'oggi circa metà del mercato mondiale è fatto di libri «per necessità»: repertori, elenchi matematici, depositi di informazioni, enciclopedie,

leggi... Anzi, è questo il business migliore. Ferrari si guarda bene dal cadere nel tranello comune che è l'effetto metonimia, cioè la tendenza a confondere la parte per il tutto, avvertendo che il libro non si inaugura con la stampa. E poi: ovvio che non è solo il romanzo, ma una galassia testuale declinata in varie vesti e in molteplici generi e sottogeneri. E da buon filosofo della scienza qual è, si sofferma sugli aspetti tecnici: sul passaggio dal papiro alla pergamena e dalla pergamena alla carta, con i relativi aggiustamenti e gli effetti stimolanti che queste svolte e invenzioni hanno comportato. L'introduzione della scrittura alfabetica in Grecia produce una grande fioritura di «pre libri o libri che dir si voglia»: così dopo la metà del Quattrocento l'avvento della stampa (il cui segreto è essenzialmente nelle «arti del metallo») provocherà una diffusione enorme di libri; simmetricamente l'era digitale registrerà una moltiplicazione testuale, «più di post libri verrebbe da dire che di libri veri e propri».

Nessuna meraviglia, insomma, la creatività degli uomini si accende sempre in coincidenza con i grandi cambiamenti tecnologici. Intanto, va detto che nel millennio che separa la tarda antichità dalla comparsa della stampa il libro da «immoto deposito di sapere» diventa «una cosa viva, vitale [...], che partecipa, si muove e interagisce con la vita degli uomini, con le loro intenzioni, con le loro passioni, con il loro modo d'essere». Oggetto che trasmette affetti, sentimenti, emozioni. Non è strano, dunque, che si carichi di valori che lo distinguono da altri oggetti di consumo, fino a cadere nelle grinfie di ardenti agiografi. Il *Libro* è un libro di sottili passaggi, per esempio quelli che appartengono alla seconda fase (della stampa), dove si impone, con la copiatura (in poco tempo) potenzialmente illimitata, il trasferimento del testo in un nuovo mezzo, vera e propria svolta che fa ri-nascere il libro immettendolo nella sfera degli oggetti, delle merci. E dividendo il mondo della cultura tra editi e inediti, con le conseguenze (anche psicologiche) che conosciamo. Nascono il tipografo, il libraio, soprattutto l'editore, la figura più innovativa, cui spetta il compito di scegliere, di investire e di pubblicare, regalando prestigio al

«suo» autore. E si afferma quello che Ferrari chiama il «pathos della novità». Il meglio non è più nel prima, ma nel futuro: presupposto dell'editoria industriale moderna, che dirotterà l'attenzione dalla cerchia ristretta di un lettore più o meno identificabile a priori alla dimensione indifferenziata del mercato. Con lo spostamento coassiale dal valore-autore al valore-fruttore.

Siamo già arrivati, facendo a piè pari brutali salti da gigante, al più recente campo di «tensioni» in cui il libro vive (sopravvive, anzi sopravviveva) in difficile equilibrio tra spinte e contospinte. Sempre di opposizioni si tratta, se si pensa al libro come creatura ibrida ispirata al contempo da una aspirazione ideale e da una urgenza economica: Dio e Mammona insieme, una specie di mostro guidato dall'imperativo di vendere l'anima a tutti i costi. Con il definitivo trionfo di Mammona, l'editore diventa l'anello debole della catena, la selezione cede alle richieste del marketing, che vorrebbe replicare all'infinito i successi, e per di più a breve termine. Una fenomenologia che ben conosciamo, ma che Ferrari illustra con occhio scientifico, non senza qualche punta amara: per esempio laddove segnala il tramonto della grande casa editrice come orchestra, il cui direttore (l'editore) detta (dettava) i tempi.

**Con il definitivo trionfo di Mammona,
l'editore diventa l'anello debole della catena,
la selezione cede alle richieste del marketing,
che vorrebbe replicare all'infinito i successi,
e per di più a breve termine.**

«I libri hanno costituito l'impalcatura dell'interiorità degli uomini, li hanno prima attratti e poi costretti a una mimesi che si trasformava in autocostruzione», scrive Ferrari. Che cosa ne rimarrà nel nuovo mondo digitale? L'ideologia totalizzante (totalitaria?) della rete — con la sua «utopia concreta», l'orizzontalità,

l'ambizione monopolistica, la negazione della professionalità, l'abolizione del diritto d'autore, la pretesa della non-selezione — si oppone a tutto ciò che il libro ha rappresentato. Quale futuro, dunque? Niente catastrofismi. Non più libri, fisicamente riconoscibili come tali, ma «forme testuali» dai molteplici futuri. Qualche ipotesi in breve? L'editoria scientifica e professionale è già consegnata al digitale, ha realizzato la disgregazione dell'unità del libro tradizionale: dunque, «non più libri ma un mix di prodotti», di servizi ad alto livello, di informazioni in aggiornamento perpetuo. È qui il grande business. Un gradino più in basso — ma con enormi prospettive di sviluppo proporzionate alle speranze di un boom dell'alfabetizzazione mondiale — c'è il cosiddetto *educational* (l'istruzione primaria, secondaria e universitaria), non del tutto globale ma «localizzato» nei diversi Stati: un'editoria «plurinazionale»

destinata a trovare il veicolo migliore nell'ebook educativo, il vero «strumento di emancipazione dall'ignoranza». Saranno i paesi emergenti le culle dei nativi digitali, secondo Ferrari. La varia, intesa come saggistica e fiction, sarà l'ultima barriera del libro-libro di carta, identificato come status dal passato glorioso. Ma non sempre e non per sempre: già i cosiddetti «libroidi» vivono una vita ibrida. La saggistica sperimenterà interessanti formule tra scrittura e multimedialità. Per i romanzi (di qualità) sarà l'addio più lungo: la libreria tradizionale conserva ancora il fascino della scoperta. Difficile che gli algoritmi facciano innamorare il lettore forte come gli scaffali di un bel negozio. Il mosaico si è infranto, ne nascerà un caleidoscopio, in cui quel «gesto di ottimismo e di fiducia che è in sé il libro» troverà una sua (marginale) collocazione: «Il libro è uno scambio del meglio che abbiamo e che riceviamo. Il libro è un dono».



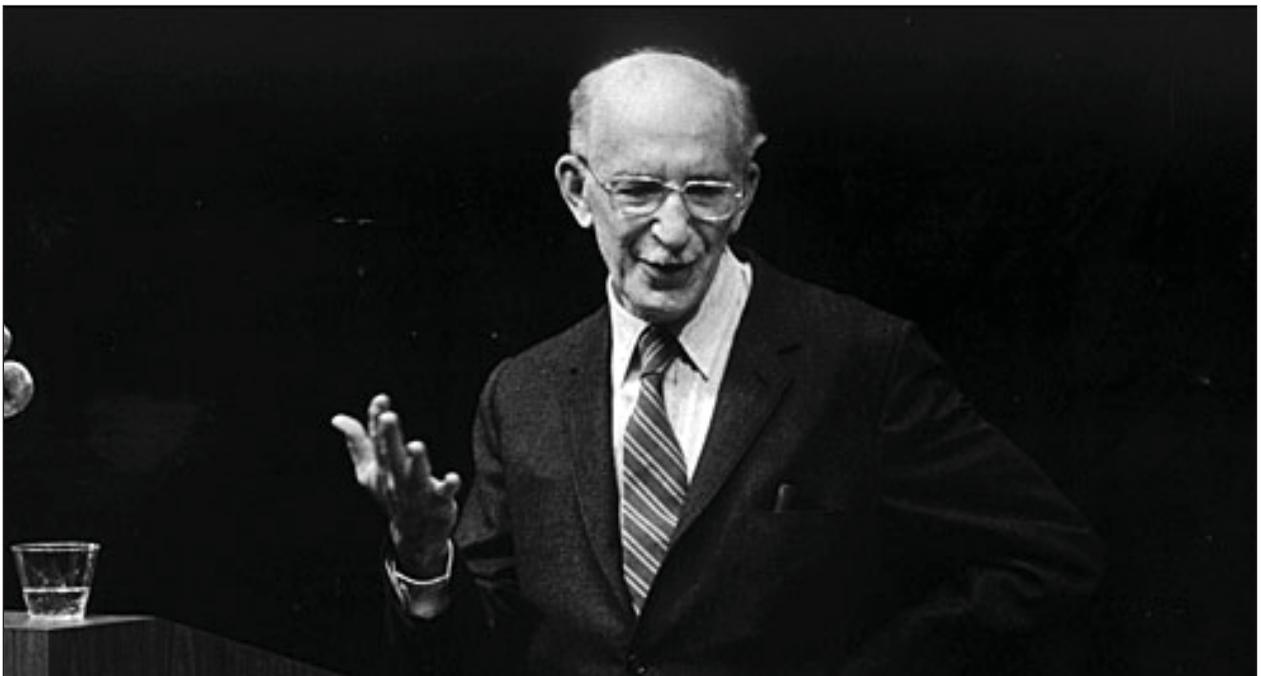
Malamud. Ecce Homo americanus

Con Bellow e Roth ha fuso radici yiddish e romanzo. Ma è con lui che nasce l'eroismo del perdente

Nadia Fusini, la Repubblica, 23 aprile 2014

Se esiste un Jewish American Movement, chi è il suo maggior esponente? Saul Bellow, Philip Roth o Bernard Malamud? Non si tratta di decretare chi sia il più bravo dei tre, ma piuttosto di addentrarsi nella domanda metafisica per eccellenza: se e come si possa cogliere l'essenza di un'esperienza di parola, che s'è affermata nel mondo della letteratura grazie alla lingua americana e all'immaginazione ebraica. Perché non v'è dubbio che il grande romanzo americano del Novecento è stato fatto anche da Saul Bellow, da Philip Roth, da Bernard Malamud. Se ne volete una prova, leggete il primo dei due Me-

ridiani dedicato a quest'ultimo per l'ottima cura di Paolo Simonetti. Qual è l'emozione-Malamud? Accade con Malamud che la lingua americana e la tradizione yiddish si coniugano sbocciando in una immaginazione narrativa tra le più straordinarie al mondo. In altri termini, in Malamud si dimostra come la coscienza puritana e quella ebraica copulino, dando prova di straordinaria vitalità e di coinvolgente emozione per l'universalità dei lettori, siano essi ebrei o gentili. Perché alla fine - questa la tesi di Malamud - l'ebreo è simbolo di tutti gli uomini, ebreo è l'uomo che soffre. Di qui la sua inquietante



affermazione: «Tutti gli uomini sono ebrei, solo che non lo sanno...».

I protagonisti dei romanzi di Malamud, o dei suoi racconti – meravigliosi in particolare quelli del *Barile magico* – sono uomini messi di fronte al dolore. Perlopiù, che sia il fuoriclasse, il giovane di bottega, o l'uomo di Kiev, il protagonista desidera una nuova vita, una seconda chance. È questa l'avventura narrativa dell'ebreo askenazita che lascia i ghetti dell'est europeo; ed è anche il grande tema della letteratura americana, già inscritto nel *Pilgrim's Progress* di Bunyan, capolavoro della letteratura puritana, dove l'autobiografia prende l'andamento allegorico di un viaggio dell'anima. Un viaggio spossante, perché per il puritano come per l'ebreo la naturale tendenza dell'uomo è al peccato, perché ebrei e puritani sono ossessionati dal peccato, perché un Dio tremendo, niente affatto conciliante, li giudica – un Dio che è quello di Giobbe. Non finisce però in tragedia; piuttosto, secondo una tradizione propria della letteratura americana delle origini tragico e comico si mescolano. È un gusto che i pellegrini puritani derivano dal realismo shakespeariano, a cui la tradizione yiddish aggiunge i toni speziati del folklore.

L'homo americanus mai si presenta con gli orpelli dell'eroe: è sempre «popolo», e sempre anche un poco *schlemiel*, per usare categorie ebraiche – un anti-eroe in tutti i sensi. Ride di sé, mentre piange; lo protegge dalla dolorosa realtà un umorismo perverso, che nel contrasto tra ideale e reale si rivela come il più elaborato sistema di difesa a disposizione dell'uomo. È così in Malamud, il cui anti-eroe vive il contrasto tra l'altezza dei propri ideali e l'ignominia dei propri fallimenti: vorrebbe progredire, ma cozza contro la realtà. Continua ostinato a combattere, sempre più simile, piuttosto che a Prometeo, a un goffo Charlot che continua a non uscire dalla porta, a rompere i vetri della finestra... È qui che Malamud s'intona a un certo cinema americano con le sue gag indimenticabili.

Giovani pieni di speranze e talento vanno dunque in cerca di una nuova vita, ma la ricerca fallisce, a meno che non prenda una trasformazione interiore, e non volga, come nel caso dell'uomo di Kiev,

in vera e propria metanoia, o conversione. Se tremendo, secondo Simone Weil, è il dolore che non trasforma, nel caso di Yakov Bok il miracolo accade: il dolore dà senso alla sua esistenza martoriata. In questo senso *L'uomo di Kiev* è un grande romanzo di redenzione. E sempre in questo senso in esso più che in altri brilla una scintilla messianica.

A dimostrazione dell'aura che circonda il romanzo, nella stessa traduzione di Ida Omboni, *L'uomo di Kiev* viene ripubblicato da minimum fax, presentato dallo scrittore Alessandro Piperno. Un particolare interessante: nell'edizione del Meridiano alcuni titoli vengono «aggiustati», nella volontà di portarci più vicino all'originale. Per evidente impossibilità di evocare tutte le sfumature di quell'appellativo, *the fixer*, grazie al quale a Yakov Bok è attribuito il potere di «fissare» le cose, il titolo originale, bellissimo, in italiano resta *L'uomo di Kiev*. Anche così, nel fallimento di trasportare all'italiano quel termine, misuriamo la complessità della lezione del maestro Malamud, il cui dettato realistico sempre vira verso una dimensione allegorica. *L'uomo di Kiev* prende a tema un fatto di cronaca: l'ondata di antisemitismo che si scatenò contro Mendel Beilis, ebreo ucraino accusato dalle autorità zariste di aver ucciso un bambino per scopi rituali, assolto al processo. Significativamente, però, Malamud non ci porta fino al processo; ci racconta un calvario, durante il quale la libertà è conquistata giorno dopo giorno nella resistenza al dolore. Anche se nella costituzione americana la felicità è promessa, nella vita quotidiana essa è negata alla moltitudine dei suoi cittadini. «Se vivi soffri, commenta Yakov. Ma certi soffrono di più; ecco che cosa significa «essere ebreo».

«Lei è forse ebreo?», chiede Manischewitz a Alexander Levine ne *L'angelo Levine*. «Willingly», quello risponde: «Di buon grado»... È una risposta spiazzante, che induce nel primo un dubbio: «Non è più ebreo?». Si può forse smettere di «essere ebreo»? Adottare una flessibilità rispetto a quel dato dell'esistenza? O si tratta di imparare l'amor fati? E in esso accogliere il singolare dolore di quell'uomo universale che è il personaggio di Malamud?

Un incubo chiamato Stephen King

Intervista con lo scrittore americano che celebra i 40 anni di «Carrie».
«Non sono stato traumatizzato da piccolo, ma adoro terrorizzare i lettori»

Luca Celada, il manifesto, 24 aprile 2014

Stephen King occupa un posto unico nel panorama editoriale contemporaneo: è il più popolare dei letterati o il più letterato dei popolari; sicuramente, è uno dei più prolifici autori commerciali. Al suo attivo, ha un'ottantina di romanzi e centinaia di racconti: dall'esordio con *Carrie*, ha venduto nel mondo oltre quattrocento milioni di libri, finendo per rappresentare una sorta di sfera macroeconomica a sé stante. King è anche l'autore che più frequentemente è stato adattato per il cinema: i suoi racconti sono stati la fonte preferita di registi come David Cronenberg, Stanley Kubrick, John Carpenter e Brian De Palma.

A suo modo, ha definito un'epoca di letteratura «pop» e suoi derivati, specialmente attraverso i film e le serie

tv, che hanno lasciato un solco nell'immaginario collettivo e lauti depositi nei conti di editori, produttori e studios di Hollywood. Dopo un grave incidente all'inizio del 2000, aveva dichiarato di voler cessare l'attività. Oggi, invece, a 66 anni è presente come non mai. Il suo ultimo romanzo, *Dr Sleep*, è uscito lo scorso autunno, altri due libri sono previsti entro la fine dell'anno. Nel frattempo, si è messo dietro la tastiera come sceneggiatore del primo episodio della seconda stagione di *Under The Dome*, la serie Cb2 (Rai2 in Italia). La fiction è tratta dal suo romanzo omonimo in cui una cittadina della provincia americana si ritrova inspiegabilmente coperta da una impenetrabile e indistruttibile cupola trasparente che la separa dal resto del mondo.



Anche King, residente nella severa magione vittoriana nel Maine, che sembra uscita da uno dei suoi libri, può apparire avulso dal mondo, protetto da un alone di mistero e dal suo stesso successo. In realtà, incontrandolo, si scopre che è un uomo spiritoso e dal carattere aperto, senza alcuna reticenza.

Perché ha voluto sceneggiare Under The Dome?

La realtà è che mi sono ingelositito di RR Martin. Lui, oltre ai libri, scrive anche sceneggiature come quella di *Game of Thrones*. Poi, c'è Robert Kirkman: non solo è autore delle graphic novel di *Walking Dead*, ma partecipa anche alla creazione della serie. Così mi sono detto: «Forse lo posso fare anch'io»... Mi è sembrato che l'inizio della seconda stagione potesse essere il momento giusto per contribuire: il secondo anno per una fiction può essere critico, si cerca la conferma del pubblico e spesso altre emittenti cominciano a fare una programmazione antagonista. È un'esperienza affascinante e un modo diretto per partecipare alla costruzione della trama. Nei prossimi episodi, vorrei esplorare più a fondo temi quali la sovrappopolazione, l'esaurimento del cibo e delle risorse naturali, a causa dei cambiamenti climatici all'interno della cupola. I personaggi sono alle prese con nuove crisi e ciò stimola le mie cellule creative.

Una specie di esperimento di biosfera... è un'allegoria?

L'idea per *Dome* l'ho avuta negli anni Settanta. All'epoca insegnavo ancora e ricordo che pensai chiaramente a come una comunità intrappolata sotto una cupola avrebbe potuto aiutarci a parlare delle dinamiche del pianeta Terra. Un perfetto microcosmo in cui riprodurre i fenomeni che oggi vediamo compiersi in modo inquietante: dalla crisi delle risorse alimentari ed energetiche all'ambiente, alle implicazioni politiche, i rapporti fra persone... Non sarebbe stato interessante mettere i personaggi in quella situazione e osservarne le reazioni? Ho capito però che non avrei potuto scrivere fin quando avessi lavorato come docente, sarebbe stato un compito difficile, richiedeva troppa ricerca. Così ho rimandato. Un giorno, mi sono trovato su un volo

per l'Australia. Era interminabile e, in tutte quelle ore, ho cominciato a ripensare a *Under the Dome*. Avevo ormai più tempo a disposizione e internet per fare la ricerca necessaria. Finalmente, ho scritto quel libro, cercando di trattare tutti i temi, compresa la stupidità di certi politici che rifiutano di riconoscere l'entità del problema. E quando mi hanno chiesto di adattare il racconto per la tv è stato come ricevere un dono: con più tempo a disposizione, è stato possibile approfondire tutti quei temi.

In generale, come funziona il suo processo creativo?

È difficile parlarne: non posso dire di capirlo davvero neanche io stesso. Tendenzialmente, comincia con la visualizzazione dei personaggi, dove sono e cosa fanno, come suonano, a cosa lavorano. Pian piano, tutto diventa sempre più «reale» fin quando non voglio più lasciare quel mondo. Nella mia mente è come se guardassi un film di cui ho bisogno di vedere la fine. Come tutti, sono cresciuto guardando cinema e tv, mi viene naturale immaginare le cose attraverso la lente di una cinepresa.

Come nascono le sue idee? Ha già in mente tutta la trama all'inizio?

Di solito, nascono all'improvviso. Lo scorso novembre, per esempio, mi trovavo in Francia. Mi stavo recando a un evento a bordo di un Suv molto alto. Al semaforo, si è accostato un pullman, il suo finestrino era a pochi centimetri dal mio e ho potuto notare un uomo che leggeva un giornale. Così ho cominciato a immaginare: e se invece di quell'uomo ci fosse stata una coppia? E se l'uomo in questione avesse in quel momento tagliato la gola alla sua compagna, lì, a mezzo metro da me... e se appena scattato il verde, fossero partiti in un'altra direzione? Ecco, questa avrebbe potuto essere l'inizio di una storia... È un po' come attaccarsi al parafrangente di un camion con i pattini a rotelle, la storia ti porta dove vuole lei.

Ha una scorta di nuovi potenziali progetti?

C'è stato un periodo in cui avevo così tante idee in testa che mi sembrava dovesse scoppiare. Odiavo

lavorare su un romanzo perché significava dover rimandare tutti gli altri progetti. Scrivere è come essere sposati; il progetto a cui lavori è come tua moglie, devi rimanergli fedele anche quando vedi altre belle donne che incroci per la strada. Così, mentre stai scrivendo un romanzo, può capitare che ti venga un'altra idea che ti faccia pensare: «È perfetta, la devo scrivere!...». Invece, devi restare fedele a tua «moglie», non puoi semplicemente andartene con questa nuova amante. Le nuove idee, infatti, non le scrivo nemmeno. Se non valgono, le dimenticherò presto e se invece sono davvero buone, mi rimarranno in mente fin quando avrò tempo per occuparmene. Oggi ho 66 anni e le idee non arrivano con la stessa frequenza di una volta. Prima, mi sembrava di venire fulminato. Adesso ho due figli che scrivono romanzi. Joe ha pubblicato tre libri e Owen, oltre a un romanzo, ha scritto anche due raccolte di racconti. Sono loro ormai ad avere più idee – dev'essere meraviglioso essere giovani... Quando erano piccoli, vivevano in una casa piena di libri, dove sia io che mia moglie scrivevamo. Loro ci salivano in braccio e noi gli raccontavamo delle storie. Non mi stupisce, quindi, che anche loro abbiano seguito il mestiere e scelto l'immaginazione come una carriera. Sono tremendamente orgoglioso dei miei figli.

Cosa significa la paura? È un'ossessione o una motivazione?
Non vivo grandi paure, preferisco trasmetterle ai miei lettori. Il mio pubblico mi chiede spesso se sono stato traumatizzato da piccolo. In realtà, ho avuto un'infanzia normalissima, forse ero un bambino dall'immaginazione un po' vivace. E poi il mio mestiere mi aiuta molto. Se sei ansioso puoi andare in psicoanalisi e parlarne per 120 dollari l'ora. Oppure puoi scrivere i tuoi timori su un foglio e la gente li compra (ride, ndr). Ma se lei ora vuole sapere da dove vengano le paure o se c'è stato un evento singolare nella mia vita, temo di doverla deludere. La verità è che provo piacere nel terrorizzare le persone.

Il suo ultimo romanzo si intitola Dr. Sleep: c'è qualcosa che turba i suoi sonni?

Quando sto scrivendo dormo bene, perché nel lavoro mi libero di tutti i miei incubi. Se non lo faccio, effettivamente sogno molto e alcuni sono piuttosto spiacevoli. Ho una teoria: se abitui la tua mente a immaginare, poi è difficile spegnerla... viaggerà in automatico!

Nel 2002 aveva dichiarato di volersi ritirare, invece scrive ancora ed è più prolifico che mai. Cosa è successo?
Nel 1999 ho avuto un brutto incidente, sono stato investito da un furgone. Sono stato vicino alla morte, o allo stato vegetativo. Ho sbattuto forte la testa e il dolore per molto tempo ha interferito con il processo creativo. Non riuscivo a scrivere, sono entrato in depressione. Ho cominciato a pensare che, in quelle condizioni, sarebbe stato meglio smettere. La mia idea è che una volta esaurito tutto ciò che ho da dire, preferirei uscire silenziosamente dalla stanza. Mi sembrò che quel momento fosse arrivato allora, poi il mio fisico ha compiuto il miracolo della guarigione. Ho cominciato ad avere meno dolore e ho ritrovato l'interesse per il mio mestiere, sono tornate le idee... ed eccomi qua.

Per anni, lei ha tenuto una rubrica di recensioni di film su Entertainment weekly: qual è il suo rapporto col cinema?

«Ma se lei ora vuole sapere da dove vengano le paure o se c'è stato un evento singolare nella mia vita, temo di doverla deludere. La verità è che provo piacere nel terrorizzare le persone.»

Sono sempre stato interessato alla cultura pop in tutti i suoi aspetti, film, libri, programmi tv, musica e anche le mode dei ragazzi, l'abbigliamento, la pubblicità – gli spot delle assicurazioni in particolare mi affasciano, non so perché, come quelli con il maialino (la mascotte dell'assicuratrice Geico, ndr). Il mio primo

impiego è stato scrivere una rubrica di cinema per il giornale della mia università. Amo i film e mi piace scrivere di cinema e credo di saperlo fare in un modo che invece non mi riesce con la musica, che mi sembra quasi indescrivibile. In passato, ho detto che non ho mai visto un film che ho davvero odiato. Ora devo confessare che non è proprio così. L'unico film che mi ha fatto uscire dalla sala, negli ultimi vent'anni, è stato *Transformers*, era ridicolo.

Anche Shining, adattato dal suo racconto, non le piace granché...

Il mio giudizio su quel film non è cambiato nel tempo. È bellissimo da vedere, ma questo si può dire anche di una Cadillac ben mantenuta. L'ho trovato freddo. Nella storia, inoltre, il protagonista – Jack Torrance – ha una traiettoria drammatica da eroe tragico: è qualcuno che sta cercando di fare del suo meglio per la sua famiglia, ma pian piano viene trascinato fino al punto di rottura. Un uomo normale in circostanze tragiche e così sua moglie Wendy. La immaginavo come una donna carina e molto con-

venzionale, una ex cheerleader forse, di una bontà semplice. Kubrick invece li ha trasformati in personaggi grotteschi, sia Shelly Duvall – mi sembrava una caricatura antifemminista – che Jack Nicholson, con quella versione dei biker che interpretava nei B-movie di Corman.

Cosa pensa dell'effetto avuto da internet sull'editoria? Potrebbe esistere oggi un fenomeno come quello di Stephen King?

Un fenomeno oggi c'è: parlo di *50 sfumature di grigio*. È certamente un fenomeno legato al web: non credo che sarebbe mai stato accettato da un editore tradizionale, non tanto per il sesso, ma perché non è scritto bene. Eppure è stato trovato in rete, letto su iPad e telefonini. Io stesso leggo molto su schermo, mi piace l'intimità della lettura in una stanza scura. Le edizioni elettroniche, comunque, non devono minare le vendite di libri tradizionali, vanno protetti per legge, come quelle che hanno alcuni paesi – vedi Francia e Germania – che impongono gli stessi prezzi per i due media.



Metafisica della brughiera, dove gli uomini sono fantasmi

Nei romanzi di Thomas Hardy la Natura è strumento per assoggettare gli individui ai progetti del Destino

Pietro Citati, Corriere della Sera, 26 aprile 2014

In apparenza, la natura e i capolavori di Thomas Hardy obbediscono alla forza del ciclo. «Sopraggiunse» racconta *Tess dei d'Urberville* «una primavera particolarmente bella, e il tumulto della germinazione divenne quasi udibile nelle gemme: esso mosse Tess come muoveva gli animali selvaggi e la rese impaziente di partire. I raggi dell'aurora facevano sbocciare le gemme, prolungandole in lunghi steli, sollevavano le linfe in silenziose correnti, aprivano i petali, succhiandone fuori i profumi in getti e respiri invisibili». La vita trionfale della natura era evidente in tutto ciò che esisteva di minuscolo e molecolare: le nebbie di polline sollevate dalle erbe succose, la policromia delle erbacce, le gommosità vegetali, le lebbrosità vischiose, le ondulazioni delle ragnatele, il luccichio delle zanzare vaganti. Dovunque, in ogni punto, c'era gioia e felicità che poteva riempire il cuore anche di chi, come Tess, era condannata all'estrema sventura. D'estate il sole splendeva nella brughiera, e pareva che incendiasse, rendendola scarlatta, la fioritura dell'erica. Era l'unica stagione dell'anno in cui la brughiera assumeva un aspetto sfarzoso. L'aria palpitava in silenzio, opprimendo la terra che sembrava sfinita. Il cielo era di un color violetto dai riflessi quasi metallici. Nel fango si potevano scorgere distintamente le forme, simili a larve, di innumerevoli esseri senza nome, che ne emergevano e si rituffavano, ebbri di piacere. Non si vedeva in giro anima viva, sebbene le note rauche e intermittenti delle cavallette, che uscivano da ogni ciuffo d'erica, bastassero a dimostrare che, mentre gli animali più grandi

dormivano, tutto un mondo invisibile di insetti si agitava nella pienezza della vita. In quell'atmosfera, più greve di un narcotico, i merli e i tordi non aprivano le ali, ma si trascinarono come quadrupedi nella polvere.

Esisteva un'altra stagione: quella indeterminata della brughiera. Essa era sempre fosca e cupa. Col suo colore aggiungeva un'ora e mezza alla sera: faceva ritardare l'alba, attenuava lo splendore del mezzogiorno, anticipava il cipiglio dei temporali, rendeva più intensamente opaca la profonda notte senza luce, causando uno sbigottito terrore. Mentre le altre cose si immergevano nel sonno, pareva che la brughiera si destasse lentamente mettendosi in ascolto. Aveva atteso, così immota, attraverso le crisi di tanti anni, che poteva attendere un'ultima crisi: lo sconvolgimento finale. Aveva qualcosa di maestoso, ma non scostante, che colpiva senza ostentazione: vigoroso nei suoi richiami, grandioso nella sua semplicità. Era gigantesco e misterioso nella sua tetra monotonia. Come accade a persone vissute a lungo isolate, un senso di solitudine pareva emanare dal volto della brughiera, che faceva pensare a tragiche possibilità. Queste possibilità erano rivelate dalle vampate di rosso che attraversano tutti i libri di Hardy: fiamme, piccoli e grandi falò, incendi, oppure un misterioso venditore, col volto e le vesti tinte d'ocra, che percorreva le colline del Wessex.

Nella fattoria di Flintcomb-Ash si rivelava la desolazione dell'inverno.

Non c'era un solo albero in vita né un solo tocco verde: null'altro che terra incolta e distese di rape,

in vasti campi divisi da siepi intrecciate con monotonia. Le spine delle siepi avevano abbandonato l'aspetto vegetale per assumerne uno animale. Su quella desolazione giunse un incantesimo di gelo secco, in cui strani uccelli sopravvenuti da regioni oltre il polo australe cominciarono ad arrivare silenziosamente sull'altopiano: magre creature spettrali

Dovunque Hardy e i suoi personaggi guardassero, perfino nell'incantevole primavera, non scorgevano che sventura. La natura stessa era intessuta di sciagure: non solo umane, ma animali e vegetali.

dagli occhi tragici, occhi che avevano contemplato scene di cataclismi in regioni polari inaccessibili, di un'immensità inconcepibile agli esseri umani, in temperature raggelanti che nessun uomo poteva sopportare; occhi che avevano veduto l'urto degli iceberg e lo smottamento di colline di neve alla luce delle aurore boreali.

Dovunque Hardy e i suoi personaggi guardassero, perfino nell'incantevole primavera, non scorgevano che sventura. La natura stessa era intessuta di sciagure: non solo umane, ma animali e vegetali. Fuggendo, Tess si nascose tra il fogliame di alcuni cespugli di agrifoglio, dove cadde nel sonno. Mentre dormiva, le pareva di udire strani rumori: forse era il vento, benché l'aria fosse quasi immobile. Talvolta sembrava un palpito, talvolta uno sbatter d'ali, talora una sorta di respiro affannoso e di gorgoglio. La mattina Tess uscì alla luce. Allora comprese cosa l'aveva disturbata. Sotto gli alberi giacevano parecchi fagiani: alcuni torcevano debolmente un'ala, alcuni fissavano con occhi sbarrati il cielo, altri erano scossi da un palpito febbrile, altri giacevano contorti, altri ancora distesi: tutti tremavano di sofferenza, all'infuori di quei fortunati che erano morti durante la notte per l'impossibilità di sopportare più oltre il dolore. Questa era la natura: ferite, crudeltà, strazio,

assassinio, che essa sembrava infliggere a se stessa, servendosi di qualsiasi strumento.

Sopra la natura stava qualcosa di inattingibile: un Dio, un Potere, gli Immortali, o il Presidente degli Immortali, come diceva Eschilo, o il Destino. Non aveva nessuna importanza come gli uomini si comportassero: se fossero virtuosi o peccatori, o peccassero solo per inavvertenza. Lassù, il Destino o gli Immortali condannavano senza motivo, preparando per l'uno la facile strada che portava senza fatica tra i beati, e per l'altro il sentiero che conduceva, in vita, tra i tormenti più atroci. Gli uomini, come *Tess dei d'Urberville*, chiedevano giustizia, grazia, bontà, remissione, pace: o almeno riposo; nulla veniva concesso loro, perché gli Immortali e il Destino continuavano a divertirsi alle loro spalle.

In un romanzo di Hardy il Destino agisce come un fabbro macchinoso e malvagio, ribadendo una catena di piccoli fatti assurdi, di coincidenze miracolose, di avvenimenti e di persone che ritornano, di segni uniformemente negativi. Il primo anello della catena di Tess sembra innocente: quando un parroco rivela a un contadino del Wessex che egli discende dai potenti cavalieri dei d'Urberville che dormono inconsapevoli, sotto alti baldacchini di marmo, nella navata della chiesa di Kingsbere. Questa rivelazione deve svegliare una bizzarra collera nelle nuvole sopra le quali ha preso posto Hardy, se, a partire da questo momento, i segni negativi si infittiscono. Un cavallo muore: un uomo dipinge i muri e le staccionate del Wessex con rosse scritte bibliche, che fiammeggiano e urlano come frasi diaboliche: il gallo canta tre volte nel pomeriggio del matrimonio di Tess: un pezzo di carta insanguinata vola davanti ai suoi occhi: i cognati le rubano un paio di scarpe; fino a quando tutti i segni si realizzano, e la rossa vernice del fanatico si trasforma nella macchia di sangue che chiude la sua vita. Ad imitazione dell'opera della sorte, il libro di Hardy è costruito con una minuziosa sapienza artigiana: come, del resto, gli altri romanzi ottocenteschi consacrati al destino, il *Meister e Madame Bovary*. Ma mentre Goethe e Flaubert ne mascheravano ironicamente il passaggio, Hardy lo annuncia con una passione apostolica, e la sua fantasia visionaria si

accende proprio nei punti dove il destino ribadisce, senza svelarsi alle proprie vittime, la catena irrimediabile della loro esistenza.

Dentro questa trama di avvenimenti fatali, Hardy raccoglie il ricco e libero spettacolo della vita. I personaggi dei suoi romanzi sono in primo luogo dei volti, dei vaghi e possenti fantasmi corporei, apparsi nel minaccioso silenzio delle notti. Se pensiamo a Tess, questo personaggio immensamente amato, descritto in tutte le pose, piangente, col viso intiepidito dal sonno o mentre immerge le braccia rosse nella bianchezza immacolata del latte cagliato, – ricordiamo il disegno della sua «profonda e rossa bocca carnosa»: la involontaria mossa del labbro inferiore che spinge verso l'alto il punto centrale di quello superiore: «i grandi occhi teneri, né neri né azzurri, né grigi né violetti, ma composti di tutti questi colori insieme e di cento altri che possono distinguersi,... gradazione su gradazione, tinta su tinta, intorno a pupille senza fondo»; o, se l'ala della sventura la sfiora, la sua pallida bellezza marmorea. Mentre il romanzo si svolge, l'umile lattaia del Wessex acquista la nobiltà tragica di una regina elisabettiana, e metafore seicentesche o romantiche prorompono come una fioritura inaspettata dal suo cuore esultante o ferito.

*

Quando leggiamo *Tess dei d'Urberville*, ci sembra che i tesori di immaginazione visionaria, che da secoli si erano annidati in ogni angolo della campagna inglese, si ridestino clamorosamente. La solenne fantasia architettonica che aveva creato i pilastri e altari di Stonehenge; la fantasia superstiziosa, che serpeggiava nelle foreste druidiche; l'ebbrezza alcolica che scintillava sulle scene elisabettiane; le avventure del romanzo settecentesco, da Defoe a Richardson, le più fosche invenzioni romantiche – tutto quanto era esistito di meravigliosamente e assolutamente anglosassone si dà convegno in queste brughiere, in questi campi funestati dall'inverno o intiepiditi dalla dolcezza dell'autunno. Come se i romanzi di Hardy fossero l'ultima cittadella posseduta dall'immagina-

zione prima di lasciare la terra, ecco che i re-pastori della Bibbia, gli dèi delle tragedie greche, gli eroi dei rustici poemi cavallereschi, un Cervantes smarritosi nelle osterie, un Rembrandt delle campagne giungono anch'essi qui, come in un corteo di re magi, lasciando i loro omaggi, le loro trame romanzesche, le loro complicate metafore.

Uno scrittore dal talento meno robusto si sarebbe lasciato travolgere da questa eredità pericolosa. Hardy non teme nulla di quanto la fantasia umana, o quella di Dio, abbia inventato. Sopra ogni cosa imprime il proprio sigillo di fuoco: colma, deforma, agita con la sua mano sicura, selvaggia e accecante. Quando deve descrivere una trebbiatrice a vapore, possiamo essere certi che la trasformerà in una creatura infernale: un contadino che vernicia di rosso le staccionate, l'ardore dei carboni che illumina un bel volto femminile, due lacrime che scendono da occhi addolorati acquistano nelle sue pagine un'intensità allucinatoria, quasi che, fino a quel momento, non avessimo mai visto un oggetto né un volto. Poi lascia ogni freno: ciò che è assurdo e bizzarro, sinistro e spettrale – sonnambuli che attraversano fiumi in piena con la donna amata sulle braccia, creature dormienti sopra altari primordiali – attrae la sua arte. Se qualcuno gli avesse obiettato che i suoi romanzi sono inverosimili, egli avrebbe risposto che anche

Quando leggiamo *Tess dei d'Urberville*, ci sembra che i tesori di immaginazione visionaria, che da secoli si erano annidati in ogni angolo della campagna inglese, si ridestino clamorosamente.

Shakespeare è inverosimile: che né Otello né Macbeth si comportano come tranquilli gentiluomini, e che il compito del romanziere è proprio quello di ricordarci quale martellante fragore di tuoni, quale splendore di fulmini possono colpire all'improvviso la nostra esistenza.

David Means, l'assoluta meraviglia del racconto

«Il punto», pubblicato negli States nel 2010 e tradotto ora in Italia per Einaudi, passerà inosservato ma è un libro magnifico. Ecco perché

Christian Raimo, Europa, 26 aprile 2014

È inutile, probabilmente fastidioso, affermare che un libro è il migliore di quelli pubblicati in Italia quest'anno. *Il miglior libro dell'anno*, non è una recensione, è uno status su Facebook. Ma il motivo per cui mi veniva da lanciare un giudizio definitivo di questo tipo è che questo libro, *Il punto*, scritto da David Means passerà quasi sicuramente inosservato, ed è invece un'assoluta meraviglia.

Se conosco come vanno le cose nell'editoria, se so che un libro di racconti pubblicato originariamente nel 2010 negli States e tradotto ora mirabilmente da Silvia Pareschi per Einaudi, un libro di uno scrittore poco famoso e abbastanza schivo che ha scritto soltanto racconti – una cinquantina in tutto, divisi in quattro raccolte per la precisione – bene che andranno le cose, potrà vendere 1500 copie, mi sale un



sentimento di rabbia, e non m'interessa dover moderare i giudizi, evitare i superlativi: *Il punto* di David Means è il migliore libro dell'anno, e ci sono le prove. Prendiamo pagina 89, quello che è l'inizio di un racconto che è una cronaca ellittica di un adulterio a piccoli quadri. Ecco come viene presentata la protagonista femminile:

«Lei faceva la pendolare da un paese in riva al fiume, una cinquantina di chilometri a nord della città, e lavorava due piani sotto come perito assicurativo. Campanili abbattuti dal temporale, spiegò. Sai, incendi di chiese e roba del genere. Nel Midwest c'è sempre qualche chiesa che brucia, viene ricostruita e poi brucia ancora. Penso agli incendi delle chiese come a una specie di rito di passaggio civico. Sai, le catene di secchi che passano di mano in mano. Poi ci sono le azioni legali, naturalmente, cadute di anziani e così via. Non immagini quanta gente inciampa durante l'eucarestia. Ma questa non è la mia attività principale. In realtà sono un'insegnante di canto».

Già qui ci sono tutti una serie di elementi di Means: i personaggi sono strambi, quasi sempre dei *dropout*, vivono della luce sorprendente della solitudine e del fallimento. Ma hanno qualcosa in più dei personaggi di Carver o di Alice Munro: sembrano essere toccati da una specie di destino speciale, una forma di elezione si potrebbe dire.

Per questo credo che un altro paragone non esagerato che viene spesso usato per la scrittura di Means è Flannery O'Connor, quella O'Connor che diceva che le serviva ambientare le sue storie nella *Bible belt* perché era lo stesso passaggio a consentire una trasfigurazione: un posto «dove non è anomalo immaginare un rovetto ardente». Dalla O'Connor Means ha imparato il coraggio di creare situazioni al limite del plausibile, ma anche quest'ironia nei confronti della dimensione confessionale – «Non immagini quanta gente inciampa durante l'eucarestia». Ecco il paragrafo successivo, il momento del loro primo incontro.

«L'adulterio è sfaccettato, disse lui. È informe ma al contempo ha una sagoma elementare, come un fiocco di neve; è circondato da una quantità di luoghi comuni e tuttavia è unico, un'entità diversa ogni

volta. La finestra della sua camera da letto era chiusa da un'inferriata e poi attraverso le tende ricamate che lui aveva comprato in Spagna, disegnandole un reticolo sul corpo che lui seguiva con le dita, dal ventre – con la cicatrice del cesareo – al mento».

Che cosa sono queste poche righe? Quanta raffinatezza nella costruzione dei personaggi e del legame che si sta formando tra loro? La verbalizzazione che indica come ci sia già una consapevolezza che li allontana dalla complicità del non detto. La Spagna, la cicatrice che stanno a significare quanto spazio di mistero ancora rimanga inesplorato.

«Leggendo Čechov», questo è il titolo di questo racconto, va avanti così, sette otto righe alle volta, mentre loro due si amano clamorosamente – «Il punto dove lussuria e amore si incontrano, dove una finisce e l'altro comincia: l'innata sincerità sepolta nell'atto del tradimento», e poi si raffreddano e si deludono, si distaccano.

In questa narrazione che sembra così naturale, quasi veramente Means riuscisse a resocontare un processo che, più che umano, è botanico – noi ci fidiamo riga dopo riga della necessità di queste narrazioni, nonostante spesso siano storie dicevamo implausibili; mentre è però determinante il tono sentenziale di certe frasi associato al ritmo impassibile e al tempo stesso rigoroso della natura.

La mancanza di reciprocità, il fatto che uno dovesse soffrire più dell'altro, per quanto prestabilito, era sorprendente. I semi cadevano in anticipo dagli alberi di ginkgo biloba in Claremont Avenue – la siccità aveva spinto avanti la stagione – e un uomo li infilava dentro un sacco di tela, lavorando piano nella calura, raccogliendoli uno alla volta.

Questo ritmo non è il fatalismo dei grandi cantori del Midwest o dei suburbia, che siano autori infuocati come Faulkner o Anderson o O'Connor oppure algidi come Carver o Richard Ford, ma una sorta di virtù aruspica: un'interpretazione dei segni – esseri umani, fiumi, piante: sono tutti creature da indagare.

In alcuni casi poi questa indagine si fa clinica, compilativa, tassonomica. Nel *Punto* c'è un racconto che s'intitola «Alcuni fatti necessari a comprendere la

combustione umana spontanea di Errol McGee» diviso in capitoletti di mezza pagina a loro volta intitolati *Il fuoco, Il cranio, Condizioni generali, Pomata naturale per capelli Udall*, et... In *Episodi incendiari assortiti* il racconto che dà il titolo alla raccolta funziona in questo modo. Nel *Pesce rosso segreto* ci sono almeno tre racconti che simulano questo desiderio di ordine attraverso un elenco simile a quello famoso di Borges sulla catalogazione degli uccelli. Uno è «Elenco aggiornato delle apparizioni delle apparizioni dell'uomo di polvere», un altro è «Duplicati», un altro è «L'Uomo Lampo». Quest'ultimo racconto è la storia romanzata, immaginifica di uomo che nella sua vita viene colpito da un fulmine per sette volte. Ispirato evidentemente a una storia incredibile ma vera – questo record è presente tuttora sul Guinness – Means esplora questa come le altre condizione di trascendenza come una specie di santità, di elezione spirituale nel mondo ipersecolarizzato. In questo somiglia molto a quei narratori americani che hanno delineato una sorta di «realismo soprannaturale» come Faulkner certo e la O'Connor, ma anche come Cormac McCarthy (*Suttree* è il padre di molti racconti di queste *short-stories*) o Don DeLillo, e anche – ovviamente – David Foster Wallace. Ma è attraverso un altro racconto del *Pesce rosso segreto* che secondo me possiamo capire quale è la potenza della sua maestria narrativa. Ed è «Petrouchka [con omissioni]», dove racconta la storia di un pianista che cade vittima della depressione perché ha una leggera sclerosi della mano destra. Questa maestria si incarna nell'uso della terza persona e del punto di vista. Spesso i suoi racconti sono delle narrazioni nelle narrazioni, e spesso il punto di vista del narratore viene smentito/approfondito/reso più intenso dal punto di vista di un altro narratore che o viene a dare una diversa interpretazione della storia, magari a prendersi colpe che venivano espresse in forma di allusione, oppure a far riverberare un'intimità emotiva con la storia narrata che non avevamo compreso fino a quel momento. (Se non è chiaro quello che dico, perdonatemi ma leggetevi quella meraviglia assoluta che è «Il lamento di Sleeping bear» che mostra questa tecnica fin dal suo

incipit: «Questa preghiera in forma di lamento – se mi passate l'espressione – cominciò il giorno in cui eravamo in campeggio a Sleeping Bear e Rondo uscì ubriaco fradicio e si perse»).

Ma dicevamo, «Petrouchka [con omissioni]» che è un racconto esplicitamente meta-letterario: la storia del pianista viene narrata in modo caldo e empatico, ma viene spezzata da una serie di parentesi – le omissioni del titolo. Ossia, ogni tanto in mezzo al racconto troviamo dei lunghi brani tra parentesi quadre che iniziano: con «Omesso da questo paragrafo:».

L'effetto è ovviamente spiazzante all'inizio se non raggelante, ma man mano che le omissioni si susseguono e le due voci narranti si smentiscono o si confermano a vicenda, la nostra sospensione dell'incredulità subisce incrinature ancora più profonde. Se un narratore non pretende la nostra fiducia, ma anzi confessa in maniera così plateale la sua parzialità nel dare conto di storie complesse di personaggi fragili e oscuri persino a se stessi, forse noi – noi lettori – gli crediamo ancora di più. La lezione dei post-moderni o di Borges o di Nabokov viene assimilata ma per un intento apparentemente opposto: cercare l'incanto, non il disincanto.

Ma questo non è il solo strumento a disposizione di Means per riuscire a creare in poche pagine se non addirittura poche righe (leggetevi «Quello che spero io» in *Episodi incendiari assortiti*) un patto con il lettore per cui gli viene richiesto chiaramente una complicità che ci aspettiamo dai fratelli di uno stesso culto, da persone che condividono i riti di una medesima comunità: quella di chi racconta e ascolta storie. In quanti racconti anche nel *Punto* s'inizia proprio con un gruppo di balordi che si trovano a narrare intorno al fuoco!

L'altro dono che Means ha è quello di rendere grazia al creato, attraverso uno stile iperestetico, qualcosa – forse solo il fatto di esseri umani – ci ha dato la possibilità di sentire, vedere, provare un senso di vitale appartenenza per quel che ci circonda. La natura, i suoi elementi, il rapporto ancestrale che lega l'uomo al suo territorio, l'acqua, il fuoco, i fiumi del Michigan, gli incendi, e poi le ferrovie, e gli odori, ogni singola percezione, tutto...

E allora, per tentare di comunicarvi questo senso di pienezza polmonare, eccovene sei esempi completamente sparsi, scollegati tra loro, che ho tratto dai vari racconti del *Punto*:

«L'aria era satura dell'odore di trementina, oltre che dell'olio di creosoto proveniente dalle traversine dei binari e di qualcos'altro, lo strascico di ozono lasciato da una gigantesca scintilla elettrica».

«Quando arriva il suo turno, lei tocca con piacere la pistola, solida e pesante di energia compressa mentre il cane scatta in posizione; una contrazione gradevole (nella molla del grilletto, prima del rilascio) le manda una vivace scarica su per il braccio, e poi, in risposta, il rinculo la spinge indietro mentre la nuvola azzurra che rimane sospesa le ricorda le miccette, i petardi. (Sentirà di nuovo quel buon odore in seguito, quando con un giornale arrotolato verserà la polvere nera dentro tubi zincati, plasmando la cera morbida per creare un tappo nel quale poi infilerà la miccia)».

«Sotto il tavolo un formicolio elettrico le si propaga sul palmo delle mani quando pensa alle pistole e sente che i cani hanno smesso di abbaiare, e rimane solo il fruscio degli alberi che proiettano chiazze d'ombra verde nelle stanze al piano di sopra. Le querce davanti alla casa, crescendo, si sono avvicinate alle zanzariere, sfiorandole, e con la brezza arriva un odore dall'Hudson che le ricorda le estati al lago George, quando suo padre veniva dalla città per il fine settimana, rilassato, senza giacca, con la pelle cascante del collo bene in vista. «...e tutto sotto quel forte sole di mezzogiorno con il fruscio dei salici alla sua sinistra, e più giù, oltre la recinzione, l'odore muschiato e terroso del fiume che sembrava portare l'intera scena...».

«Il villino, un tempo immacolato e ridipinto ogni anno, era degenerato in una squallida stamberga, con scaglie di bianco di piombo che si staccavano dalle assicelle e un odore rancido che usciva da sotto la veranda. I gradini di pietra che scendevano alla spiaggia si erano sgretolati come roquefort, e il molo, lasciato fuori a gelare un inverno dopo l'altro, pendeva volgarmente da una parte».

«Sarebbe stato bello guardare le erbacce del giardino ondeggiare dolcemente, arrendendosi al vento; dalla strada sarebbe arrivato un leggero odore di

catrame; la casa avrebbe ansimato e cigolato piano sotto il sole ardente, e lei avrebbe girato per le stanze e le avrebbe esaminate in cerca di indizi, di vestigia perdute della vita che si era svolta in quella casa prima che venisse ridotta a vetri rotti, a lunghe ferite nell'intonaco che mostravano il graticcio retrostante; si sarebbe prostrata carponi davanti a Dio; si sarebbe ritrovata nel seminterrato, tra la luce polverosa che entrava dai pozzetti, l'odore di nafta e il pavimento di terra battuta, compattato in quell'angolo laggiù, sotto il vecchio tavolo, in quella rientranza piena di ragnatele che lei ricordava da quando aveva esplorato la casa insieme agli uomini, e Byron aveva picchiato sul vecchio serbatoio mentre August, trascinando in giro la sua mole, faceva un balletto e cantava *Sympathy for the Devil*; avrebbe provato l'impulso di trascorrere il resto dell'eternità là sotto, in quella fresca oscurità, perché in quel momento, mentre guidava, desiderava solo togliersi dal sole abbagliante e dall'impressione che il territorio selvaggio in cui si trovava fosse così levigato dalla luce che era impossibile guardarlo».

DAVID MEANS
IL PUNTO



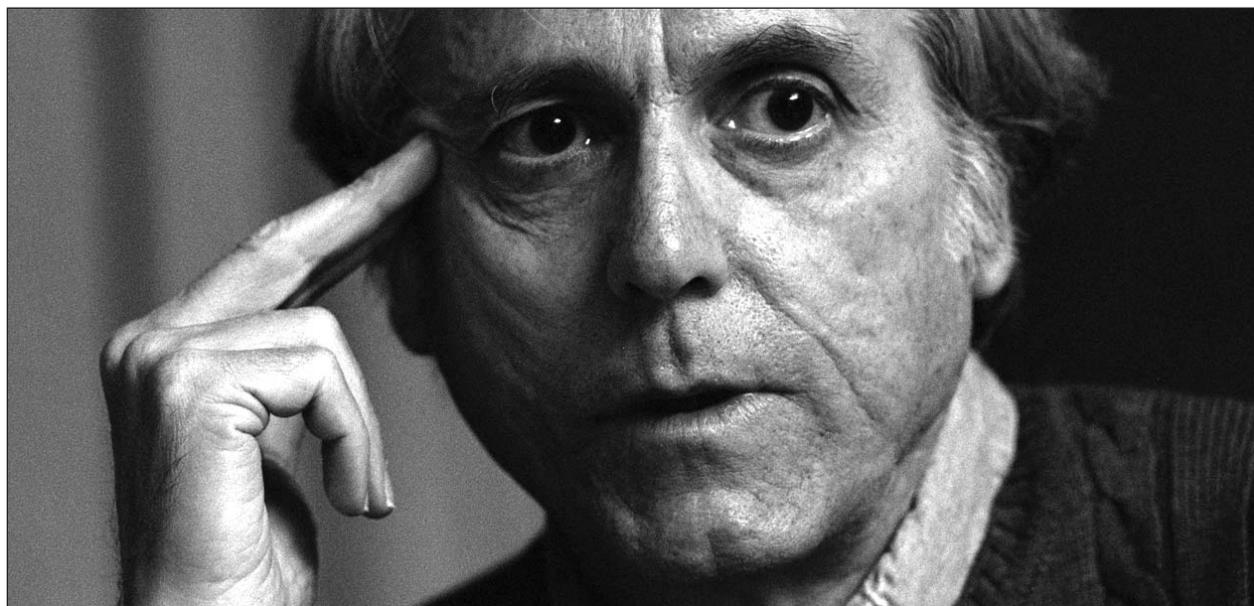
DeLillo, oltre la lingua del football

«End Zone». Lo sport associato alla guerra, e la ricerca della frase perfetta. Tradotto da Einaudi per la prima volta, fu pubblicato nel 1972

Francesca Borrelli, Alias del manifesto, 26 aprile 2014

Diversamente da tanti altri scrittori che sono andati accordando i propri strumenti nel tempo, DeLillo esordì con una voce decisa, scandita da punte di asseveratività affidate a stilemi che inchiodano alla pagina associazioni mentali cui sarebbe rimasto fedele nei decenni. Sia dal punto di vista stilistico che da quello tematico, ricorrenze via via più insistenti determinano la riconoscibilità di uno scrittore le cui prime prove romanzesche risalgono agli anni Settanta appena avviati; alle spalle qualche racconto, e davanti una produttività inizialmente molto intensa, che avrebbe trovato il suo vertice di compattezza formale poco meno di quindici anni dopo, con *Rumore bianco*.

Tuttavia, DeLillo non è – come altri – autore di una sola grande opera i cui diversi momenti sarebbero provvisorie stazioni dove sostano materiali pronti a trasmigrare nel titolo successivo e provenienti da un magazzino già saturo di quelle stesse idee, locuzioni, blocchi tematici. Quasi ogni suo romanzo, infatti, contiene una nuova sfida rappresentativa, che si gioca sul piano dei contenuti affrontati – la storia americana, il rapporto con il tempo e con il dolore, gli esiti del consumismo, la violenza e la paura intrinseche alle nostre vite post-moderne, i luoghi sprofondati nella terra dove si svolgono esperimenti atomici e dove si seppellisce la spazzatura, – e solo secondariamente investe la



lingua, perché lì lo stato di fibrillazione è sempre subliminale, in attesa di guadagnare la superficie in brevi esplosioni lessicali, fulminei contatti emotivi di parole che si associano al di là della loro consequenzialità logica.

La lingua è per DeLillo un movente di tensione esasperata e costante ma non è mai un pretesto intorno al quale costruire, di volta in volta, involucri tematici che giustifichino autoreferenziali esercizi stilistici. L'antintellettualismo così profondamente americano di DeLillo, associato alla sua naturale disposizione filosofica, determina quello straniamento tanto attraente che si sprigiona dalle sue pagine, indipendentemente da ciò che vi si racconta.

È quasi in uno stato ipnotico, per esempio, che si segue il racconto affollato da tecnicismi di una partita di football americano in *End Zone*, secondo romanzo pubblicato dallo scrittore nel 1972 e tradotto per la prima volta ora, con perfetta intonazione, da Federica Aceto (Einaudi, pp 256 euro 19,50, in uscita martedì). Raccontato in prima persona, il libro ha per protagonista Gary Harkness, un ragazzo proveniente da una minuscola cittadina dei monti Adirondack, approdato al Logos College (nome fin troppo eloquente) dopo essere stato sbattuto fuori, per motivi diversi, da tre università. Fra un intervallo e l'altro, la sperimentazione della noia e del tempo svuotato fino all'intollerabile consentono a Gary di mettere a fuoco la sua «semplice verità»: «Senza il football la mia vita non aveva senso».

Così, accetta l'ingaggio nella squadra di quella università sperduta nel deserto del Texas occidentale, «una terra intontita, invariabilmente spenta, una landa ridotta al silenzio dalle sue stesse origini nel caldo ruggente, nata morta, pietre piatte a segnare il luogo di sepoltura della memoria».

Nelle ore libere dagli allenamenti, Gary sviluppa una predilezione per testi che immaginano le devastazioni indotte da una guerra nucleare: metropoli distrutte, decine di milioni di morti, scenari apocalittici che si aprono al suono di parole prima sconosciute, capaci di esercitare su di lui una «eccitazione pressoché sensuale».

DeLillo sperimenta, tra queste pagine, il primo tentativo di quella associazione tra lo sport e la guerra che troverà la sua più compiuta esplicitazione in *Underworld*, dove uno dei personaggi osserva come il nucleo radioattivo di una bomba atomica sia della stessa grandezza di una palla da baseball, quella palla che passando di mano in mano istituisce un legame tra i diversi personaggi del romanzo che ne entreranno via via in possesso. Tutto ciò che avrebbe occupato le quasi novecento pagine di *Underworld*, del resto, era cominciato con la leggendaria partita tra i Giants e i Dodgers al Polo Grounds di New York, lo stesso giorno dell'ottobre 1951 in cui l'Unione Sovietica faceva esplodere una bomba atomica a scopo di test nucleare.

Qui, invece, Gary si accontenta di alternare le sue estenuanti performance da running back a frequentazioni come uditore di corsi dell'aeronautica; ma quando il maggiore, suo insegnante, gli offre di arruolarsi Gary risponde che non ne ha la minima intenzione: della guerra – infatti – gli interessa solo «l'aspetto ipotetico». Il suo esilio in quel college situato in una landa rocciosa, popolata solo da insetti, gli evoca «immagini da fine della storia e una meravigliosa sensazione di distanza che mi incendiava l'anima»; ma questa desolazione geografica offre a Gary anche l'opportunità di fortificarsi: «il piccolo

La lingua è per DeLillo un movente di tensione esasperata e costante ma non è mai un pretesto intorno al quale costruire, di volta in volta, involucri tematici che giustifichino autoreferenziali esercizi stilistici.

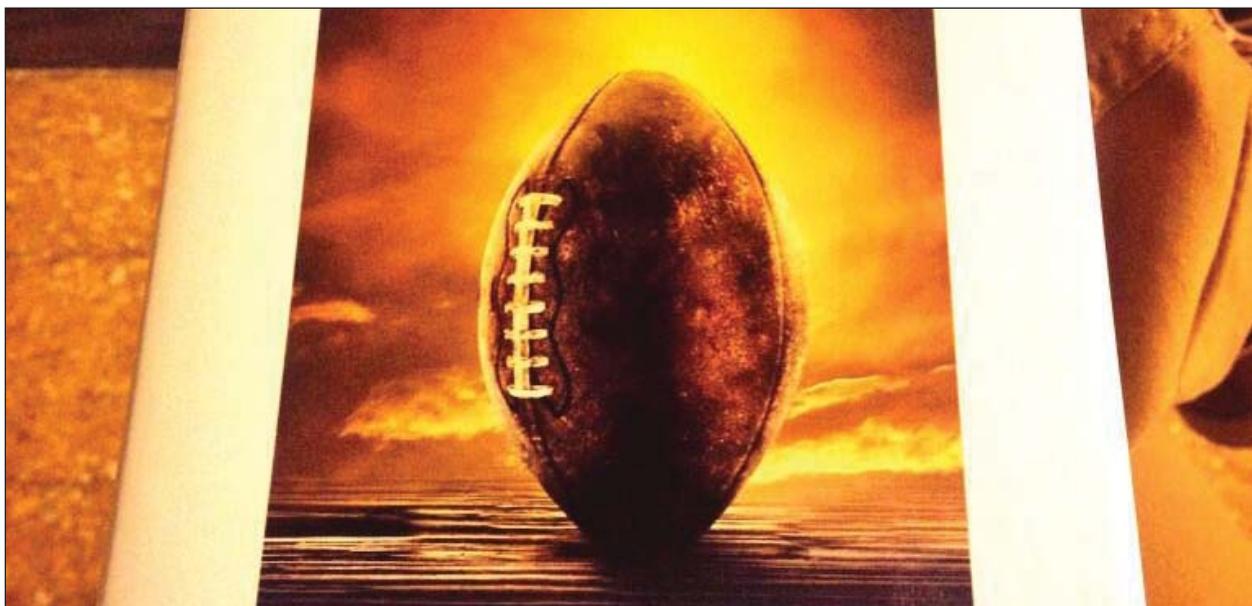
monaco fanatico che viveva aggrappato al mio fegato andava a nozze con questi frammenti di ascetismo». E ci sono, comunque, i compagni di gioco: Taft Robinson, l'unico nero della squadra, venerato per la sua straordinaria velocità; Anatole Bloomberg, approdato in quella università remota per

emanciparsi dalla storica colpa intrinseca alla sua condizione di ebreo; Billy Mast, che frequenta un corso a numero chiuso sull'indicibile da cui è escluso chi conosce il tedesco. E c'è il coach Emmett Creed, il cui unico vero potere – dice Gary – stava «nel negarci le parole di cui avevamo bisogno».

Lunghe pagine sono dedicate alla descrizione di una partita andata male: le si legge rapiti senza capire nulla di quanto sta avvenendo in campo, ma attratti dalla precisione, dalla asciuttezza radicale di un gergo tecnico che a volte va a parare in improvvisi squarci di lirismo al limite del nonsense. Ciò che interessa DeLillo sta ai due estremi di quanto si aspetta dal linguaggio: ci sono parole – fa dire a uno studente – alle quali gli uomini «si mantengono fedeli fino alla tomba... perché altri uomini prima di loro hanno fatto lo stesso, e forse è più facile morire che ammettere che le parole possano essere svuotate del loro significato». Ma più illuminante ancora è il commento di Gary al cartello che il padre ha appeso alla sua porta: QUANDO IL GIOCO SI FA DURO/I DURI COMINCIANO A GIOCARE. «Naturalmente quel motto di per sé non era particolarmente esaltante, ma avevo l'impressione che fosse dotato di una bellezza che scaturiva dalle parole stesse, dalle lettere, dalle consonanti che inghiottivano le vocali, aggressività e tenerezza... Una sco-

perta alquanto sinistra da fare a quell'età: le parole hanno la capacità di sottrarsi al loro significato».

Piccoli pezzi di bravura testimoniano la precoce sicurezza di DeLillo, all'alba della sua carriera: ce n'è uno esilarante in cui viene dato il solenne annuncio del fatto che fra i giocatori potrebbe esserci un frocio («queer»); e ce n'è un altro in cui lo shock di una cattiva notizia, unito al piacere di farsene latori, si esprime nella reiterazione delle stesse identiche parole, quattro, cinque volte, finché l'artificio retorico non conquista il primo piano proiettando sullo sfondo il contenuto della notizia. E c'è il pezzo in cui i giocatori di football, nei minuti che precedono la partita, si incitano a vicenda con grida bestiali, poi si abbandonano a gare di produzione escrementizia, e infine sull'autobus che li riporta a casa esibiscono l'inventario degli infortuni subiti. E c'è un altro passaggio in cui Gary incontra il responsabile della comunicazione adibito a rilanciare l'immagine del College puntando sulla sua squadra di football: il tamarro si fa trovare con la faccia rivolta verso una lampada solare, gli occhi coperti da una striscia di alluminio, l'eloquio triviale sintonizzato con gli slogan del marketing. Il suo dialogo con Gary, per quanto breve, basterebbe da solo a testimoniare la precoce attitudine di DeLillo a rendere vivo un personaggio.



Wu Ming, storie di sconfitti all'ombra del Terrore

«L'armata dei sonnambuli». L'ultimo romanzo del collettivo Wu Ming eguaglia e forse supera il capolavoro d'esordio «Q»

Andrea Colombo, Alias del manifesto, 26 aprile 2014

Arianna non ha pelle d'alabastro, mani curate, capelli lucidi sotto il berretto frigio. Ha le dita rovinate di chi passa la vita tra la cucina e il lavoro a maglia. Però non sferruzza più solo nei tuguri popolari del Faubourg Saint-Antoine, roccaforte giacobina, ma anche di fronte alla Convenzione rivoluzionaria. Non parla il francese di Chateaubriand, ma il gergo dialettale e ruvido dei quartieri popolari e lo fa sentire forte e chiaro nel cuore del potere, perché la Rivoluzione è questo: dare voce a chi non ne aveva, affidare potere a chi ha sempre dovuto subirlo.

Tra i molti personaggi di *L'armata dei sonnambuli* (Stile libero, Einaudi, pp 796, euro 21) l'ultimo romanzo del collettivo Wu Ming, che eguaglia

e forse supera il capolavoro d'esordio *Q*, firmato allora Luther Blisset, la vera protagonista è lei, Marianna, il simbolo collettivo delle donne di Parigi e del popolo di Parigi, il cuore sconfitto della Rivoluzione. Ha molti nomi e molti volti: quelli di Marie Nozière, l'operaia dei sobborghi che forse era antenata della famosissima parricida Violette Nozière, di Claire Lacombe, l'attrice proto-femminista che tentò di forzare la mano a Robespierre reclamando il compimento della Rivoluzione nei fatti e non solo nella lettera della Costituzione, della sua amica Pauline Lèon, cofondatrice della Società delle Repubblicane Rivoluzionarie, quella che chiedeva di armare e arruolare le donne della Rivoluzione.



Sono personaggi reali, pur se romanzati, le protagoniste dimenticate della Grande Rivoluzione, il lato in ombra della storia. Come sono veri quasi tutti gli altri protagonisti di questa epica saga del Terrore e della Controrivoluzione: l'attore italiano Leonida Modonesi che, chissà, forse era davvero il rivoluzionario in maschera diventato dopo Termidoro l'eroe del popolo sconfitto dei sobborghi, Scaramouche; il medico Orphée d'Amblanc, esperto in quello che si chiamava allora «mesmerismo», la tecnica d'ipnosi che aveva avuto il suo momento di gran gloria in Europa subito prima della Rivoluzione e che nella versione dei Wu Ming somiglia alla Forza di *Star Wars*. E con loro tutti gli altri, troppi per nominarli tutti, i popolani e i dotti, le rivoluzionarie e le cortigiane, i sanculotti e i «muschiatini», come vengono qui definiti i «moscardini», la truppa controrivoluzionaria composta da giovani piccolo-borghesi travestiti da aristocratici che erano anch'essi, senza volerlo e senza saperlo, agenti della trasformazione, perché quando mai il vero ancien régime avrebbe tollerato che una simile plebaglia si camuffasse da squisiti *ci-devant*?

Di libro in libro, i Wu Ming hanno messo a punto una formula magica che è facile imitare e difficilissimo eguagliare. Lavorano con cura meticolosa sulla realtà storica, ma riescono a farla parlare con altrettanta precisione del presente: questa vicenda

di rivoluzione e controrivoluzione, cosa ben diversa dalla mera restaurazione, è una parabola che abbiamo vissuto anche noi, nell'Italia degli ultimi decenni. Procedono lungo i binari di una narrativa epico-popolare, che guarda a Dumas più che a Ken Follett, ma allo stesso tempo lavorano sul linguaggio con passione sperimentale degna della più sofisticata avanguardia. Di romanzo in romanzo, i Wu Ming perseguono un progetto che è tanto letterario quanto politico, spostare i riflettori sui dimenticati della storia, le insorgenze cancellate e oscurate dai vincitori perché se ne perdesse anche la memoria: i contadini d'Europa infiammati e poi traditi dalla Riforma in *Q*, i partigiani disarmati e non domati del dopoguerra italiano in *Asce di guerra*, le tribù guerriere e destinate allo sterminio nell'America di *Manituana*, le rivoluzionarie e i sanculotti di Parigi in quest'ultimo romanzo. Sono storie di sconfitte che invece di scoraggiare accendono speranze e restituiscono fiducia. Dicono che, comunque sia finita, è valsa ogni volta la pena di lacerare, anche solo per un momento, l'ordine eterno delle cose. Avvertono che, per quanto invincibile sembri dopo ogni sconfitta il potere, ci sarà sempre, di nuovo, chi sceglierà di camminare sulla testa dei re nel grande spettacolo della Rivoluzione, dove le comparse diventano protagonisti.

Di romanzo in romanzo, i Wu Ming perseguono un progetto che è tanto letterario quanto politico, spostare i riflettori sui dimenticati della storia, le insorgenze cancellate e oscurate dai vincitori perché se ne perdesse anche la memoria.

Il libro infinito

L'ebook ha introdotto una nuova pratica: il testo può essere continuamente corretto e aggiornato. L'innovazione tecnologica recupera una procedura antica. Già Petrarca e Manzoni usavano rivedere le proprie opere a distanza di anni. E lo stesso hanno fatto in epoche recenti Eco e Arbasino

Stefano Bartezzaghi, la Repubblica, 27 aprile 2014

Professore di tecnologia e collaboratore del Guardian, John Naughton qualche tempo fa ha raccontato un'esperienza singolare. Aveva acquistato in versione ebook un libro di cui si è parlato molto nei primi mesi dell'anno, *The Second Machine Age* di Erik Brynjolfsson e Andrew McAfee. È un libro che attribuisce l'assottigliamento del ceto medio e l'aumento del divario fra ceti ricchi e poveri ai progressi della tecnologia, più che all'egemonia del liberismo stabilita con Margaret Thatcher e Ronald Reagan. A un paio di settimane dall'acquisto, Naughton si è visto arrivare un'email da Amazon che lo avvisava dell'uscita di una nuova versione dello stesso libro, che poteva scaricare gratuitamente e che conteneva, proseguiva l'email, «significative modifiche editoriali». E il bello, nota Naughton, è che il libro di Brynjolfsson e McAfee parla di come il progresso delle attuali tecnologie sia stato molto graduale per poi farsi frenetico: dobbiamo aspettarci che succeda lo stesso per la tecnologia dell'ebook? Addirittura per i book medesimi?

Nei paesi anglofoni l'ebook ha già cambiato molte dinamiche editoriali. Pare esserci una legge per cui l'accelerazione avviene quando una tecnologia entra in rete con le altre. È successo con i computer, quando è sorta Internet; con i cellulari, quando non sono più stati solo telefoni; sta succedendo con l'ebook (anche se più debolmente in Italia) quando lo stesso libro può essere letto da chi lo ha comprato su diversi dispositivi e in un certo senso è «la stessa copia» (rimane «il segno», sono riportate sottolineature e note a margine, eccetera).

Perché una tecnologia diventi necessaria occorre che renda possibile qualcosa che prima non lo era. Il fatto di poter con una certa facilità aggiornare un libro, raggiungendo i medesimi lettori, per esempio. Ma cosa succede se quindici giorni dopo gli autori di *The Second Machine Age* ci ripenseranno ancora? Ritocca qui, aggiungi là, toglie e sposta, il libro potrebbe essere completamente rifatto, sostenere una tesi opposta a quella iniziale, parlare d'altro. Allarmante? Se si pensa che a volte le case automobilistiche richiamano i clienti in officina per rimediare a difetti di fabbricazione anche gravi, c'è almeno il sollievo che con i libri non si fa male nessuno. Eppure l'instabilità di un testo non manca di inquietare, un po'. Beninteso l'editoria di carta ha sempre registrato casi analoghi. La nostra letteratura ha una sua veneranda tradizione di opere riviste dall'autore anche a distanza di molti anni: dal *Canzoniere* di Petrarca ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni sino a *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino (Feltrinelli 1963, 1967; Einaudi, 1977; Adelphi, 1993). Nel 2010, a trent'anni di distanza, Umberto Eco ha preparato una nuova edizione del *Nome della Rosa*, con quella che ha definito un'operazione di «leggera cosmesi», sciogliendo qualche citazione latina e aggiustando il ritmo di alcuni passaggi. Ritocchi più o meno vistosi vengono ordinariamente apposti fra prima e seconda ristampa, per correggere errori piccoli e grossi. Ma una nuova edizione può essere l'occasione per aggiungere riferimenti più attuali e toglierne di obsoleti. Un caso recente è quello di Francesco Cataluccio, che ha appena ripubblicato da Einaudi il suo

saggio *Immaturità*, uscito dieci anni fa, rivedendo il testo e aggiungendo un capitolo. Marco Belpoliti ha invece cambiato sia editore sia titolo, riscrivendo ed estendendo il suo *Crolli* (Einaudi, 2005), rendendolo un libro totalmente diverso, che ha pubblicato da Guanda come *L'età dell'estremismo*. Nei libri accademici, poi, ci sono tristi pratiche per gonfiare la propria bibliografia con titoli che di inedito hanno proprio solo il titolo, o poco più. Insomma ci sono le integrazioni, i senni del poi e i ripensamenti; ci sono i rifacimenti strutturali e c'è l'arte di arrangiarsi, e di riarrangiare i propri libri come i cantanti pop fanno con le canzoni. Tra l'altro il turn over sui banchi delle librerie è sempre più frenetico, quindi è più difficile già per l'autore pensare di avere scritto un «libro che resterà». Figurarsi per il lettore.

Ciò che rende sostanziale il cambiamento è però che l'ebook ha praticato una separazione di testo e libro, tanto è vero che le nuove versioni non risultano aggiuntive, bensì sostitutive delle precedenti. Nella lavorazione tradizionale, il libro di carta, stampato, copertinato e rilegato, costituiva una cristallizzazione del lavoro dell'autore. E allora si diceva che il libro «faceva testo»: come una foto fa da ritratto, magari alla fine di un lento lavoro di maquillage e allestimento di luci e pose. L'imprimatur era un *varietur*. Naughton rammenta con malinconica scalrezza il sollievo dell'autore che ricevendo la prima copia del libro stampato pensa di potersi finalmente dedicare ad altro.

Non arrivando mai alla carta e restando quindi allo stato digitale della sua esistenza, il testo dell'ebook conserva invece la potenziale malleabilità del file in cui l'autore lo ha videoscritto.

Si intuiscono già le relative fattispecie.

Libri millesimati, da citare come vini specificando il momento non della vendemmia ma dell'edizione. Libri lunari, che cambiano forma ciclicamente, fra tre o quattro versioni differenti. Libri telescopici, a cui si aggiunge un capitolo ogni tanto e col tempo passano da pamphlet a volumoni. Libri cicatrizzati, dove un coniuge o un amico offeso per un dettaglio non sono più costretti a rassegnarsi ma ricattano: «Adesso tu lo cambi». Libri bipolari, in cui l'assassino nei mesi pari è il maggiordomo e nei mesi dispari è il cocchiere. Libri rashomonici, dove a ogni aggiornamento la versione è raccontata da un narratore diverso. Libri enigmatici, dove il lettore è sfidato a stanare l'unica vocale che è stata cambiata da una versione all'altra, rendendo il bosco un basco o Lecce Lecce. Libri alla Alì Agca, dove ogni mese l'autore si pente e dice: basta, questa volta vi dico come è davvero andata.

I filologi, finora frustrati dal word processing, troveranno nuovi campi di ricerca. E se il lettore comune avrà di che lamentarsi vorrà dire che Humphrey Bogart farà loro una telefonata opposta a quella famosa: «Senti? Non è la stampa, bellezza. E io ci posso fare di tutto».

**Ciò che rende sostanziale il cambiamento è però
che l'ebook ha praticato una separazione di testo e libro,
tanto è vero che le nuove versioni non risultano aggiuntive,
bensì sostitutive delle precedenti.**

Una sirena di nome Elvira

Il rapporto di lavoro e poi la consuetudine con una delle grandi signore dell'editoria italiana.
Silvano Nigro racconta Elvira Sellerio

Salvatore Silvano Nigro, Il Sole 24 Ore, 27 aprile 2014

Per molto tempo fu solo una voce che bussava al mio telefono. Cominciò tutto una sera d'inverno. Non ricordo la data esatta. Potrei ricostruirla. Ma non voglio intralci di giorni, mesi, anni. Il tempo dei calendari mal si accorda con una storia che ha a che fare con il fascino, con l'attrazione del mito. Vivevo a Roma, in una mansarda sospesa sul verde di Villa Borghese. L'ingresso dava su via Margutta.

Avevo a disposizione, oltre ad un piccolo terrazzo, uno stanzone riscaldato da un camino.

E, accanto al camino, c'era il tavolo da lavoro, ingombro di manoscritti e bozze di stampa. Lavoravo come redattore in una casa editrice. Stavo rannicchiato sulla macchina da scrivere. Il freddo era insospugnabile, nonostante il fuoco acceso. Quella sera Roma era eccezionalmente sotto la neve. Conservo



un'istantanea del fotografo americano Arturo Pat-ten. Le strade della città sembravano piste di pat-tinaggio. Arturo era passato da casa mia. Mi aveva lasciato una copia della fotografia. Altre due erano per i miei vicini di casa: Alfonso Gatto e Federico Fellini. Arturo era molto amico del regista.

Squillò il telefono. Ebbi la sensazione che il suo- no scricchiolasse di ghiaccioli. La voce era calda, un fruscio di foglie mosse dal vento. «Amico mio... », disse. Per me era una voce senza biografia. Non l'ave-vo mai sentita. Eppure mi parlava come fossimo con-fidenti. Era avvolgente. Così, pensai, doveva essere il canto delle sirene. Faceva levitare, con il suo pausato e sommesso scampanello di sillabe, miraggi remoti. Non mi chiesi più chi fosse all'altro capo. Mi arresi alla seduzione. E fu un racconto lungo, d'incontri con libri, con collezioni di pitture su vetro, con giocattoli di legno o di latta, con vecchie bambole, con acqueforti e acquetinte. Arrivò al punto. Aveva avuto il mio nu-mero di telefono da Leonardo Sciascia. Mi conosceva indirettamente. Mi aveva disegnato sui resoconti del pittore Bruno Caruso. E ora mi telefonava per ringra-ziarmi. Avevo pubblicato su *Paese Sera* una recensione a un libro che lei aveva fortemente voluto. E avevo rilevato alcune imprecisioni nel risvolto che faceva da viatico critico. I miei rilievi le avevano consentito di correggere il risvolto di un altro libro in corso di stam-pa, che si abbinava al precedente. Mi invitò a Palermo. Era Elvira Sellerio.

Non ci eravamo mai incontrati. Anche se nella casa editrice da lei fondata, insieme al marito Enzo, ero già stato una volta. Ero arrivato trafelato a un ap-puntamento che mi aveva dato Leonardo Sciascia. Ero in ritardo. Lo trovai seduto su un divano, che parlava con vecchi amici d'infanzia. Rievocavano gli anni di scuola, in paese. Sembravano degli allegri congiurati. Si chiamavano fra di loro con nomigno-li. «Nanà», diceva uno. E l'altro rispondeva: «Pepè». Interveneva «Fefè». E si intrometteva «Gegè». Quel divano è ancora lì, nel salottino della casa editrice. Somiglia a uno che compare in una fotografia di Enzo Sellerio, nel soggiorno di famiglia. Nella fo-tografia si vedono Elvira e la figlia Olivia bambina. Madre e figlia stanno l'una di fronte all'altra, sdraia-

te. I loro piedi si incontrano sotto un plaid a scacchi. Entrambe reggono dei libri aperti sulle ginocchia. Leggono. Su quel divano, in casa editrice, ho sem-pre evitato di sedermi. Lo sento occupato dall'alle-gria di Sciascia e dei suoi compagni di scuola, o dal rumore leggero di pagine sfogliate. [...]

Prendemmo l'abitudine di sentirci per telefono. La voce bussava di sera tardi, non prima delle dieci. Si parlava di libri letti o da leggere. Non solo. Lei era premurosa. Voleva sapere del mio lavoro, delle mie recensioni. L'incuriosiva la vicenda di mia madre: una donna che era nata nel Nebraska, era andata in vacanza in Sicilia, aveva incontrato mio padre, si era sposata, aveva avuto tre figli, e si era separata. Le sto-rie di donne l'appassionavano. Era interessata alla let-teratura sulla donna borghese in Sicilia. Sapeva tutto di Elvira Mancuso, una sconosciuta scrittrice siciliana che nel 1906 (l'anno stesso in cui usciva *Una donna* di Sibilla Aleramo) aveva pubblicato a Caltanissetta un romanzo sul difficile «riscatto» di una donna in una società patriarcale. La Elvira scrittrice si era immagi-nata di trovare sostegno in Capuana. La delusione fu enorme. Elvira Sellerio, invece, era stata fortunata. Si era incontrata con Leonardo Sciascia e, insieme a lui, aveva dato vita a un'avventura impensabile a Palermo. Aveva messo al servizio di un «sogno» la sua passione per la lettura. E aveva trovato, nell'editoria, un impe-gno di lavoro che le permetteva di collaborare, in tota-le autonomia e in piena libertà, con il marito, editore d'arte, fotografo, grafico di notevole immaginazione tecnica; e con uno scrittore che nell'editoria cercava un prolungamento della sua attività di narratore e saggis-ta e che desiderava costruire una biblioteca ideale, ca-pace di dialogare con la società civile e sostenere bat-taglie «moralì» contro l'anormalità politica del paese. Dall'incontro di una donna, che credeva con forza nel valore ampiamente «politico» della lettura, e di uno scrittore «illuminista», che impugnava la letteratura come dovere e come azione, nacque quel tavolo di la-voro condiviso attorno al quale si è strutturata la casa editrice Sellerio; con il decisivo apporto di Enzo, ma-estro nel taglio dei formati e nella vestizione dei libri. Al telefono io ero il Professore, lei era la Signora. E questa convenzione non fu mai dismessa.

Come conoscere Updike senza leggere Updike

Quanto siamo influenzati dalla critica, dalle opinioni, dai giudizi altrui su autori che non abbiamo ancora letto? Quanti possiamo conoscere di questi autori, senza aprire un loro libro? Abbiamo provato a recensire così John Updike

Christiano De Majo, rivistastudio.com, 29 aprile 2014

Sfogliando il bollettino Einaudi con le prossime uscite di *Stile libero*, fermo il cursore sulla pagina che pubblicizza la riedizione di *Sei ricco, Coniglio*. All'inizio solo per la strana sensazione di vedere un libro di Updike, storicamente pubblicato da Guanda, sotto il marchio Einaudi, ma la sensazione poi, come quando ci ricordiamo di scrittori importanti che non abbiamo mai letto, si trasforma nella domanda – *sarà la volta buona?* – cui segue un minimo e rapido processo decisionale, difficile da riportare nella sua istantanea complessità, ma che forse, all'osso, può ridursi allo scontro tra curiosità e pregiudizio, a una veloce pesata sulla bilancia dei pro e dei contro.

Non ricordo chi, in un libro che ho letto di recente, o forse proprio in uno di quelli di cui sto per parlare, ha detto che come lettori formiamo la gran parte dei nostri giudizi su libri e autori non tanto leggendo i libri di quegli autori, ma interiorizzando recensioni e giudizi che li riguardano. Una considerazione che mi ha fatto pensare a quanto generalmente finisca per sottovalutare la produzione critica e/o giornalistica, il che è tanto più bizzarro se si considera che è l'attività che svolgo con più regolarità.

Non ho mai letto Updike e anche questa volta è probabile che non lo leggerò, mi sono detto sfogliando il pdf del bollettino Einaudi, d'altra parte posso tranquillamente affermare di conoscere Updike, al



punto da essere capace di spingermi a inquadralo come «uno dei due o tre grandi maestri della prosa americana del secondo Novecento», oppure come «lo scrittore che, da una prospettiva wasp invece che ebraica, contende a Roth la palma di cantore del trinomio sesso, morte e benessere suburbano». Due definizioni che potrei avere interiorizzato alla lettera da qualche recensione o che potrebbero anche essere, con lo stesso grado di probabilità, frutto di una mia sintesi personale, il compendio di tutto ciò che ho letto non *di* Updike ma *su* Updike. Non è tanto che l'originalità, come direbbe qualcuno, sia morta da un pezzo. È che la letteratura e la critica letteraria si nutrono vicendevolmente di intuizioni, influenze, condizionamenti. Ma anche che il riconoscimento della grandezza di uno scrittore passa attraverso la sua trasformazione in marchio di fabbrica. Così possiamo sapere cosa Updike rappresenti sul piano letterario anche senza averlo letto. D'altra parte, non trovate veramente noiosi quelli che ci ammoniscono con tono professorale che bisogna sempre leggere prima di giudicare? Non ci dice qualcosa il fatto che ogni lettore ha una certa quantità di autori che può dire di conoscere, o di cui può persino abbozzare un profilo, senza averne mai letto una riga?

In una recensione pubblicata sul *New York Observer*, risalente al 1997, secondo quanto riportato dal sito della rivista, o al 1998, se invece si tiene fede alla data riportata sull'edizione italiana di *Considera l'aragosta*, David Foster Wallace stronca un libro di Updike (*Verso la fine del tempo*) togliendomi (nel 2006) non solo la curiosità di leggere quel libro, ma – potere della critica! – di leggere l'opera di Updike in toto. Punti salienti della stroncatura: 1) Si può includere Updike, insieme con Mailer e Roth, nel filone dei «Grandi narcisisti che hanno dominato la narrativa americana del dopoguerra». 2) «La sua ascesa negli anni Sessanta e Settanta lo ha consacrato cronachista e portavoce della generazione forse più egocentrica dai tempi di Luigi XIV». 3) Updike è un talentuoso compositore di descrizioni (bravura riconosciuta pressoché da tutti), ma è troppo ossessionato dal sesso per non diventare quasi sempre sgradevole e noioso. 4) I suoi

personaggi sono «narcisisti e donnaioli, si disprezzano e si compatiscono... e sono soli, soli come soltanto un solipsista emotivo può essere solo». 5) In ragione di ciò, Updike è fondamentalmente, secondo Wallace, uno scrittore generazionale, come spiegato in questo bellissimo passaggio: «Ma molti under quaranta di oggi, giovani adulti degli anni Novanta – che sono, ovviamente, il frutto delle fucose infedeltà e dei divorzi descritti da Updike con tanta bellezza, e che hanno assistito al deteriorarsi di tutto questo mirabile individualismo e libertà sessuale nel lassismo privo di gioia e anomico della Me Generation – hanno orrori molto diversi, fra i quali spiccano anomia, solipsismo e una solitudine squisitamente americana: la prospettiva di morire senza aver mai, nemmeno una volta, amato qualcosa al di fuori di se stessi».

Ognuna di queste sferzate mi sarebbe apparsa nel 2006 e, in una certa misura, continua a sembrarmi ora, terribilmente condivisibile (Si può condividere un giudizio su un autore che non abbiamo letto, strano vero? Eppure succede). Avrei finito di leggere la recensione di Wallace – e non sono sicuro, mi viene da pensare oggi, che questa sia esattamente una qualità della recensione – con l'idea di conoscere Updike meglio delle mie tasche, potendo così fare a meno di leggerlo.

Nello stesso anno (2006), usciva per Fazi una raccolta di racconti di Giordano Tedoldi intitolata *Io odio John Updike*, che era anche il titolo di un racconto della raccolta. Un racconto che mi piace ancora un sacco e che gira intorno a un corso di scrittura creativa, che il protagonista, Giordano, segue, finendo per intessere rapporti – quel genere di rapporto morboso tipicamente tedoldiano, che nasce da un impulso erotico ma di fondo asessuato – con due sue colleghe di corso. Un racconto su noia e ambizione, potenza e frustrazione, ma che, a rileggerlo ora, mi appare anche come una conferma alla teoria wallaciana di Updike come scrittore generazionale, dal momento che il protagonista maschile del racconto è l'esatto opposto dell'idea che mi sono fatto dei personaggi maschili di Updike: incapace di seguire le sue pulsioni, dominato da queste due figure

femminili, in disperata fuga dal solipsismo. Nella scena madre, i tre personaggi si trovano in un bar di lesbiche vestite da squaw nel centro di Roma: «Io vidi su una parete una foto incorniciata. Singolarmente si trattava di un maschio. Poteva sembrare il giornalista Corrado Augias, allora piuttosto in voga per la trasmissione *Telefono Giallo*, e invece era lo scrittore John Updike. Qualcuno gli aveva disegnato col pennarello Pentel nero un cazzo in bocca. Alla sua sinistra c'era lo scrittore Philip Roth. Col pennarello Pentel nero gli avevano disegnato un frattura ricucita sul cranio [...] Yona mi avvicinò e piantò una freccetta in mezzo agli occhi di John Updike. Poi si allontanò di cinque passi, mi disse di scansarmi e ne tirò un'altra, accompagnandola con un grido di soddisfazione, che centrò Updike sul mento. "Lì deve fare molto male", mi disse Yona tornando a staccare le freccette. "Solo parole", aggiunse. "Ora li stacco dal muro e ci piscio sopra. Ehi Mary!", gridò all'indirizzo di una squaw dietro al bar, "posso staccare dal muro gli scrittori che ti ho regalato e pisciarci sopra?"».

Divertente. Tragico. Da questi due esempi, verrebbe da dire che, a differenza di Roth, Updike sia in grado di suscitare una quota molto maggiore di odio e risentimento. Forse, come scrive Wallace, concludendo la sua recensione, perché «mai una volta» a Ben Turnbull, protagonista di *Verso la fine del tempo* e alter-ego di Updike, «viene in mente che il motivo di tanta infelicità sia che è uno stronzo». Ma la mia conoscenza di Updike non si limita a una relazione indiretta di segno negativo. Poco fa mi è capitato di leggere un libro di Nicholson Baker, tratto dalle utilissime, almeno per me, liste di consigli di David Shields. Intitolato *U and I*, una folle, delirante, illuminante, rivelatoria indagine sulla relazione ossessiva che l'autore intrattiene con il mito letterario di John Updike.

Il libro prende le mosse dalla morte di Barthelme e dal fatto che Baker si sforzi per giorni di scrivere qualcosa in sua memoria, un pezzo da mandare al *New Yorker* ma che non riesce a scrivere perché lo mette di fronte a due complicati dubbi: 1) Scrivere un pezzo sulla morte di un autore mirando alla

pubblicazione su un prestigioso organo di stampa è il peggior servizio che si possa fare alla memoria di qualcuno essendo di fatto un'azione dettata dal personale narcisismo dello scrivente, nel momento in cui lo scrivente cerca in tutti i modi di comporre la frase definitiva sul morto che potrà essere ricordata e citata. 2) La morte influenza consistentemente il giudizio – «migliaia di particolari vengono riformulati nel momento in cui qualcuno passa il confine tra vita e morte» – ragione per cui è molto meglio scrivere di qualcuno che è vivo come se fosse morto. Questo qualcuno può essere per Baker soltanto John Updike, un modello e un'influenza molto più importante del defunto Barthelme. Inizia così questo strambo, eppure riuscito sul piano logico, andirivieni tra realtà e letteratura che, al contrario di quanto sembra, può essere letto senza aver mai letto Updike. E d'altra parte lo stesso Baker confessa a un certo punto di aver letto soltanto una parte delle cose scritte dall'autore di *Corri, Coniglio* e, intenzionato a rappresentare nel modo più fedele possibile il modo in cui la letteratura agisce sulla memoria, indagando sulle ragioni che ci portano a intrappolare certe immagini o certe frasi piuttosto che altre, decide fino a quando non ha finito di scrivere il libro di non leggere tutto quello che gli manca e neanche di rileggere quello che ha già letto.

U and I è un libro che mette in fila un sacco di verità che pochi scrittori sarebbero in grado di confessare in modo tanto onesto. Quante debolezze e piccinerie, per esempio, affliggano l'artista o quanti fatti extra-letterari contribuiscano a formarne il gusto. O ancora: quanto sia permeabile il confine che separa il mondo in carne e ossa da quello dell'immaginazione.

Per dire, dopo che i due si sono incontrati e conosciuti, il libro si chiude con il dubbio insinuato da Baker che Updike non solo lo abbia preso a modello per disegnare un personaggio di un suo libro, ma che lo abbia addirittura plagiato, più o meno consapevolmente, in un piccolo passo di un altro testo. Il che getta una luce al tempo stesso tenera e sinistra (semmai ce ne fosse bisogno) sul Grande Autore di cui abbiamo solo sentito parlare.

Demo fallatio

«Sei come sei» della Mazzucco non è osceno, è solo brutto, e i ginnasiali non se lo meritano

Nicoletta Tiliacos, Il Foglio, 30 aprile 2014

Melania Mazzucco è nota per aver vinto lo Strega nel 2003 con *Vita* (Rizzoli). Romanzo nel quale, in alcune pagine, aveva fedelmente parafrasato *Guerra e pace* di Tolstoj (riaffiorato, pare, dall'inconscio, e non dalla libreria di casa o da Google). Se infliggiamo ai lettori un campione della prosa mazzucchiana, è solo perché *Sei come sei* è stato adottato come testo da far leggere e commentare da alunni del ginnasio nel liceo romano Giulio Cesare. Il romanzo – presentato come la storia di «una famiglia normale»: lui e lui, più figlia ottenuta in Armenia con l'utero in affitto – è stato scelto da alcuni docenti impegnati nel programma di lotta alle «discriminazioni basate sull'orientamento sessuale e sull'identità di genere». Qualche studente ne ha parlato a casa, qualche genitore ha chiesto spiegazioni e i Giuristi per la vita hanno denunciato i docenti per «divulgazione di materiale dichiaratamente osceno» tra ragazzini di tredici-quattordici anni. Non è mancato il gruppo di beoti che ha colto l'occasione per dispiegare davanti al liceo uno striscione con su scritto: «Maschi selvatici, non checche isteriche».

Ma la vera occasione l'ha colta la Mazzucco. Sulla *Repubblica*, ha parlato ieri di «intimidazione squadrista» a proposito dei professori denunciati, e ha lamentato nientemeno che il ritorno dell'Indice, lo strumento con cui la chiesa condannava alla proibizione «il meglio della letteratura e del pensiero occidentale». Categoria nella quale – basta aprirlo a caso – sarebbe piuttosto arduo inserire *Sei come sei*. Perfetto esempio di quanto possa essere brutta la (pseudo)letteratura al servizio dell'ideologia e del politicamente corretto, occasionalmente in versione gay friendly. Della ragazzina Eva, che ha «due papà», Christian e Giose, ed è nata da maternità surrogata, ci viene detto che «è una bambina precoce, dall'intelligenza non comune». La sua «famiglia normale» è stata costruita grazie a

una «portatrice» (testuale, altrove si dice «surrogata»), della quale ai due futuri «papà» interessavano i «parametri unicamente biologici» (che altro, sennò?). Anzi, «zoologici, aveva osservato Christian. Non cercavano una donna, ma una femmina». È da questa pratica edificante che nasce dunque Eva. Poi il padre genetico, Christian, muore in moto mentre procedeva a centoventi all'ora su una stradina di campagna, e la sua famiglia non accetta che la bambina rimanga con Giose. Prima, però, c'era stata la terribile umiliazione della festa della mamma. Entità obsoleta e antidemocratica, nel mondo arcobaleno della Mazzucco (la mamma, non solo la festa). E dire che all'inizio la maestra – si era forse consultata con i colleghi del Giulio Cesare? – «l'aveva soppressa, per non offendere la sua sensibilità... I bambini si erano lamentati, gli altri genitori avevano protestato, i suoi avevano acconsentito a ripristinarla, e così quel giorno, mentre i compagni fabbricavano un disegno o una statua di Das per la mamma, a lei non venne in mente niente da offrire a una donna che non poteva né voleva immaginare». Noi invece non immaginiamo la felicità della Mazzucco per tanta pubblicità a buon mercato. La preside del Giulio Cesare, nel difendere la scelta di farlo leggere ai ginnasiali, ha detto che *Sei come sei* è un «bel libro, pieno di poesia e delicatezza». Una prova? «La cabina era poco più grande di un ascensore, ma provvista di riviste pornografiche per stimolare l'erezione. Donne e uomini nudi, organi genitali squadernati in primissimo piano, adatti a ogni tendenza sessuale. Giose apprezzò la sensibilità dei dottori. Ma lo disgustò l'idea di concepire suo figlio masturbandosi sulla fotografia di uno stallone professionista. Chiuse gli occhi, pensò a Christian, e attivò la mano. Eiaculò in quattro minuti, e per la fretta maldestramente metà lo schizzò fuori. Gocce di liquido cremoso e opalescente colavano sul bordo del contenitore. Dovette pulirlo col kleenex. Il dottore incamerò il suo sperma e lo spedì in laboratorio senza commenti». Appunto.