

La rassegna stampa di **O**bligue

novembre 2014

Il racconto di novembre è **Ombre che riconosco** di Valentina Maini.

Maria aveva ventidue anni quando incontrò per la prima volta la bambina col piccione. Era sera e su Praga cadeva una luce gelida che Valentina non smetteva di fotografare, con il pretesto di non dimenticarla mai, indicava un punto della piazza, l'angolo più bello, più speciale. Maria guardava distratta, per un secondo o due.

Quel giorno la bambina non si accorse di Maria. Imprigionata in un cappotto pesante, disegnava piccoli cerchi con le dita sulle piume dell'animale, come addormentato sulla sua spalla, a volte apriva un po' le ali, sollevando il corpo grigio, e lei lo toccava con la mano, come per tranquillizzarlo o impedirgli di volare via. Su quella spalla sottile, accanto alla mano bianca che lo accarezzava piano, sembrava un morto appeso ai suoi capelli biondi, sparsi sul cappotto. Più li guardava, più Maria diventava triste, una tristezza lenta e pesante che restava in un angolo, innocua. Fu costretta a sorridere. Certi luoghi erano fatti per essere fotografati, diceva Valentina, continuando a guardare Praga attraverso l'obiettivo. La bambina, invece, fissava l'animale e sembrava felice, fiera di quel peso sulle spalle. Maria avrebbe voluto sapere il suo nome, forse solo afferrare il piccione e scaraventarlo a terra, ma un buio azzurro cadde su piazza della Città Vecchia e la bambina si nascose da qualche parte, o scappò via. La luce ormai era cambiata. Cominciava già a nevicare.

Certo non avrebbe mai pensato che la seconda volta sarebbe stata a Venezia, lungo quella strada in salita. Nella luce verde di maggio, la bambina si avvicinava lentamente, nascosta nello stesso cappotto, la veste antica di un gigante. Quando le passò accanto, la

bambina si accorse di lei e la seguì con lo sguardo per qualche passo, anche quando Maria, superandola, cominciò ad accelerare guardando altrove, l'aria, le nuvole che disegnavano il cielo, i fitti canali di Venezia. Maria se ne accorse perché qualcosa si fermò nell'aria, come se gli occhi della bambina avessero imprigionato il mondo. Una macchia grigia si aprì sulla schiena di Maria, le vertebre sembrarono allargarsi di qualche centimetro per far spazio a una chiazza scura. Faceva male, ma nessuno se ne accorse e Maria ne fu grata. Quella volta, a Venezia, Valentina non c'era.

La incontrò altre volte: vicino al duomo di Milano, sulla metropolitana di Madrid, nella chiesa sconosciuta di un borgo toscano, a Bologna. Fingeva di non vederla, ma la bambina ormai sapeva tutto e si fermava, dovunque fosse, a guardarla. Stringeva il piccione tra le braccia. Era sempre più triste.

Quando Maria tornò a Firenze cercò di non pensare più alla ragazza col piccione. Si disse che era colpa dei viaggi, così frequenti negli ultimi mesi, si disse che la bambina col piccione era un abbaglio, un effetto dei suoi inutili spostamenti. Avrebbe smesso di cercare, di fingersi curiosa dei tetti, delle piazze, di come si piegavano le strade altrove. Si disse che era stanca e avrebbe vissuto a Firenze per sempre. Poi compì ventitré anni.

La porta era resistente, il citofono si sentiva appena, la bambina aveva solo chiesto di entrare, un momento. Aveva aspettato una risposta senza dire altro. Maria stava in silenzio, i suoi respiri nella cornetta erano sputi, lanciati contro un ospite inatteso,

era vile ma non sapeva fare altro, riagganciare la cornetta, spingere il pulsante, per esempio, aprire la porta e salutare la bambina e l'animale, scusarsi del disordine e dell'attesa, offrire una sedia, servire il caffè agitando le mani nell'aria della stanza chiusa. Sapeva che la bambina era lì fuori dal cancello, col suo animale raggomitolato sulla spalla. Poi la vide, come un'ombra scavata nel muro, tremante sull'acqua di un lago verticale. Era bella, il colletto alto le arrotondava il viso, non guardava più l'animale che dormiva sul suo petto morbido e bianco. Guardava Maria con occhi sempre più piccoli e rossi. La bocca si allungò in un becco. Maria si appoggiò alla sedia e chiuse gli occhi per sparire.

Tornò altre volte. Chiedeva sempre la stessa cosa, il permesso di entrare, un momento. Parlava lentamente, con lunghe pause e respiri che spaventavano Maria. Temeva che prima o poi avrebbe detto altro, avrebbe chiesto altro. Tornava l'inverno, avrebbe fatto freddo. Maria non le aprì mai.

Era quasi ora di cena quando il campanello suonò ancora, ma questa volta Maria non si alzò, non sollevò la cornetta, non ascoltò respiri. Anche quando suonò di nuovo, rimase immobile sulla sedia di legno, fissando un punto del muro che non aveva mai notato, nonostante in quella casa ci abitasse dal primo giorno della sua vita, nonostante conoscesse ogni crepa, un punto bianco che sembrava approfondirsi, scavare fino a trasformarsi in un foro, altrettanto minuscolo, o in un occhio, altrettanto invisibile, un occhio che non serviva per vedere ma per essere visti, un foro che non serviva per scappare ma per essere raggiunti. Si alzò dalla sedia, il campanello continuava a suonare mentre il foro si allargava e qualcosa, dall'altra parte, prendeva colore. Ombre che riempivano e svuotavano l'occhio del muro. Qualche piccione si posò sul davanzale, fuori dalla finestra. Maria pensò che la bambina avrebbe avuto freddo. I piccioni arrivavano a piccoli gruppi, volteggiavano pigri per poi riunirsi agli altri. Forse si scaldavano, cercavano riparo. Maria pensò che sarebbe morta, e che era colpa sua. I piccioni cominciarono a fare rumore. Arrivavano a decine.

Valentina Maini è nata a Bologna nel 1987. Ha studiato letteratura in Italia e in Francia, e ha pubblicato qualche racconto. Vive grazie a una borsa di dottorato sul romanzo della guerra civile spagnola.

- Pasquale Coccia, «Il tifo, i bigliettini, le partite del poeta»
Alias del manifesto, primo novembre 2014 5
- Riccardo Luna, «Lost in translation»
la Repubblica, 2 novembre 2014 7
- Luca Mastrantonio, «Elena Ferrante e gli scrittori invisibili»
Corriere della Sera, 2 novembre 2014 9
- Shout (aka Alessandro Gottardo), «Carver»
ilpost.it, 3 novembre 2014 10
- Stefania Parmeggiani, «I libri in streaming arrivano in Italia ma i big disertano»
la Repubblica, 5 novembre 2014 11
- Redazione, «Bookolico, lo streaming italiano di ebook. Intervista a Marco Cardillo»
waytoepub.com, 5 novembre 2014 13
- Redazione, «Librerie di quartiere, così Parigi e Londra “sfidano” Amazon»
repubblica.it, 5 novembre 2014 15
- Roselina Salemi, «Carta o schermo, come sarà il futuro del libro?»
l'Espresso, 6 novembre 2014 16
- Gian Paolo Serino, «Rimani umano, spezza il “Cerchio”»
il Giornale, 6 novembre 2014 20
- Antonio Prudeniano, «Moresco: “L'Italia fa la guerra ai suoi scrittori”»
illibraio.it, 7 novembre 2014 22
- Daniele Abbiati, «La Grande guerra di Echenoz arruola i sentimenti»
il Giornale, 8 novembre 2014 25
- Aldo Grasso, «Accendi la tv. Il romanzo è un telefilm americano»
La Lettura del Corriere della Sera, 9 novembre 2014 26
- Massimo Rizzante, «Quando la realtà supera la finzione quel che resta è vita»
la Repubblica, 9 novembre 2014 29
- Luca Briasco, «Powers, un romanzo bio-artistico»
Alias del manifesto, 9 novembre 2014 30
- Claudio Magris, «Un pastrocio non è un pasticcio: dentro la vita segreta del vocabolario»
Corriere della Sera, 9 novembre 2014 33
- Massimiliano Parente, «Il miglior romanzo è figlio di un paradosso della fisica»
il Giornale, 10 novembre 2014 35
- Paolo Mastrolilli, «Richard Ford: “Il mio eroe salverà il sogno americano”»
La Stampa, 13 novembre 2014 37
- Giovanni Cocco, «Ecco la “nouvelle vague” degli scrittori lombardi»
il Giornale, 13 novembre 2014 39
- Riccardo Staglianò, «Karl Ove Knausgård: “Scrivere. Tutto il resto è noia”»
il venerdì di Repubblica, 14 novembre 2014 41
- Ernesto Aloia, «John Fante, pieno di vita anche di fronte al dolore»
il Giornale, 15 novembre 2014 44

– Paolo Giordano, «Guardo le serie tv. Ma i romanzi sono meglio» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 16 novembre 2014	46
– Nicola Lagioia, «Georg Trakl, l’anniversario che valeva la pena ricordare» <i>Internazionale</i> , 16 novembre 2014	48
– Marco Cubeddu, «Alla corte del “Re Giallo”, il libro che fa impazzire (anche i fan delle serie tv)» <i>il Giornale</i> , 17 novembre 2014	51
– Enrico Franceschini, «J.J. Abrams: “Dimenticate <i>Lost</i> , ho creato il libro a più dimensioni”» <i>la Repubblica</i> , 19 novembre 2014	53
– Alberto Notarbartolo, «Nick Hornby è un inglese tipico» <i>internazionale.it</i> , 20 novembre 2014	56
– Stefania Vitulli, «Il mio libro d’amore è stato un sacrilegio» <i>il Giornale</i> , 21 novembre 2014	64
– Giordano Tedoldi, «Il grande reporter che non scriveva nulla» <i>Liberò</i> , 21 novembre 2014	66
– Raffaele Oriani, «Le belle lettere» <i>il venerdì di Repubblica</i> , 21 novembre 2014	68
– Corrado Stajano, «Cerati, le lettere come officina: l’Einaudi dell’“umile venditore”» <i>Corriere della Sera</i> , 22 novembre 2014	71
– Roberto Carnero, «Scrittori in erba. Si parta dalla scuola» <i>Avvenire</i> , 22 novembre 2014	73
– Christian Raimo, «Ho incontrato il più grande scrittore sudamericano» <i>internazionale.it</i> , 22 novembre 2014	75
– Cecilia Bello Miniacchi, «Veronesi ridà filo al suo prototipo di eroe in presa diretta» <i>Alias del manifesto</i> , 23 novembre 2014	82
– Claudia Durastanti, «Perché <i>The Circle</i> di Dave Eggers è un libro sbagliato» <i>pagina99.it</i> , 25 novembre 2014	84
– Maurizio Bono, «Addio a Bernabò. L’agente amico dei bestseller» <i>la Repubblica</i> , 25 novembre 2014	87
– Fabio Gambaro, «Modiano, istruzione per l’uso» <i>la Repubblica</i> , 26 novembre 2014	88
– Alessandro Gazoia, «A parte l’iva, perché in Italia gli ebook non vendono?» <i>internazionale.it</i> , 26 novembre 2014	90
– Silvia Truzzi, «L’autunno nero dei libri» <i>il Fatto Quotidiano</i> , 27 novembre 2014	92
– Alessandro Zaccuri, «María Kodama: “Mio marito Borges tra tempo e sacro”» <i>Avvenire</i> , 27 novembre 2014	94
– Valentina Pigmei, «L’emancipazione incompleta della scrittura femminile» <i>pagina99</i> , 29 novembre 2014	96
– Bret Easton Ellis, «Perché Stoner è un vero eroe» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 30 novembre 2014	98

Il tifo, i bigliettini, le partite del poeta

«L'ultima rappresentazione sacra del nostro tempo è il calcio, è rito nel fondo...
è lo spettacolo che ha sostituito il teatro»

Pasquale Coccia, Alias del manifesto, primo novembre 2014

Nelle pause delle riprese di un film spuntava sempre un pallone, dietro cui correvano gli addetti alle luci, gli attori, le comparse e più di tutti Pier Paolo Pasolini. A Mantova nella primavera del 1975 Pasolini era impegnato nelle riprese di *Salò*, a Parma Bertolucci con quelle di *Novecento*. La sfida tra i due che capitanavano le rappresentative calcistiche non si fece attendere, alla Cittadella il match vide i pasoliniani con le magliette rossoblù del Bologna, squadra per la quale tifava, e con le divise del Parma la squadra di Bertolucci, la partita finì 5 a 2 a favore di Bertolucci. Pasolini manifestava apertamente la gioia di partecipare e condividere il momento sportivo, lo viveva in maniera molto forte, aveva una

vera passione, e si arrabiò in quell'occasione per il poco impegno della sua troupe. D'altronde a Enzo Biagi che nel 1973 gli chiedeva che cosa gli sarebbe piaciuto diventare nella vita, se non si fosse occupato di cinema e di scrittura, Pasolini rispose: «Un bravo calciatore. Dopo la letteratura e l'eros, per me il football è uno dei grandi piaceri». Era un vero appassionato di sport e non si fece sfuggire l'occasione delle olimpiadi di Roma del 1960 per accreditarsi come inviato di *Vie Nuove*, il settimanale vicino al Pci diretto da Maria Antonietta Macciocchi. Scriveva il giorno dell'inaugurazione: «Il ministro Andreotti fa il suo discorso di benvenuto e credo sia difficile immaginare un discorso più retorico»



e provinciale del suo... che ha dato il la a tutta la parte retorica e insopportabile della manifestazione: il canto dell'inno olimpico, le tre salve di artiglieria che hanno fatto gridare di spavento le signore, il volo dei piccioni che ha riempito il cielo come un formicaio e il suono di tutte le campane di Roma. Tutto ciarpame decadente ed estetizzante, merce del peggior neoclassicismo e del peggiore romanti-

«Il calcio è l'ultima rappresentazione sacra del nostro tempo. È rito nel fondo, anche se è evasione. Mentre altre rappresentazioni sacre, persino la messa, sono in declino, il calcio è l'unica rimastaci. Il calcio è lo spettacolo che ha sostituito il teatro»

cismo... meno male che gli atleti, in mezzo al campo avevano rotto le file e armati delle più borghesi macchinette fotografiche si erano sparpagliati a fotografare il tedoforo».

Sulle pagine del settimanale di sinistra, Pier Paolo Pasolini scriveva quello che coglieva all'interno dell'Olimpico di Roma, spesso in compagnia di Elsa Morante e Alberto Moravia. Innanzi a quei corpi muscolosi, scolpiti dagli allenamenti, che godevano anche delle prime abbondanze alimentari dopo la guerra mondiale, grazie al boom economico, Pasolini considerava l'atleta un essere superiore da un punto di vista artistico. Non gli piaceva l'atletica leggera, che riteneva elitaria e noiosa, piuttosto, diceva provocatoriamente, preferiva le gare di tiro alla fune sulla spiaggia di Ostia, quelle che si disputavano tra italiani e ungheresi. Alla gara dei cento metri Pasolini preferiva la maratona, per sforzo e fatica una gara capace di «scendere» nella tragedia greca, e tra tutti gli sport preferiva la boxe (polemizzò violentemente con Giovanni Arpino, l'autore di *Azzurro Tenebra*, su Nino Benvenuti, le cui foto comparivano sulle pareti delle sezioni Msi), e il calcio, anche se a quello della nazionale aveva augurato mille Coree, dopo l'eliminazione degli azzurri da parte della squadra sudasiatica ai mondiali del 1966 in Inghilterra.

Agli intellettuali di sinistra che nel 1970 gli chiedevano stupiti il motivo della febbre calcistica, Pier Paolo Pasolini rispondeva con provocazione: «Il calcio è l'ultima rappresentazione sacra del nostro tempo. È rito nel fondo, anche se è evasione. Mentre altre rappresentazioni sacre, persino la messa, sono in declino, il calcio è l'unica rimastaci. Il calcio è lo spettacolo che ha sostituito il teatro». E poco più di un mese fa, il 12 settembre, nello stadio del rugby Fassini di Rieti, a cura del regista Giorgio Barberio Crosetto è andato in scena lo spettacolo teatrale *Pier Paolo!* una partita giocata da due squadre di calciatori dilettanti, la Polisportiva Cantalice e l'Alba Sant'Elia di Rieti, dove i calciatori in campo e gli spettatori seduti in tribuna sono diventati attori di un'insolita performance teatrale. Il poeta di Casarsa tifava per la squadra del Bologna, città dove è nato e dove è tornato a studiare dopo gli anni vissuti in Friuli da ragazzino. Nel tifo per la squadra felsinea trovò un alleato insolito, Paolo Volponi, i due si coalizzarono contro il poeta Vittorio Sereni, noto tifoso interista, alla vigilia di un match decisivo per il primato in classifica: «Caro Sereni, intanto ti avverto che domenica il mio cuore è a Milano, insieme a quello grassoccio di Volponi: tutti e due a palpitare sull'orlo di una trombosi. E mi dispiace che la gioia nostra sarà la tua disfatta» scriveva Pasolini nel novembre del 1954 al poeta di Luino, che già all'indomani dell'incontro di calcio tra Inter e Bologna rispondeva sconsolato: «Come Teodorico morente vedeva Severino Boezio, ieri ho visto al 90° sul cielo di San Siro effondersi il tuo ghigno e il serafico sorriso di quel volpone di Volponi». A Roma Pasolini andava spesso allo stadio con quei ragazzi con i quali abbozzava improvvisate partite nei campi di periferia, che di lì a poco cedettero alla speculazione dei palazzinari, anche in occasione del derby: «Prendete er Mozzone, che avendo visto annunciato questo mio articolo sull'*Unità* mi ha telefonato a casa: "A Pà, nun t'azzardà a dir male de la Roma... Scrivi nell'articolo che er morto ancora puzzava, come semo usciti dallo stadio. E puzzerà tutta la settimana!"».

Lost in translation

I traduttori automatici prendono ancora troppi fischi per fiaschi. Ma per abbattere la Torre di Babele una soluzione ci sarebbe. Quale? Per esempio, quella di mettere dietro al computer un essere umano anziché un algoritmo

Riccardo Luna, la Repubblica, 2 novembre 2014

Operazione «Billion Dollar Company» è scattata qualche giorno fa. Martedì 28 ottobre Marco Trombetti, un giovane imprenditore romano, si è presentato al congresso mondiale dei traduttori, in corso a Vancouver, e – in pratica – ha detto: fatti da parte Google e voi smettetela di usare Translate con le sue traduzioni perlomeno maccheroniche, adesso ci penso io. Io, che ho trovato il modo di risolvere davvero la dannazione che come umanità ci perseguita dai tempi biblici della Torre di Babele quando volevamo raggiungere il cielo e per punizione siamo stati condannati a non capirci più. Io perché ho inventato quello che finora si è visto solo nei film di fantascienza: vi ricordate il traduttore automatico universale di Star Trek? Ecco, adesso esiste. Si chiama MateCat ed è gratis.

Vi sembra che l'abbia sparata grossa? Beh, intanto va detto che Marco Trombetti nella sua presentazione è stato molto più sobrio di così. Ma il vero motivo per il quale nella sala conferenze di Vancouver pare l'abbiano preso sul serio è un altro. Questa è una storia che parte da lontano: quindici anni almeno. E quello appena aggiunto è solo l'ultimo tassello di una torre costruita con molto successo da tanti protagonisti. Non solo Google, ma anche Microsoft, Yahoo!, Altavista: insomma i giganti del web si sono cimentati con il miraggio di un software che potesse tradurre tutte le lingue del mondo. In principio, possiamo dire per restare nella metafora biblica, fu Babelfish, un nome che era una citazione della famosa Guida Intergalattica per Autostoppisti di Douglas Adams. Negli anni Novanta era l'unico strumento per tradurre via web. E qui la storia diventa bella perché nel 1999 da

Roma, che certo non era sulle mappe dell'innovazione, qualcuno registra il dominio translated.net. Quel qualcuno era Marco Trombetti. Allora aveva ventitré anni. Era uno studente di fisica con la passione per le stelle (ma non prenderà mai la laurea). Aveva al suo attivo un progettino che oggi potremmo definire un antenato dei social network: Web Chat World, subito ceduto al colosso della pubblicità online DoubleClick. Con i soldi incassati, Trombetti decide di farsi un Erasmus in Francia, qui conosce la sua futura moglie, francese, e gli viene l'illuminazione: le traduzioni online si possono fare molto meglio. Nel 2002 lancia Translated che oggi è un bel gioiellino che funziona così: otto milioni di fatturato, presente in ottanta paesi con una community di circa centomila traduttori professionisti che vengono attivati da un algoritmo, il TRank, a seconda del tipo di traduzione richiesto. Bello. Un altro si sarebbe accontentato. Ma nel frattempo era arrivato Google, anzi Google Translate. Progetto guidato da un giovane informatico tedesco, Franz Josef Och, usato ogni giorno nel mondo da circa duecento milioni di persone per tradurre anche lingue minori e dialetti. Dunque, di che parliamo? Google ha stravinto. E così ha stravinto Microsoft con Bing Translator che funziona piuttosto bene. Ma la storia non finisce qui, sarebbe banale. Perché, per esempio, nel 2007 in gran segreto una delegazione di Google sbarca a Roma per comprarsi proprio Translated. Motivo? Sulle traduzioni generiche il prodotto di Google andava benone, ma la startup romana generava traduzioni di qualità fatte da traduttori professionisti collegati via web. Insomma,

per certi clienti era un altro livello. Trombetti ricorda: «Come è finita? Non ci mettemmo d'accordo sul prezzo e non se ne fece nulla».

In realtà qualcosa si fece. Google subito dopo ha lanciato il suo strumento per traduttori professionisti, un Toolkit che non ha mai preso piede (al punto che oggi i sottotitoli su YouTube, che come noto è un'azienda di Google, e i testi sullo store Google Play, usano i traduttori di Translated). E anche Trombetti ha rilanciato: grazie a un finanziamento europeo di 2,7 milioni di euro, ha creato MyMemory, il più grande database del mondo di parole tradotte professionalmente. Finché tre anni fa è scattata l'operazione Billion Dollar, per diventare un'azienda da un miliardo di dollari. Spiega Trombetti: «Il mercato mondiale delle traduzioni vale 37 miliardi di dollari. Quelle fatte da traduttori automatici alla Google sono poco più dell'1 per cento. Io

punto al resto. Alle trentamila agenzie che in media fatturano mezzo milione e non riescono a crescere». Per questo ha creato MateCat: è un software che aiuta i traduttori a non ritradurre quello che è già stato tradotto. Ed è gratis.

Dove sta il miliardo di dollari? «Tutte le volte che una traduzione manca nel nostro archivio oppure quando alla agenzia manca il traduttore nella lingua richiesta, arriviamo noi con i nostri centomila traduttori. A pagamento. E se una agenzia su tre mi gira solo il dieci per cento dei lavori, ecco che arrivo al miliardo». Ce la farà? Vedremo, ma questa non è solo una questione di soldi, in ballo c'è una questione millenaria: «Se riesco a fare tutte le traduzioni previste, ogni anno aggiungo al database più parole di quante Google e Microsoft hanno raccolto in dieci anni». Forse la condanna della Torre di Babele sta finendo.



Elena Ferrante e gli scrittori invisibili

Luca Mastrantonio, Corriere della Sera, 2 novembre 2014

Il caso affascina i lettori americani e inglesi. Più misteriosa di Pynchon, novella La Fayette

I libri di Elena Ferrante stanno conquistando i mercati in lingua inglese risvegliando l'interesse per la sua misteriosa identità. Nelle ultime settimane l'autrice dell'*Amore molesto* (1992), di cui è appena uscito *Storia della bambina perduta*, ultimo volume della tetralogia dell'*Amica geniale*, sta conquistando pubblico e critica. Una «Febbre Ferrante», come recita la scritta al neon rosa con cui la libreria newyorkese McNally Jackson ha incorniciato un box dedicato ai libri di Ferrante. Così, critici e giornalisti di testate come *The New Yorker* e *The Guardian* si chiedono: chi è Elena Ferrante? Esiste davvero? È uno pseudonimo? Di un uomo o di una donna? È Domenico Starnone? Cos'è, sociopatia? Strategia mediatica? Un passo indietro a favore del testo?

Domande che da vent'anni in Italia non hanno risposta. Chi crede di averla trovata ha smesso di farsele: come Silvio Perrella, scrittore e critico che ha indicato nella moglie di Starnone, Anita Raja (traduttrice per e/o, casa editrice di Ferrante), il vertice del triangolo editoriale con il marito e i libri. Per altri, come Paolo Di Paolo, la congiura del silenzio è un «teatrino troppo furbo» (*La Stampa*) che rende le «soap opera» di Ferrante più interessanti di quello che sono. Ma perché è così «molesto» il mistero Ferrante? Forse l'assenza di un'autrice di largo successo dal circolo di festival, tv e derivati web (più virali oggi della tv di vent'anni fa) va contro il codice del presenzialismo imperante. Analizzato già nel 1973 da

Guy Debord con *La società dello spettacolo*, indicando anche la via di fuga: farsi sfruttare o sottrarsi, sparendo. In Inghilterra lo fa regolarmente Banksy, artista di strada assai quotato e misterioso: in pochi dubitano della sua esistenza, ancora meno ne conoscono l'identità; la maschera dello pseudonimo gli permette di eludere la legge, non usurare il marchio e suscitare emozioni metropolitane globali, anonime-universali. La scozzese J.K. Rowling ha provato a scrivere un libro sotto pseudonimo, per scoprire però che senza «l'effetto Harry Potter» vende poco. L'invisibilità non sempre paga. Negli Usa l'arte della sottrazione biografica è stata praticata da J.D. Salinger (1919-2010), che non voleva fare i conti con il successo del *Giovane Holden* e il desiderio di empatia del lettore, che pure aveva ben descritto: un libro, dice Holden, ti piace davvero se dopo vuoi chiamare al telefono l'autore.

L'autorecluso americano più famoso oggi è Thomas Pynchon: a lungo si dubitò della sua esistenza, ma poi sono spuntate foto e informazioni attendibili. La vita è schermata, ma l'identità è autenticata. Lo stesso invece non si può dire di Ferrante. Per i più maliziosi, è un caso simile all'americano J.T. Leroy, nome con cui uscirono un paio di bestseller mondiali molto crudi, spacciati per autobiografici (*Sarah*, 1999, e *Ingannevole è il cuore più di ogni cosa*, 2000); in realtà a scrivere era una donna, e l'attrice che impersonava l'autore ai festival era la sorellastra del compagno di lei: dopo la rottura, lui confessò l'inganno.

E in Italia? Fece clamore Luther Blissett, pseudonimo collettivo degli autori di *Q* (1999). Ma è nella Francia del XVII secolo che c'è un interessante precedente di genere: Madame de La Fayette, madre del romanzo psicologico, opere come *La Princesse de Clève* le pubblicava anonime, perché quella letteratura violentemente intima era sconveniente per una nobile. Oggi, forse, sceglierebbe uno pseudonimo.

Carver

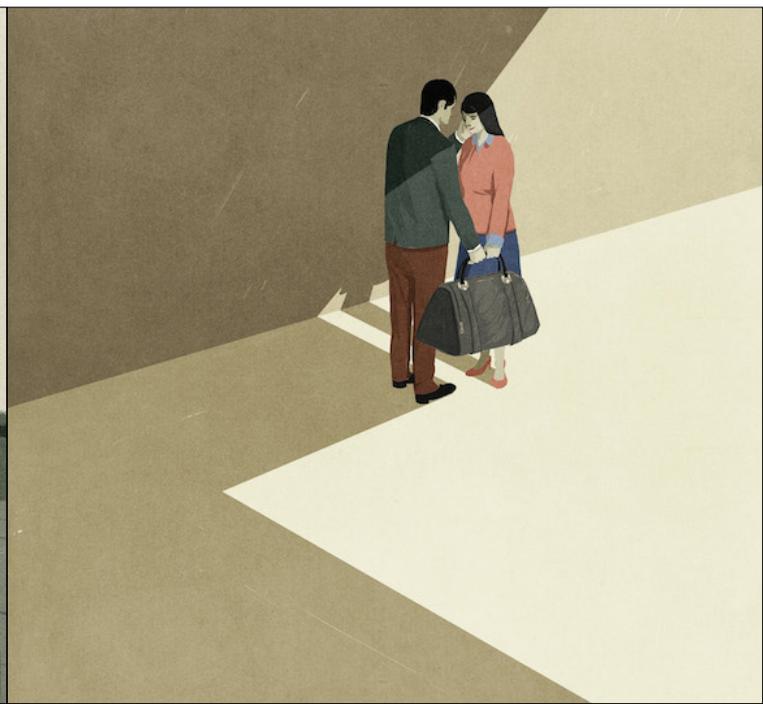
Shout (aka Alessandro Gottardo), ilpost.it, 3 novembre 2014

All'età di 19 anni mi capitò di vedere un programma su Rai3 in tarda serata che si chiamava *Totem*. In quella puntata Alessandro Baricco leggeva *Cattedrale*, racconto breve di Raymond Carver: quello fu il mio primo contatto con il grande scrittore americano. Il giorno dopo acquistai *Cattedrale* di Garzanti e successivamente tutte le edizioni di Carver edite da minimum fax, che proprio Carver mi aiutò a scoprire. Mi iscrissi anche a dei corsi serali di scrittura creativa alla scuola Holden di Torino sperando di poter imparare a scrivere, il risultato fu invece che capii con certezza che non ci sarei mai riuscito. Successivamente ho compreso che il mio mezzo per comunicare doveva essere il disegno. Oggi mi piace pensare che leggendo e amando le sue storie ho un po' imparato a raccontare le mie.

A febbraio di quest'anno ricevetti una email da Einaudi con oggetto «Carver». La casa editrice torinese mi proponeva di realizzare la «uniform edition» di tutti i suoi romanzi. Spesso mi è stato chiesto quale copertina di quale scrittore mi sarebbe piaciuto illustrare e Carver è sempre stato uno

tra quelli, probabilmente il primo in assoluto. Per cui il progetto era uno di quelli in cui vuoi a tutti i costi dare qualcosa di più, in parte o soprattutto per riconoscenza al grande scrittore. Alla fine invece di procedere al solito modo, lavorando prima su una serie di schizzi per ogni copertina, ho deciso di realizzare 16 illustrazioni definitive a colori dalle quali sono state poi scelte le otto copertine più adatte. Un procedimento dispendioso in termini di tempo, ma che mi ha dato modo di pensare a Carver e al suo lavoro in maniera più completa.

Inizialmente ho lavorato su racconti specifici che davano il titolo alla raccolta di ogni libro, poi invece – dato che il risultato non era ottimale – abbiamo deciso con la redazione di lavorare liberamente, per cui ho provato a pescare con la memoria le suggestioni che i racconti di Carver mi hanno dato nel corso del tempo. Qui sotto ci sono le prime quattro copertine uscite a ottobre di quest'anno: *Cattedrale*, *Principianti*, *Da dove sto chiamando*, *Se hai bisogno chiama*. La grafica di copertina è di Fabrizio Farina. L'art direction di Monica Aldi.



I libri in streaming arrivano in Italia ma i big disertano

Al via il servizio in abbonamento Kindle Unlimited di Amazon: 15 mila i titoli nella nostra lingua, pochissimi i bestseller. I grandi editori: «Ecco perché diciamo no»

Stefania Parmeggiani, la Repubblica, 5 novembre 2014

Il libro non è più lo stesso. Da ieri anche in Italia si può leggere un romanzo senza comprarlo e senza andare in biblioteca. Lo si può affittare, come un album musicale o una serie televisiva, abbonandosi a Kindle Unlimited, la piattaforma di Amazon che a luglio è stata lanciata in America e dopo poco in Gran Bretagna e Germania. Da settimane si aspettava il debutto italiano. Ieri è avvenuto, in contemporanea con la Spagna: «Lettura illimitata a euro 9,99 al mese» dice lo slogan che invita a provare il servizio gratuitamente per un mese. Il lettore può scegliere tutto ciò che vuole da un catalogo di 700 mila titoli, di cui 15 mila in italiano, scaricandone fino a 10 per volta sui dispositivi Kindle ma anche su iPhone, iPad, smartphone e tablet Android, pc e Mac. Solo che si deve accontentare: assenti o quasi le novità, pochissimi i bestseller. Gli editori italiani, salvo rare eccezioni, hanno deciso di aspettare: non sono convinti che il modello Spotify si possa applicare all'editoria. «Non si possono appiattire i libri, metterli sul mercato tutti allo stesso prezzo, indipendentemente dalla qualità e dal valore». Stefano Mauri, numero uno del gruppo editoriale Gems, non è contento dell'ultima mossa di Jeff Bezos. Non gli piace il modello unico, un tanto al chilo, applicato alla letteratura: «Un conto è Pavarotti, un conto chi canta sotto la doccia. Il primo è frutto di molta fatica e di una durissima selezione naturale». Come a dire: ben venga lo streaming per gli autori fai da te, che si autopubblicano e cercano una vetrina, ma per gli altri meglio i tradizionali canali di vendita. Eppure tra i titoli in vetrina su Kindle Unlimited

vi è la saga di Harry Potter, pubblicata da Salani, che è uno dei marchi della sua galassia editoriale: «È un accordo a monte preso dalla J.K. Rowling per tutto il mercato internazionale» spiega lui. Anche Riccardo Cavallero, direttore generale libri trade del gruppo Mondadori, chiude la porta in faccia a Amazon, facendo una scelta identica a quella che in America ha spinto le Big Five, cioè le cinque più importanti case editrici, a rifiutare l'affitto dei propri libri: «Non ci è sembrato un progetto conforme alla nostra strategia commerciale. Non siamo entrati adesso e non entreremo in futuro». Possibile che si possa rifiutare Amazon? E anche se in Italia gli editori riuscissero a fare fronte comune contro Bezos, la lettura in streaming si può fermare? Nel mondo ci sono altre piattaforme simili, ad esempio l'americana Scribd che ha strappato un accordo a HarperCollins, vanta un catalogo di 400 mila libri e ha un sito con 80 milioni di visite mensili. Oppure Oyster che offre i volumi di 6 dei 10 più grandi *publishers* americani, tra cui Simon&Schuster. «Per ora le nostre priorità sono altre» sostiene Cavallero «se non riusciamo a equiparare l'iva degli ebook a quella della carta, il mercato digitale sarà definitivamente affossato, streaming o non streaming». Più prudenti Feltrinelli, che resta alla finestra in attesa di conoscere l'impatto di Kindle Unlimited sui lettori digitali, e Rcs. Il direttore generale Massimo Turchetta è possibilista: «Guardiamo con grande curiosità a questo nuovo modello di business che osserviamo con interesse già dall'esperienza americana». Ma per ora niente: i suoi libri sono esclusi

dalla lettura illimitata. Dietro la prudenza potrebbe esserci una valutazione: alcuni editori starebbero pensando a delle piattaforme simili da allestire in casa propria. Per ora lo hanno fatto con Bookstreams ventinove piccoli editori, tra cui Nottetempo e Nutrimenti. E Laterza, che ha lanciato sul mercato Lea, piattaforma digitale che mette a disposizione dell'utente 500 libri. «Non è solo un luogo dove leggere» spiega Giuseppe Laterza «ma un club dove fruire di contenuti aggiuntivi, interagire con gli autori, riconoscersi nell'identità della nostra casa editrice». Dato l'investimento in proprio, ovviamente non ha aderito a Kindle Unlimited. Tra gli editori che lo hanno fatto c'è invece Elido Fazi. «Il mio fatturato dipende per il 30 per cento dagli ebook. È una quota molto alta, ovvio che sono interessato a nuove piattaforme e servizi». La sua è stata una scelta calcolata: «Amazon mi ha fatto un'offerta per i singoli libri e io ho valutato quali di questi mi conveniva dare in abbonamento per un anno, e quali continuare a vendere solo nella forma tradizionale». Alla fine ha scelto di mettere su Kindle Unlimited 400 volumi tra cui un capolavoro come *Stoner* di John Edward Williams. Anche Newton Compton ha aderito alla piattaforma, ma con cautela: «Abbiamo un catalogo di tremila titoli» dice l'editore Raffaello Avanzini «e a Amazon

abbiamo dato non più di 180 libri. Molti di questi sono liberi dai diritti, gli altri sono o i primi romanzi di una saga o titoli che possono fare da richiamo per un autore». Non crede che l'abbonamento possa sostituirsi alle vendite: «Parliamoci chiaro: quanti libri si possono leggere in un mese? Il paragone con Spotify o Netflix non regge». Ma se gli editori italiani hanno rifiutato o accettato con poco entusiasmo Kindle Unlimited, come ha fatto Amazon a debuttare sul mercato italiano con 15 mila titoli? «Con il self-publishing» sostiene ancora Avanzini. Malgrado lo scetticismo degli editori italiani, Amazon sottolinea tutti i vantaggi per l'utente. «D'ora in poi i clienti italiani potranno esplorare nuovi autori, libri e generi» afferma Jorrit Van der Meulen, vice presidente Kindle Europa «Kindle Unlimited offre ai nostri clienti un modo semplice e conveniente per scoprire migliaia di libri, incluse centinaia di novità, apprezzare gli autori in lingua originale e godersi incontri inaspettati con nuove storie e personaggi». I lettori possono fare zapping tra testi simili, iniziare a leggere e abbandonare dopo poche pagine ciò che non piace, accedere a una biblioteca sterminata in altre lingue, sperimentare generi a cui non si erano mai avvicinati. E come per la musica, come per le serie televisive, potranno evitare di comprare i libri. Purché li scelgano tra quelli in catalogo.

«Il libro non è più lo stesso. Da ieri anche in Italia si può leggere un romanzo senza comprarlo e senza andare in biblioteca. Lo si può affittare, come un album musicale o una serie televisiva.»

Bookolico, lo streaming italiano di ebook. Intervista a Marco Cardillo

Non solo Amazon. Kindle Unlimited – che debutta oggi in Italia – non è l'unico servizio di ebook in streaming: un altro esperimento molto interessante, che unisce la lettura all'aspetto social, viene da Bookolico. Prima piattaforma italiana di ebook on-demand, è in fase di test e noi, dopo averla provata, abbiamo intervistato Marco Cardillo, cofondatore e social manager di Bookolico

Redazionale, waytoepub.com, 5 novembre 2014

Il modello Spotify è ormai realtà anche nel mondo degli ebook. Amazon ha lanciato Kindle Unlimited, in Italia ci sono progetti come Bookstreams e la piattaforma LEA di Laterza. Bookolico come si inserisce in questo contesto?

Bookolico intende essere la casa di ogni lettore, mettendo a disposizione un catalogo il più grande ed eterogeneo possibile. La nostra piattaforma è un'app mobile, al momento in fase di test: l'utente la scarica gratuitamente e inizia a navigarci, curiosando tra il catalogo, creando la propria libreria, sbirciando le letture degli altri. Per leggere i libri, non deve far altro che pagare un piccolo abbonamento mensile, dopodiché potrà sfogare la sua passione, divorando tutti i libri che desidera, senza limiti. In Italia, al momento, non esiste un servizio simile (Bookstreams e LEA sono dei bellissimi progetti, ma con sostanziali differenze rispetto al nostro modello). All'estero, invece, cito un esempio su tutti: Oysterbooks, startup newyorkese, che in questi ultimi anni è cresciuta moltissimo.

Avete iniziato promuovendo titoli autopubblicati, poi Bookolico ha cambiato improvvisamente rotta, chiudendo al self-publishing. Da cosa è dipesa questa improvvisa sterzata?

Nel mondo delle startup, capita spesso di fare sterzate improvvise (in gergo: pivot); gli esempi illustri sono molti. Quello che è successo, è che dopo alcuni mesi di lavoro nel mondo del self-publishing, ci siamo resi conto delle trasformazioni in atto nell'editoria, di come le abitudini dei lettori stiano cambiando

velocemente, e di come cambi la funzione del libro, specie con il passaggio dal cartaceo al digitale. Da queste valutazioni, è nata l'idea della piattaforma di streaming. Al momento ci rivolgiamo unicamente alle case editrici, ma non escludiamo di riaprire le porte al self-publishing, in futuro...

L'app che abbiamo testato in anteprima ha una forte impronta social. Qual è la vostra opinione sulle esperienze avviate da Anobii e Goodreads e che cosa pensate di poter aggiungere, con la vostra offerta?

L'aspetto social è ciò che caratterizza maggiormente Bookolico. Chiaramente siamo solo all'inizio, l'app è ancora in fase beta, ma andando avanti, punteremo sempre di più sulle funzionalità social. I lettori di oggi sono dei lettori 2.0, non possiamo prescindere dalle innovazioni apportate dai social network e dai blog. Anobii e Goodreads sono due importanti esempi che mostrano come i lettori abbiano voglia di condividere le loro letture e di scoprire nuovi titoli grazie al passaparola. E non dimentichiamo che Anobii è stata acquisita dal gruppo Mondadori, mentre Goodreads da Amazon. Insomma, anche grandi editori e rivenditori colgono le potenzialità del social nel mondo dei libri. Da parte nostra, quello che aggiungiamo è innanzitutto la lettura: sulla nostra app, oltre a votare, commentare e suggerire, è possibile leggere i libri.

Tra gli editori presenti su Bookolico ci sono nomi eccellenti, come Feltrinelli, oltre che numerosi marchi della media e piccola editoria. Qual è stata la risposta da

parte degli editori nei confronti del progetto e qual è il criterio di selezione?

La risposta degli editori è stata varia, e a volte è cambiata con il tempo. All'inizio c'era un po' di scetticismo verso lo streaming, specie tra gli editori più grandi. Adesso, invece, molti iniziano a capire che lo streaming rappresenta la nuova frontiera del mercato editoriale digitale. Al momento abbiamo diversi editori che hanno deciso di collaborare con noi, fornendoci il loro catalogo di ebook. Alcuni editori, invece, stanno ancora sperimentando il servizio, con una piccola parte del loro catalogo. Siamo sicuri che coglieranno le opportunità dello streaming, diventando presto nostri partner!

Potete già rivelare le modalità e i costi dell'abbonamento con cui gli utenti potranno iscriversi al servizio di lettura in streaming?

La formula base sarà l'abbonamento mensile di 9,99 euro. Ma stiamo già pensando a varie altre formule,

per soddisfare le esigenze e le possibilità di tutti. Questi dettagli verranno resi noti al momento del lancio, adesso è ancora presto per parlarne.

Ultima domanda classica: che novità dobbiamo aspettarci per i prossimi mesi? L'app di Bookolico sarà disponibile anche per Android?

Le novità saranno sempre tante, dato che la nostra startup è caratterizzata da una continua ricerca di nuove strade. Come diciamo sempre: siamo degli esploratori. Certamente andremo sui dispositivi Android, così come potenzieremo l'app attuale, rendendola qualcosa di più di una semplice beta. Inoltre vogliamo far crescere in maniera considerevole il catalogo, coinvolgendo sempre più case editrici e soddisfacendo i gusti di tutti i lettori. Infine, sarebbe bello stringere delle partnership con altre startup digitali, per offrire servizi nuovi ai lettori, dimostrando che in Italia ci sono tanti giovani, con buone idee, in grado di stupire.



Librerie di quartiere, così Parigi e Londra «sfidano» Amazon

Si ordina online ma si ritira il libro nel negozio sotto casa: in Uk la casa editrice Penguin ha lanciato una piattaforma che aggrega 400 esercenti. E in Francia si può usare una app per trovare il volume desiderato sugli scaffali di 500 librerie

Redazionale, repubblica.it, 5 novembre 2014

«Don't panic, organize». Questo devono pensare editori e, soprattutto, piccole librerie di mezzo mondo quando si trovano a confrontarsi (o meglio scontrarsi) con lo strapotere di Amazon nel mercato della distribuzione editoriale. Come si fa a contrastare chi è in grado di vendere praticamente qualsiasi libro pubblicato a prezzi stracciati e con una comoda consegna a casa propria nel giro di poche ore (e quando Bezos avrà l'autorizzazione a far volare i suoi droni i tempi scenderanno nella metrica dei minuti)?

Ogni trasporto sentimentale verso la propria libreria preferita rischia di essere schiantato da tanta efficienza. E anche le campagne di boicottaggio che periodicamente fioriscono contro il colosso web, vuoi per le condizioni di lavoro dei suoi magazzinieri, vuoi per le penalizzazioni inflitte da Amazon a scrittori e editori che non si piegano alle sue richieste, non incidono, finora, sui grandi numeri.

Ma basta non farsi prendere dal panico e organizzarsi: alcuni modelli alternativi saltano fuori. Ci ha pensato in Inghilterra l'editore Penguin Random House che ha lanciato una piattaforma web chiamata My Independent Bookshop che è una via di mezzo tra un social network basato su consigli e recensioni di libri e un vero e proprio store online dove acquistare sia ebook sia testi cartacei. Ma ecco la vera sfida a Amazon: «Grazie alla collaborazione con il sito Hive ogni acquisto (sia digitale sia in brossura) genera un piccolo profitto per la libreria che si è scelta come la propria preferita. E, in caso di spedizioni, si può anche scegliere, gratuitamente, di far consegnare il pacco in negozio così da poter contare su orari certi, evitando i famigerati avvisi degli spedizionieri Amazon appiccicati sul citofono, e allo stesso tempo non perdere il piacere di frequentare il libraio di

quartiere» ci spiega Hannah Robinson, responsabile comunicazione di Penguin Random House Uk. «Siamo molto contenti di far parte di questa iniziativa» racconta Sheila O'Reilly, proprietaria di Dulwich Books a sud di Londra, una delle oltre 400 librerie che hanno aderito alla piattaforma. «Ci sono già tanti lettori che si sono connessi con il nostro negozio e abbiamo notato che arrivano anche da altri quartieri». A rendere ancora più particolare l'esperienza c'è il fatto che anche noti scrittori come Terry Pratchett, Irvine Welsh o Lisa Jewell consigliano i loro libri e le loro librerie preferite su My Independent Bookshop.

Ma gli inglesi non sono i primi a tentare una sinergia tra web e librerie fisiche. La rivoluzione francese di Paris librairies ha già compiuto un anno e continua a espandersi. Sotto il logo del libro rosso su sfondo nero campeggia lo slogan: «La più grande libreria del mondo con un milione e mezzo di titoli e 8.500 metri quadri». Anche sotto la Tour Eiffel i 500 e passa librai hanno messo in rete i loro scaffali e i loro magazzini e così possono provare a battere sul tempo perfino Amazon. Sul sito, o sulla pratica app per ora solo per Android, si cerca il libro, si geolocalizza in tutte le librerie che in quel momento lo hanno disponibile, lo si prenota e lo si passa a prendere nel negozio più vicino. Se si è fortunati il tutto si può compiere in pochi minuti. Non sarà la procedura più adatta ai pigri che vogliono aspettare i volumi standosene comodamente a casa, ma forse salvare una libreria parigina val bene quattro passi. Per salvare quelle italiane, invece, si attende ancora che il panico sia passato e arrivi il momento dell'organizzazione.

Carta o schermo, come sarà il libro del futuro?

Il passaggio al digitale pone molte domande sulla possibile scomparsa dei formati tradizionali e sull'impatto che avrà per la nostra memoria. Eppure qualche risposta si può tentare già adesso

Roselina Salemi, l'Espresso, 6 novembre 2014

Leggere è diventato complicato. Al libro di carta si sono aggiunti tablet, eReader e cellulari di ultima generazione dove consumare rapidamente racconti brevi, esauribili in otto fermate di metropolitana. I supporti hi-tech continuano a evolversi. E i libri? Sono, come i dinosauri, destinati all'estinzione? Se lo chiedono in tutte le università del mondo, e non si tratta di questioni accademiche. Gli editori devono decidere se andare incontro alla smaterializzazione o mantenere la carta per testi universitari, quotidiani e periodici. Se spingersi verso soluzioni visionarie (libri e giornali interattivi con realtà aumentata, musica, giochi, filmati) o sperimentare meccanismi ibridi.

Sarebbe bello se i neuroscienziati che analizzano i meccanismi cognitivi offrissero risposte definitive del tipo: «È ora di trasferire tutto su piccoli supporti con grandi memorie, il cervello si adatterà», oppure «Il genere di conoscenze sollecitato dalla lettura su ebook fa perdere capacità, evitiamo scelte drastiche». Ma non succede: i risultati delle ricerche sono contraddittori. Il dibattito è vivace, soprattutto negli Usa, dove la smaterializzazione continua a correre e il fatturato degli ebook ha superato quello dei libri rilegati (annuncio di Amazon) e PricewaterhouseCoopers, la più grande società mondiale di revisione dei bilanci, prevede che nel 2017 costituiranno la metà del mercato. Tutto sta accadendo velocemente. Secondo il Pew Research Center nel 2010 pochissimi americani possedevano un e-reader o un tablet. Nel 2011 erano il 17 per cento. Nei tre anni successivi sono

arrivati al 28, numero abbastanza grande per farsi qualche domanda sul futuro. C'è chi pensa che l'hi-tech ci porterà in territori sconosciuti, che leggere su device ridurrà la capacità di memorizzare e imparare, o danneggerà i ritmi del sonno. Anne Campbell, della Open University in Scozia, ha notato che i suoi studenti usando un basico Kindle avevano migliori risultati nella lettura profonda (la capacità di immergersi nel testo senza distrazioni) e meno nell'apprendimento attivo (in cui si annotano i libri a margine, si sfogliano le pagine, ci si interrompe per verificare un'informazione).

Lo scorrimento delle pagine richiedeva maggiore attenzione e li costringeva a rallentare. Buona cosa, sostiene Sara Margolin, neuroscienziata newyorkese. La riduzione della velocità aumenta la «metacomprendimento», il momento in cui ritorni sul testo per vedere cosa ti è rimasto. Ma potremmo andare avanti con tonnellate di interventi, esperimenti, analisi, senza avere le risposte che cerchiamo, se non partiamo dalla motivazione. Perché leggiamo? Per imparare? Per divertimento? Per ammazzare il tempo? Per acquisire informazioni prima di un incontro di lavoro? C'è differenza tra lettura ricreativa (puoi cestinare e dimenticare) e un testo di diritto industriale su cui dare un esame (devi imparare a memoria). C'è differenza tra Kindle, iPad, computer. Uno studio condotto a Taiwan da Szu-Yuan Sun consiglia il libro tradizionale per una migliore comprensione e su ebook per chi ha necessità di collegamenti ipertestuali, che sono uno stimolo e un rischio. Julian Baggini, giornalista-filosofo

osservatore dei comportamenti di massa (in Italia Rizzoli ha tradotto *Il potere della lagna*) dice: «Parti per andare a comprare il latte e torni con un sacco di patate: ti servivano?». Ovvio: le potenzialità offerte dal web – se leggi su computer – sono infinite ma altissimo è il rischio di dispersione. Lasci il testo e arrivi chissà dove.

Per Sara Margolin su eReader si impara meno: forse la difficoltà nell'uso del device riduce la capacità di memorizzare? Forse il tipo di lettura non crea raccordi sufficienti ad attivare al cento per cento i meccanismi del ricordo? Non solo. L'illuminazione degli schermi non è ancora ottimale (ma il Kindle Paperwhite è migliore dei precedenti). «Chiaro, siamo in una fase di transizione» interviene Francesco Sacco che insegna Strategie aziendali all'Università dell'Insubria: «Andiamo verso semplificazione ed efficienza. I nuovi supporti saranno più agili, somiglieranno sempre di più ai libri. La situazione è fluida».

La componente cognitiva è forte, quella culturale pure. C'è l'influenza sociale, c'è la famiglia, ci sono i gruppi di riferimento. Uno studio del Literary Trust rileva che il 52 per cento dei giovani americani tra gli 8 e i 16 anni preferisce leggere su schermo, soltanto il 32 per cento si orienta sulla carta. Da noi il libro ha perso oltre mezzo miliardo in termini di vendite tra il 2008 e il 2012, in compenso 39 milioni di italiani hanno avuto accesso a internet da computer, smartphone e tablet (dati Nielsen), acquistato libri e scaricato contenuti editoriali. I lettori ci sono ancora, e il Salone di Torino ha annunciato una promettente ripresa (Rcs 35 per cento; Sperling & Kupfer oltre il 50; Mondadori e Einaudi 12; Gruppo Gems 10; Feltrinelli 20; Sellerio 16; Adelphi 5; minimum fax 12; Voland 30 per cento) e la fetta del digitale è in crescita. I numeri non sono stratosferici: gli ebook scolastici sono appena il 2 per cento del totale e il problema dell'apprendimento su device elettronici e ricadute non è al primo posto in nessuna lista. Ma dovrebbe.

Roberto Casati, filosofo e direttore di Ricerca del Centre National de la Recherche Scientifique all'Institut Nicod, École normale supérieure di Parigi, è

critico acceso del «colonialismo digitale», secondo cui tutto ciò che prima era analogico adesso andrebbe sostituito. Il saggio *Contro il colonialismo digitale: istruzioni per continuare a leggere* pone la questione così: quale problema risolve l'ebook? Ottenere libri in un clic e raccogliere un'intera biblioteca in un e-reader? Non dover scegliere i romanzi da portare in vacanza? Recuperare spazio in casa? Ma il libro di carta, spiega Casati, si può annotare: la funzione di sottolineatura disponibile su Kindle e iBooks non è paragonabile a quella di un evidenziatore e non aiuta comprensione e memorizzazione (anche se alcune applicazioni dell'iPad permettono di annotare i pdf con una penna «quasi» come su carta). Il fatto che il libro abbia un peso, sia impaginato in un certo modo e occupi spazio fornisce informazioni tattili e visive che fanno da rinforzo alle nozioni. Sappiamo, per esempio, quanto manca alla fine. Le librerie offrono un potente aiuto alla memoria: spesso basta guardare gli scaffali per riattivare il ricordo delle informazioni. Scorrere una lista su un monitor non ha lo stesso effetto.

Paolo Ferri, professore di Teorie e Tecniche dei nuovi media e Tecnologie didattiche all'Università di Milano Bicocca, è sulla sponda opposta. Ha appena pubblicato (il 29 ottobre da Bur Rizzoli) il saggio *I nuovi bambini. Come educare i figli all'uso della tecnologia senza diffidenze e paure inutili* e non

«Leggere è diventato complicato. Al libro di carta si sono aggiunti tablet, eReader e cellulari di ultima generazione dove consumare rapidamente racconti brevi, esauribili in otto fermate di metropolitana. [...] E i libri? Sono, come i dinosauri, destinati all'estinzione?»

vede problemi: «La Galassia Gutenberg è finita, oggi abitiamo la Galassia Internet. Dovremo adattarci che ci piaccia o no. La filiera della lettura è ormai tutta digitale per una ragione economica e sociale, prima che

cognitiva: il taglio dei costi di distribuzione e stampa è troppo rilevante perché si possa tornare indietro. L'uso dei due supporti (carta ed e-reader) continuerà per un po', ma perché ostinarsi a usare il cavallo se abbiamo inventato l'automobile? Io lavoro su pc e non mi sembra che i risultati delle mie ricerche siano meno buoni. Siamo al centro di un grande mutamento. Non abbiamo più bisogno di conoscere a memo-

«Non abbiamo più bisogno di conoscere a memoria numeri di telefoni e tabelline, possiamo delegare a dischi esterni pezzi di conoscenza quantitativa che non usiamo. Il cervello è plastico, si adatterà, anche se non subito.»

ria numeri di telefoni e tabelline, possiamo delegare a dischi esterni pezzi di conoscenza quantitativa che non usiamo. Il cervello è plastico, si adatterà, anche se non subito. Sull'interfaccia-libro abbiamo 500 anni di esperienza, mentre l'iPad è del 2010. Andiamo verso un incrocio di computer e tablet, non sappiamo quale sarà il risultato finale. Certo non l'iPad (è un sistema chiuso) e non l'attuale Android (non è stabile): la tecnologia ci mette una trentina d'anni a maturare... Le perplessità che ho riguardano lo studio: c'è un liceo milanese "figo" dove hanno comprato trecento tablet perché è di moda, ma per utilizzarli come strumento didattico bisogna essere preparati. Non c'è formazione adeguata, si rischia di spendere soldi inutilmente. Per un bambino delle elementari un tablet è troppo! Più che il mezzo, conta il metodo».

Gli ebook scolastici rappresentano bene il problema di chi i libri li pubblica. Barbara Hoepli, che appartiene a un'orgogliosa dinastia editoriale e lavora nell'azienda di famiglia, vive la questione sul piano del lavoro e personale (ha una figlia «nativa digitale»). Hoepli ha un ampio catalogo di libri scolastici che, secondo le indicazioni ministeriali, devono essere pubblicati in tre versioni: «C'è il classico libro di carta, quello di carta integrato dal digitale (il più diffuso) e la versione soltanto in ebook, interattiva,

ricca di link, immagini, video – per i testi d'arte ad esempio – in modo che l'insegnante possa scegliere quale adottare. Per offerta siamo avanti. L'interesse c'è. Sul sito di Hoepli Scuola si sono registrati dal 2011 quarantamila docenti e ottantamila studenti con una crescita del 190 per cento. Ma il puro digitale presuppone una formazione della quale nessuno si occupa, e non è compito degli editori colmare i vuoti. Capita che nelle scuole si usi la LIM (Lavagna interattiva multimediale) e l'insegnante faccia passare filmati scaricati da internet con pubblicità dentro. O risolva la ricerca di approfondimenti con una navigazione in rete non organizzata. Sarebbe questa l'educazione digitale?».

Augusto Carena, ingegnere nucleare, consulente d'impresa e formatore manageriale, oltre che esperto in *decision making* e Business Simulation Environment (ha scritto con Rizzoli un saggio sui «Bias cognitivi», *La trappola del comandante*) ogni giorno fa i conti con ciò che il presente proietta nel futuro. «Stiamo abbandonando una formazione che ci ha permesso di costruire sistemi complessi, come una fabbrica» spiega. «Se la smantelliamo scegliendone una nuova, rischiamo di puntare su strumenti che tra qualche anno potrebbero essere superati. Ricordate il laser-disc? Sembrava il supporto del futuro tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, oggi nessuno se lo ricorda più. Può succedere ancora. Dobbiamo affrontare la questione nel suo insieme. Il modo di leggere e imparare sta cambiando. Molti di noi hanno problemi crescenti di attenzione e concentrazione. Sul web clicchiamo su un link postato su un social network, leggiamo qualche parola e passiamo subito alla pagina successiva, che non godrà di maggiore considerazione. Pochi secondi, e la scorribanda riprende fino all'esaurimento del tempo disponibile. Non è prerogativa solo delle giovani generazioni. Qualunque sia la nostra età, negli ultimi anni ci siamo ritrovati, contro la nostra volontà, a perderci in un continuo inseguimento. E – questo sì, con sgomento – non riguarda soltanto la nostra vita online: davanti a un libro stampato, ci interrompiano perché arriva un messaggio sul telefono,

come se conoscerne il contenuto avesse priorità assoluta. Su un e-reader, poi, le occasioni si moltiplicano: ci fermiamo per curiosare quali altri libri sono disponibili sulla rete, cerchiamo un termine sul dizionario elettronico o su Wikipedia, ritorniamo sulle stesse parole con la sensazione di non averle davvero comprese, e la lettura non procede. Il vero rischio è, come sostiene Maryanne Wolf della Tufts University, che il modo superficiale con cui ci muoviamo tra social network e web finisca con l'influenzare il nostro comportamento anche quando abbiamo bisogno di esercitare una capacità di lettura più approfondita. Di studiare».

Il libro tradizionale è attaccato da molti fronti e cominciano ad arrivare rinforzi inattesi. Andrew Wylie, l'agente letterario di vari Nobel (ma anche di Bob Dylan), se la prende con Amazon, «il camionista digitale» che vuole scavalcare gli editori proponendo direttamente agli autori la pubblicazione in ebook. Secondo l'arrabbiato Wylie, Amazon copia il modello di Apple che ha portato alla distruzione dell'industria musicale con iTunes. Con gli scrittori succederebbe lo stesso, anzi peggio: se il cantante ha l'alternativa dei concerti dal vivo, l'autore non riempie certo gli stadi con le sue letture pubbliche. Annuncia Wylie, che ha mobilitato trecento grandi scrittori: «Bisogna fermare Amazon prima che sia troppo tardi». Gli editori devono anche capire se i giornali di carta avranno ancora spazio in futuro. Per Audipress e France 2014 il «papier» è ancora vincente rispetto al digitale, mentre uno studio dell'Ojd, l'associazione professionale dei giornalisti, segnala una leggera flessione nelle vendite (-3,4 per cento) a favore di abbonamenti online. In ogni caso, le testate tradizionali restano le più autorevoli.

L'indagine LaST (Community Media Research in collaborazione con Intesa San Paolo per *La Stampa*) condotta dal professor Daniele Marini dell'Università di Padova conferma (indaginelast.it): il 47,6 per cento trova nella lettura di quotidiani e riviste lo strumento prevalente per formarsi un'opinione. Il motivo? Garantiscono la selezione delle notizie e sono affidabili: valgono la spesa. «Credo che la carta

potrà convivere con ebook e giornali digitali» assicura Marini. «Marshall McLuhan ha scritto che le nuove tecnologie non annullano mai le precedenti, ma le assorbono. Ha ragione. Cosa si disse della televisione? Che avrebbe ucciso la radio. Non è successo. E il cd non ha spazzato via il vinile, che anzi torna perché è "caldo" e i suoni sono di migliore qualità. Immagino un futuro in cui useremo modalità diverse per costruirci una visione personale. Alcuni media tenderanno a integrarsi, altri a concentrarsi. Gli orologi stanno diventando computer, i telefoni carte di credito. Gli aut-aut sono sbagliati. Vedo già adesso giovani dal profilo multitasking che mixano modalità diverse senza problemi. Gli opposti possono convivere: l'estrema tecnologia valorizza l'artigianato, la serialità corre parallela al pezzo unico. Gli insegnanti saranno ologrammi parlanti come nei film di fantascienza? Forse. Ma libri e giornali ci saranno ancora».

E il citizen journalism, l'idea romantica che tutti possano dare notizie con un tweet o con una foto? David Randall, senior editor dell'*Independent on Sunday* di Londra oltre che autore di una famosa guida per aspiranti reporter (*Il giornalista quasi perfetto*, Laterza) ci ride su: «La crisi dei giornali passerà. La gente ha già cominciato a capire che per una buona informazione servono competenze. Voi ci andrete, da un "citizen dentist"?».

«[...] le nuove tecnologie non annullano mai le precedenti, ma le assorbono. Ha ragione. Cosa si disse della televisione? Che avrebbe ucciso la radio. Non è successo. E il cd non ha spazzato via il vinile, che anzi torna perché è "caldo" e i suoni sono di migliore qualità.»

Rimani umano, spezza il «Cerchio»

Lo scrittore riflette sulla contraddizione del «cittadino digitale» che liberamente limita la propria libertà

Gian Paolo Serino, il Giornale, 6 novembre 2014

Impossibile non rimanere subito «implicati» nella trama del nuovo romanzo *Il Cerchio* di Dave Eggers (Mondadori, pp 480, euro 20; traduzione di Vincenzo Mantovani): lo scrittore e sceneggiatore americano ci racconta un futuro non troppo lontano in cui a dominare è una dittatura invisibile, una democrazia che in nome della trasparenza e del politically correct si pone come scopo di regalare la Verità.

Il Cerchio, pubblicato l'anno scorso negli Stati Uniti, è stato subito paragonato a *1984*, il libro di George Orwell che nel 1948 immagina un Grande Fratello capace di spiarcì in ogni nostra azione. Eggers, invece, immagina che tutti i grandi gruppi che dominano oggi internet – da Facebook a Twitter, da Google a PayPal – siano stati acquistati da un'unica grande società: il Cerchio. Attraverso gli occhi di una neo-assunta scopriamo tutti i segreti di questa industria: la protagonista Mae Holland, ventenne appena laureata, inizia come semplice impiegata all'assistenza clienti, ma in breve si trova a scalare i vertici dirigenziali carpendone i segreti più nascosti. Il Cerchio gestisce oltre due miliardi di persone iscritte a questo social network che, attraverso l'applicazione gratuita TruYou, possono accedere a qualsiasi servizio: anagrafico, sanitario, commerciale, di intrattenimento, di relazioni, di comunicazioni. Non esiste il dubbio sulla violazione della privacy perché il Cerchio si fonda esattamente su questo principio: eliminando la privacy ognuno la garantisce. Perché «tutto quello che succede deve essere conosciuto», perché «la privacy è un furto», «i segreti sono bugie» e «tutto deve essere trasparente», tutto deve diventare di dominio pubblico. Grazie a una microscopica telecamera innovativa – a portata di ogni tasca, ma con milioni di pixel di risoluzione, ovviamente a forma di cerchio –

che ogni utente può installare ovunque sia legale, in casa propria come all'esterno, per prevenire incidenti, rapimenti, incendi, calamità naturali. Ognuno è rintracciabile: sempre. Live. 24 ore su 24.

Il Cerchio, tra i più importanti finanziatori del Congresso degli Stati Uniti, riesce a estendere l'idea anche ai politici: perché un deputato, votato dai cittadini, se è davvero trasparente e onesto, dovrebbe nascondersi? Gli utenti del Cerchio non sembrano particolarmente preoccupati, tanto che la maggior parte inizia a utilizzare anche una telecamera da polso che ne monitora la vita, e la salute, 24 ore su 24.

Questa, però, è soltanto la prima delle tre parti che costituiscono il romanzo. Seguiranno pagine di sorprendenti scoperte, raccontate con stile adrenalinico, fino al clamoroso finale (che, però, lascia intuire un sequel). L'insolito è che i critici continuino a paragonare Eggers a Orwell. In tutte le interviste il giovane scrittore americano non manca di dichiarare di amare molto *1984* («Lo rileggo ogni cinque anni», *The New Yorker*) ma anche di non essersi ispirato per niente al libro. E, infatti, Dave Eggers non ha scritto un *1984* postmoderno: non ha fatto altro, invece, che mutuare le idee di altri due grandissimi scrittori. Negli Stati Uniti l'inserito letterario del *New York Times* ha evidenziato le analogie con il filosofo francese Foucault: «*Il Cerchio* evoca la circolarità della struttura panoptica immaginata da Foucault in un regime di sorveglianza perfetta, fondato cioè sul perenne controllo reciproco, assicurato oggi da quel desiderio di visibilità alla base dell'uso dei social network che tende ad abbattere i confini tra pubblico e privato». Peccato che nessuno abbia sottolineato che l'idea del *Cerchio* nasca da Ralph Waldo Emerson e che lo stesso Eggers si sia sempre dichiarato emersoniano nella self-reliance, ossia nelle possibilità dell'uomo di credere in sé stesso



senza nessuna riserva. Concetto che Emerson ha così espresso: «La sola cosa che noi ricerchiamo con insaziabile desiderio è dimenticare noi stessi, perdere la nostra sempiterna memoria e fare qualcosa senza sapere come o perché: in breve, tracciare un nuovo cerchio». Frase tratta dal libro del grande scrittore e filosofo americano di metà Ottocento, intitolato, guarda caso, *Il cerchio e altri saggi*.

Senza nulla togliere alla lettura del romanzo chiediamo quello che è il vero cerchio. Eggers non si è ispirato a Orwell, ma a *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley. Huxley, nel 1932, quasi vent'anni prima di Orwell (che tra l'altro fu suo allievo di Letteratura inglese) immagina una società in cui non c'è un Grande Fratello a guardare noi, ma siamo noi a guardare lui. Oggi nessuno ci costringe con una pistola alla tempia a iscriverci a Facebook o a Twitter, siamo noi che scegliamo liberamente di farlo. Huxley immagina un mondo dove non ci schiavizzano attraverso le punizioni, come in Orwell, ma attraverso i divertimenti (come in Eggers), dove non

ci sono dittatori, ma dove siamo talmente liberi da limitare la nostra stessa libertà (come in Eggers).

Ed è lo stesso Eggers, a scrivere che «se ci fossero oppressori tutto sarebbe più facile da capire. Qui, però, non ci sono oppressori. Nessuno ti obbliga a fare niente. Te li lasci mettere spontaneamente, questi lacci». Esattamente come Huxley e come la nostra realtà. E ispirandosi ancora a Huxley, scrive: «Questa è la cosa più terrificante. Individualmente voi non sapete quello che fate collettivamente». Con quest'ultima frase si chiude *Il Cerchio*, che per fortuna rimane ancora straordinariamente aperto per i lettori. Un libro sconvolgente perché si comprende come il vero pericolo di internet non stia tanto nel controllo, ma nel non farci capire che più il lontano si avvicina più il vicino si allontana. Con il web possiamo sapere tutto degli usi e dei costumi dei tartari calmucci, ma magari ignoriamo addirittura il nome del nostro vicino di casa. E allora *stay human*, «rimani umano», come Dave Eggers autografa le copie di questo romanzo destinato a rimanere nella storia.

Moresco: «L'Italia fa la guerra ai suoi scrittori»

Il suo libro «definitivo» (Gli increati, che ha finito di scrivere e che uscirà nel 2015, chiudendo la trilogia cominciata con Gli esordi e proseguita con Canti del caos), le apparizioni in tv, il difficile rapporto con la critica accademica, la ritrovata attenzione degli editori, l'accoglienza negli Usa e in Francia, il complesso rapporto con il proprio Paese.

Antonio Moresco si racconta a tutto campo con «Il Libraio»

Antonio Prudeniano, ilibraio.it, 7 novembre 2014

Antonio Moresco ha concluso la stesura del libro che ha segnato gli ultimi anni della sua vita, *Gli increati* che, come da lui stesso annunciato, concluderà la sua opera. In attesa dell'uscita del romanzo, che sarà pubblicato dalla Mondadori la prossima primavera, l'autore, classe '47, di *Gli esordi*, *Canti del caos* e *Gli incendiati* – solo per citare alcuni suoi libri – racconta al *Libraio* come, e se, negli ultimi anni è cambiato il suo approccio alla scrittura e alla letteratura, e parla delle letture che lo hanno influenzato.

Moresco, ce l'ha fatta, fra qualche mese uscirà il suo libro più importante. Come si sente?

Come se mi fosse passato sopra un carro armato.

Come ha vissuto la stesura, in più fasi, degli Increatei?
Con *Gli increati* mi è successa una cosa strana. Mentre ho avuto bisogno di 14-15 anni ciascuno per *Gli esordi* e per *Canti del caos*, *Gli increati* è venuto fuori in tre soli anni. E neppure in 3 anni pieni, ma in 3 mezzi anni, perché per il resto di questi anni ho fatto altro, ho camminato per migliaia di chilometri, ho contribuito a inventare e realizzare cammini, ho scritto alcune piccole, incontrollabili cose che nel frattempo sono state anche pubblicate, mi sono abbandonato ad altre e diverse imprese, ho sognato, ho sofferto, ho vissuto sulla mia pelle la miseria e la desolazione del mondo in cui siamo o crediamo di essere immersi.



Ma come mai questo libro è venuto fuori così rapidamente?

Non lo so perché è successa una cosa simile, come mai questo libro è emerso da una situazione così sbilanciata, o al contrario da una così vertiginosa bilancia, io sono sempre l'ultimo a sapere queste cose. Ma è un fatto che questo enorme libro mi è uscito di getto. Nei pochi mesi all'anno in cui ci ho lavorato sono stato in preda a una tale pienezza e a una tale trance che me ne uscivano anche dieci pagine al giorno, che dico al giorno, nelle poche ore in cui, tra mille esaltazioni e tormenti, riuscivo a lavorarci. Eppure non mi pare di avere mai scritto un libro più quintessenziale, più atomico, più enucleato, più magnetizzato... Per quanto riguarda invece la stesura complessiva dell'intera e unica opera formata dagli *Esordi*, da *Canti del caos* e dagli *Increati* e che alla fine – spero tra pochi anni, per poterla seguire attivamente fino al suo compimento – verrà pubblicata insieme e si intitolerà *L'increato*, allora posso dire che ha avuto bisogno di più di trent'anni per poter precisarsi e nascere (ho iniziato a scrivere *Gli esordi* la mattina del primo gennaio 1984). Quando ho cominciato non avrei mai immaginato che stavo mettendo mano a qualcosa che avrebbe occupato più di trent'anni della mia vita (né avrei immaginato che mi sarebbe toccato vivere ancora trent'anni in questo mondo di merda per poterla portare al culmine), se no ne sarei rimasto schiacciato prima ancora di cominciare, le mie poche e disperate forze non mi sembravano sufficienti neppure per mettere al mondo *Gli esordi*, figurarsi per tutto il resto. Sono andato avanti come una bestiolina cieca, come un povero asino che trascina un carro che non sa cosa porta, eppure, fin dalle prime pagine degli *Esordi*, a mia stessa insaputa, buttavo lì certe parole, certe frasi che non capivo da dove venivano ma che presupponevano qualcosa d'altro, una direzione verso cui, fin dall'inizio, senza saperlo, stava andando questo magnete in forma di libro e verso cui anch'io stavo andando. Quando i lettori avranno di fronte questa terza parte dell'opera, e più ancora se e quando vorranno leggerla o rileggerla alla fine tutta intera e di seguito in un'unica pubblicazione e in una sola

campata, credo che apparirà con enorme evidenza che forse mai un simile giacimento segreto annidato fin dall'inizio nelle più intime fibre e una simile destabilizzante esplorazione trentennale in territori indicibili e ignoti erano emersi così, per successivi smottamenti di faglia, attraverso un'opera letteraria.

Quali sono le letture fatte negli ultimi anni che, in qualche modo, hanno influenzato il suo approccio alla scrittura?

Negli ultimi anni non ho potuto leggere molto, non ho potuto leggere tutto quello che avrei voluto, sia perché sono stato occupato a scrivere *Gli increati*, sia perché ho camminato e fatto molte altre cose, sia perché i miei occhi non sopportano troppe ore di sforzo. Ho letto libri che mi servivano per mia documentazione e studio. Ho letto libri scientifici e narrativi contemporanei dignitosi e qualcuno buono e forte, di cui ho anche parlato pubblicamente. Ho riletto alcuni libri che ho amato molto in passato, e qualcuno l'ho ridimensionato, qualcun altro no, qualcuno è addirittura cresciuto ancora di più nella mia considerazione e nel mio amore. Ma, sinceramente, non posso dire che ce ne sia stato qualcuno che abbia influenzato il mio approccio alla scrittura, perché in questi anni sono stato dentro un vortice.

Recentemente l'abbiamo vista anche in televisione, ospite del «salotto» più ambito, quello di Fabio Fazio: si sente finalmente «accettato» dall'ambiente editoriale, che l'ha a lungo respinta?

Sta succedendo una cosa strana. Persone che vengono dal mondo della televisione (Daria Bignardi, Fabio Fazio), guardate dall'alto al basso e con sufficienza da tanti presunti sapienti, hanno mostrato verso di me più attenzione e coraggio di tanti addetti ai lavori, ancora arroccati e ostili nei miei confronti, per ignoranza dell'insieme dei miei libri, per lo più compulsati e non compresi, a differenza di quanto sta succedendo con lettori giovani che sembrano invece entrarci dentro di slancio e che su di essi scrivono magari tesi di laurea e di dottorato di un livello molto superiore rispetto alle schematizzazioni e semplificazioni culturalistiche di tanti

critici letterari delle generazioni precedenti. Anche qui le eccezioni ci sono, e io ho avuto la fortuna di incontrarle, ma sono appunto eccezioni. In molti casi, in storie e compendi della letteratura di questi anni, mi capita di venire menzionato insieme all'interno di categorie culturalistiche mediatiche e superficiali, senza che si riesca o si voglia cogliere la particolarità e diversità di quello

«[...] in Italia gli scrittori il più delle volte devono lottare duramente per poter cominciare a vivere in casa propria e nella propria lingua, superando fuochi di sbarramento e a volte addirittura pestaggi.»

che sto via via pubblicando in questi decenni, perché molto spesso gli studiosi di letteratura operano attraverso schematismi e classificazioni che invece di allargare e sfondare chiudono e fanno diaframma, perché in loro non c'è più da tempo amore per l'oggetto, passione, perché molte di queste persone e quasi l'intero mondo accademico e culturale italiano hanno stabilito per via teorica – e non da oggi – che certe cose non sono più possibili nella nostra epoca, e allora è intollerabile che ci sia qualcuno che, con la sua stessa presenza, metta in discussione la loro pigrizia e chiusura e il loro piccolo, indimostrato e difensivo teorema. Ed è successa un'altra cosa strana...

Quale?

Anche il mondo editoriale (o meglio alcune persone che vivono al suo interno facendo la differenza), che mi ha messo così a lungo alla porta, in questi ultimi anni sta credendo in me più che molti inerziali studiosi della letteratura e mi sta permettendo di pubblicare e ripubblicare in edizioni economiche i miei libri già pubblicati in passato, che altrimenti non sarebbero più da tempo nelle librerie. Per cui non solo ragazze e ragazzi che continuano a leggere i miei libri e a parlarne in rete e a cui devo il fatto di non essere stato cancellato come scrittore,

ma anche case editrici e persino figure televisive mi sono state e mi sono più vicine rispetto al piccolo mondo dei critici e dei presunti studiosi di letteratura. Tutto questo ha cambiato negli ultimi anni la mia situazione.

In che modo?

Da scrittore prima a lungo rifiutato, poi buttato fuori da alcuni importanti editori dopo i primi libri e pubblicato ormai solo da piccoli editori, sono tornato di nuovo in libreria e ho potuto persino apparire, come un alieno, in alcune note trasmissioni televisive, arrivando così a un numero più ampio di lettori che prima non mi conoscevano o erano stati convinti da critici pregiudizialmente ostili o appiattiti sull'esistente del fatto che io scriverei libri «illeggibili» e che quindi non bisognerebbe leggermi. E stanno succedendo cose strane anche all'estero. In Francia, per esempio, dove il mio primo libro tradotto ha suscitato emozione e sorpresa e ha ricevuto un'accoglienza completamente diversa da quella che ho ricevuto per molti anni in Italia, arrivando persino tra i finalisti al premio Medecis. Oppure negli Stati Uniti, dove un editore di New York mi pubblicherà con molta convinzione l'anno prossimo, o in altri paesi dove i miei libri cominciano a trovare accoglienza editoriale. Perché, tra le tante stranezze che ho elencato prima, c'è anche un'altra stranezza: l'Italia.

Perché?

L'Italia è anche in questo un paese strano, ed è purtroppo un fardello in più per i suoi scrittori. Lo dico con dolore, perché io amo il mio paese. Ma è un fatto che mentre in altri paesi c'è accoglienza per i propri scrittori – basti pensare a quelli americani, inglesi e francesi, che arrivano all'estero già forti di questa spinta interna e accreditati – in Italia gli scrittori il più delle volte devono lottare duramente per poter cominciare a vivere in casa propria e nella propria lingua, superando fuochi di sbarramento e a volte addirittura pestaggi. L'Italia – e non da oggi – è fatta così: quando nasce uno scrittore, gli fanno la guerra.

La Grande guerra di Echenoz arruola i sentimenti

Daniele Abbiati, il Giornale, 8 novembre 2014

Prima di quell'apostrofo, c'è un mondo, dopo ce n'è un altro. Prima di quell'apostrofo non c'è nulla, nel titolo del nuovo libro di Jean Echenoz, dopo l'apostrofo c'è un numero: 14.

È il numero che va per la maggiore quest'anno, sulle pagine culturali dei giornali, soprattutto in Francia («È un paradosso: più il tempo passa più la Prima guerra mondiale ci appare vicina» ha detto lo scrittore in una recente intervista), il numero della Grande guerra, il numero della Bestia novecentesca, più basso ma anche più concretamente terribile del 666 dell'Apocalisse di Giovanni.

Perfetta sintesi della memoria, perfetto «logo» di tante celebrazioni e rievocazioni, '14 (Adelphi, pp 110, euro 14 – l'hanno fatto di proposito? –, traduzione di Giorgio Pinotti, come sempre per i libri del sessantasettenne autore nato a Orange) si colloca, sulla linea retta del tempo, esattamente dove finisce quello che Stefan Zweig, mitteleuropeo per nascita, indole e cultura ma poi inglese per necessità dopo che la Bestia nazista aveva mostrato di quale pasta era fatta, chiamava «il mondo di ieri». Quei pochi anni di Novecento prima dell'apostrofo furono un'appendice del secolo precedente, e quelli che seguirono... non sono ancora finiti, nella nostra cara, vecchia, maledetta Europa: vedi il '39-45, vedi il '91-95 nella ex Jugoslavia, vedi quest'altro '14, nella tormentata Crimea.

Leggere '14 dopo aver letto, tre anni fa, *La paura* di Gabriel Chevallier, libro che Echenoz considera un classico del genere, come *Il fuoco* di Henri Barbusse (recentemente riproposto da Castelvechi) e *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque, è come tornarci su quel fronte occidentale, sui luoghi del delitto che si chiamarono Somme e Chemin des Dames, come annusare gli stessi gas, sentir fischiare le stesse pallottole, veder esplodere le stesse granate, ascoltare le agonie degli

stessi compagni. Magistrale l'ouverture: Anthime Sèze, il protagonista, contabile in una fabbrica di calzature in un paese della Vandea, va a fare un giro in bicicletta. È sabato, la giornata è limpida e calda. Ma, soprattutto, è l'1 agosto '14 e, sul crinale di una collina, il ragazzo vede, prima che sentirlo, qualcosa di strano: «Erano in verità le campane, che si erano appena messe in movimento dall'alto delle torri e suonavano all'unisono in un disordine grave, minaccioso, schiacciante, nel quale, benché ne avesse scarsa esperienza – era troppo giovane per aver sino allora partecipato a molti funerali –, Anthime ha riconosciuto d'istinto il timbro delle campane a martello, che si azionano di rado e di cui gli era appena giunta solo l'immagine prima del suono». Quelle campane suonano a morto in anticipo: in Francia inizia la mobilitazione generale, perché la Germania ha dichiarato guerra alla Russia, sua alleata. All'unisono con quelle degli amici di bar e di pesca Padioleau, Bossis e Arcenel, e con quella di Charles, un altro giovane al quale lo unisce un legame rivelato in un secondo momento, incomincia la disavventura di Anthime, dopo il consueto corteo assurdamente festoso per le vie del paese. «Ce la sbrigheremo in quindici giorni al massimo» dice Charles. Così non sarà.

L'attacco è un basso continuo e minaccioso. Poi il rullo dei tamburi accompagna quello delle mitragliatrici, nelle trincee salgono i cori lamentosi dei feriti, il cielo è una sinfonia di fuochi incrociati. Intanto, a casa, Blanche diventa ogni giorno più bella e in carne. Viene al mondo una creatura innocente mentre lontano ne muoiono a migliaia, altrettanto innocenti. I destini di Anthime, Charles, Padioleau, Bossis e Arcenel divergono, mentre la neo-mamma allatta, con Juliette, la propria angoscia. Fino a quando una disgrazia, nel gioco sporco della vita a margine della guerra, servirà a qualcuno la carta della rinascita.

Accendi la tv. Il romanzo è un telefilm americano

Aldo Grasso, La Lettura del Corriere della Sera, 9 novembre 2014

Se esce ancora un libro o un articolo che si piange addosso per la morte del romanzo, giuro che sottopongo l'autore alla cura Ludovico, quella di *Aranzia meccanica*. Salvo che, al posto delle immagini di violenza e della Nona di Beethoven, gli proietti, con l'aiuto di mollette che lo costringano a tenere gli occhi ben aperti, *Mad Men* o *The Wire*. Va bene, diamo per scontata la morte del romanzo, la fine della letteratura e lo svuotamento del più borghese e cristallizzato tra i generi. A un patto, però. Se l'editoria, specie quella italiana, risulta infatuata di falsi romanzi non è colpa della forma-romanzo. Sì, forse non ci sono più i romanzi di una volta (come le mezze stagioni e i prati della periferia), quelle grandi narrazioni che rispecchiavano e insieme criticavano la società, ma se continuiamo a cercare qualcosa in cui l'autore, attraverso dei personaggi, prende in esame alcuni grandi temi dell'esistenza, beh, allora forse è venuto il momento di dare un'occhiata non solo ai libri ma anche ad altre forme narrative, ad altri media. Tipo la serialità americana.

Quanto a scrittura, al romanzo si chiede di darsi per intero in ciascuno dei suoi frammenti, in ciascuna delle sue manifestazioni; sul supporto cartaceo o su quello schermico ciò che muta è il linguaggio, non la forma-romanzo. Tempo fa, Jonathan Franzen dichiarava che le serie tv «stanno rimpiazzando il bisogno che veniva soddisfatto da un certo tipo di realismo del XIX secolo. Quando leggi Dickens ottieni gli stessi effetti narrativi che ti danno le serie tv...».

In un celebre discorso, Milan Kundera sosteneva che il bene più prezioso della cultura europea – il suo rispetto per l'individuo, il suo rispetto per il

pensiero originale – è depresso «come in uno scrigno d'argento nella storia del romanzo, nella saggezza del romanzo». Dobbiamo purtroppo prendere atto che questa saggezza non appartiene più all'Europa, da tempo si è trasferita altrove, in contrade che credono ancora ai sogni, anche a quelli culturali.

La mossa di Franzen

Quando è uscito l'ultimo romanzo di Franzen, *Libertà*, a proposito delle non poche polemiche suscitate dal libro, Francesco Pacifico, intervistato da Mariarosa Mancuso alla radio svizzera, ha fatto un'osservazione molto importante: Franzen manda indietro l'orologio del genere romanzo per vincere la battaglia contro la nuova grande forma d'arte del nostro tempo, la serialità televisiva di alta qualità, che ha già capolavori assodati in *Six Feet Under*, *Sopranos*, *Mad Men* e *The Wire*, opere di sorprendente complessità, varietà e generosità narrativa, umana e tematica, e al contempo di largo consumo.

La forma-romanzo, dunque, non è morta ma migra verso nuovi e differenti media. Si tratta di un processo che possiamo osservare in tutta la sua vitalità oggi che il mondo della comunicazione è al centro di un profondo e radicale cambiamento. I media si ibridano, si fondono e, insieme con loro, cambiano i modi di distribuire e consumare i contenuti. Com'è noto, si tratta del fenomeno della convergenza, che tecnicamente sta a significare l'unione di più mezzi di comunicazione, un amalgama reso possibile dalla tecnologia digitale. La convergenza non è solo un processo tecnologico, o scandito dalla tecnologia, è anche un cambiamento antropologico, un'attitudine culturale che incoraggia gli utenti a creare connessioni tra diversi testi, a usare

le tecnologie sempre meno come strumenti per comunicare e sempre più come nuovi territori da scoprire, e i media non come semplici protesi, ma piuttosto come ambienti in cui siamo immersi e in cui viviamo la nostra esperienza quotidiana.

La convergenza è una tendenza al meticcio che coinvolge sia le tecnologie e i device che i linguaggi e le forme testuali: anche quelle più consolidate e archetipiche come il romanzo si modellano e si plasmano intorno a nuovi «contenitori». La serialità televisiva, certo. Ma anche altri media presentano tracce evidenti della persistenza di un modello narrativo che trova nuova linfa in forme che non ti aspetti: per esempio, molti dei videogame più recenti e di successo sono modellati sul canonico «viaggio dell'eroe» che Joseph Campbell ha identificato come la formula narrativa alla base di molta letteratura.

L'aspetto più curioso è che molti scrittori stanno iniziando a confrontarsi con la tv, o almeno con il suo genere più «nobile». Negli Stati Uniti, il dibattito è in corso ormai da tempo. Gary Shteyngart, l'autore di uno dei romanzi più discussi e letti degli ultimi tempi in America, *Super Sad True Love Story*, intervistato da *The Atlantic* ha parlato del grande cambiamento che la narrativa contemporanea sta attraversando e di quanto pesi il confronto con la tv: «Canali come Hbo e Showtime stanno conquistando tutti. La tipologia di artifici narrativi che sono sempre apparsi in forma di romanzo, ora compaiono in serie come *The Wire* e *Breaking Bad*. Queste serie innescano la "spinta narrativa" che chiediamo, ci insegnano diversi mondi e diversi modi di vivere. Ma, allo stesso tempo, non richiedono un'immersione testuale totale. Siedi semplicemente lì e lasci che tutte queste cose accadano sullo schermo». Nomi brand come Hbo e Showtime e, a proposito di tendenze culturali, pensi a cosa un tempo erano Einaudi e Adelphi.

Che la contaminazione tra letteratura e serialità televisiva di qualità sia un processo innescato in modo irreversibile è ormai evidente da altri numerosi segnali: lo stesso Franzen sta lavorando a un adattamento tv de *Le correzioni*; una delle serie più

belle degli ultimi anni, prodotta da Hbo, è *Bored to Death*, letteralmente «annoati a morte» ideata e sviluppata dallo scrittore Jonathan Ames a partire da un suo racconto. Alla rivista «Link. Idee per la televisione», Ames ha spiegato: «Come romanziere sono abituato a fare il direttore della fotografia, il costumista, l'editor, persino l'Hbo: prendo tutte le decisioni da solo. A dire il vero non trovo che sia così differente dallo scrivere un romanzo. Ogni puntata, in un certo senso, è come un capitolo: non vedi ancora dove andrai di preciso con il capitolo successivo, e non sai neppure se ti sarà permesso di arrivare fino alla fine».

Insomma, tra il romanziere e la figura dello showrunner il velo di separatezza sembra essere sempre più sottile, tanto che il processo vale anche all'opposto: grandi executive producer seriali come Aaron Sorkin, J.J. Abrams, Matthew Weiner e David Simon si sono guadagnati sul campo la qualifica di «autore», un tempo prerogativa esclusiva dei territori «nobili» della letteratura e del cinema. Se mai la serialità ha fatto giustizia di quella Nozione d'Autore che ha contribuito a creare non pochi equivoci, specie in Italia. Il valore della scrittura è generato da una sorta di qualità plurale che tiene a bada il narcisismo autoriale, le manie di grandezza del singolo scrittore. La serialità è un misto di creatività individuale e progetto industriale, di invenzione e

«La convergenza è una tendenza al meticcio che coinvolge sia le tecnologie e i device che i linguaggi e le forme testuali: anche quelle più consolidate e archetipiche come il romanzo si modellano e si plasmano intorno a nuovi "contenitori".»

ripetizione, di originalità e rimandi. Rivela nuove dinamiche della scrittura, nuovi ritmi imposti dalla produzione e nuove attenzioni al pubblico.

Da alcuni anni, da quando è apparsa una delle prime serie di culto come *Star Trek*, e poi da *Weeds* a *Lost*, da *Bored to Death* a *Breaking Bad*, i telefilm raccontano storie affascinanti per parlare anche d'altro. Le



immagini non vogliono soltanto dire quello che mostrano, ma vibrano in continuazione, rimandano a un mondo dissimulato, ad alcuni significati inesauribili, a un altrove che non conosciamo e che promettono di farci perlustrare. La sensazione è che gli strumenti narrativi dei telefilm americani lavorino per un linguaggio sciolto da ogni vincolo di obbedienza ideologica o sociale, si abbandonino al puro gusto di narrare.

Educazione sentimentale

Il dato più significativo per cogliere la persistenza della forma-romanzo e la sua rigenerazione attraverso nuove sembianze medialità è forse questo: non solo le serie tv sono ricolme di citazioni attinte a piene mani dalla grande letteratura, dal grande cinema, dal grande teatro, ma allo stesso tempo trasudano strutture narrative, tecniche figurative, procedimenti «rubati» a modelli alti, a forme di racconto più antiche. È difficile che

un ragazzo si accosti ancora alla grande narrativa ottocentesca. Ma è molto probabile che in alcune serie trovi orme di soluzioni linguistiche tratte da quegli autori (ben conosciuti dagli sceneggiatori). Succede, insomma, che l'educazione sentimentale degli adolescenti di tutto il mondo si formi ora sui «teen drama»: non più sul romanzo ma sul telefilm di formazione. Nelle forme espressive della serialità televisiva, la cultura americana ha trovato lo spazio ideale per dare forma di racconto a una visione del mondo, per restituire un'immagine della società dispiegata attraverso un impianto narrativo che renda ragione della sua complessità. È quello che in Italia spesso non si riesce a fare, perché il racconto del Paese è stato demandato ai generi televisivi più bassi, prigionieri di un'estetica e di una cultura che dal neorealismo in avanti (a parte poche eccezioni) ha rinunciato alla possibilità di «pensare in grande».

Quando la realtà supera la finzione quel che resta è vita

Massimo Rizzante, la Repubblica, 9 novembre 2014

Parigi, Saint-Germain-des-Prés. Una sera d'inverno al café Bonaparte con Pascale Delpech, la seconda moglie di Danilo Kiš, l'ultimo scrittore jugoslavo, «il più grande e il più invisibile» (Kundera), nato da padre ebreo scomparso nei lager nazisti e da madre montenegrina a Subotica nel 1935 e morto nel 1989, poco prima del crollo del muro di Berlino, nella capitale francese, dove risiedeva nel suo «esilio joyciano» da circa dieci anni. Le avevo dato appuntamento per festeggiare la traduzione di una raccolta di racconti di Danilo, *Il liuto e le cicatrici*. Lo stesso libro pubblicato da Adelphi che ora, vent'anni dopo, ho tra le mani nella bella traduzione di Dunja Badnjevic e grazie alla cura amorosa di Mirjana Miocinovic (prima moglie dell'autore). Ricordo che durante la nostra conversazione, un uomo dai capelli bianchi e arruffati, che contrastavano con la sua impeccabile giacca blu, si avvicinò e si sedette al nostro tavolo. Si presentò come «un artista di origine russa». Che cosa voleva quel clochard in blazer? Vedendo che disertavamo il suo interesse, estrasse dalla giacca un enorme taccuino. Poi si alzò e con un gesto clownesco ce lo mostrò trionfante proferendo queste parole: «Danilo una volta mi disse: "Tovarish, sappi che l'immaginazione è sorella della menzogna, e perciò pericolosa"». Dove aveva conosciuto Danilo? Mistero. Quel che è certo è che aveva riportato fedelmente le parole dell'«amico»: in esse vi era racchiusa in nuce tutta la sua poetica. Kiš non amava l'arbitrarietà dell'invenzione, eredità del romanzo d'appendice del XIX secolo. Per lui il romanzo di «finzione», dove il narratore sa tutto e i personaggi sono ritratti secondo «gli archetipi psicologici della loro epoca», era diventato, dopo che la Storia del XX secolo si era incaricata di mostrare tutta la sua onnipotenza, esteticamente ed eticamente superato. Ripeteva spesso, citando Nabokov, che non capiva a che cosa servisse «immaginare libri o registrare fatti» che non fossero, «in un modo o in un altro», realmente accaduti.

Secondo Kiš, dopo Flaubert, si doveva rinunciare al gigantismo del romanzo del XIX secolo: tentare di rivelare, attraverso un gesto, la totalità di una vita; condensare una vita intera in una voce enciclopedica. Lui la chiamava «biografia spirituale». Il romanzo avrebbe dovuto guardare alla novella, dove un narratore «poco fedele» avrebbe unito la tecnica autobiografica a quella documentaristica (o falsamente documentaristica) al fine di comprendere la «realtà» nel modo più preciso possibile. Fu, grazie ai suoi maestri russi e jugoslavi, Babel', Pil'njak, Crnjanski, Andric, Krleža, borgesiano ancora prima di conoscere Borges. Tutta l'opera di Kiš, da *Giardino cenere* (1965) a *Clessidra* (1971), da *Dolori precoci* (1970) a *Una tomba di Boris Davidovič* (1976), testimonia di questa aspirazione, e trova la sua incarnazione più magistrale nell'ultima raccolta di racconti del 1983 intitolata significativamente *Enciclopedia dei morti* (Adelphi, 1988), di cui le sei novelle con «epilogo lirico» de *Il liuto e le cicatrici* sono i sublimi resti: tutto ciò che, tra il 1980 e il 1986, non rientrò nel progetto o da cui l'autore non riuscì a staccarsi. Ci sono almeno tre racconti perfetti, *Il senza patria*, *Jurij Golec* e quello che dà il titolo al libro. Che descriva le vicende e la morte di uno scrittore dell'Europa centrale, emblema dello sradicamento vissuto allo stesso tempo come marchio e liberazione, o che narri gli ultimi giorni e il suicidio di un suo amico ex deportato a Auschwitz, o che ancora ricordi gli anni a Belgrado e un viaggio a Mosca sulle tracce di persone inghiottite dalla lunga notte sovietica, Kiš ci mostra ancora una volta, l'ultima, come, a differenza di quanto pensasse il maestro Borges, la vera «storia universale dell'infamia» sia stato il XX secolo con i suoi universi totalitari e i suoi campi di concentramento. E i suoi rari cenotafi, tombe vuote a forma di libro erette in memoria di milioni di vite che, come dice un personaggio de *Il liuto e le cicatrici*, hanno vissuto come se fossero morte...

Powers, un romanzo bio-artistico

Un'esplorazione sperimentale che riporta in alto lo scrittore americano. Peter Els, già musicista sperimentale, cerca nella microbiologia la chiave dell'immortalità: ma c'è l'11 settembre... «Orfeo», il ritorno di Richard Powers

Luca Briasco, Alias del manifesto, 9 novembre 2014

Ormai non lontano dalla sessantina, e con dodici romanzi alle spalle, Richard Powers è considerato da recensori e critici, insieme a William Vollmann e David Foster Wallace, l'esponente di punta di una generazione che, di vent'anni più giovane rispetto a quella dei Pynchon e dei DeLillo, ha saputo raccogliere l'eredità superando qualunque secca auto-referenziale e trasportando in una nuova dimensione narrativa il senso di instabilità del reale e della sua rappresentazione letteraria che contraddistingueva l'esperienza postmoderna. Fin dal suo straordinario esordio, *Tre contadini che vanno a ballare*, Powers ha saputo tradurre in strutture complesse e vertiginose i grandi nodi della cultura novecentesca, spaziando da riflessioni complesse e acutissime sull'impatto della scienza e delle sue evoluzioni sull'individuo e sull'arte (tema centrale di quello che rimane forse il suo capolavoro, *Galatea 2.2*) a cavalcate originalissime nella storia europea e americana, nelle quali la prospettiva della narrazione si sposta costantemente, e con inesauribile moto oscillatorio, tra le macrovicende che hanno segnato l'esistenza collettiva e le vicende, esemplari proprio perché irriducibilmente originali ed eccentriche, di singoli individui. Tra raffinati montaggi alternati e una scrittura sorvegliatissima, nella quale ogni parola e giro di frase accoglie in sé una molteplicità di significati e di aperture, Powers ha attraversato tre decenni, lasciando in ciascuno di essi un'impronta decisiva. La sua traiettoria di scrittore, dopo aver raggiunto forse il suo culmine ne *Il tempo di una canzone*, memorabile ritratto di un paese attraversato dalla piaga del razzismo, dagli anni

Trenta fino a oggi, aveva conosciuto un lieve appannamento nei suoi due ultimi libri, *Il fabbricante di eco* (pure, insignito del National Book Award, quasi a voler premiare, già fuori tempo massimo, più una carriera che non il singolo romanzo) e *Generosity*: ricchi entrambi di spunti interessanti e sorretti dal consueto magistero, ma strutturalmente meno sorprendenti e coraggiosi, e animati da una vena didascalica non sempre convincente.

Ora, con *Orfeo* (Mondadori Sis, pp 343, euro 19), Powers torna a puntare alto e a rischiare. Soprattutto, e con il consueto stile avvolgente, insieme immaginifico e di un'esattezza e un rigore che tradiscono la formazione da scienziato (stile reso con padronanza e ricchezza di soluzioni e registri da Giovanna Granato), punta nuovamente su ciò che sa fare forse meglio di qualunque altro autore americano contemporaneo: seguire con dovizia di dettagli una vicenda di per sé profondamente individuale e idiosincratca lasciando che le scorra accanto la storia di un paese, dalla Seconda guerra mondiale alla Guerra Fredda, dal Vietnam e le rivolte degli anni sessanta al riflusso e al Reaganismo.

Apparentemente, sarebbe difficile trovare un personaggio più distante da qualunque dimensione pubblica di Peter Els, il protagonista indiscusso di *Orfeo*: musicista sperimentale e accademico in un oscuro college della Pennsylvania, ha dedicato la sua intera esistenza allo studio dei maestri del Novecento e della miriade di suoni che attraversano il creato, animato da una convinzione assoluta, sintetizzabile in uno dei tanti aforismi che intervallano le varie sezioni del

romanzo: «La musica migliore dice: sei immortale». Peccato che, come chiarito nel prosieguo dell'aforisma, oramai il termine «immortale» significhi «oggi, forse domani. Fra un anno, con un po' di pazzia fortuna», e che il sogno di una forma musicale perfetta, in grado di trascendere qualunque orizzonte temporale, si scontri con l'illusorietà di un mondo nel quale «non c'è salvezza. C'è solo dimenticanza». La vita di Peter scorre dunque parallela rispetto alla storia ufficiale e collettiva, reclamando costantemente per sé uno spazio altro e immergendosi nell'esplorazione dei rumori del mondo, e delle forme in cui essi sono stati e continuano a essere trasposti. Finché, ormai pensionato, e dopo una serie cocente di disillusioni sul livello di durevolezza e universalità che le sperimentazioni musicali sono in grado di raggiungere, Peter decide di dedicarsi alla microbiologia, cercando di trovare nelle moltiplicazioni del dna o nella straordinaria resilienza dei batteri le chiavi di un universo elegante e spietato, animato anch'esso da una musica segreta e infinitamente più durevole e perfetto di qualunque umana creazione. Non è un'impresa impossibile: nell'era di internet e di ebay, un capitale modesto è più che sufficiente per costruire un laboratorio in casa, composto di pochi elementi ma perfettamente funzionale e autosufficiente. Peccato che gli Stati Uniti siano in piena paranoia post-11 settembre, e che gli apparati di sicurezza non esitino un istante a gettare l'occhio sulle attività di Els, sequestrando il laboratorio e costringendolo alla fuga. A Peter non resta che trovare rifugio nello chalet di un'amica, in mezzo ai boschi, e di lì, con l'aiuto di un telefono cellulare e di una testardaggine consolidata nel corso di decenni, cercare di realizzare finalmente il suo capolavoro, approdando a un'arte che sappia, attraverso i mille suoni del mondo che vengono sistematicamente ignorati, parlare in modo nuovo alla coscienza degli uomini.

Questa breve sintesi della trama dovrebbe essere sufficiente a comprendere come, in *Orfeo*, Powers ricapitoli in una nuova orchestrazione, coerente e armoniosa, molti dei temi e degli interessi che attraversano la sua opera: una nuova visione del

rapporto tra scienza e arte, concepite come entità non già distinte e separate, ma complementari e imbricate (Els *sente* quotidianamente la musica nel cuore delle infinite combinazioni chimiche e biologiche, e insegue al contempo un'arte che riproduca in piena autonomia la ritmica dell'universo); la capacità di lavorare all'intersezione tra individuo e storia, senza mai fare del primo un *exemplum*, ma scavando nelle idiosincrasie dei suoi personaggi perché svelino qualcosa di nuovo su realtà e fatti che siamo abituati a dare per scontati; il tentativo di raccontare la complessità sfuggente di un mondo sovraccarico di informazioni ricorrendo a un linguaggio nuovo, una scrittura di concettosità quasi barocca ma mai gratuita che costringa il lettore a leggere, fermarsi, rileggere.

Erede in questo più dei grandi maestri del modernismo anglosassone che della *metafiction* postmoderna, Powers rinuncia deliberatamente alla garanzia di patti narrativi o di mappe concettuali, optando invece per un'esplorazione dei dilemmi che formano l'ossatura della coscienza contemporanea. Proprio dall'assenza di qualunque coordinata certa e preordinata derivano insieme il suo fascino e l'effetto di disorientamento con cui è necessario fare i conti, se ci si vuole avventurare nella lettura di molte delle sue opere. Definire *Orfeo* un romanzo sull'11 settembre e sulla sindrome paranoica nel-

«Settantenne in fuga costretto a confrontarsi con la vecchiaia, i fallimenti, i fantasmi del passato, ma pronto, indomitamente, a rimettersi in gioco e rivivere per un'ultima volta il suo sogno di artista, Peter Els affascina il lettore e riscalda il romanzo, colmandone le pagine di un'umanità dolce e dolorosa.»

la quale ha gettato la coscienza americana sarebbe non tanto sbagliato, quanto limitativo e fuorviante. E non perché Powers non affronti il tema (tra l'altro, il personaggio di Peter Els è con ogni probabilità ispirato al «bioartista» Steve Kurtz, effettivamente arrestato, detenuto in base al Patriot Act e accusato di terrorismo) e non sappia raccontare

in pagine di grande efficacia le cessioni di libertà e gli abusi generati dagli attentati alle Twin Towers, ma perché il suo sguardo è sempre anche altrove, e muove in primo luogo da una fascinazione per la musica e il suo mistero che aveva già rappresentato l'ossatura di quello che forse è il suo libro più ambizioso, *The Gold-Bug Variations*, ancora in attesa di traduzione in Italia. È sul confine tra scienza e arte che, qui come in tante sue opere precedenti, Powers decide di giocare la sua partita. Con una differenza significativa, almeno rispet-

to agli ultimi due – minori – romanzi: la rinuncia a qualunque tentativo di semplificazione, e la scelta, davvero vincente, di filtrare l'afflato teorico e la ricerca linguistica attraverso la coscienza di un personaggio memorabile. Settantenne in fuga costretto a confrontarsi con la vecchiaia, i fallimenti, i fantasmi del passato, ma pronto, indomitamente, a rimettersi in gioco e rivivere per un'ultima volta il suo sogno di artista, Peter Els affascina il lettore e riscalda il romanzo, colmandone le pagine di un'umanità dolce e dolorosa.



Un pastrocio non è un pasticcio: dentro la vita segreta del vocabolario

Riflessioni di un autore incluso nel nuovo Zingarelli

Claudio Magris, Corriere della Sera, 9 novembre 2014

Dunque sono nella bibbia. Addirittura come un suo autore, sia pure solo di poche righe. Considero la mia inclusione nello Zingarelli un vero premio, che rischia di indurmi alla vanità ben più di altri riconoscimenti. Il vocabolario – e tanto più un principe, il principe dei vocabolari come lo Zingarelli – è il libro dei libri, una vera bibbia che racchiude il tutto e il suo significato. È la vera biblioteca di Babele, perché contiene potenzialmente, con le innumerevoli combinazioni possibili delle sue 144 mila voci, tutti i libri immaginabili. Trovarsi nel vocabolario è dunque trovarsi nel cratere di un'inesauribile creatività e mi sento un po' come uno di quegli astronauti scelti, in tanti film, per viaggi nello spazio-tempo. Al vocabolario si ricorre, ovviamente, per conoscere il significato dell'una o dell'altra parola o espressione. È geniale l'idea di offrire, per alcuni lemmi – 55 se non sbaglio – non solo il significato letterale, denotativo di una parola (quello che ci insegna, ad esempio, che «ipochilia» vuol dire ridotta secrezione dei succhi gastrici), ma anche le potenzialità latenti in una parola, il significato irripetibile che essa può assumere in una vita e in un'esperienza, la sua universalità espressa, a differenza che negli altri casi, nell'unicità, nell'individualità della creazione artistica. Il lemma «padre» ha un significato uguale per tutti, ma ha anche una pluralità di significati, che non ne dissolvono il significato generico, ma lo rendono concreto nella sua vita unica e irripetibile nel cuore e nella mente di un uomo, come appare con forza nella voce scritta da Valerio Magrelli.

Così la morte ha un senso uguale per tutti ma è diversa per ognuno e questo può farlo sentire solo l'arte, la letteratura. Perciò sono così lieto che alcune mie righe siano state scelte per mostrare, per far toccare con mano come la parola, nella scrittura, possa diventare altra cosa – tante altre cose, quante sono le penne che la scrivono – rispetto alla sua definizione lessicale, non per smentire quest'ultima, bensì per rivelare quante potenzialità, quanti germi di creatività essa contiene, quante diversità sono latenti nella sua formulazione. Non sta a me giudicare se, nel caso mio, la scelta della redazione sia stata felice o meno, ma comunque ormai, per mia fortuna, è fatta. Il vocabolario è un compendio della vita, delle sue regole e delle sue eccezioni, della sua logica e delle sue insensatezze, non sempre le stesse nei diversi vocabolari. Alcune lingue – e i vocabolari che cercano di afferrarle – hanno più termini di altre per esprimere diverse sfumature di rosso o di verde e dunque chi le parla distingue più o meno variazioni di rosso o di verde. Tutto è comune e niente è identico nelle diverse lingue e dialetti; *pastrocio* non è la stesa cosa di *pasticcio*. Parecchi anni fa ho scritto sul *Corriere* una grottesca pagina in cui immaginavo l'impossibile compilazione di un D.U.D. (Dizionario universale definitivo), che fermasse per sempre lo scorrere e la metamorfosi della vita e delle parole.

Leggo molto i vocabolari, molti vocabolari, come esortava Baudelaire. Dalle parole nascono altre parole, altre cose, altri volti del mondo. Vocabolari monolingui e vocabolari che mettono a contatto lingue diverse. In questo momento, per un'idea narrativa che

ho in testa, un vocabolario che ho spesso fra le mani è quello francese-creolo e creolo-francese. Nei vocabolari si coglie il trasformarsi della vita, della società, della Storia; il nascere e il morire di cose, professioni, condizioni di vita. Il vocabolario italiano-tedesco e tedesco-italiano Rigutini-Bulle del 1900 – forse il più grande nel suo campo, nonostante il tempo passato – elenca all’inizio i diversi linguaggi specifici. Quelli delle scienze vengono raggruppati in poche categorie generali, fisica, matematica, meccanica, tecnica, mentre a quasi ogni gergo artigiano viene riconosciuta la dignità di una classe autonoma: i doratori, i bottaj, i calzettaj, i cappellaj, i carbonaj, i carrozzieri, i cartaj, i conciatori, i fabbri, i fornaj, i fochisti, i gettatori, i gioiellieri, gli incisori, i libraj, i magnani, i muratori, i mugnaj, gli orefici, gli scalpellini, i sarti, i setaiuoli, i tappezzeri, i tornitori, i valigaj, i verniciatori, i vinaj hanno tutti la loro menzione particolare, al pari degli

«scienziati» e dei «tecnici». Il vocabolario è un’enciclopedia della conoscenza ma anche della sua impossibilità, del nulla su cui si affaccia ogni cosa e ogni parola. Il significato di ogni termine, di ogni parola viene spiegato ovviamente con il ricorso ad altre parole, ognuna delle quali, per essere capita, ha bisogno di altre parole e così via, magari alla fine pure di quella alla ricerca del cui significato si era partiti.

Il vocabolario è dunque una parabola della vita, edificio che poggia su sé stesso ovvero sul nulla, come il barone di Münchhausen che si solleva tirandosi su per i propri capelli. Nel Rigutini-Bulle l’ultimo vocabolo, che chiude a pagina 1.040 l’appendice della parte tedesco-italiana, è *Zungentatterich*, che gli autori traducono «balbettio dal troppo bere»: il catalogo delle parole del mondo, classificate con rigorosa precisione, finisce con questo farfugliare di una lingua piacevolmente grossa e impastata.

Il miglior romanzo è figlio di un paradosso della fisica

Lo scrittore francese Philippe Forest trasforma il «gatto di Schrödinger» in una chiave per riflettere sull'esistenza. E su tutti i suoi lati più folli

Massimiliano Parente, il Giornale, 10 novembre 2014

Io quando leggo uno scrittore italiano mi deprimi. Peggio ci sono solo i critici italiani e i politici che parlano nei talk show. Prima o poi torneranno anche gli scrittori, perché scrivono le stesse cose, vogliono fare politica con la narrativa.

Insomma, se anche voi non ne potete più di prediche impegnate, di lagne femministe, operaiste, di pappardelle sempre generazionali all'ombra del proprio campanile, di speculazioni sulla crisi economica peggiori delle vecchie speculazioni edilizie, correte a prendere l'ultimo libro di Philippe Forest.

È la prova di come la scienza sia uno stimolo fondamentale per letteratura, per l'immaginazione e perfino per la poesia. Soprattutto quando chi ne scrive ha studiato bene, e non prende fischi per fiocchi. Il libro si intitola *Il gatto di Schrödinger* (Del Vecchio Editore, pp 310, euro 15,50), e lo spunto della storia è proprio il famoso gatto di Erwin Schrödinger, infilato in uno scatolone solo mentalmente, per riuscire a far immaginare un principio della fisica quantistica secondo cui una particella, a differenza degli oggetti a cui siamo abituati, è una funzione d'onda che può avere due stati contemporaneamente. Un gatto costretto a essere per sempre vivo e morto. Comunque, se non vi è chiaro il concetto andatevelo a leggere, e in ogni caso ci pensa Forest a rispiegarvelo.

È una densissima opera sulla vita e sulla morte, dove fa capolino appena appena la storia del lutto vissuto da Forest (la terribile morte della figlia), il quale però è stato così intelligente da mettersi a studiare la materia di cui è fatto il mondo anziché andare

a cercare consolazione in televisione o a Medjugorje. O entrambe le cose, come farebbe un italiano. Dimostrando anche che non è vero che la scienza deprime con la fredda vivisezione della realtà. Non consola neppure, ma rende profondi ed emoziona, stimolando in Forest una fantasia poetica portentosa, logica, paradossale e umoristica al tempo stesso. Memoir e romanzo, racconto filosofico e autobiografico, è una lucida affabulazione sulla solitudine, sulle ombre, sul buio e sul Big Bang, piena di teorie volutamente non sempre scientifiche ma bellissime, come quella sul sesso dei gatti, i quali sono tutti femmine. Mentre per i cani vale il contrario, le femmine sono tutti maschi. Le donne, viceversa, sono tutte gatte. Adesso le femministe tipo la Boldrini insorgeranno, «salvo che sono sempre le donne che amano prendersi per delle gatte – mai, per esempio, lo avrete notato, per delle cagne». Seguendo il filo delle riflessioni, si mette in dubbio il nostro stesso sesso: «sono davvero uomo io? Per vederci un po' più chiaro, bisognerebbe fondare una meccanica ondulatoria dei sessi». La fisica quantistica applicata alla sessualità, che metterebbe fine a ogni coming out: siamo tutti maschi e femmine, punto. Ci mettiamo insieme e ci amiamo, proferendo parole false: ti amo, ti amerò per sempre, amerò solo te. Cavolate. «Cose che si dicono tra un uomo e una donna. Anche quando hanno vissuto abbastanza per sapere che non significano niente, che sono parole che sono già state dette migliaia e migliaia di volte. E che anche se sono vere, sono parole fatte per la notte in cui vanno a perdersi».



En passant Forest riesce a raccontarvi anche le vite di Niels Bohr, di Werner Heisenberg, dello stesso Schrödinger, nomi che suonano astrusi alla maggior parte dei letterati, critici o scrittori che siano, che vorrebbero raccontarci la realtà fermi a un'idea di realtà medioevale. (Lo sa ovviamente anche Forest: «Da circa un secolo ha luogo un'autentica rivoluzione di cui nessuno ha davvero coscienza»). E leggendo ci si ritrova a pensare pensieri stranianti, per esempio a come sia inquietante abitare luoghi abitati da morti, non per chi abbia la casa sopra un cimitero come nei film horror ma

i vostri stessi appartamenti: «se si vive in un'abitazione anche un po' vecchia, è sempre in una casa di morti che si sta. Si diventa l'ennesimo e molto transitorio inquilino di una dimora nella quale sono passati ogni sorta di spettri cui presto o tardi ci si andrà a unire». Spettri nel senso di ombre, va da sé, con nessun riferimento a fantasmi e simili per fortuna. A mio avviso il libro più bello di Forest, magnifica metafora della condizione umana, sull'assurdità di doversi pensare vivi sapendo di dover morire, di essere alla fine sempre vivi e sempre morti, come il gatto di Schrödinger.

Richard Ford: «Il mio eroe salverà il sogno americano»

Nel nuovo romanzo torna in azione Frank Bascombe: per raccontare il disastro dell'uragano Sandy, nell'ottobre 2012, e i suoi effetti sulla gente «da un angolo sfuggito ai media»

Paolo Mastrolilli, La Stampa, 13 novembre 2014

Frank Bascombe è tornato, per salvare il sogno americano. E niente di meno. Salvare il senso di appartenenza, di rifugio, l'aspirazione a un luogo intimo dove costruire la propria vita e ancorarsi alla cultura del paese. La casa, in sostanza. Lo ammette lo stesso Richard Ford, parlando a margine della presentazione del suo nuovo romanzo, *Let Me Be Frank With You* (HarperCollins).

Ford ha deciso di richiamare in azione il suo eroe dopo aver visto la distruzione provocata dall'uragano Sandy nell'ottobre del 2012 sulle coste del New Jersey, cioè la regione dove Bascombe, agente immobiliare, ha trascorso la sua vita: «Sono andato con mia moglie a vedere cosa era successo, e mentre guidavo

per tornare a casa nella mia testa ho cominciato a sentire le parole con cui Frank avrebbe commentato quel disastro. Poco alla volta, ho cominciato a capire che avrei potuto dargli voce, per raccontare questa tragedia e i suoi effetti sulla gente, da un angolo che sicuramente sarebbe sfuggito ai media».

Perdoni, ma io ero a Atlantic City quando è arrivato Sandy, e feci tutta la costa del New Jersey in macchina per vedere i danni. Cos'è che ci sarebbe sfuggito?

È difficile crederlo, vero? I media oggi sono ovunque, 24 ore al giorno, e sembra impossibile che possano mancare qualcosa. Però le faccio un esempio, per spiegarmi. Una donna nera aveva perso la casa,



distrutta da Sandy, ed era stata sfollata nella zona centrale del New Jersey. Proprio là vicino c'era l'abitazione dove era cresciuta, trent'anni prima, in un matrimonio interrazziale, e quindi aveva deciso di tornare a vederla. Era la casa dove abitava Frank, che ovviamente le aveva permesso di entrare. Una volta dentro, questa signora si era aperta con lui, raccontandogli come quelle mura fossero state il teatro di una calamità ben peggiore dell'uragano. Ecco, una cosa del genere a voi giornalisti sarebbe sfuggita, perché ovviamente sareste andati sulla costa, dove avveniva tutta l'azione. A me invece interessano queste connessioni umane, che avvengono nei modi più imprevisi.

Le è capitato che qualcuno bussasse alla sua porta, chiedendole di rivedere il soggiorno di quella che era stata la sua casa?

Moltissime volte, come affittuario e come proprietario delle innumerevoli abitazioni dove ho vissuto.

E lei come ha risposto?

Li ho fatti accomodare, ci mancherebbe altro. Le case sono gli spazi dove costruiamo le nostre esistenze, e le nostre memorie. Continuano ad appartenere per sempre a chi le ha abitate.

Ha deciso che Frank nella vita avrebbe fatto l'agente immobiliare a causa di questa sua riverenza per l'edilizia?

Da ragazzo, la prima cosa che imparai a casa mia è che una persona deve lavorare, per avere un senso. Questo è anche un elemento fondamentale per il successo di un romanzo: i suoi personaggi devono avere una funzione nella vita, per essere credibili. Io conoscevo un po' lo sport, ma avevo già scritto tutto quello che ne sapevo. Poi mi piacevano le auto, e avevo affittato o comprato molte case. Il linguaggio del settore immobiliare mi aveva affascinato, perché nel suo ambito è un po' come una poesia: termini immaginifici, significati nascosti. Così mi è venuta l'idea che Bascombe potesse fare l'agente.

Tutto qui? Un caso?

Quando ero bambino, la domenica mio padre ci

portava a girare i sobborghi di Jackson, nel Mississippi, per andare e vedere case in vendita. Si illuminava, durante quelle visite. Andare ad abitare in una villa dei sobborghi era l'ambizione della sua vita, il coronamento dei suoi desideri. Alla fine ci riuscì, e per me fu un disastro, perché dovetti abbandonare la scuola e gli amici. Però col tempo ho capito questo senso del rifugio, che tutti gli americani cercano. Un luogo dove costruire la propria vita e realizzare i sogni. Le case sono questo, nell'esistenza di tutti gli uomini, credo.

Però gli americani sembrano un po' più fissati sul «real estate».

C'è una ragione profonda. Acquistare una casa per un americano significa ancorarsi a una comunità, entrare nella cultura del Paese, nella sua economia. Ci spostiamo spesso, ma ogni volta che scegliamo un'abitazione mettiamo subito le radici nella sua realtà. Diventa un elemento fondamentale della nostra identità.

Perciò l'uragano che arriva, distrugge e sradica, colpisce lei e Frank?

Certo, non è naturale? Qui non stiamo parlando di mattoni, cemento e muri, ma di cosa accade al loro interno. Delle vite che si svolgono nelle case, delle gioie e delle tragedie. Il sogno americano è questo: trovare un luogo a cui appartenere, e realizzarci i propri desideri. Le persone che hanno avuto le loro case distrutte dall'uragano hanno visto sparire in un istante tutto ciò che possedevano. La loro vita. Alcune sono forti, la ricostruiranno. Ma è la tragedia umana più grave che si possa soffrire, in un Paese come il nostro, oltre la morte.

Viene in mente la Grande Recessione del 2008, nata proprio dalla crisi del settore edile.

Esatto. E ridurre tutto questo solo ai numeri dell'economia è profondamente sbagliato. Gli americani anelano a un rifugio dove realizzare il loro sogno, e per trovarlo sono disposti a faticare e correre rischi. Quando viene distrutto dall'uragano, dal crollo di Wall Street, o da qualunque calamità personale, è la vita che va in pezzi.

Ecco la «nouvelle vague» degli scrittori lombardi

Fontana, Mari, Missiroli e Deotto sono il vertice di una letteratura che ruota attorno a Milano.
Non sono una «scuola» ma hanno tutti un'anima meneghina

Giovanni Cocco, il Giornale, 13 novembre 2014

Schivi, solitari, riservati. Non amano le luci dei riflettori. Non sottoscrivono appelli e non appartengono ad alcun branco. Sforzano libri di successo e ottengono riconoscimenti. Hanno delle cose da dire e hanno trovato il modo giusto per dirle. Utilizzano i social network con sobrietà. Ma ogni volta che tornano in libreria con un nuovo romanzo lasciano il segno. Giorgio Fontana, Alessandro Mari, Marco Missiroli e Fabio Deotto sono gli

alfieri della nuova narrativa lombarda; una Nouvelle Vague della letteratura che ruota attorno a Milano. Diversi per percorso e formazione, talvolta agli antipodi, lontani dalle mode e dalle correnti letterarie, i quattro scrittori si sono fatti strada nella giungla editoriale storia dopo storia, romanzo dopo romanzo, soprattutto grazie al passaparola dei lettori. Accomunati da poche caratteristiche, più riconducibili a tratti del carattere che non a una vera e



propria «scuola milanese», si sono distinti negli ultimi anni per la qualità dei loro romanzi e per una serie di circostanze, a cominciare dalla provenienza geografica (risiedono tra le province di Varese e quella di Milano) e dall'età (sono nati tra il 1980 e il 1982).

Giorgio Fontana, classe 1981, vincitore del premio Campiello 2014 con il romanzo *Morte di un uomo felice* (Sellerio), nasce a Saronno e cresce a Caronno Pertusella, in provincia di Varese. Una carriera lunga alle spalle, con cinque romanzi e lavori di saggistica. Una storia interessante e paradigmatica, la sua, considerata la crisi dell'editoria italiana. Ci ha messo del tempo, Fontana, per diventare quello che è diventato. Un percorso lungo, talvolta sofferto, contrassegnato da una grande coerenza. Ha esordito nel 2007, a soli 26 anni, con *Buoni propositi per l'anno nuovo* (Mondadori), pubblicando con altri editori per approdare poi a Sellerio (*Per legge superiore*, 2011), dove ha trovato la sua collocazione. Giacomo Colnaghi, il protagonista di *Morte di un uomo felice*, il romanzo della maturità, è un magistrato pervaso da dubbi e incertezze che si trova ad affrontare una vicenda intricata, legata alla stagione terroristica. La Milano del 1981 è tratteggiata con passione e cura dei dettagli, da Porta Venezia a Piazzale Loreto, passando per le vie del centro per arrivare in via Casoretto, dove il magistrato trascorre la sua «vita da universitario fuori sede».

Alessandro Mari, classe 1980, un passato da ghost writer e da traduttore, è nato a Busto Arsizio e vive a Milano. Ha esordito nel 2011 con il monumentale *Troppo umana speranza* (Feltrinelli, premio Viareggio Rèpaci 2011), 700 pagine ambientate nell'Italia dell'Ottocento. Quattro storie che vanno a incrociarsi secondo uno schema caro alla narrativa anglosassone: dalle memorabili pagine dedicate alla provincia lombarda del menamerda Colombino, alla Milano del pittore Lisander e della spia Leda, fino al Sudamerica di don José Garibaldi. Ma la marcia in più di Mari, confermata nell'ultimo, sorprendente *Gli alberi hanno il tuo nome* (Feltrinelli, 2013), un viaggio nel tempo sulle orme di Francesco di Assisi e nel mondo delle associazioni non profit, è una prosa

barocca, torrenziale, impreziosita di neologismi, termini desueti e colpi a effetto, che non distoglie mai l'attenzione dalla vicenda narrata. Una narrazione fluviale, una colata lavica di parole e immagini.

Unico «oriundo» del gruppo, nel senso che pur vivendo da anni a Milano è nato a Rimini nel 1981 e ha studiato a Bologna, Marco Missiroli ha esordito nel 2005 con *Senza coda* (Fanucci), aggiudicandosi il premio Campiello Opera Prima. Sono seguiti, tutti pubblicati da Guanda, *Il buio addosso* (2007), *Bianco* (2009) e *Il senso dell'elefante* (2012, premio Selezione Campiello, premio Vigevano-Lucio Mastronardi, premio Bergamo). Il suo prossimo romanzo, intitolato *Atti oscegni in luogo privato*, uscirà per Feltrinelli all'inizio del 2015. Una carriera atipica, quella di Missiroli, capace di spaziare dai romanzi di ambientazione americana, l'intenso *Bianco* (che racconta le tensioni razziali negli Usa a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta), alla dimensione più intimistica de *Il senso dell'elefante*, in cui il protagonista Pietro, un ex prete, un vecchio padre, è alle prese con le questioni affettive: un rapporto complicato lo lega al figlio e al proprio passato, nella cornice di una Milano notturna e decadente.

Last but not least, Fabio Deotto, 1982, di Vimercate. Il suo *Condominio R39* (Einaudi Stile libero, 2014) è stato, insieme a quello di Francesco Maino (*Cartongesso*, Einaudi, 2014), l'esordio più brillante dell'anno. A metà strada tra le atmosfere di Paul Auster (certi passaggi ricordano la *Trilogia di New York*) e quelle del primo Tullio Avoleto, *Condominio R39* è un romanzo che oscilla tra diversi generi. Non si tratta solo di un thriller, c'è molto di più, a cominciare da un'ambizione cosmologica che rende la vicenda ambientata nel Condominio di via Esposti 12 a Milano qualcosa di più e qualcosa di diverso da un romanzo di genere. C'è un respiro universale, nelle pagine di Deotto, che conduce il lettore, capitolo dopo capitolo, all'essenza stessa della questione letteraria. E la Milano raccontata nel romanzo non è che il pretesto per raccontare un mondo più vasto, quello abitato dai personaggi, dalle maschere tragiche di questo romanzo d'esordio.

Karl Ove Knausgård: «Scrivere. Tutto il resto è noia»

Nel suo paese ha venduto un libro ogni dieci abitanti. Nel mondo è diventato un caso. Lo chiamano «il Proust norvegese» per lunghezza e analisi delle piccole cose banali. Incontro con uno scrittore alto un metro e novanta, che non resiste alle donne. Ma ama la moglie

Riccardo Staglianò, il venerdì della Repubblica, 14 novembre 2014

Il treno per Ystad viene fermato e svuotato per un lacerante incidente. Il bus sostitutivo ritarda. «Qualcuno si è suicidato» mi spiegherà Karl Ove Knausgård, uscendo da un Multivan Volkswagen bianco, più scuolabus che auto.

Il «Proust norvegese», come da definizione più gettonata, è altissimo, ha due mani grandi come cazzuole da intonaco ed è di una bellezza scarmigliata più da rockstar che da scrittore.

«Devo essere a Malmö tra un'ora e mezza per un'altra intervista: possiamo parlare mentre guido?».

Gli accordi erano di vederci a casa sua, prendendo appunti su un tavolino e non su un bracciolo sussultante, ma il morto li ha fatti saltare.

L'impresa già titanica di far dire qualcosa di nuovo a uno che a 46 anni ha scritto un'acclamata autobiografia di quasi 3.600 pagine in sei volumi, il cui primo libro Feltrinelli sta per mandare in libreria (*La morte del padre*, pp 512, euro 20), diventa ancora più ardua. Come si può pronunciare anche una sola parola inedita sulla morte, la noia o la felicità con una mano sul cambio e gli occhi fissi sulla strada?

Min Kamp, «La mia lotta», è un caso letterario raro. Uscito in Norvegia dal 2009 al 2011 ha subito creato un doppio scandalo, prima per l'omonimia hitleriana del titolo, poi per il coming out esistenziale in cui l'autore coinvolge il padre, la nonna, l'ex moglie, l'attuale e una quantità di amici. Quanto al contenuto si tratta di uno smisurato oggetto testuale non identificato («autofiction» hanno detto; per lui semplicemente «romanzo») segnato da una abbacinante sincerità al confine con il masochismo

e da un gusto quasi patologico per i dettagli apparentemente inessenziali. Un esempio dalla cronaca di una non esaltante gitina familiare: «Un tafano mi ha punto sulla gamba. L'ho colpito con una forza tale che è rimasto schiacciato sulla pelle. La sigaretta aveva un sapore terribile con il caldo, ma aspiravo ostinatamente il fumo, guardavo la cima degli abeti, di un verde intenso alla luce del sole. Un altro tafano mi si è posato sulla gamba. «Va bene» ho detto alzandomi, ho preso i bastoncini dello zucchero filato di Vanja e Heidi e li ho gettati in un cestino».

Eppure, e qui sta il miracolo, Knausgård riesce, una parola alla volta, a trasformare la banalità della vita quotidiana in un trampolino dal quale spiccare sorprendenti salti conoscitivi, che partono da lui e finiscono per coinvolgere lettori di ogni latitudine. Un norvegese su dieci (500 mila copie) l'ha letto. La pandemia narrativa ha raggiunto dimensioni tali che alcune aziende hanno dichiarato certi giorni *Knausgård free*, per evitare che i dipendenti si distraessero troppo discutendone. In America, a fronte di 50 mila copie vendute, la critica è in visibilio. «Uno strano, alterno e meraviglioso libro» per la *New York Review of Books*; «interessante anche quando ci si annoia» per il *New Yorker*; «provoca più assuefazione del crack» stando a Zadie Smith. E via incensando.

Ma torniamo nell'abitacolo del Multivan, con l'aranciata lasciata da uno dei suoi figli nel portaoggetti della portiera. La notorietà è venuta con un prezzo personale alto. «La famiglia di mio padre, dopo aver

raccontato del suo alcolismo e di quello di mia nonna, non vuole più avere niente a che fare con me» constata. Confessioni che, tornando indietro, non rifarebbe? «Aver detto di una fidanzata con cui sono stato quattro anni che non l'ho mai amata. Per il resto, se ci fossi riuscito, sarei stato anche più sincero». Mi vengono in mente le lezioni che Foucault tenne a Berkeley sul concetto (in disuso) di *parresia*, il diritto-dovere di dire tutta la verità, costi quel che costi. La sua prima moglie, che non ha apprezzato di essere trattata come carne da romanzo, l'ha sfidato in diretta radiofonica («ora siamo in buoni rapporti»). La seconda, Linda Boström, una scrittrice dalla quale ha avuto quattro figli dai 10 anni ai 10 mesi, ha visto riacutizzarsi la sua sindrome maniaco-depressiva. Nel secondo libro Knausgård confessa di avere avuto fantasie su una cameriera, un'insegnante di musica e una cassiera.

«Praticamente di ogni donna che incontro penso come sarebbe andarci a letto. Tutti gli uomini hanno pensieri del genere. L'unica differenza è che non lo dicono. L'innamoramento è un'altra cosa». Scrive: «Incontrai Linda e spuntò il sole». Per uno come lui, introspettivo al limite dell'eviscerazione («Una volta ho riempito per curiosità un questionario psichiatrico sulla depressione ed è risultato positivo»), che sembra ricordare quasi tutte le risate che ha fatto (una fragorosa davanti a una scena di *Tempi moderni*, a vent'anni), è uno spartiacque: «Uno dei due migliori momenti della mia vita. Da allora ho sempre cercato, senza riuscirci, di ritrovare la felicità che mi aveva invaso e la sensazione di invincibilità che avevo provato».

L'idillio dura sei mesi, poi quella sensazione si attenua «e il mondo svanì di nuovo al di là della mia portata». Risuccede, per un periodo inferiore, quando nasce Vanja. La primogenita gli farà segnare anche un altro record: «Non ho mai provato una noia così assoluta come nei primi tempi che stavo con lei, tutto il giorno, tutti i giorni. Sai che è una cosa giusta, necessaria, il tuo dovere, ma cionondimeno mi frustrava tantissimo». Un sentimento che non è suo monopolio, ma conoscete persone che lo mettano nero su bianco? Gli mancava il tempo per scrivere,

soprattutto. Perché è l'unico momento in cui riesce a prendere una distanza salvifica da quel corpo a corpo con le ossessioni che si porta dietro a cominciare dal padre, insegnante e gran filatelico, che lo terrorizzava ben prima di diventare un alcolista.

La nostra conversazione subisce la pausa prevista. Una giornalista norvegese è venuta a intervistarlo per l'uscita di un carteggio di 500 pagine col suo amico Fredrik Ekelund durante il mondiale di calcio in Brasile. Lo pubblica Pelikanen, la piccola casa editrice che ha fondato per autori di nicchia che ama moltissimo (Stig Larsson, quasi omonimo del famoso; Cornelius von Jackheln, un blogger tedesco; il disegnatore Martin Kellerman) ma che faticano a far quadrare il conto economico. Di quest'operazione, mentre esegue sapienti palleggi di piede e di testa davanti a una fotografa colpita dalla sua fotogenicità, ammette con il consueto candore che gli importa poco, «è una maniera per far cassa». Di tutta la lunga intervista capisco solo una parola: *Minecraft*, inteso come il videogioco di cui pare appassionato. E poi Pirlo, uno dei giocatori che preferisce («cinico, razionale, perfetto»). Quella mattina, prima di incontrarci alla stazione, si era alzato alle tre per scrivere un editoriale in difesa di Peter Handke, altro suo autore, al centro di una polemica feroce per la vicinanza al regime di Milošević.

Il ritardo originale ne ha generati altri, come in una catena di torti che si sommano. Ha saltato il pranzo ma si è scolato quattro tazzone di caffè fortissimo. Fuma quaranta sigarette al giorno. Giura: «Prima che sia troppo tardi voglio smettere. Me ne sono accorto settimane fa, quando dopo venticinque anni, abbiamo rimesso insieme il nostro gruppo facendo quattro serate in Norvegia. Ci vuole il fisico per quella roba». Pop-rock scandinavo, meno cerebrale del resto che lo riguarda. «“Vaffanculo l'integrità” è il mio nuovo motto» rivendica, inteso come libertà di fare quello per cui lo facevano sentire in colpa da bambino, come suonare la batteria e giocare a pallone.

Chi ascolta? Ci pensa: «Midlake, Bonnie 'Prince' Billy, Bon Iver, Wilco». Scrittori preferiti? «Gli americani Ben Marcus e Donald Antrim. Mi piace

la vostra Elena Ferrante. E, tra i classici, Joyce, Calvino, Cortázar, Borges». Con quest'ultimo sembra condividere l'ambizione di riprodurre, in scala 1 a 1, non tanto la biblioteca totale, ma il catalogo esautivo della vita quotidiana, con le *res gestae* prosaiche (spingere il passeggino, cambiare i pannolini) che sin qui la letteratura ha attentamente scartato. «È una reazione al minimalismo imperante. Tendo al barocco e vorrei, come certe nature morte fiamminghe del Seicento, dar voce anche a cose inanimate. Non sottoscrivo affatto la massima giornalistica *show, don't tell*. Credo invece che dalle parole, dal discorso intorno alla realtà, scaturiscano nuovi livelli di comprensione».

Alle quattro doveva prendere la figlia a scuola. Parliamo, sbaglia uscita, il ritardo si aggrava. Chiama Geir, l'amico amatissimo (che nel libro coglie il suo talento: «Tu riesci a fare una descrizione di venti pagine su una visitina al cesso e a far venire gli occhi lucidi a chi la legge»), perché avverta la maestra. Quando finalmente arriviamo la bimba, bionda e pallida come te l'aspetti, gli chiede quando è finita la guerra del Vietnam. Per arrivare a casa sua, a un quarto d'ora dal primo centro abitato («cercavo la pace, e qui l'ho trovata»), bisogna attraversare un bosco che il buio rende minaccioso. Da un lato tre casupole di legno sono state unite ed è lì che viviamo. La moglie Linda, che mi saluta distrattamente, prepara delle polpette tali e quali a quelle dell'Ikea. Il piccolo John fa una fugace apparizione. Attraversando una specie di aia si passa nella casetta-studio. «Non avrà mai visto un disordine del genere» avverte. È come se una banda di ladri sotto anfetamina avesse appena fatto irruzione.

Cataste di libri per terra, oltre ai tanti ordinati nelle librerie, un paio di bottiglie vuote di vodka o acquavite, il torsolo di una mela. Nella stanza accanto la batteria e la scrivania col portatile. Al lettore che ha ancora negli occhi le lunghe pagine in cui lui e il fratello si imbarcano nella pulizia con Ajax e Klorin della casa del padre senza vita, la scena provoca una specie di déjà vu. Quanto è presente l'idea della morte nella sua vita? «Tutto quel che facciamo è per tenerla lontana, pensarci il meno possibile. Viviamo

in uno stato di grande rimozione. La tv ne è uno strumento. Ma anche la spasmodica fuga dalla noia, un vuoto che rischieremo di dover riempire di pensieri profondi. Così evadiamo da quella presenza forzata a noi stessi compulsando i cellulari, controllando l'email, portandoci virtualmente altrove». Per non dire del paradosso di suo padre, che da vivo sentiva assente e da morto è ogni giorno con lui. È stato il suo buco nero. Da genitore quale suo errore cercherà di non ripetere? «L'imprevedibilità, il fatto che potesse scattare per un nonnulla, senza una logica. Si può dare uno schiaffo a un bambino, ma ci devono essere delle regole».

Nello scaffale più basso della libreria, rischiarato dalla lampada, si vedono un paio di tomi su Hitler: «Ho studiato molto per affrontarlo nel sesto libro. Ed è stata la parte più divertente della scrittura, perché non dovevo parlare di me». A scanso di equivoci, è stato socialista all'università e si considera ancora un progressista. «Il progetto originariamente doveva chiamarsi Argentina, un paese dei sogni, dove avrei voluto sempre andare, e che riassumeva bene la somma dei miei desideri inattuati». Qualcosa mi dice che la storia editoriale non avrebbe preso la stessa piega. Quindi, riassumendo, la lotta del titolo contro chi è? «Contro la vita che vivevo e non era la mia. Cercavo di farla mia, combattevo ma fallivo. C'era un problema, ma non sapevo quale».

«È una reazione al minimalismo imperante. Tendo al barocco e vorrei, come certe nature morte fiamminghe del Seicento, dar voce anche a cose inanimate.»

Ha cercato di capirlo, tanto fluvialmente quanto temporaneamente, con la scrittura di cui fornisce una definizione memorabile: «Una mano fredda appoggiata su una fronte calda». Non sarà tanto, ma è quello che cerchiamo tutti. Ed è un lenitivo che, chi ha il coraggio di avventurarsi nel mondo ad altissima definizione di Knausgård, trova in quasi ogni pagina.

John Fante, pieno di vita anche di fronte al dolore

Scrittore nato, il romanziere Usa fece mille lavori prima di approdare all'odiata Hollywood. Era sempre infuriato e impegnato in strani progetti ma non si piegò mai. Neppure davanti alla malattia

Ernesto Aloia, il Giornale, 15 novembre 2014

Sono passati almeno venticinque anni da quando l'opera di John Fante, riproposta sull'onda della riscoperta iniziata negli Stati Uniti, si è imposta nel pantheon ideale del lettore italiano.

Le *Lettere (1932-1981)* pubblicate ora da Einaudi – traduzione delle *Selected letters* curate da Seamus Cooney integrata da un'introduzione di Francesco Durante – vengono dunque a colmare un vuoto avvertito da molti e, grazie anche all'apparato biografico che affianca e contestualizza i testi, rappresentano uno strumento prezioso per chiunque voglia avvicinarsi alla comprensione di un autore più enigmatico di quanto l'omogeneità tematica della sua narrativa possa indurre a credere.

Il primo tra i punti fondamentali su cui le lettere permettono di far luce è, fin dall'inizio, il rapporto tra autore e opera, su cui Fante stesso si pronuncia scrivendo a un redattore dell'*American Mercury*: «Arturo sono io». *Bandini c'est moi*, dunque – e come non riconoscere il celebre personaggio nel giovane Fante che, armato solo di una coscienza del proprio talento così salda da rasentare la spaccatura, si lancia alla conquista della metropoli del cinema? Obiettivo non facile, beninteso, perché «Los Angeles è una città molto dura da conquistare. È troppo grande. Milioni di persone e nessun amico».

Secondo il canone biografico dello scrittore americano della sua epoca – come veniamo ad apprendere da un flusso costante di lettere inviate ai familiari –, Fante fa mille mestieri prima di approdare a quello che gli sembra più adeguato, lo scrittore di soggetti e sceneggiature per il cinema. Scrivere sotto

contratto gli procura soldi, è vero, ma è anche all'origine del rovello fondamentale di tutta la sua vita di narratore: il fatto che la fonte principale dei suoi guadagni non solo non coincida con la fonte delle sue soddisfazioni, ma finisca col danneggiare il suo talento. Fante non fa altro che proporsi di abbandonare la scrittura per il cinema – e non fa altro, talvolta a distanza di poche righe, che rimangiarsi i propri propositi. I suoi primi libri, infatti, non ebbero il successo commerciale necessario a liberarlo dall'obbligo di scrivere per il cinema e l'autore, seppure al riparo da problemi finanziari, fu sempre tormentato dal senso di colpa e dal dubbio di aver sprecato parte del proprio talento per mancanza di coraggio.

La corrispondenza ci permette anche di gettare uno sguardo nell'officina dello scrittore – in perenne fermento, nel caso di Fante, con progetti varati e abbandonati nel giro di giorni o settimane e altri, invece, destinati a tormentarlo per anni, come il romanzo *Pater Doloroso*, ispirato alla figura del padre e mai portato a termine; o il romanzo sui filippini della California, destinato a trascinarsi senza mai approdare a nulla di soddisfacente perché, evidentemente, troppo lontano dal perimetro tematico dello scrittore italo-americano. Non esistevano, per Fante, scelte semplici – a un facile successo poteva far rapidamente seguito un truce fallimento. Di qui, forse, quell'umor nero ricorrente che sfogava in famiglia, e che fece dire a uno dei suoi figli, intervistato in un documentario, che gli stati d'animo paterni in fondo oscillavano all'interno di una gamma abbastanza ristretta: da «leggermente incazzato» a «parecchio incazzato».

Il successo come scrittore di narrativa arrivò relativamente tardi, con *Full of Life* (1952, in Italia edito da Fazi e Einaudi), quando Fante già aveva quattro figli, e una passione smodata per il golf e il gioco d'azzardo, e quando ormai passava lunghi periodi senza scrivere una riga di narrativa. Risalgono a quel periodo però le lettere più belle e vivaci: quelle scritte durante il viaggio in Italia del '57, tutte animate da uno stupore inconfondibilmente americano per l'arcana, brulicante vitalità di popolazioni che gli apparivano al tempo stesso miserabili e ricchissime. «Persino il contadino più infimo in Italia è in un

certo modo nato a una cultura e a una vita civilizzata che noi non conosciamo. [...] Un giorno ti racconterò di questo viaggio, della condizione miserabile dello scrittore italiano, della ridicola adorazione degli italiani per qualsiasi cosa sia su celluloido...». Seguirono gli anni terribili del diabete, della cecità, dell'amputazione di ambedue le gambe – durante i quali però Fante tornò con entusiasmo alla narrativa, dettando alla moglie Joyce i suoi ultimi romanzi. Non smise mai, neppure nell'oscurità e nell'immobilità di quelle giornate, di amare la sua vita e quella dei suoi personaggi.



Guardo le serie tv. Ma i romanzi sono meglio

Che «Lost» o «House of Cards» siano la nuova narrativa è ormai scontato e persino esagerato.
La visione integrale di «True Detective» non equivale affatto a leggere Faulkner

Paolo Giordano, La Lettura del Corriere della Sera, 16 novembre 2014

In una delle caustiche performance teatrali di Antonio Rezza, un personaggio di nome Timothy interrompe in continuazione la lite in corso fra sua sorella e il marito, esternando il desiderio ossessivo di guardare in televisione la nuova puntata dello sceneggiato *I fratelli Karamazov*. Non so se Rezza abbia inventato la mania di Timothy prima o dopo l'avvento sfrenato delle serie televisive, ma è indubbio che quel personaggio, con la sua insistenza ottusa sullo «sceneggiato» e sul «cofanetto» di *I fratelli Karamazov*, della cui storia ignora in maniera palese l'origine letteraria, colga in pieno una mutazione in atto.

Il recente dialogo sul potere fra il presidente del Consiglio e il conduttore di *Che tempo che fa* è scaturito da un monologo di *House of Cards*, nel quale il perfido Frank Underwood sentenza lapidario: «Esiste una sola regola elementare: o cacci, oppure vieni cacciato». Dal principio della scorsa estate, riferimenti a *True Detective* sono comparsi quasi ogni giorno in questo o in quell'articolo, a suffragio delle tesi più disparate. Capita perfino d'imbattersi in qualche virgolettato estratto dalle tirate nichiliste del protagonista Rust Cohle, su argomenti che hanno poco a che vedere con una sfilza di omicidi truci nelle paludi della Louisiana. In effetti, credo di non aver assistito per lungo tempo a un clamore paragonabile a quello suscitato nel substrato culturale dai serial di Beau Willimon e Nic Pizzolatto. Da molti anni un'opera letteraria non è oggetto di una simile riverenza, neppure da parte di chi di libri si occupa. Merito senz'altro della qualità di *House*

of Cards e *True Detective*, dei loro intrecci virtuosi, del magnetismo di Spacey e Harrelson e McConaughey. Ma, forse, non solo di questo.

Che le serie televisive siano l'incarnazione attuale del romanzo è argomento ormai così trito da essere diventato un buon cliché da snocciolare in conversazioni apparentemente sofisticate (argomento così trito che forse sarebbe il caso di rimmetterlo in discussione). Accade con puntualità, specie nelle rare occasioni di incontro fra scrittori, giornalisti e appartenenti variegati al mondo della cultura, che qualcuno arrivi a professare il nuovo credo. Da quell'istante in poi la conversazione piega velocemente verso quello che, più che a un confronto intellettuale, assomiglia a uno scambio concitato di figurine: «A quale stagione sei arrivato di *Game of Thrones*?», «*Orange is the New Black* non l'hai ancora visto?», «*Homeland* mi ha stufato dopo la seconda...»; «No, ma la migliore in assoluto, in assoluto, è *Dead Set*» (la migliore è sempre la più sconosciuta). Difficile, quasi impensabile, che dal discorso intorno a una serie televisiva si finisca per parlare di altro, o magari di sé, del modo in cui quella serie ha fatto da specchio alla nostra vita, al nostro dolore, alla nostra realtà. Il viaggio inizia e termina con la fruizione stessa.

Allora, forse, esiste ancora uno scarto, quanto meno fra le tanto blasonate serie tv e la letteratura, uno scarto che non è dovuto solo a un dogma antipatico – *Literatur über alles!* –, ma alla natura stessa dell'una e dell'altra espressione artistica. Le serie sono ricattate alla base da un'esigenza di intrattenimento

frenetico, di colpi di scena a tutti i costi, di tensione spasmodica che non ci lasci abbassare le palpebre quando a tarda notte abbiamo ceduto a guardare il terzo episodio di fila sotto le coperte (sì, anche *True Detective*, sebbene sembri più «lento»).

Un romanzo invece, per appassionante che sia, a volte ti permette di chiudere gli occhi, di prendere una pausa, anzi spesso ti costringe a farlo, perché ciò che hai assorbito è denso e deve avere il tempo di percolare in profondità. Al rilascio più lento della pagina corrisponde un beneficio assai più duraturo: non esiste miracolo di Hbo o Netflix o Sky che nel lungo periodo abbia un effetto sulla nostra personalità, sul nostro immaginario, paragonabile a quello prodotto da un'opera letteraria. E mai esisterà. Le due esperienze, semplicemente, non sono sullo stesso piano e, per il bene di tutti, dovremmo avere qualche cautela in più nel confonderle. La visione integrale di *True Detective*, con tutta la sua allure faulkneriana, non equivale affatto a leggere Faulkner (e non c'è dubbio che Faulkner sia più noioso!); iniettarsi in vena le sei stagioni di *Lost*

non equivale a leggere dei bambini inselvaticiti sull'isola del *Signore delle mosche*, né a vivere il naufragio di Robinson Crusoe dall'interno della sua testa; e l'ossessione di Timothy per *I fratelli Karamazov* non equivale allo sforzo deliberato di sopravvivere a mille pagine di Dostoevskij.

Forse, dovremmo cominciare a domandarci se tutto l'entusiasmo (e il malcelato sollievo?) con il quale stiamo liquidando la letteratura in favore delle narrazioni televisive – un trend inaugurato in maniera curiosa dagli scrittori stessi – non sia soprattutto dovuto al fatto ch'esse sono più facili, più immediate, che non richiedono vero sforzo se non quello oculare, mentre vi è una fatica intrinseca, che tutti conosciamo, nella lettura. Con ciò, non si tratta di demonizzare una forma in favore di un'altra. Soltanto di continuare a distinguerne le specificità. In tal modo, ognuno sarà libero e capace di scegliere che cosa desidera in un determinato intervallo della propria vita: se si tratterà del nuovo episodio dello sceneggiato *I fratelli Karamazov* o piuttosto del suo capitolo primo. E magari, a sorpresa, a vincere qualche volta sarà proprio il libro.



Georg Trakl, l'anniversario che valeva la pena ricordare

Nicola Lagioia, Internazionale, 16 novembre 2014

Con la convulsa sciatteria che porta i giornali italiani a bruciare ricorrenze pur di anticiparsi tra loro (decine di articoli su Julio Cortázar, Dylan Thomas, Marguerite Duras sbattuti in pagina settimane se non mesi prima dei cento anni dalla nascita di questi autori, con il paradossale effetto di non poterne più parlare nel giorno che dovrebbe celebrarli), la nostra stampa ha ignorato all'unanimità il centenario della morte di Georg Trakl.

Eppure è proprio il poeta austriaco, suicida a soli 27 anni, ad aver interpretato meglio di altri la tragedia della Grande Guerra – altra ricorrenza trasformata dai mezzi d'informazione nell'esercizio di retorica necessario a non indagare a fondo l'evento che segnò la fine della modernità, primo atto del doppio

tracollo europeo dalle cui ceneri non siamo mai del tutto risorti. La fine dell'Europa, di cui la *finis Austriae* fu la più dolce e struggente delle *ouvertures*, è la premonizione, il dramma e insieme la maledizione di Georg Trakl.

«Io anticipo le catastrofi mondiali», così scriveva all'amico Johannes Klein poco prima di morire, «non prendo partito, non sono un rivoluzionario. Sono il dipartito, nella mia epoca non ho altra scelta se non il dolore». Ed è proprio la discesa in un dolore privato – l'amore consumato per la sorella Grete – e la totale impraticità nella vita pubblica (il suo sentirsi uno sradicato, lo straniero in una patria che si dissolve agli occhi del poeta prima di farlo sui campi di battaglia e dalle mappe geografiche e infine



dai libri di storia) a renderlo tra i più enigmatici e insieme tra i migliori interpreti del proprio tempo. Ludwig Wittgenstein diceva di lui: «Non lo capisco, ma mi piace il suo tono». Heidegger provò a inglobarlo nella sua filosofia, ma i versi di Trakl erano troppo semplici e troppo pieni di significato per farsi stringere, senza romperle, tra le spire dell'autore di *Essere e tempo*. Rilke era affascinato da lui, ma confessava di non riuscire a entrarci più in prossimità di quanto si possa fare guardando qualcuno «col viso schiacciato su un vetro».

Paul Celan (il sopravvissuto all'Olocausto, colui che siede sul capo opposto della tragedia che Trakl comincia a raccontare, suicida a propria volta nel 1970) si recò in pellegrinaggio sulla piccola tomba di Mühlau. E Kraus, il gigante di Vienna, l'editore direttore impaginatore tipografo e strillone di quella rivista sempre più illuminante man mano che le tenebre avanzavano che fu *Die Fackel*, uno dei pochi intellettuali della sua epoca e addirittura della sua cerchia a vedere nella Grande Guerra non l'occasione per il trionfo del patriottismo ma della catastrofe, Kraus, il quale sostenne Trakl con fermezza, dovette pure ammettere: «Mi è stato sempre incomprendibile come potesse vivere. La sua follia lottava con eventi divini».

Trakl era un poeta. Tra i cinque o sei grandissimi del Novecento. E Trakl, contemporaneamente, era nient'altro che un ragazzo. Nato a Salisburgo nel 1887, padre commerciante di ferramenta piuttosto agiato, madre melomane e collezionista di oggetti d'arte, amante del bello con la mancanza di talento necessario a trasformare la grazia interiore in fredda bizzarria – forse il tipo di velleità che, pur di non toccare il proprio fondo mediocre, rischia di ferire a morte gli spiriti davvero sensibili.

Georg è un bambino piuttosto allegro, poi un ragazzino amante del mondo e della musica, devoto a Margarete (Grete), la sorellina più piccola che diverrà qualche anno dopo la sua amante, precipitando insieme a lui in una delle relazioni più atroci e terribilmente belle mai raccontate (in versi che sembrano parlare di tutt'altro, non allusivi in modo misero, ma paralleli all'oggetto incestuoso). Nel

1897 Georg entra al ginnasio. Verrà bocciato sia alla quarta che alla settima classe, tanto che nel 1905 sarà costretto a lasciare il liceo e inizierà a far pratica come apprendista nella farmacia Zum weißen Engel (All'Angelo Bianco).

Bianco è il colore del cielo di certe giornate invernali a Salisburgo, e bianca è la fiamma accesa e spenta della cocaina e del cloroformio a cui Georg – approfittando della farmacia – comincia a dedicarsi con una certa assiduità. Legge Rimbaud, Baudelaire, Nietzsche, Dostoevskij. Si trasferisce a Vienna. Comincia a scrivere recensioni, drammi teatrali, poesie. I suoi versi incorniciano scene di vita campestre, cieli blu attraversati da corvi neri, tini ricolmi di vino lasciato a dormire nell'ombra. In apparenza, niente di strano a parte una bellezza a tratti eccessiva. Di fatto, tuttavia, attraverso un inspiegabile rovesciamento di quella stessa bellezza, emerge un senso di minaccia che anticipa catastrofi che sulle pagine dei quotidiani austriaci (e italiani, tedeschi, francesi) non sono neanche all'orizzonte.

E poi, la relazione con Grete. Un ritrovare, nel corpo vivo della sorella, non solo un rifugio ma il porto sepolto di un'intera epoca. Recita *An die Schwester* (*Alla sorella*):

Dove tu passi si fa autunno e sera,
azzurra fiera che fra gli alberi risuona,
solitario stagno della sera.
Tenue risuona il volo degli uccelli
la tristezza sopra l'arco dei tuoi cigli.
Il lieve tuo sorriso risuona.
Dio ha distorto l'arco delle palpebre.
Stelle cercano di notte, figlia del venerdì santo,
della tua fronte l'arco.

Così spesso intravista nella pace sospesa dei campi, la tragedia alla fine prende forma. Scoppia la Grande Guerra. Georg, adesso ventisettenne, viene richiamato nell'esercito come riservista. È sul campo di battaglia durante la carneficina di Grodek. Forte dei suoi studi, è chiamato ad assistere, solo e senza medicinali, circa 90 moribondi. Sconvolto, tenta il suicidio qualche giorno dopo, ma viene salvato dai

commilitoni. Ricoverato nell'ospedale militare psichiatrico di Cracovia, scrive ancora qualche lettera. Poi – la notte del 3 novembre 1914 – muore, probabilmente suicida, a causa di un'overdose di cocaina. La guerra, chiamata finalmente con il proprio nome, compare nelle ultime poesie. Ma è quando la catastrofe è ancora priva di confini e contenuti ben precisi, che Trakl riesce a metterla davvero a fuoco.

«Rilke era affascinato da lui, ma confessava di non riuscire a entrarci più in prossimità di quanto si possa fare guardando qualcuno "col viso schiacciato su un vetro".»

Da questo punto di vista, è ardito e illuminante il confronto con Ungaretti. Il poeta italiano e quello austriaco sono, da questo punto di vista, agli antipodi. Ungaretti scrive dopo le terribili battaglie che, una dopo l'altra, distruggeranno una generazione e avveleneranno a morte uno spirito (quello europeo) alimentato da decine di generazioni precedenti. Trakl, per così dire, sogna la fine prima che succeda. Ungaretti compone *Veglia* il 23 dicembre 1915:

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore
Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita

Trakl pubblica *In Autunno* nel 1913:

I girasoli sullo steccato splendono,
quieti siedono malati al sole.
Nel campo lavorano cantando le donne,
dal convento le campane alternano rintocchi.
Gli uccelli raccontano una fiaba lontana,
dal convento le campane alternano rintocchi.
Dalla corte risuona mite il violino.
Oggi torchiano il bruno vino.
L'uomo si mostra lieto e mite.
Spalancate sono le stanze dei morti
e ben dipinte dalla luce del sole

Non c'è solo un senso di minaccia e di premozione, nello specchio infranto dal colpo dello sguardo (il nostro) che moltiplica un paesaggio altrimenti idilliaco. Il momento più alto della poesia di Trakl è farci sentire (ma in un modo così sottile che la sfioriamo e dubitiamo subito dopo di averla avuta tra le dita) la sensazione che quel paesaggio il poeta lo stia guardando dal futuro, quando non solo il paesaggio sarà un altro o distrutto, ma il poeta stesso sarà morto. Visti da dopo la morte, quei girasoli, e quel convento, sono quasi identici a come li vedremo da *questa parte*, ma è quella infinitesimale differenza a sbalzarci in modo terrificante in un tempo dove ogni cosa sarà perduta e noi, impossibilmente, potremo ricordare ciò che vediamo ora.

Il 27 ottobre 1914, sei giorni prima di morire, ricoverato nell'ospedale militare di Cracovia, Georg Trakl scrive allo scrittore e editore Ludwig von Ficker: «Le invio accluse le copie delle due poesie che Le avevo promesso. Dalla Sua visita in ospedale, il coraggio della disperazione mi si è raddoppiato. Mi sento già quasi oltre il mondo. Per chiudere voglio anche aggiungere che in caso di mia dipartita è mio desiderio e volontà che tutto quanto possiedo in denaro o beni vada alla mia cara sorella Grete. L'abbraccia, caro amico affettuosissimo, il suo Georg Trakl». Grete, a sua volta, si toglierà la vita con un colpo di pistola il 21 settembre del 1917.

Alla corte del «Re Giallo», il libro che fa impazzire (anche i fan delle serie tv)

Esce la raccolta dei racconti ottocenteschi citati in continuazione nel telefilm di culto «True Detective». Paganesimo e cristianesimo si incontrano in storie che danno i brividi

Marco Cubeddu, il Giornale, 17 novembre 2014

Chi non avesse ancora visto *True Detective*, serie tv rivelazione del canale Hbo, in onda in Italia su Sky Atlantic, può sfruttare questa recensione come occasione per farsi un regalo, e andarsela a recuperare. Nelle 8 puntate della prima stagione troverà un affresco sul Sud degli Stati Uniti, in particolare sulla Louisiana, che unisce l'intrattenimento (regia elegantissima, interpretazioni maestose e scene memorabili), a qualità letterarie capaci di rivaleggiare coi migliori romanzi degli ultimi decenni (Nic Pizzolatto, il suo creatore, è un grande scrittore) e griderà al capolavoro.

Per tutti quelli che l'hanno già vista, o rivista, in spasmodica attesa della seconda annunciata stagione, le pagine de *Il Re Giallo*, che a 120 anni dalla prima pubblicazione americana torna nelle librerie italiane per Vallardi (pp 256, euro 12,90) saranno il modo migliore per scandagliare la coltre di misteri che ha trasformato l'ennesimo «crime procedural» in un viaggio filosofico-esistenziale, con note horror-soprannaturali, puntellato dalle torbide atmosfere delle paludi e dal bulimico consumo di birra in lattina, in un mix dai toni biblici e al contempo blasfemi, impastato di *southern accent* e *southern comfort* (liquore e lifestyle). Dietro il successo di *True Detective* c'è il Re Giallo, che è sia il «mostro finale» da videogioco cui daranno la caccia i detective della serie, fino al suo rifugio a Carcosa, sia il testo leggendario che condensa paganesimo e cristianesimo, regalando allo spettatore tutto «l'orrore» (nel senso del colonnello Kurtz di *Cuore di tenebra/Apocalypse Now*) di cui ha bisogno.

Il Re Giallo è una raccolta di racconti che lo scrittore Robert W. Chambers, classe 1865, pubblica a trent'anni, a ridosso del xx secolo. Lo spunto è un'opera teatrale (fittizia) in due atti, di un autore sconosciuto, dal titolo *The King in Yellow*, che una volta letta, o una volta che si sia assistito alla sua rappresentazione, renderebbe folli, con squarci di orrori cosmici indicibili per l'incauto fruitore. A chi dovesse venire in mente un altro testo fittizio «sacro» ai nerd e ai giocatori di ruolo, cioè il famigerato *Necronomicon* di Lovecraft, farà piacere scoprire che è il più famoso libro dei morti a essere ispirato all'opera sul *Re Giallo*, e non viceversa. Chambers, dal canto suo, si ispirò a Ambrose Bierce (1842-1914) che nel 1886 pubblicò *Un abitante di Carcosa*. Il quale Bierce, a sua volta, potrebbe aver derivato il nome di Carcosa da Carcas, antico nome della città della Francia meridionale, Carcassonne, o da *carcass*, «carogna». A noi resta Carcosa. Luogo immaginario ricostruito nel finale di stagione di *True Detective*, e terra in cui l'inconscio dello spirito salda nichilismo ed esoterismo, cattolicesimo e santeria, attraverso pratiche e rituali bestiali. «Canto dell'anima mia, la mia voce è morta; / Muori anche tu, silenzioso, come lacrime mai piante / Destinate a seccarsi e perire / Nella perduta Carcosa». È la seconda scena del primo atto, *La canzone di Cassilda*, che troveremo scarabocchiata nel diario della vittima più celebre di *True Detective*, la prostituta Dora Lange, e che nel libro di Chambers troviamo come esergo al primo racconto, «Il riparatore di reputazioni».



Chambers, per avvalorare la supposta pericolosità del libro, infittisce i suoi racconti di citazioni dall'unico atto del *Re Giallo* che non fa impazzire, il primo, richiamo a inoltrarsi nel diabolico atto secondo: «La stessa banalità, la stessa innocenza del primo atto servivano soltanto a fare sì che il colpo sferrato più avanti producesse un effetto ancor più devastatore». I racconti di Chambers, crocevia letterario di ucronie, horror e decadentismo, volevano forse diventare anche metatestuali, ammantando il libro vero della fama maledetta di cui godeva il libro falso («proibito qui, sequestrato là, denunciato dalla stampa e dalla Chiesa, censurato perfino dai più estremisti dei letterati anarchici»). Qualunque tentativo di sovrapposizione tra finzione e realtà pretendesse di raggiungere il suo autore, leggendo la sua opera, è certamente impossibile concludere quello che ne dicono i

personaggi dei racconti: «*Il Re Giallo* aveva raggiunto le vette più eccelse dell'arte». Leggendo i racconti ci ritroveremo davanti a un'opera di pregio, visibilmente datata, ma contenente sprazzi degni del miglior Poe, capaci di farci provare quel sussulto comune a diversi personaggi, dopo notti popolate da incubi in stato di febbrile agitazione.

Ma il motivo più valido per acquistare i racconti de *Il Re Giallo* va ben al di là del valore del testo, si tratta di un motivo «politico»: premiare il circolo virtuoso che unisce libri e serie tv contemporanee, indissolubilmente legate dalla scrittura. Una sottoscrizione alla causa dell'intrattenimento di qualità. In questo caso, anche da un punto di vista produttivo, l'eterno ritorno dell'uguale di cui parla *True Detective* (prendendo spunto da Nietzsche) nasce e ritorna a Carcosa. Alla corte del Re Giallo.

J.J. Abrams: «Dimenticate *Lost*, ho creato il libro a più dimensioni»

Ha inventato la serie tv cult, ha fatto rinascere «Star Trek» e «Star Wars». Ora il regista più creativo di Hollywood esordisce, a modo suo, anche nella letteratura. «Il mio segreto? Ignorare il pubblico».

Enrico Franceschini, la Repubblica, 19 novembre 2014

Il libro più strano che vi capiterà di prendere in mano è opera dello scrittore meno stravagante che potreste incontrare. In effetti, Jeffrey Jacob (ma tutti lo chiamano J.J. – pronuncia Gei Gei) Abrams ha l'aspetto di un insegnante, magari di matematica, o piuttosto di un nerd, il secchione dello stereotipo americano. Eppure non solo è autore di un romanzo come non se n'erano mai visti. È anche, o meglio soprattutto, un fantasmagorico creatore di storie per il cinema e la televisione, produttore, sceneggiatore e regista, autore di serie tv come *Lost*, è l'uomo che ha riportato al successo al cinema la saga *Star Trek*, che ha diretto action movie come *Mission: Impossible I-II*. E

poi, naturalmente, c'è la settimana, attesissima pellicola targata *Guerre Stellari* che uscirà il prossimo anno, dal titolo *Star Wars – The Force Awakens*. In questo crocevia di mondi fantastici, non c'è da stupirsi che negli Usa e in Gran Bretagna i critici lo definiscano il padrone dell'immaginario mondiale, l'erede di Steven Spielberg e George Lucas. L'appuntamento con questo novello mago di Hollywood è nel luogo che di Hollywood ha preso il posto: i Pinewood Studios a nord di Londra. È qui che Abrams sta ultimando *Star Wars*. Harrison Ford, Carrie Fisher e le altre stelle del film si aggirano fra i capannoni seguiti da stuoli di truccatori e assistenti. Il regista dirige su due



set contemporaneamente. E il cronista, per poterlo intervistare, attende inutilmente una pausa nella lavorazione, chiuso in uno dei trailer di lusso riservati alla troupe. Vita da movie star. C'è tutto il tempo di rituffarsi nel libro di J.J. (pubblicato in Italia da Rizzoli) che, parafrasando una massima di Churchill, si potrebbe definire un'avventura, avvolta in un giallo, dentro un mistero: *S.*, come si intitola sulla sovracopertina (c'è però un altro titolo, *La nave di Teseo*, sulla copertina rigida interna), è un libro-oggetto bellissimo, un volume dalla carta volutamente ingiallita, finto antica, ricco di note, immagini, segreti. Al centro dell'intreccio c'è il libro stesso, che nella finzione un uomo e una donna si sono passati a vicenda nella biblioteca in cui l'hanno trovato, lasciando scritti a margine del testo dei messaggi su quasi ogni pagina; e al loro dialogo si aggiungono reperti che il lettore pesca infilati qui e là, una cartolina dal Brasile, una mappa, un foglio dattiloscritto, una lettera. Un gioco? Un rebus? Un puzzle? Non solo, perché arrivati in fondo la vicenda ha un senso, anzi un doppio o forse triplo senso (in perfetto stile *Lost*), capace di chiamare in causa l'amore, gli ideali, il significato dell'esistenza. Leggendo si fa sera. Finalmente terminano le riprese. Stanco, Abrams ha fretta di tornare in albergo a Londra. Mi offre un passaggio sulla sua limousine e parliamo durante il viaggio.

Dove ha preso l'idea per un libro così insolito?

All'aeroporto di Los Angeles, dove un giorno trovai sul tavolino di un caffè un romanzo lasciato lì da qualcuno. Dimenticato, pensavo, ma dentro c'era un messaggio: la richiesta di leggerlo e di passarlo nuovamente a un altro lettore. Ebbi un flash: i libri che trovavo da ragazzo nella biblioteca del college, con le sottolineature e gli appunti degli studenti che li avevano presi in prestito prima di me. L'ispirazione è partita da lì.

Come per i film, anche questo libro è frutto di un lavoro di squadra: c'è un co-autore, ci sono collaboratori, consiglieri...

Io ho creato il concetto, il romanziere Doug Dorst lo ha scritto, la casa editrice ci ha fornito altri supporti, siamo andati avanti così a scambiarci idee e manoscritto sino alla fine, un po' come i due protagonisti della nostra storia. Se il lavoro di squadra funziona nel cinema, perché non nella narrativa?

Esiste anche un ebook di S., ma l'impressione è che il progetto volesse difendere il libro-libro, il libro di carta. L'editore è stato bravissimo a confezionare una versione digitale. Ma l'effetto è comunque diverso. E ha ragione, l'intento era fare una battaglia per il libro cartaceo, per questo oggetto meraviglioso che alcuni giudicano obsoleto. Volevamo rinnovarlo e al tempo stesso salvarne la tradizione, dimostrando che con un libro di carta puoi fare tante cose, sporcargli, scriverci sopra, strappare una pagina, infilarci dentro una foto, che non puoi fare con un ebook.

Quale è il segreto di una storia che funziona, che cattura l'attenzione del grande pubblico?

Non puoi sapere prima se il pubblico sarà grande o piccolo. Ma un segreto forse c'è o almeno è il mio: metterci cuore, passione. Nessuno può sedersi a tavolino e scrivere un romanzo o un film con gli ingredienti sicuri del successo, perché quegli ingredienti cambiano in continuazione.

Ma uno dei mantra di Hollywood era che niente ha successo come il successo.

È stato vero nella Hollywood dei tempi d'oro ma poi il cinema e l'industria dell'intrattenimento di massa sono rimasti prigionieri della formula, continuando a ripetere sempre le stesse storie, gli stessi personaggi, gli stessi cliché. Oggi si fanno meno film, costano troppo e devono guadagnare moltissimo, perciò ci sono enormi interessi in gioco e si è perso il gusto di rischiare, provare strade nuove, far correre la fantasia.

Al cinema, non in televisione.

I serial tv da *Lost* a *Trono di spade*, da *Girls* a *True Detective*, sono diventati in questi anni la migliore espressione creativa proprio perché rischiano. E possono rischiare perché costano meno di un film.

Nessuna di queste storie avrebbe visto la luce al cinema. Ma io spero che il cinema capisca la lezione della tv e torni a usare la fantasia anche sul grande schermo.

L'America è in declino politico ed economico, ma il soft power del suo intrattenimento di massa continua a dominare il mondo: perché?

È stato a lungo così, ma non sono più d'accordo con questa affermazione. La globalizzazione fa circolare idee e talenti. Il web e le nuove tecnologie permettono di fare cinema anche con pochi mezzi. L'America non regnerà più suprema neppure nel campo dell'intrattenimento. Vedo registi e autori formidabili in Cina, Corea, Iran.

Chi sono stati i suoi modelli letterari, televisivi, cinematografici?

Rod Serling con *Ai confini della realtà*. Stephen King. Più tardi Graham Greene, Fitzgerald, Chandler. E al cinema due su tutti, Spielberg e Lucas.

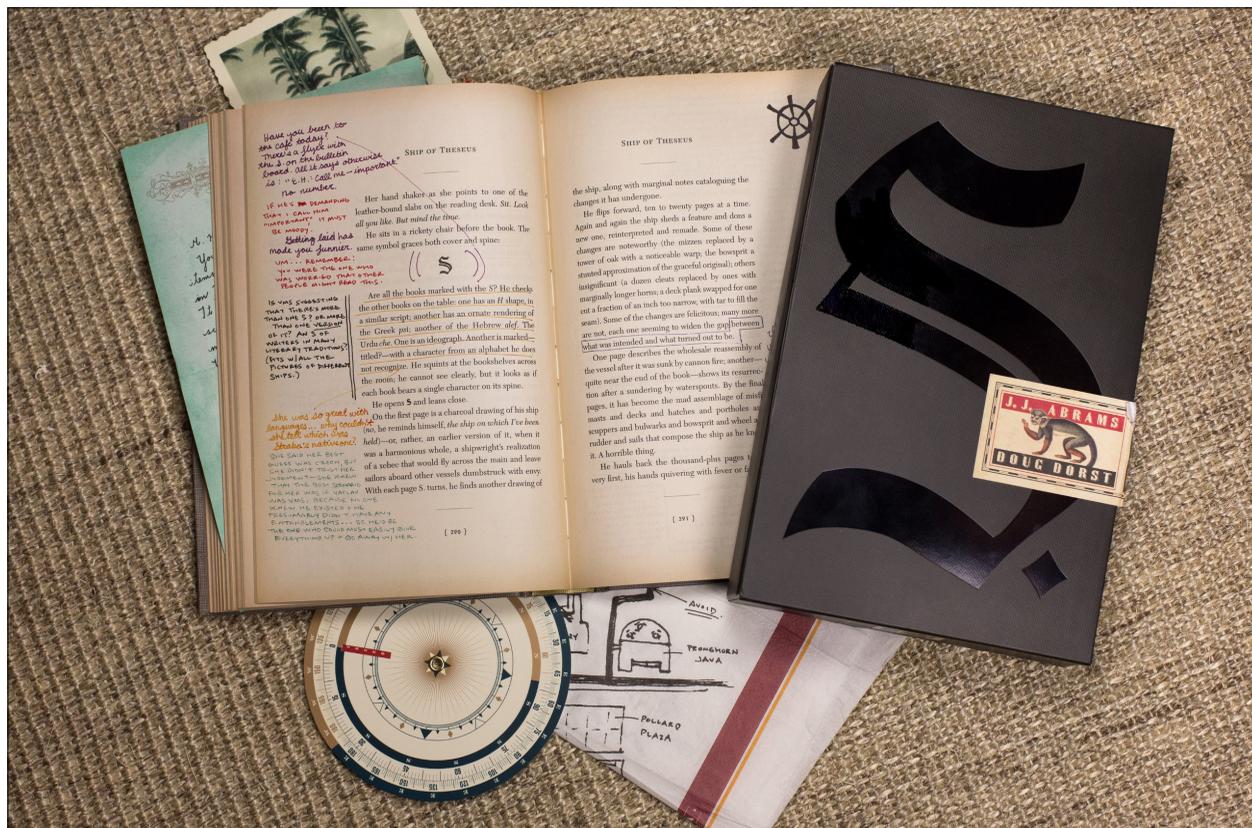
Dicono che lei sia il loro erede.

Non scherziamo. Li conosco e so che non possono avere eredi.

Pensa che la nuova Hollywood sia davvero a Londra?

Qui ci sono grandissime qualità tecniche e strutture di primo piano. In più si parla inglese e ci danno incentivi fiscali imbattibili. A Los Angeles non si fanno più film e sempre meno anche serial tv. Se la California non fa qualcosa, Hollywood diventerà un parco divertimenti.

Nel frattempo la limousine è arrivata a destinazione. Chiedo se posso filmare un'ultima domanda per il nostro sito: J.J. acconsente, controlla le luci all'interno della vettura, quindi vuole rivedere il video fatto col telefonino. Sorride: il mago di Hollywood approva. Poi scende e s'infiltra tra i paparazzi al Chiltern Firehouse, l'ex-stazione dei pompieri trasformata nell'hotel più cool della città. Io completo la giornata da movie star facendomi portare a casa dalla sua limousine.



Nick Hornby è un inglese tipico

Alberto Notarbartolo, internazionale.it, 20 novembre 2014

Oggi esce *Funny Girl*, il nuovo romanzo di Nick Hornby (Guanda, 18,50 euro, traduzione di Silvia Piraccini), così siamo andati a trovarlo. Per i lettori di *Internazionale* Hornby è anche una firma abituale da undici anni, grazie alla *column* che scrive per «The Believer» sui libri che legge ogni mese. Ci sembra gentile arrivare nel suo studio di Islington, a Londra, con un po' di copie del nostro settimanale.

«Uh, che bello, grazie, non lo vedevo da un sacco di tempo».

Funny Girl racconta le avventure di Barbara, una giovane, bellissima provinciale che sbarca da Blackpool a Londra nei primi anni Sessanta e diventa la star di una serie tv comica della Bbc. È il tuo primo romanzo chiaramente storico. Anche l'ultimo libro di Jonathan Coe, Expo 58, si svolge più o meno in quel periodo. Come mai proprio ora due popolari scrittori britannici decidono di ambientare il loro romanzo nel passato, un passato abbastanza recente ma molto diverso?

Non posso rispondere per Jonathan, ma dà da pensare, io e Jonathan siamo più o meno coetanei [Hornby è nato nel 1957, Coe nel 1961]. Forse è che quando diventi più vecchio ti rendi conto che la tua vita è anche il frutto dei genitori che hai avuto e che la tua storia dipende anche dal paese in cui sei cresciuto. Quando sei giovane sei individualista, ti piace pensare che non sei il frutto di niente tranne che di te stesso, poi cominci a vedere tutto il corso della storia che hai alle spalle. Prima di cominciare il libro avevo letto David Kynaston, che sta scrivendo una storia sociale del Regno Unito veramente incredibile [Nick indica il volume sul tavolino davanti a noi, *Austerity Britain*, che va dal 1945 al 1951. Ha l'aria molto vissuta]. Questi libri hanno avuto un'influenza enorme sul mio lavoro. Quando ho letto i primi due ho pensato: voglio trovare un modo di incorporare questo tipo di osservazioni nella fiction. Un po' l'idea mi è venuta da qui, un po' dal lavoro che stavo facendo

per il cinema e la televisione. *An education* [il film di Lone Scherfig che Hornby ha sceneggiato nel 2009] finisce nel 1964, e *Funny Girl* parte da lì, in qualche modo è il secondo episodio di un progetto. È anche un momento in cui sto scrivendo molto di giovani donne, sono già tre sceneggiature e questo romanzo. Se pensi a una giovane donna e al passato, non puoi fare a meno di osservare che loro avevano molti più ostacoli nella vita. E scrivere degli ostacoli e di come li si supera offre molti spunti sul piano narrativo.

In Funny Girl ci sono anche dei personaggi che hanno ostacoli enormi e non sono donne: i due sceneggiatori, Bill e Tony, sono omosessuali. Si conoscono in carcere, dove sono finiti tutti e due perché li hanno sorpresi mentre incontravano un altro uomo. È impressionante pensare che nel Regno Unito fino al 1967 essere omosessuali era un reato.

In Italia no? Magari lo si teneva nascosto, ma tra maggiorenni non era illegale? Interessante.

È molto interessante anche la situazione di oggi: il governo del Regno Unito è conservatore, ma ha introdotto il matrimonio per le coppie omosessuali.

Dopo la Thatcher c'è stata una sorta di spostamento politico verso il centro. Tony Blair ha preso il Partito laburista a sinistra e l'ha avvicinato alla Thatcher. Deve aver pensato: «Ok, non vinceremo mai se non incorporiamo un po' delle sue posizioni». Poi David Cameron si è accorto che non sarebbe mai stato eletto se non avesse incorporato qualcosa delle posizioni dei laburisti. Negli ultimi vent'anni credo che dal punto di vista sociale abbiano vinto tutte le loro battaglie liberiste. Ora per chi si sente tagliato fuori c'è l'Ukip, che forse è una forza socialmente più conservatrice. Oggi i due partiti britannici principali non hanno posizioni identiche per la politica economica, ma per quella sociale non credo che siano molto lontani. Dal 1997, quando Blair



è diventato primo ministro, siamo sicuramente diventati un paese diverso. E l'accettazione dell'omosessualità è completa. In tv ci sono continuamente persone omosessuali, e questo non è più un problema per nessuno. Penso che stia succedendo qualcosa di simile con il razzismo: nel Regno Unito ci sono idee che non sono più tollerate. E questo è incoraggiante da molti punti di vista.

Una cosa che si nota in Funny Girl è che praticamente tutti i personaggi sono bianchi.

Nel periodo in cui si svolge il libro, tra il 1964 e il 1968, in un ambiente benestante non penso che avremmo mai incontrato un nero. All'epoca erano solo a Londra – a Notting Hill o nei quartieri a nord, come questo – oppure nelle Midlands occidentali, dove era arrivata la prima grande ondata d'immigrazione dai Caraibi. Però non c'erano neri che facevano lavori da classe media: nei primi anni Sessanta posti come la Bbc erano ambienti bianchi. C'è voluto molto tempo perché i neri diventassero visibili se non lavoravano negli ospedali o nel trasporto pubblico. A scuola per me era lo stesso, nella

mia classe c'erano forse uno o due neri, e all'università non erano molti di più. Ma i miei figli oggi crescono in ambienti completamente multirazziali. Ci sono scuole a Londra dove gli studenti parlano centinaia di lingue diverse. Da questo punto di vista Londra è una città stupefacente. Anche la musica è stata fondamentale per integrare le persone di colore. Alla fine degli anni Sessanta gli skinhead ascoltavano il reggae e c'era questo bizzarro incrocio di giovani bianchi che avevano idee di estrema destra ma ascoltavano musica nera. Bob Marley è diventato famoso soprattutto perché aveva conquistato il Regno Unito, era un fenomeno enorme, e il suo successo nel mondo aveva origini completamente inglesi. Blackpool era un centro del *northern soul*: l'Inghilterra del Nord era più bianca di Londra e del Sud, ma si ascoltava musica soul. *Northern soul* è un'etichetta molto strana, ci vuole fantasia per mettere insieme il soul e il Nord dell'Inghilterra. Ma Blackpool era particolare anche perché stava vivendo un cambiamento radicale. È una città di mare, ma nell'Inghilterra del Nord questo significa essere un posto freddo e grigio dove piove sempre. Tradizionalmente la classe lavoratrice

del Nord ci andava a passare una giornata, ogni tanto una settimana, per le vacanze. Poi negli anni Sessanta la situazione ha cominciato a cambiare: gli aerei sono diventati un po' più economici, così per andare al mare gli inglesi hanno scoperto il Mediterraneo, la Spagna. E Blackpool ha cominciato a morire, perché non è un posto dove la gente vuole davvero andare in vacanza, se può scegliere qualcos'altro.

«Le città britanniche sono più antiche e sono già cambiate molte volte, non abbiamo mai dovuto ricominciare da capo. Forse è questo il punto: abbiamo l'abitudine di conservare le cose anche se sono vecchie. Le città cambiano, ma il passato è ancora dappertutto.»

Funny Girl si svolge a Londra negli anni Sessanta, ed è pieno di musica pop: Barbara si vede appioppare il nome d'arte Sophie Straw perché ricorda Sandie Shaw, in un locale incontra Keith Relf, il cantante degli Yardbirds, per fare la musica del telefilm arriva il giovane Jimmy Page. Mi pare che valorizzare le canzoni come parte del patrimonio storico del paese sia una cosa tipicamente britannica.

Beh, negli Stati Uniti è completamente diverso, lì non trattano la cultura popolare come un patrimonio da conservare. In fondo fanno lo stesso con le città, e la più grande musica popolare nordamericana viene spesso da città povere, città che per diventare più prospere hanno distrutto tutto. Però non ha funzionato: oggi non solo non è rimasta molta Motown a Detroit, non c'è rimasto più niente di niente. Le città britanniche sono più antiche e sono già cambiate molte volte, non abbiamo mai dovuto ricominciare da capo. Forse è questo il punto: abbiamo l'abitudine di conservare le cose anche se sono vecchie. Le città cambiano, ma il passato è ancora dappertutto. Con qualche eccezione: a Liverpool hanno distrutto il Cavern, dove suonavano i Beatles quando non erano ancora famosi. Volevano creare una Liverpool nuova, ma hanno perso qualcosa d'importante della Liverpool vecchia.

A Londra hanno distrutto anche il tuo stadio: a Highbury ora non ci sono più le partite dell'Arsenal, ma degli appartamenti.

Mmm... lasciamo perdere, restiamo sulla cultura pop, che è meglio. Credo che sia impossibile per noi, oggi, renderci conto di cosa sono stati gli anni Sessanta, le differenze tra il 1964 e il 1968, che è il periodo in cui si svolge il mio libro. Prima c'era la tv in bianco e nero, poi era a colori. Prima c'era solo il pop da classifica, alla fine c'erano cose come i Cream, l'heavy metal. In quattro anni era come se ne fossero passati cento. Nella cultura le cose si muovevano a una velocità davvero incredibile. E niente è mai più andato così veloce, dopo. Se pensiamo ai quattro anni tra il 2010 e il 2014 non sembra che il 2010 sia molto tempo fa, e non credo che sia solo colpa del fatto che sono invecchiato.

Che impressione ti fa la scena musicale di oggi? Ci trovi qualcosa d'interessante? Dici che non cambia più con la velocità di una volta. Ma cambia? O ripesci sempre la stessa roba?

La tecnologia va a una velocità stupefacente. E questo crea problemi di ogni tipo. Dal punto di vista culturale non è ancora chiaro che conseguenze avranno questi cambiamenti, non sappiamo che effetto avranno tra dieci, quindici anni. Ora in sostanza è tutto gratis, e questo avrà un effetto terribile. Va già abbastanza male, ma peggiorerà. Le persone avranno sempre voglia di fare musica e di ascoltarla, ma guadagnarsi da vivere facendo il musicista è più complicato. Sappiamo che i musicisti guadagnano quasi solo con i concerti, quindi non è più una cultura della registrazione, è una cultura dell'esibizione dal vivo. Probabilmente chi ha trent'anni oggi non farà mai tanti soldi quanti ne avrebbe fatti negli anni Sessanta. Le band più vecchie sono sempre le più ricche, era così già vent'anni fa perché avevano un pubblico enorme. Ma sono tanti i settori in cui le cose cambieranno molto. Per chi fa il mio mestiere non so proprio cosa succederà, se la gente continuerà a comprare libri, quelli di carta. È tutto interessantissimo. Siamo vissuti in un periodo in cui gli artisti erano pagati bene, ma non è stato così lungo, un paio di secoli. Prima l'artista dipendeva da

un mecenate, poi siamo diventati una società capitalistica, industriale, e improvvisamente i guadagni per gli artisti sono diventati enormi. Ora stanno tornando più bassi. Le vere, grandi star continuano a guadagnare molto, ma per chi rimane a metà classifica – per i libri come per i dischi – questo diventa un problema.

Rimane la difficoltà per trovare qualcosa di nuovo da ascoltare che ci piaccia davvero. Forse il guaio non è solo che abbiamo cinquant'anni e pensiamo che le cose erano meglio quando ne avevamo venti. Magari stanno succedendo cose fantastiche delle quali non ci rendiamo conto solo perché siamo vecchi.

Io ascolto ancora molta musica nuova. Ma mi sa che la musica nuova che ascolto io suona come musica vecchia [e qui parte con una risatona]. Puoi sempre raccontarti che vivi il tuo tempo perché ascolti le novità. Ma roba tipo Beck... oddio, Beck non è più così giovane. Ma roba tipo... Sto cercando di farmi venire in mente un gruppo veramente giovane. Mah. Comunque mi sa che se sei una band e hai una batteria, due chitarre e un cantante alla fine la tua musica suonerà sempre un po' come quella vecchia.

Dài, ogni tanto qualche giovane bravo c'è. Gli Arctic Monkeys quando sono emersi erano giovanissimi.

Sì, appunto, e facevano musica non troppo nuova. E poi sono passati quasi dieci anni, negli anni Sessanta i gruppi ne duravano al massimo cinque o sei. Mi sa che la musica pop davvero nuova e più creativa è nella dance, l'hip-hop e cose così. E io a dir la verità queste cose non le ascolto. Non sono fatte per me e credo che sia verissimo che se avessi ventun anni oggi penserei che tu che ne hai cinquanta sei un vecchio scoreggione che non si rende conto di quanto questa musica sia innovativa. Però credo che la musica pop non possa più avere la stessa forza trainante per un grande cambiamento culturale, perché il business è diventato rapidissimo ad arrivare e prendersi quel che gli pare che funzioni. È diventato molto complicato essere veramente underground. Quando ero un ventenne la musica che mi piaceva passava molto poco alla radio, i giornali non ne parlavano. Il «New Musical Express» sì, ma c'era solo quello.

Ora se sei una band nuova finisci sui mezzi di comunicazione seri, c'è il *Guardian* che è subito pronto a parlare di te, finisci in tv molto molto in fretta, ovviamente sei istantaneamente alla radio e c'è un milione di radio, e c'è Spotify. È più democratico: se leggo di qualcosa che non conosco su qualche sito posso sentirmelo subito, non devo andare in un negozio di dischi e chiedere il disco a un tizio inquietante che ha trent'anni meno di me. Mi ricordo che quando avevo tipo 38 anni stavo scoprendo la musica nera, la dance music, e andavo a cercarla in dei postacci a Finsbury Park, e il commesso mi guardava perplesso: «Ma chi è questo, che ci fa qui?». Ora chi mi passa la musica non sa che ho 57 anni perché non me lo chiede, è una macchina. Non mi chiede niente, me la mette in casa e io posso semplicemente ascoltarla, bello comodo in poltrona.

Nel libro c'è un cattivo: Vernon Whitfield, un insopportabile critico snob della Bbc Three. È particolarmente irritato con la Penguin, che si era inventata i libri tascabili a poco prezzo e che secondo lui svalutava l'arte: prima per un libro si doveva andare in libreria, con i tascabili lo trovavi al supermercato. L'estate scorsa Amazon, nella sua polemica con Hachette, è tornata sull'argomento. Amazon sostiene che gli ebook democratizzano la lettura come i tascabili cinquant'anni fa. Certo, sono diversi. Tu li leggi gli ebook?

«[...] credo che la musica pop non possa più avere la stessa forza trainante per un grande cambiamento culturale, perché il business è diventato rapidissimo ad arrivare e prendersi quel che gli pare che funzioni. È diventato molto complicato essere veramente underground.»

Mmm... di solito no. Certo, se parto per un tour promozionale negli Stati Uniti è bellissimo potermi portare dietro sette o otto libri su un piccolo apparecchietto. Ma nella vita di tutti i giorni non sono stato capace di trasferirmi dal libro fisico all'ebook. Quella sensazione di un testo che continua, continua, continua senza sosta mi disorienta. A me piace avere

una pagina a sinistra e una a destra, se devo cercare un passaggio preciso lo trovo visualizzandolo: «Era a sinistra, più o meno alla fine della pagina». Con un ebook questo è impossibile. Però non credo che ai miei figli dia fastidio. In realtà non leggono proprio nessun libro, è durissima convincerli, ma della carta non gliene frega niente, probabilmente se possono scegliere preferiscono uno schermo. Per me il proble-

«Per me il libro più importante della mia carriera resta *Un ragazzo*, perché per la prima volta era solo un libro. Un vero romanzo.»

ma con Amazon è che vuole semplicemente schiacciare tutti. E questo è molto diverso da quel che aveva fatto Penguin negli anni Cinquanta. Penguin voleva rendere la letteratura disponibile a un pubblico più ampio, Amazon vuole solo fare più soldi che può, e magari distruggere tutti gli altri. Per quel che ne capisco io non hanno le stesse motivazioni.

Pensi mai a chi leggerà un tuo libro, quando lo scrivi? Hai un pubblico in mente? Per me libri come Febbre a 90° o Alta fedeltà sono stati esperienze speciali: ero io! Raccontavi la mia vita! E avevo 25 anni. Se tu valutassi i lettori come se fossi un'azienda, io ero il tuo target perfetto. Pensi mai, più o meno coscientemente, a scrivere qualcosa che piaccia a lettori di un'età o di un'altra, o di un genere, o di una certa fascia sociale?

No. Anche con *Febbre a 90°* o *Alta fedeltà* pensavo a quel che sapevo del mondo dei tifosi o degli appassionati di musica, e che forse a qualcuno avrebbe fatto piacere leggere le mie storie. Magari le condivideva, magari non ne sapeva niente, non ci pensavo proprio. Per me il mondo è tutto abbastanza interessante da farmi venire voglia di provare a raccontare com'è. So poche cose quando scrivo un libro. So che dev'essere divertente e che deve significare qualcosa per me, e più o meno immagino che tipo di gente lo leggerà. Ma più lunga è la tua carriera e più ti rendi conto che

nel tuo pubblico ci sono i giovani e i meno giovani, uomini e donne, non sai mai per chi stai scrivendo. Quando vado a firmare le copie in Italia o negli Stati Uniti ci sono ragazzi che vengono a farsi firmare *Alta fedeltà*, e quando è uscito avevano cinque anni. Chissà che fine hanno fatto quelli per i quali pensavo di scriverlo allora, forse comprano ancora i miei libri, forse no. È un panorama troppo fluido per essermi utile. Quello che so è che le prime tre persone che leggono un mio libro sono mia moglie, il mio editor e il mio agente. Mi sa che se penso a qualcuno quando scrivo penso a loro, e a nessun altro. So che un mucchio di gente non lo leggerà, ok, va bene così.

La tua carriera di scrittore è cominciata con tre libri di grandissimo successo. Non ti senti sotto pressione al momento di scriverne un altro? È difficile che lasci il segno come quelli. È un po' il problema di Ridley Scott: comincia a fare il regista e sforna I duellanti, Alien e Blade Runner. Secondo me si sarà chiesto: e ora? Un altro Alien non mi verrà mai più!

Quello che è successo ai miei primi due libri è qualcosa che non si può ripetere. Mi è andata bene e hanno cominciato a significare di più di quel che erano in realtà. Mettersi all'inseguimento di qualcosa di simile in ogni libro è impossibile. Per me il libro più importante della mia carriera resta *Un ragazzo*, perché per la prima volta era solo un libro. Un vero romanzo. Era il romanzo che volevo scrivere, mi è venuto bene, ed è andato benissimo. Così dopo mi sono detto ok, ho trovato un mestiere che posso fare finché campo: scrivere romanzi. Non sono costretto a farli diventare qualcosa che fa dire a tutti «questa è la mia vita!», come te vent'anni fa. Per *Un ragazzo* mi sentivo molto sotto pressione, e quando ha avuto successo per me la pressione è sparita. Da lì in poi il mio obiettivo è diventato solo continuare a scrivere ed essere in grado di sostenere la mia famiglia. E poi ci sono i film. Ho scritto sceneggiature che sono andate bene, o stanno per uscire, e anche quello è importante: quello di sceneggiatore è un altro lavoro che posso fare, perché serve solo la scrittura. A un film non importa cosa si aspetta chi va a vederlo, o cosa ci vede dentro per conto suo.

La prima sceneggiatura non tratta da un libro tuo l'hai scritta per An education, il tuo primo lavoro con una protagonista femminile.

Poi ne ho scritta un'altra, per *Wild*, che esce in questi giorni. Il terzo film sarà *Brooklyn*, un adattamento del romanzo di Colm Tóibín che dovrebbe essere pronto entro il 2015. E sono tutti e tre storie di giovani donne.

Vorresti scrivere una serie tv? In fondo Funny Girl parla anche di questo.

Beh sì, in questo momento sto anche lavorando su una serie per la tv, e sono reduce da una lunga, difficile storia con la Hbo, è andata avanti per un paio d'anni. Gli avevo preparato il soggetto originale per una serie. Non è andata bene. Io amo la tv, mi piace la forma della tv, quindi certo, spero di lavorarci. L'esperienza con la Hbo è stata istruttiva perché loro hanno cominciato a mettere sotto contratto degli scrittori. So di nove, dieci persone: io, Dave Eggers, Zadie Smith, Michael Chabon, Zoë Heller... La Hbo ha comprato soggetti per delle serie da tutta questa gente, ma alla fine non ne hanno fatta neanche una [Hornby lo dice con un ghigno soddisfatto]. È che la scrittura è la parte che costa poco, quello che costa un sacco è produrre tutta la serie.

Qualcuno ha scritto che se Dostoevskij fosse vivo avrebbe scritto per The Wire.

Penso che si sarebbe inventato qualcosa come *The Wire* da solo! Mi sa che non gli avrebbe fatto piacere avere un capo come David Simon, che è il padre di *The Wire*. Se l'avessero offerto a Dostoevskij, lui avrebbe detto: «Ok, ora faccio anch'io qualcosa del genere, MA LO FACCIIO MEGLIO!». Comunque è vero, la serie tv è la forma di narrativa lunga culturalmente più rilevante del nostro tempo, e lo scrittore è veramente il re. Non come nei film.

Funny Girl è anche un bel racconto di com'era la tv britannica negli anni Sessanta.

Per i due sceneggiatori del libro mi sono ispirato a due persone vere, Ray Galton e Alan Simpson, che negli anni Sessanta avevano fatto degli episodi per *Comedy*

playhouse, lo stesso programma di *Barbara (e Jim)*, la serie di *Funny Girl*. Erano dei veri geni, scrivevano come Harold Pinter. Ma lo facevano per il pubblico della tv mainstream e facevano ridere, avevano un talento enorme. C'erano un po' di coppie di scrittori splendide nella tv britannica di allora, altri due erano Dick Clement e Ian La Frenais, che scrivevano la sitcom *The Likely Lads*. Tutti questi programmi avevano un'influenza enorme sul paese. Poi li hanno rifatti negli Stati Uniti o in Germania, ma non era la stessa cosa. Nella nostra tv passavano cose veramente importanti. E poi c'era roba che se la vedessimo ora non potremmo crederci. Era tutto entertainment: c'erano cose moderne e cose che sembravano vecchie di un secolo già allora, era come se nell'ottocento avessero avuto le telecamere!

Ma c'erano anche cose decenti che facevano davvero ridere, come il tuo Barbara (e Jim)? C'erano attrici comiche? O le donne servivano solo per far vedere un po' le cosce e far partire i doppi sensi? C'è mai stato un Lucy ed io inglese?

Ecco, questa è stata proprio una delle idee che mi hanno fatto venire voglia di scrivere *Funny Girl*. Ho letto una biografia di Lucille Ball e mi sono chiesto: "Perché non abbiamo fatto noi *Lucy ed io*? Perché non abbiamo mai avuto una Lucille Ball?". Se l'avessimo avuta, forse la storia delle attrici comiche

«Comunque è vero, la serie tv è la forma di narrativa lunga culturalmente più rilevante del nostro tempo, e lo scrittore è veramente il re. Non come nei film.»

nel Regno Unito sarebbe stata diversa. Non è fantascienza immaginarsi una presenza del genere anche qui, invece non c'è stato niente di simile. Mi è piaciuto immaginare il mio paese alle prese con una donna così. Le parti che toccavano alle attrici comiche in televisione di solito erano tipo quelle del *Benny Hill Show*. Anche i Monty Python erano

tutti maschi, se spuntava una donna giovane di solito era in bikini.

Sei andato a vedere il loro nuovo spettacolo?

Da una decina d'anni ogni spettacolo dal vivo in Inghilterra diventa un grande evento. C'è una voglia immensa di concerti, di commedie, e ci vanno i giovani, ci vanno i vecchi, ci vanno tutti. Così mi sa che

«Ho appena cominciato a leggere Elena Ferrante, le sta succedendo un po' quel che è successo a Knausgård l'anno scorso, se ne parla molto.»

c'è stato qualcuno sveglio abbastanza da pensare che una *reunion* dei Monty Python avrebbe portato un mucchio di soldi a un sacco di gente. Buon per loro. Io non ho avuto nessuna voglia di andarci, come non sono andato a vedere i Rolling Stones. Sono delle grandi star e il loro contributo alla storia dello spettacolo britannico è stato incredibile, ma questo non significa che oggi mi vada di comprare un biglietto per il loro show.

A proposito di star, tu sei una star di Internazionale.
Già! La rubrica dei libri!

C'è una curiosità che mi porto dietro da anni, se vuoi poi nell'intervista questo non ce lo scrivo, ma tu leggi davvero tutti quei libri? Tutti dall'inizio alla fine?

Non ho mai detto una bugia, sono un narratore molto affidabile, almeno quando parlo di un libro. Se è nei "libri letti" vuol dire l'ho letto. In periodi come questo per me è difficile leggere tanto e scrivere la rubrica, è un po' che non lo faccio. Peccato, perché scriverla mi piace molto. E mi ha aiutato a diventare un lettore migliore, più concentrato. Quando mi capita di prendermi una pausetta entro subito nel panico: «Sono un cattivo lettore, sono un lettore indisciplinato, devo ricominciare subito con la rubrica!». Di questi tempi ero fermo perché stavo finendo il

libro e *Wild*, e intanto «The Believer» ha deciso di diventare un bimestrale, quindi ho ancora un po' di tempo libero. Spero di tornare a gennaio.

Leggi molto, ma sempre cose scritte in inglese. In tanti anni della rubrica i libri di scrittori tradotti sono stati pochi. Due anni fa avevi letto Allodola di Dezső Kosztolányi...

...e non era andata benissimo! No, però è vero, non ho scuse, sono tremendo. A mia difesa – è l'unica che ho – posso dire che sono il tipico lettore madrelingua inglese. Da noi i libri tradotti sono pochi, e non abbiamo idea di cosa c'è d'importante all'estero. Ogni tanto qualcosa passa e diventa un caso letterario. Magari anziché un premio Nobel è *Uomini che odiano le donne*, ma è sempre un fatto straordinario. Qui negli ultimi mesi tutti parlavano di Karl Ove Knausgård – almeno, ne parlavano tutti gli scrittori e i lettori molto seri. Ho appena cominciato a leggere Elena Ferrante, le sta succedendo un po' quel che è successo a Knausgård l'anno scorso, se ne parla molto. Però in fin dei conti è vero, leggo pochissimi libri tradotti, non ho scuse e me ne vergogno. Il grande problema è che non so esprimere un giudizio su un libro straniero. Per voi continentali è più automatico, siete abituati: vedete i film doppiati e se volete leggere letteratura popolare dovete leggere libri tradotti. Ma noi se qualcosa è tradotto pensiamo subito che sia arte, roba seria, per intellettuali, e nel 99,9 per cento dei casi è davvero così, al cinema come nella narrativa. *Uomini che odiano le donne* non è arte, ma è comunque uno di quei fenomeni che dalle nostre parti capitano una volta ogni dieci anni. Mentre in Italia, in Germania, in Spagna, in Francia se volete leggere *Harry Potter*, volete sentire i Beatles o conoscere qualche altro grande fenomeno di cultura pop dovete rassegnarvi al fatto che non è nella vostra lingua. Noi siamo viziati e fortunati, e possiamo permetterci di essere pigri.

Una traduzione che dovrebbe starti a cuore è quella dei tuoi libri. Ti sei inventato qualche sistema per controllare che vada tutto bene quando il tuo lavoro cambia lingua? Kubrick aveva un assistente, sceglieva anche i doppiatori. Tu niente?

Be', se c'è qualcosa che non va bene di solito arriva qualcuno tipo te e me lo dice. Ogni tanto capita che un editore faccia rifare completamente una traduzione, ma non ho mai avuto davvero grossi problemi. Meno male, perché il fatto che non sono in grado di capire se il mio libro funziona bene anche in italiano o in francese è frustrante. Però una cosa che ho capito è che controllare questo tipo di questioni è un lavoro, così devi decidere se vuoi proprio occuparti di tutto quel che succede al tuo libro, o al film, o all'audiolibro, o su internet. Io preferisco scrivere qualcosa di nuovo che essere preoccupato per qualcosa di vecchio. Però nel titolo uno zampino ce lo metto. *Funny Girl* non l'ho scelto io, ci sono state discussioni infinite con l'editore, poi è spuntato uno che ha detto «ma che ve ne pare di *Funny Girl*?» e ci ha messo tutti d'accordo, è sfrontato e leggero. *Fever Pitch* l'ha scelto il mio primo editor, *High Fidelity* qualcuno nella casa editrice, *About a boy* l'ho scelto io, *How to be good* pure. Il titolo *Funny Girl* ha anche un lato pop – ancora! – perché per molti fa pensare a Barbra Streisand. Magari questo aiuterà il libro, magari no, chi lo sa. In fondo *About a boy* era un gioco con una canzone dei Nirvana, *High Fidelity* era una canzone di Elvis Costello...

Mamma mia, si perde il conto di quanti libri esistono con il titolo che è una canzone di Elvis Costello. È colpa sua, ne ha scritte tantissime!

Le leggi le critiche dei tuoi lavori?

No, non leggo niente. Preferisco avere critiche positive che negative, tutto qua. È un'altra di quelle cose delle quali ti rendi conto quando lavori da un po' di tempo: il pubblico si dimentica di quel che ha visto o ha letto, un libro e un film hanno una vita autonoma oppure non ce l'hanno, e quello che ne dice qualcun altro tutto sommato non conta niente. Se pensassi che leggere le critiche potrebbe insegnarmi qualcosa forse le leggerei. Ma, sia detto con rispetto per tutti i critici, di solito una recensione comincia con un riassunto della mia carriera, perché quando uno lavora da vent'anni è inevitabile, poi c'è la trama

del libro e infine un modo più o meno articolato per dire «è bello» o «è brutto». Non è particolarmente interessante da leggere, almeno per me. Anche perché ci scappa sempre qualcosa d'irritante, anche nelle critiche positive. Meglio non saperne nulla.

Una domanda scema: come si vive da persona famosa?
È qualcosa che si manifesta molto poco nella mia vita di tutti i giorni, che consiste nell'uscire di casa, venire qui in studio a piedi e scrivere. Non devo pagare nessuno perché si prenda cura di me o mi gestisca gli impegni. Ci sono gli agenti letterari, ma non gli parlo molto spesso. Poi ogni tre o quattro anni esce un libro e vado qua e là, la gente viene a sentirmi e penso: «Ah già, m'ero dimenticato che c'è un pubblico a cui importa davvero di me e di quel che faccio». Ma non ha un ruolo importante nella mia vita. Ogni tanto per strada o in un negozio mi accorgo che qualcuno mi ha riconosciuto, ma gli appassionati di libri sono gente diversa da quelli della musica o del cinema, non parlano molto.

Un'ultima domanda, che in realtà è per me. Dove mi consigli di andare a cercare qualche disco?

Credo che una delle zone di Londra dove è più interessante fare un giretto è Shoreditch, qui vicino: i negozi, i locali, i bar, un po' tutto. Per i dischi nuovi c'è Rough Trade East. Per quelli usati c'è Sister Ray. Solo musica pop.

Niente classica, eh? So che a te non interessa molto.

La musica classica no, ma recentemente mi è andata bene con il jazz. Ho cominciato perché mentre leggevo Kynaston volevo scoprire un po' del jazz di cui parlava. Però sono partito troppo avanti, da cose degli anni Settanta tipo David Murray, ed era veramente difficilissimo. Così mi sono detto: perché cominciare da qui? Perché non parto dagli anni Cinquanta? E arrivando da Murray era veramente facile ascoltare cose come Art Blakey o Horace Silver. C'era una melodia, qualcosa che potevo fischiare. Ci sono ancora cose che non mi viene davvero voglia di sentire, ma del periodo diciamo dal 1955 al 1965 ho scoperto che mi piace praticamente tutto.

«Il mio libro d'amore è stato un sacrilegio»

In «Guarigione» l'autore napoletano racconta con durezza il mestiere di genitore e la lotta contro dolore e morte.
«È la mia storia, scritta per creare un legame forte col lettore. Ma senza morbosità»

Stefania Vitulli, il Giornale, 21 novembre 2014

Paternità, malattia, dolore, amore: sono i temi di quello che potremmo chiamare il nuovo romanzo di Cristiano De Majo, *Guarigione* (Ponte alle Grazie, pp 252, euro 16,50). Potremmo. Ma *Guarigione* non è un romanzo.

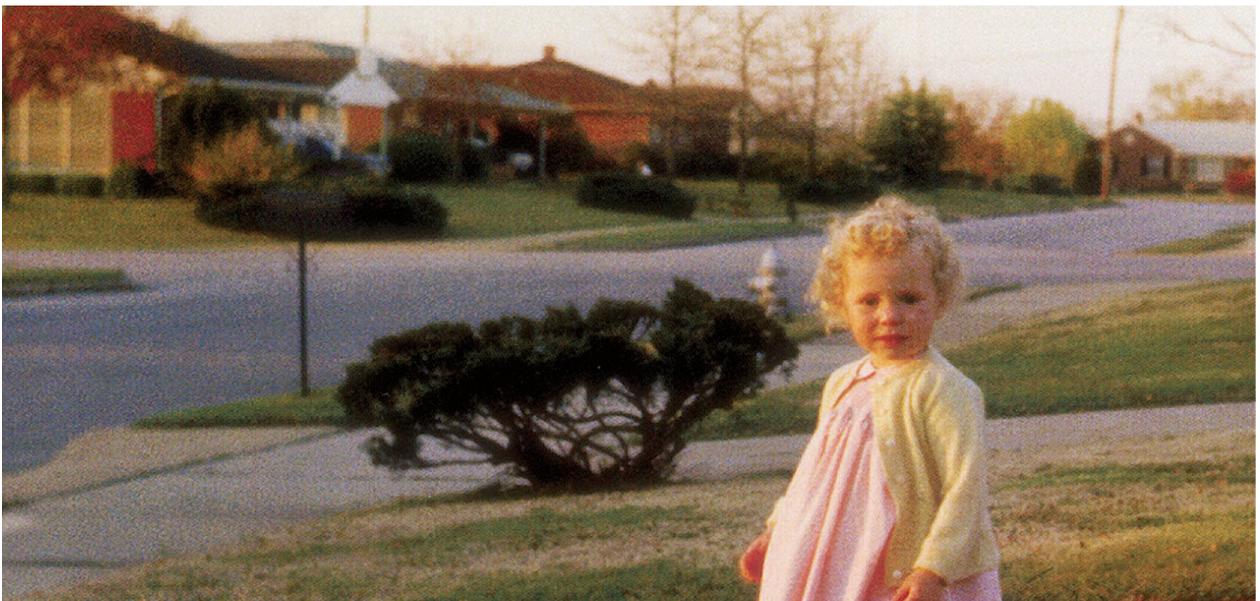
E non ha temi, ma una parabola esistenziale. Dentro ci sono i primi anni di vita di due gemelli e la visione che ne dà un padre quando scopre che portano il marchio di una malattia genetica da cui forse si può guarire e forse no; c'è la storia di una coppia ma anche delle vite di altri che la attraversano; c'è un fulcro che sembra quello della malattia, di una serie di ricadute nella tragedia, ma che la filosofia di un autore come questo napoletano classe 1975 – che non ha pudore

nel raccontare l'inguaribile inadeguatezza dell'essere umani e padri imperfetti – trasforma in un processo di guarigione. Ci si ammala per guarire, si guarisce per comprendere che se ci si ammala nuovamente sarà per affrontare una guarigione diversa.

Nel racconto di una serie di tragedie realmente accadute alla famiglia De Majo e ad altri malati, si mescolano stili imprevedibili di narrazione, fino a creare un quadro inedito, non completamente autobiografico né completamente di finzione.

Un altro esempio di autofiction?

Autofiction è quella che fa Walter Siti: racconta cose usando il suo nome e sé stesso come personaggio, ma



niente di quello che racconta è dichiaratamente aderente all'esperienza della realtà. *Guarigione* potrebbe essere definito non fiction: una storia che parte dall'esperienza dalla realtà e che però usa in qualche modo gli strumenti della letteratura per raccontarla.

Perché è importante sapere che è successo davvero?

Perché cambia il rapporto con il testo. I testi che sento apparentati con il mio sono i libri di Emmanuel Carrère e quelli di Joan Didion, *Tutti i bambini tranne uno* di Philippe Forest, i *Diari* di John Cheever.

Siamo morbosamente malati di reality e ne vogliamo sempre e ovunque?

Qualche anno fa David Shields scrisse *Reality Hunger*, che parla proprio di fame di realtà. La nuova letteratura è influenzata da forme non letterarie come i reality. Ma quando si scrivono storie come la mia si cammina su un filo: da un lato c'è l'abisso della morbosità, del narcisismo, dell'esibizionismo. Dall'altro il bisogno di comunicare anche empaticamente con il lettore. Amo chi mi dice: mi riconosco nella tua storia. Un lettore che identifica le mie esperienze come verità umane archetipiche.

Come si sta dopo aver messo a nudo vicende così intime?

Nei giorni precedenti l'uscita del libro mi chiedevo: starò facendo la cosa giusta? Alla mia compagna l'ho fatto leggere prima, ad altri genitori ho chiesto l'autorizzazione a parlare di loro, quindi pensavo soprattutto ai miei figli. Ho esposto le loro vite alla lettura di altri: fra quindici anni, quando avranno la possibilità di capire, che cosa diranno? Che c... hai fatto, papà?

Che cosa risponderà?

Guarigione nasce anche come bisogno di riempire la lacuna del ricordo: loro erano piccolissimi, come potranno sapere che li ho amati così tanto? C'è molto amore, nel libro. Ma so di aver compiuto un'operazione sacrilega.

Negli ultimi anni i padri si raccontano sempre di più. E vendono.

Forse perché stiamo più a casa di prima, forse perché chi scrive sta a casa ancora di più, perché non ha un posto fisso. E gli scrittori, fiction o non fiction, raccontano ciò che gli capita. Citando Forest: il romanzo occidentale s'è disinteressato di un aspetto rilevante dell'essere umano, l'essere genitori. S'è sempre occupato dell'essere figli.

Lei come padre a volte vorrebbe mollare, poi crede che il solo averlo pensato provochi di per sé il male.

Non ho avuto rapporti splendidi con i miei genitori. Perciò sono attento a ogni reazione che i miei figli mi provocano. Inoltre, malattia e paternità sono esperienze che sfuggono al nostro controllo di esseri umani. Con la scrittura tento di recuperare questo controllo, elevando a simbolo anche cose stupide, su cui nella vita quotidiana mai ci soffermiamo.

È un rischio dipingersi cattivi.

I protagonisti dei romanzi più riusciti sono quelli che hanno sfumature. Sono il lupo o il cacciatore? Quelli autoindulgenti non sono buoni romanzi.

Guarire come metafora di vita. Che significa?

Ho pensato che se Susan Sontag aveva scritto la malattia come metafora io potevo scegliere la guarigione. Rispetto al legame che ha con il tempo. Questa non è letteratura sapienziale alla Coelho, ma la dimostrazione di come dobbiamo accettare di essere dentro al tempo.

Come si racconta il tempo?

Il primo capitolo si apre con la nascita gemellare. Il secondo torna indietro e racconta il concepimento. Il terzo ritorna a dopo la nascita con una prospettiva schiacciata sul presente: il tempo assume una consistenza meno lineare, meno logica, meno monotona. Il quarto rappresenta l'uscita dall'isolamento: i primi mesi di vita dei bambini da genitori, mettere la testa fuori. Che significato hanno le parole presente, futuro, passato prima di diventare genitori e che significato hanno dopo?

Il tempo siamo noi: sembra il soggetto di Interstellar. Con la differenza che io l'ho scoperto sulla mia pelle.

Il grande reporter che non scriveva nulla

Joseph Mitchell, il reporter che non scriveva nulla. Precursore del New Journalism – quello di Capote, per intenderci – non batteva più di 333 parole l'anno. Ma erano stupende. Dopo l'incontro con un eccentrico barbone che parlava con gli uccelli, decise di chiudersi nel più sublime dei silenzi

Giordano Tedoldi, Libero, 21 novembre 2014

Dev'essere l'influenza narcisistica di Walt Whitman, ma non è difficile a New York incontrare svitati, o a essere buoni, eccentrici, che abbiano l'ambizione di cantare l'uomo che contiene moltitudini, sé stessi e la città in cui vivono in una «Storia orale del nostro tempo». Uno di questi eccentrici, il più famoso e il più clamorosamente mitomane, fu Joe Gould, barbone chiamato il professor Gabbiano giacché asseriva di conoscere la lingua di quegli uccelli e di aver tradotto nel loro idioma molti versi di H.W. Longfellow, poeta americano dell'Ottocento. Gould divenne una celebrità – dopo essere stato, lui e il suo monumentale progetto di Storia orale, un segreto per intenditori quali Ezra Pound e E.E. Cummings – quando un non meno eccentrico autore del *New Yorker*, Joseph Mitchell, ne fece il ritratto in due libri: *Il professor Gabbiano* del 1942 e *Il segreto di Joe Gould* del 1964. In quest'ultimo libro, Mitchell, dopo aver tallonato Gould per decenni, toglie il velo di Iside dalla Storia orale: non esisteva, non era mai esistita. Joe Gould era un millantatore. Quel torrenziale documento di 9 milioni di parole, ricavato da circa 20mila conversazioni captate dall'uomo della strada newyorchese che consuma un pasto in un *diner*, sale su un bus, assiste a una messa, partecipa a un ballo, scoprì Mitchell, era una pura e semplice allucinazione di Gould. La cosa affascinante è che Mitchell, originario del North Carolina e venuto a New York per fare il giornalista nel '29, a pochi giorni dal crollo di Wall Street, fu fin dagli esordi un maestro di quel New Journalism che poi Truman Capote, con la consueta astuzia pubblicitaria, rese una moda irrinunciabile. Il New

Journalism era quello stile da Actors Studio applicato alla letteratura, per cui l'autore non deve fornire un resoconto freddo e distaccato, ma immedesimarsi, diventare l'oggetto di ciò che scrive: e Mitchell, ovviamente, divenne soprattutto dal '43 al '47, quando lo intervistò più assiduamente, Joe Gould. E quando scoprì che la Storia orale era una panzana, e che Gould aveva riempito quaderni di revisioni e revisioni millimetriche degli stessi pochi capitoli, Mitchell ne ebbe un trauma così vasto che non riuscì, nemmeno lui, a scrivere più nulla.

Per trent'anni aveva lavorato in varie redazioni giornalistiche, approdando infine al *New Yorker*, specializzandosi in ritratti di eccentrici, fenomeni da baraccone, emarginati, lunatici, psicopatici, e per gli ultimi trent'anni, fino alla morte nel 1996, assorbito dal più geniale psicopatico che aveva incontrato – Gould appunto – Mitchell divenne uno di loro, una leggenda urbana, un giornalista del *New Yorker* che ogni giorno che il cielo mandava in terra si presentava in ufficio, impeccabilmente vestito, salutava cortesemente i colleghi, si barricava nel suo ufficio, ne usciva per la pausa pranzo chiudendo a chiave la porta, vi rientrava e infine tornava a casa. Tutto questo senza mai più produrre un articolo. Come l'attore Bela Lugosi, dopo aver interpretato *Dracula*, arrivò in un'identificazione psicotica a crederci il Conte, a vestirsi come lui e, si mormora, a dormire in una bara, Mitchell, per sua esplicita dichiarazione in una delle sue ultime interviste, finì per diventare Gould, che nel frattempo era morto nel 1957. Una specie di reincarnazione. Come Gould avrebbe

avuto i cassetti traboccanti di fogli con la sua mitologica Storia orale, così sembrava che Mitchell, blindato nel suo ufficio al *New Yorker*, lavorasse a qualche oscuro, segreto affresco, onnicomprensivo e incredibilmente vitale, come solo lui sapeva fare, della città in cui amava perdersi in lunghe passeggiate a piedi o sui mezzi pubblici. Quando poi l'eredità letteraria di Mitchell, alla sua morte, venne alla luce, risultò che in quei trent'anni c'erano solo tre pezzi di circa diecimila parole: aveva scritto una media di 333 parole all'anno. Uno di questi articoli è stato pubblicato nel 2013 dal *New Yorker* e ora esce in traduzione italiana: *Una vita per strada. Diventare parte della città* (Adelphi, pp 52, euro 7). Il testo vero e proprio di Mitchell, incompiuto – come tutto ciò su cui lavorò dal «blocco» del 1964 in avanti – è di una ventina di pagine, completa il volume una bella nota del curatore, Matteo Codignola,

che si assume anche l'ingrato compito degli scontati parallelismi con altri celebri casi di prolungati e definitivi silenzi letterari: Salinger ovviamente, ma anche Truman Capote alle prese con *Pregbiere esaudite*. Ma nonostante la brevità, il testo di Mitchell è stupendo: un'immersione elegiaca nella città di New York dal punto di vista di un passeggero seduto sul sedile posteriore di un autobus. La fascinazione per le decorazioni sulle facciate dei palazzi in pietra arenaria, l'intrusione nelle messe dei molteplici riti, dal cattolico antico all'ortodosso russo, la raccolta di oggetti in una fenditura del selciato che finirà per arricchire il più strabiliante lascito di Mitchell: una collezione di cose trovate e conservate in barattoli di marmellata, con etichette recanti didascalie da lui compilate. Questo libretto è una delle cose più singolarmente affascinanti che ci sia capitato di leggere da tempo.



Le belle lettere

Galileo, Elvis, Gandhi, Warhol, Hitler...
sono tutti finiti in un libro che raccoglie le più imprevedibili missive della storia.
Come quella del bambino che convinse Frank Lloyd Wright a progettargli la cuccia del cane.
Viaggio nella scrittura su carta ai tempi delle email

Raffaele Oriani, il venerdì di Repubblica, 21 novembre 2014

Negli ultimi cinque anni le Poste italiane hanno visto crollare il volume della corrispondenza del 39 per cento. Tra estratti conto, direct marketing e notifiche di Equitalia è evidente che nemmeno nel 61 per cento che resta c'è molto spazio per lo scambio tra privati.

In sostanza non si scrivono più lettere. Si fanno tante altre cose, certo. Ogni giorno nel mondo ci si scambiano 144 miliardi di email, 50 miliardi di messaggi con Whatsapp e 730 milioni di commenti su Facebook. La lettera è morta, ma la comunicazione non è mai stata così in forma. In fondo anche il vinile, e poi i cd, hanno battuto in ritirata mentre la musica conquistava ogni minuto e ogni metro quadro delle nostre vite. Rimpiangere un supporto è feticismo, parlare di lettere al tempo dei social network è come disquisire di carrozze mentre le automobili si guidano da sole. Eppure Simon Garfield, giornalista, polemista, autore di *To the Letter. A Journey Through a Vanishing World*, si è divertito a fare un piccolo esperimento: ha citato una lettera che il poeta laureato Ted Hughes scrive nel 1975 alla figlia undicenne.

Dopo averle chiesto degli esami a scuola, cotanto papà si lascia andare a una descrizione della campagna inglese che sembra tratta da uno dei suoi popolari volumi di liriche. Garfield si chiede: avrebbe potuto essere un'email? «Non credo: troppo strutturata, troppo densa, troppo *scritta*». È questo il punto: cosa abbiamo perso, perdendo le lettere? Quelle dei comuni mortali e quelle dei *larger than life*, le lettere d'amore come quelle di raccomandazione?

Per rispondere a questa domanda, sempre in Inghilterra è stato creato *Letters of Note*, un blog che dal 2011 pubblica lettere tutt'altro che inedite ma quasi dimenticate. Non è stupefacente che possa contare su un milione e mezzo di utenti unici a settimana?

Dopo aver salutato per 70 volte il suo milionesimo lettore, Shaun Usher, il giovane copywriter autore del blog, ha deciso di restituire alle lettere ciò che alle lettere spetta da sempre, ovvero la carta. Ne è nato un libro, che in Gran Bretagna ha spopolato producendo recensioni, discussioni e un applauditissimo spettacolo teatrale, e che ora viene tradotto in Germania, Francia e Italia, dove Feltrinelli lo presenta in versione strenna col titolo *L'arte delle lettere* (pp 368, euro 35).

Ma di cosa parliamo quando parliamo di lettere? Nel 1615 il samurai Kimura Shikegari parte per una missione che lo condurrà a morte certa. La giovane moglie gli scrive incoraggiandolo nella sua impresa, ma annunciandogli il proposito di togliersi la vita prima di lui, perché «negli ultimi anni io e te abbiamo condiviso lo stesso guanciale come marito e moglie, con l'intenzione di vivere e invecchiare insieme, e io mi sono affezionata a te come se fossi la tua stessa ombra». Non è letteratura, non è un diario, è una lettera: c'è chi l'ha scritta, chi l'ha letta, e ci siamo noi che non c'entriamo nulla ma sussultiamo come se ci riguardasse.

Il volume di Shaun Usher offre 125 corrispondenze indimenticabili, che sono altrettante risposte alla domanda su cosa perdiamo perdendo le lettere: uno spazio intimo in cui, a beneficio di sé, del destinatario

e di eventuali intrusi, si coltivano linguaggio, sentimenti e relazioni. Uno spazio rassegnato da tempo a sparire di scena, tanto che già nel 1919 la *Yale Review* elenca le cause della sua estinzione citando telefono, telegrafo, macchina per scrivere, ma soffermandosi soprattutto sulla «pigrizia moderna». Noi abbiamo il vantaggio di arrivare a cose fatte: la lettera non c'è più, e sarebbe ozioso aggiungere alla lista di Yale il miliardo di smartphone venduti nel 2013. Quello che chiedono i milioni di devoti frequentatori di *Letters of Note* è che ci si ricordi di uno strumento il cui fascino è sopravvissuto a una dozzina di rivoluzioni tecnologiche. E che se ne prenda degnamente congedo.

Per Shaun Usher una lettera vale per la busta, la firma, l'intestazione, la carta su cui è scritta, la mano che la scrive: «Si impone con la sua presenza non appena varca la soglia di casa». C'è del feticismo, certo, esaltato nelle lettere d'amore che «offrono una straordinaria sensazione di vicinanza che la corrispondenza digitale non sarà mai in grado di assicurare». Ma a parlare solo di involucri si farebbe torto al libro, al blog e ai milioni di seguaci della *repubblica delle lettere*. Perché ci sono parole che senza corrispondenza cartacea non sarebbero mai state scritte, o non si potrebbero più leggere.

L'arte delle lettere è fitta di epistole argute, comiche, toccanti. Ma per capire cosa non leggeremo più ora che non scriviamo più lettere, forse basta la breve missiva che il direttore marketing della Campbell Soup Company spedisce al Signor Andy Warhol il 19 maggio 1964: «Seguo la sua carriera da qualche tempo. Per ovvi motivi, la sua opera ha suscitato molto interesse qui da noi alla Campbell's. Volevo dirle che ammiriamo molto il suo lavoro e che ho saputo che le piace la zuppa di pomodoro. Mi sono quindi preso la libertà di spedire a questo indirizzo un paio di casse della nostra zuppa». È nulla ma è storia, e anche piuttosto inedita: senza lettere avremmo mai saputo cosa pensava la zuppa Campbell's del genio che la trasformò in un'icona? Beh, in tempi di comunicazione digitale le possibilità di sopravvivenza di una missiva del genere sarebbero praticamente nulle, come sarebbe a rischio la lettera che il 23 gennaio 1970 un trepidante Mario

Puzo scrive a Marlon Brando implorandolo di «usare qualunque mezzo in suo potere per avere la parte del *Padrino*».

Per far sparire una lettera bisogna buttarla o bruciarla, ci vuole insomma un filo di accanimento che alza la soglia di ciò che consideriamo superfluo. Per liberarsi di una mail basta un clic, con buona pace delle minuzie di oggi che saranno storia domani. Si sarebbe salvato l'appunto con cui il 19 aprile 1912 l'editore Arthur C. Fifield si fa beffe del genio allitterante di Gertrude Stein? «Essendo solo uno, avendo due soli occhi, avendo un solo tempo, una sola vita, non posso leggere il suo manoscritto tre o quattro volte. Nemmeno una volta. Una sola occhiata, un solo sguardo è sufficiente. Non venderebbe nemmeno una copia. Nemmeno una. Nemmeno una».

Stephen Fry, gloria della tv e della scena inglese, ha partecipato allo spettacolo tratto da *Letters of Note* leggendo la velenosa risposta di Mark Twain a un ciarlatano che per posta (oggi si chiamerebbe spam) gli proponeva l'acquisto di un *elisir di lunga vita*: «Lei è senz'altro un idiota, un idiota al 33° grado, discendente da una serie ancestrale di idioti che risalgono fino all'Anello Mancante». Interpellato su cosa perdiamo perdendo le lettere, Fry risponde che gli scambi epistolari sono dei vettori di verità molto più sensibili delle conversazioni dal

«Non è letteratura, non è un diario, è una lettera: c'è chi l'ha scritta, chi l'ha letta, e ci siamo noi che non c'entriamo nulla ma sussultiamo come se ci riguardasse.»

vivo. Beh, *L'arte delle lettere* si apre sulla ricetta per le frittelle che la Regina Elisabetta spedisce al presidente americano Dwight Eisenhower raccomandandosi di «non lasciare riposare troppo il composto prima di cuocerlo».

Anche questa è verità, certo, come gli scanzonati consigli di Groucho Marx a Woody Allen, la lettera

che nel 1940 il quattordicenne Fidel Castro spedisce a Franklin D. Roosevelt per complimentarsi della rielezione, o la supplica che nel 1958 tre fan di Elvis Presley recapitano al presidente degli Stati Uniti scongiurandolo di non arruolare il loro idolo o quantomeno di non «tagliargli le basette».

Ma la forza principale del libro è di mostrarci «personaggi che sembravano irraggiungibili nella loro veste più onesta e vulnerabile», come dice Usher. C'è una lettera di Katharine Hepburn scritta diciott'anni dopo la morte del marito Spencer Tracy: gli chiede ancora «cos'era che ti teneva sveglio la notte? Perché eri così inconsolabile?» e c'è una lettera di Ronald Reagan al figlio che sta per sposarsi: «Mike, tu sai meglio di molti altri cos'è una famiglia infelice e quanto male può fare. Adesso hai l'occasione di fare le cose per bene». L'intimità ha una verità che la sfera pubblica non riesce ad avere, e *L'arte delle lettere* ci fa capire che ci sono poche eccezioni a questa regola. Come scrisse Kurt Vonnegut al preside che aveva organizzato un falò pubblico del suo *Mattatoio N.5*:

«Le mando questa lettera per farle capire che io sono una persona molto reale».

Eppure stiamo parlando di storia: un sondaggio in Inghilterra ha rilevato che il 41 per cento degli adulti non ha scritto nulla (né un appunto, né una lista della spesa) di non digitale nell'ultimo mese e mezzo. La comunicazione ha fatto il suo giro, e non c'è da stupirsi che la fucina di *Letters of Note* abbia in serbo altri 5 libri per rendere omaggio alle parole che furono. Ma ora che la rivoluzione digitale comincia a divorare i suoi figli – e l'email è insidiata da strumenti più spicci e funzionali – è inevitabile paragonare i quattro millenni di storia della lettera ai quarant'anni di vita della chiocciola. L'impressione è che, quando sarà il suo turno, la posta elettronica avrà qualche difficoltà a generare una raccolta così elegante, gustosa, emozionante. Forse perché il 70 per cento delle email è spam. O perché, come ha scritto un recensore sul *Guardian*, «scrivere lettere è faticoso, ma leggerle è sempre un grandissimo piacere». Anche quando non ne siamo i destinatari.



Cerati, le lettere come officina: l'Einaudi dell'«umile venditore»

Diceva di essere soltanto un umile venditore di libri, Roberto Cerati. È morto proprio un anno fa, il 22 novembre, nella sua casa di Milano. Comunista anomalo, amava la merce della cultura

Corrado Stajano, Corriere della Sera, 22 novembre 2014

Diceva di essere soltanto un umile venditore di libri, Roberto Cerati. È morto proprio un anno fa, il 22 novembre, nella sua casa di Milano, vicino alla chiesa di San Marco. Aveva sopportato per mesi, con il coraggio della naturalezza, un terribile male.

Altro che «umile venditore di libri». Per Giulio Einaudi era il gran consigliere segreto, un capo di stato maggiore. Era anche un monaco, un missionario, un meteorologo culturale, un ambasciatore, un portatore di doni e anche un inquisitore alla ricerca della verità, un vietcong, con le sue giacchette e i suoi giubbetti neri e blu chiusi fino al collo. Era soprattutto un grande intellettuale.

Nell'occasione esce, da Einaudi, un libriccino firmato Roberto Cerati, *Lettere a Giulio Einaudi e alla casa editrice (1946-1979)*, a cura di Mauro Bersani, «2.000 copie non venali delle quali 1.000 numerate». Proprio Cerati le inviava agli amici quelle edizioncine eleganti di cartoncino grigio che gli stavano a cuore, tra le altre *Il carteggio Einaudi-Montale per le «Occasioni»*, le *Lettere all'editore di Gianfranco Contini*, la *Lezione magistrale di Giulio Einaudi all'Università di Torino* che il 14 ottobre 1998 conferì all'editore la laurea honoris causa in Lettere: quel giorno Roberto Cerati comparve nell'aula di via Po vestito con giacca e cravatta e sembrava un ufficiale di carriera in borghese a disagio, dismessa la divisa.

È un libro molto bello questo epistolario che Mauro Bersani ha curato con somma attenzione, corredato da note preziose: 31 lettere all'editore, qualche lettera ad altri, Renato Solmi, Luciano

Foà, Guido Davico Bonino, Italo Calvino, Giulio Bollati, Alessandro Bacci. È un libro del mondo di ieri che immalinconisce perché obbliga il lettore a un confronto continuo tra quel passato e la caduta culturale di oggi: il degrado di gran parte dell'editoria, omologata e omologante, all'ossessiva ricerca dei bestseller, che stampa libri, chissà perché, e li abbandona alla ventura. Ben vengano i bestseller, scrive Cerati, casuali, febbrili, ma non siano l'unica ragione di esistere, non soffochino la normalità del progetto editoriale. Non esistono soltanto i grandi numeri.

È un calderone ardente questo epistolario senza risposte di Roberto Cerati. Consiglia, giudica, propone («Lei non farebbe la Rivoluzione liberale di Gobetti?»), spiega, racconta – le prenotazioni, le ristampe –, critica, scrive di quel che non va, parla dei premi letterari, lo Strega, il Viareggio, delle vetrine di Natale, degli amati venditori della Einaudi, degli altri editori, la Feltrinelli che dopo i grandi successi dell'esordio perde colpi – «il successo insuperbisce» –, scrive del mite e colto Luciano Foà, dei primi libri, nel 1963, della neonata Adelphi, «abbastanza belli»: rammentano, con una variante tedesca, la Biblioteca Romantica di Mondadori, diretta, negli anni Trenta, da G.A. Borgese. Parla senza tregua delle collane di casa, i Millenni, i Supercoralli, i Saggi rossi, gli Struzzi, i Classici.

Sa scrivere, con chiarezza e con grazia. A Giulio Einaudi, a differenza di quasi tutti i collaboratori, dà sempre del lei, lo chiama Egregio Dottore, termina

le lettere con i suoi ossequi. Non è mai noioso, è spiritoso, come quando racconta, mimetico nel linguaggio, di un suo incontro con Elsa Morante. Esorta Einaudi ad andare in Spagna a parlare con la sorella di García Lorca per assicurarsi le *Poesie*. Ci va lui, avventurosamente, tra Malaga, Madrid e Meco. Incontra il fratello e la sorella del poeta, ma l'operazione non va in porto. Ne scrive amareggiato all'editore in un taccuino di viaggio. Termina così: «Tutto qui. Poco. Molto poco, con il rammarico di aver distolto del tempo dal lavoro e di aver speso dei soldi». Si sente in colpa. Quella volta si lascia andare: «Mi voglia scusare tanto. Suo affmo Cerati».

Chi è Roberto Cerati. Nasce a Cressa, nel Novarese, si laurea in Lettere con una tesi su Pirandello, il professore è Mario Apollonio, uno dei dimenticati fondatori del Piccolo Teatro. Approda giovane al «Politecnico» di Vittorini, strillone in piazza del Duomo a Milano di quel settimanale edito da Einaudi. Il passo è breve, arriva presto a Torino, in via Biancamano dove lavorerà per tutta la vita, fedele a Giulio Einaudi anche dopo la morte dell'editore, nel 1999, quando diventa lui il presidente. Lo sente come un dovere. Non fa il presidente di paglia. È sempre presente, discute, battaglia, non molla mai, ha idiosincrasie manifeste. È un mondo inconciliabile quello di Berlusconi che nel 1994 ha comprato la casa editrice. Ha qualche momento di sconforto, Roberto. Una volta confessa a un amico di sentirsi un po' come Benigni, un altro Roberto, che nel suo film *Tu mi turbi* fa la guardia all'altare della patria. Ma la patria amata – i suoi principi – non esiste più o quasi.

«Morirai sulla soglia di qualche bottega di libri, gli dicevano gli amici. Andava a vedere, controllava le collane, captava gli umori, raccoglieva le notizie. Comunista anomalo, amava la merce della cultura.»

Alle famose riunioni del mercoledì, degli anni Settanta-Ottanta, nella sala della biblioteca, con i libri einaudiani negli scaffali a vetri e le fotografie di Nadar – Victor Hugo, George Sand, Baudelaire – appese a un muro, Cerati sedeva nascosto vicino alla porta sul fondo e non diceva mai una parola. Ascoltava: Giulio Einaudi con Calvino alla sua destra, Bollati che dirigeva i lavori, e gli altri disseminati, Mila, Bobbio, Franco Venturi, Spriano, Gallino, Baranelli Ciafaloni, Consolo, Natalia Ginzburg, Davico Bonino, Magris, Ernesto Ferrero, Cesare Segre, altri. La parola, Roberto Cerati la riprendeva il giovedì mattina quando si ritrovava con Giulio Einaudi, Giulio Bollati e Oreste Molina, il direttore tecnico, e diceva la sua, in quella suprema corte di cassazione che giudicava e spesso annullava (senza rinvio) le decisioni del giorno prima.

Il venerdì Cerati ridiventava «l'umile venditore»: «Sto rastrellando Milano libreria per libreria». Morirai sulla soglia di qualche bottega di libri, gli dicevano gli amici. Andava a vedere, controllava le collane, captava gli umori, raccoglieva le notizie. Comunista anomalo, amava la merce della cultura. La sua è stata una lezione di grande editoria. In una lettera a Giulio parla di «questo gran divertimento che è la vendita». Il catalogo era la sua stella polare. «Un venditore Einaudi deve restare un venditore di catalogo, che rifornisce Saggi e Storica, Pbe e Nue per passare poi sul terreno scontato dei Coralli e dei Supercoralli».

L'Einaudi è, dal 1933, l'architrave della cultura progressista del paese. Cerati, più di tutti quelli che sentirono il fascino dello Struzzo – scrittori, redattori, venditori, librai, lettori –, ha l'orgoglio dell'appartenenza. Einaudi ascolta o lascia perdere, ma la sua stima è profonda per quell'uomo che non gli chiede mai nulla, colto e inquieto, che crede in quel che fa: «Io voglio essere della generazione di quelli che attizzano e per questo amo i giovani» gli scrive. Dalle lettere del piccolo libro si capisce anche com'è falsa l'immagine dell'editore, principe capriccioso. Spesso soltanto una maschera.

Per Roberto Cerati, Giulio era il padre. I libri erano i figli.

Scrittori in erba. Si parta dalla scuola

Roberto Carnero, Avvenire, 22 novembre 2014

Non l'ennesimo manuale di «scrittura creativa», ma un'opera ampia e articolata che affronta a tutto tondo i diversi stili di scrittura: dall'informazione all'esposizione, dall'argomentazione alla narrazione. Con tanto di precise indicazioni sul buon uso della grammatica e sulle principali figure retoriche. Non a caso è di 560 pagine il volume *L'officina della parola* (Sironi Editore), di cui sono autori Stefano Brugnolo, docente di Teoria della letteratura all'Università di Pisa, e Giulio Mozzi, uno dei più originali e apprezzati scrittori italiani degli ultimi decenni. Proprio con Mozzi vogliamo parlare di scrittura, di come si possa insegnare e di come si possa apprendere quest'arte a proposito della quale si sente spesso ripetere che è questione di doti naturali: un'affermazione che – come vedremo – rischia di essere un luogo comune. Ma con Mozzi parliamo anche della formazione dei narratori di oggi e delle per alcuni benemerite, per altri famigerate «scuole di scrittura».

Mozzi, a chi è indirizzato il libro che ha scritto con Stefano Brugnolo?

Avevamo in mente tre categorie di lettori: prima, le medesime persone che incontriamo nei luoghi dove andiamo a insegnare la scrittura, la narrazione, l'argomentazione; seconda, qualunque tipo di professionista che, per il suo lavoro, abbia bisogno di scrivere molto e possibilmente bene; terza, gli insegnanti e in particolare quelli che insegnano nel biennio della secondaria superiore: che è un po' l'ultimo luogo, secondo noi, nel percorso scolastico, dove di fatto si riesca a fare della vera formazione e sensibilizzazione alla scrittura.

Molti dicono: non so scrivere, sono negato. Per scrivere bene o quanto meno correttamente bisogna possedere delle particolari doti «naturali» oppure la scrittura è qualcosa che può essere appresa da tutti?

La mia insegnante di Lettere delle medie diceva: la scrittura è un dono, c'è chi ce l'ha e chi non ce l'ha. Secondo lei io ce l'avevo. Lei era una borghese benestante, io ero un borghese benestante, i compagni di classe che secondo lei non avevano il dono erano quelli poveri o comunque con scarsa o nulla tradizione culturale in famiglia. Al contrario io credo che sia possibile insegnare più o meno a tutti, così come più o meno a tutti si insegna a guidare l'automobile, un certo numero di tecniche e di pratiche di base che permettano, quantomeno, una scrittura corretta, chiara ed efficace. E ritengo che sia preciso dovere della scuola pubblica insegnare a tutti un certo numero di tecniche e pratiche di base che permettano una scrittura corretta, chiara ed efficace. Viviamo in una democrazia, dove ciascuno ha il diritto di dire la sua: quindi ha il diritto di essere messo nelle condizioni di dire la sua con correttezza, chiarezza, efficacia.

Alcuni lamentano il fatto che a scuola gli insegnanti siano bravi a insegnare la letteratura, ma poco la scrittura e le sue tecniche. Condividi questa critica?

Mi domando: ma quando mai gli insegnanti della scuola secondaria sono stati formati perché diventassero dei buoni insegnanti di scrittura, di argomentazione, di narrazione? Non prendiamocela con loro, ma con chi ciecamente ha non-gestito la loro formazione.

In che modo andrebbe cambiato l'insegnamento dell'italiano a scuola, soprattutto in vista di un'efficace didattica della scrittura?

Ho un solo consiglio per gli insegnanti: cerchino di addestrare i ragazzi a forme di scrittura che essi possano sentire come reali, come realmente esistenti nel mondo. Una cartolina dalle vacanze è più reale di un tema sui poeti comico-realistici del Duecento; e può essere l'occasione per un intensissimo microgioco

didattico. Al ministero, al legislatore, direi: scendete dal palco. Ammettete che non c'è un soldo, e che le scelte degli ultimi anni sono state dovute a questo e non alle proclamate e false intenzioni di riforma. Così poi, magari, si può creare tra legislatore e ministero e insegnanti e ragazzi e famiglie un clima di fiducia.

Come dovrebbero legarsi tra loro lettura e scrittura nell'insegnamento scolastico? Glielo chiedo perché spesso si consiglia ai ragazzi di leggere per poter migliorare nello scritto, ma poi non sempre le due cose sono in un rapporto causa-effetto.

Nell'operetta morale in cui mette in scena il vecchio Parini nelle funzioni di pedagogo di un giovane letterato, Leopardi gli fa dire (e sarà stato certamente il suo pensiero): finché non capisci quant'è difficile fare una frase fatta come si deve, non potrai capire le bellezze e le finezze dei grandi scrittori. Direi: fate scrivere di più i ragazzi, migliorerà la loro capacità di lettura, impareranno a far entrare in cortocircuito scrittura e lettura.

Le scuole di scrittura che si sono diffuse e affermate in Italia negli ultimi decenni secondo lei hanno prodotto buoni risultati sul piano creativo? Oppure hanno incrementato le illusioni e le frustrazioni di tanti aspiranti scrittori?

Per rispondere dovrei conoscere i percorsi di studio e professionali di una quantità di persone; e non li conosco. La mia impressione è che cent'anni fa un giovane si faceva fuori i risparmi per andare a vivere a Firenze e frequentare i ragazzacci della rivista «La Voce»; il suo collega di oggi si iscrive a una scuola. Girerei cioè la domanda: quali sono i luoghi di formazione degli scrittori, oggi come oggi? C'è qualcosa di alternativo alle scuole di scrittura?

Come giudica un'esperienza come quella della trasmissione televisiva Masterpiece? Si è trattato di un'operazione culturale apprezzabile oppure di un format che rischia di banalizzare la complessità del processo letterario?

Masterpiece è un programma televisivo con le sue logiche. Non è escluso che possa finire con il valorizzare qualcuno che vale davvero, anche se non è certo quello il suo scopo. Per esempio non il primo classificato, che è stato venduto come «caso umano»; non la seconda classificata, il cui romanzo mi pare un buon esempio di letteratura semplificata; ma il terzo classificato: Stefano Trucco, che ha scritto un buon romanzo, *Fight Night*, in uscita per Bompiani in questi giorni.



«Viviamo in una democrazia, dove ciascuno ha il diritto di dire la sua: quindi ha il diritto di essere messo nelle condizioni di dire la sua con correttezza, chiarezza, efficacia.»

Ho incontrato il più grande scrittore sudamericano

Christian Raimo, internazionale.it, 22 novembre 2014

I lettori come i veri tossici cercano sempre nuove sostanze da provare. Per questo, nonostante ormai Amazon e Goodreads (che poi sono la stessa cosa) ci riempiano di «se hai letto x ti potrebbe piacere y» e «i clienti che hanno comprato questo articolo hanno comprato anche», li vedi aggirarsi in libreria come nel piazzale sul retro di una stazione ferroviaria, compulsando gli incipit dei volumi esposti negli scaffali più alti. Capita anche a me, da quando sono adolescente. Di provare a placare la lieve angoscia dei tardi pomeriggi o dei fine settimana fermandomi in libreria.

Eppure, con gli anni, per lo stesso motivo credo per cui la pelle si inspessisce o lo spazio tra le vertebre si restringe, questo sollievo, quest'idea di sollievo è sempre più raro che si realizzi. E dunque m'infilo in una libreria ed esco anche dopo un'ora senza niente in mano se non il libro che avevo già quando sono entrato.

Ogni tanto, per fortuna, accade il contrario. Qualche mese fa per esempio, dopo almeno una mezz'oretta di questa *flânerie* a basso costo, entra un mio amico in libreria e mi dice: «Prova questo». Sono perplesso, ma mi fido. E leggo questo incipit.

Non c'è giorno che lui non pensi ai capelli. A tagliarli molto o poco, a tagliarli subito, a lasciarli crescere, a non tagliarli più, a farsi rapare a zero, a radersi la testa per sempre. La soluzione definitiva non esiste. È condannato a tornare incessantemente sulla questione. Sempre così, schiavo dei capelli, finché crepa, magari. E perfino dopo. Non ha forse letto che... che i capelli crescono anche... o erano le unghie?

Una volta, d'estate, per sfuggire al caldo – sono le quattro del pomeriggio e in strada non c'è quasi nessuno – si infila in un negozio di parucchiere deserto. Si fa lavare i capelli. Se ne sta a faccia in su, la nuca appoggiata nell'incavo di

plastica. La posizione è scomodissima, ha male alla cervicale e un po' lo inquieta la leggerezza con cui la sua carotide sembra offrirsi alla lama del primo tagliagole di passaggio, ma la frizione dei polpastrelli, la dolce nuvola di profumo vegetale che esala dalla schiuma e la pressione dei getti d'acqua tiepida lo stordiscono, trasportandolo gradualmente in una specie di dormiveglia. Non tarda ad addormentarsi. La prima cosa che vede nel riaprire gli occhi, così vicina da apparirgli sfocata, come dipinta su una superficie di sabbie mobili, è il viso della ragazza che gli lava la testa, chino su di lui, capovolto, la fronte sospesa sopra la sua bocca. Che cosa sta facendo? Lo annusa? Vuole baciarlo? Rimane immobile, la sorveglia con occhi ciechi finché, dopo attimi di concentrazione in cui smette addirittura di respirare, la ragazza intercetta con un'unghia affilata il rivolo ribelle di shampoo che stava per finirgli in un occhio. Ora che è sveglio, non riesce più a ricordare, neanche provandoci, come fosse quel viso dieci minuti prima, quando è entrato nel salone, e la ragazza certamente gli è andata incontro per domandargli: “Li vuoi lavare?”. Adesso ce l'ha così vicina che non sarebbe capace di descriverla. Potrebbe innamorarsi. In verità non saprebbe dire se non si sia già innamorato, riaprendo gli occhi e scoprendo quel volto quasi incollato al suo, gigantesco, un po' come quando al cinema si addormenta per qualche secondo e svegliandosi si consegna alla magia, sempre infallibile, della prima cosa che vede sullo schermo.

È la prima pagina di *Storia dei capelli* di Alan Pauls. Che cos'è che mi convince subito in questa voce? Quattro cose.

1. L'assenza di preamboli ossia di trucchi: «Non c'è giorno che lui non pensi ai capelli».

2. L'attenzione iperscopica ai dettagli – «la nuca appoggiata nell'incavo di plastica», «la frizione dei polpastrelli», «la ragazza intercetta con un'unghia affilata il rivolo ribelle di shampoo che stava per finirgli in un occhio».

3. Gli incisi, le subordinate, l'ipotassi, l'iperfetazione di apposizioni.

4. Quest'idea, anche se qui solo accennata, dell'ossessione – in questo caso, i capelli.

Questi quattro indizi portano per me a una prova inconfutabile, che appunto mi sarà solo confermata quando, nei due mesi successivi, avrò letto tutti e quattro i libri pubblicati in Italia di Pauls, la trilogia *Storia del pianto*, *Storia dei capelli* e *Storia del denaro* (il primo pubblicato da Fazi, gli altri due da Sur), e *Il passato* (Feltrinelli, 2007), ed è la capacità di controllo assoluta che Alan Pauls ha sulla pagina che mi farà dire che i suoi romanzi condividono con i classici contemporanei una caratteristica precisa: non sono da leggere, ma da rileggere.

Alan Pauls è a Roma tre giorni fa, lo incontro nella libreria Altroquando, con Violetta Colonnelli che ci fa da interprete. È stanco, ancora per il jet-lag e un carico di interviste che non riesce a smaltire perché ha presentato il suo ultimo libro – *Storia del denaro* appunto. Ho letto molte delle interviste che ha rilasciato negli ultimi anni. E c'è un'affermazione che torna spesso: Pauls dice di cercare un ritmo nella scrittura. Per chi non abbia letto nulla di suo, questa dichiarazione potrebbe sembrare generica, ma prendete questo brano estratto a caso da *Storia del denaro* – qui parla di un figlio che osserva il padre appena morto nel feretro.

Ma ciò che gli resta di lui in tutto quel tempo non è il falsetto della sua voce, né i suoi nervi fragili, sempre a fior di pelle, né le arie che si dà quando prende un calice di vino per lo stelo e lo rigira sopra il bracciolo del divano. Non sono i suoi occhiali da sole, né i maglioni chiari annodati al collo, né i mocassini con la fibbia, né quella specie d'impazienza tesa **che** è il marchio distintivo del suo rapporto con gli altri e con il

mondo, due cose o categorie di cose **la cui** esistenza accetta controvoglia, come se la loro sola ragion d'essere fosse fargli perdere tempo, **specialmente** i personaggi secondari **che** per un motivo o per l'altro gli finiscono tra i piedi, stallieri, *caddies*, autisti, camerieri, **per non** parlare del contingente scelto di domestiche **che** pattugliano a ogni ora la villa di Mar del Plata e che ogni giorno, nel doppio turno del pranzo e della cena, mettono in tavola su piccoli piatti di specchiante acciaio inossidabile i crostini **che** lui, dopo averne esaltato le virtù per un'intera estate, finisce per imporre, sostituendo i più banali crackers, e che da allora in poi accompagneranno tutti i pasti della casa.

Li ho messi in grassetto, otto gradi di subordinazione: tra relative, apposizioni, concessive, comparative, senza contare le parentetiche. Se non li avessi sottolineati, probabilmente non ve ne sareste accorti. Ma questo per me significa lo stile, tenere in un composto perfettamente amalgamato il flusso della narrazione. L'anafora dei *né*, e poi nel periodo successivo una serie di cerchi concentrici, per cui se non ci fosse il ritmo di cui parla Pauls, questa impalcatura qui non si reggerebbe, sarebbe un disastro. «Molte volte succede un disastro» si schermisce Pauls. «Forse i libri che non hai pubblicato» gli rispondo. Poi ammette: «Per ottenere questo risultato bisogna lavorarci sopra, e non sempre viene alla prima stesura. Questo brano che hai citato va letto. Scrivere è come leggere, bisogna assecondare una musica. È anche un po' come ballare. Come non ci sono frasi difficili non ci sono musiche difficili, no? Bisogna entrare in sintonia, una volta che si entra nella melodia le frasi vengono. E per me scrivere è questo; non c'è poi tanto bisogno di storie, di personaggi, è il ritmo il luogo in cui la finzione vive, è una questione ambientale, territoriale, non solo una questione formale. Io posso anche avere le storie, i personaggi, la trama, l'ambientazione, ma se non trovo quella musica, se non sento quella musica, non ho niente. Appena quella musica compare, la storia prende vita. C'è bisogno di tempo per trovare questa musica, e finché

non la trovo non scrivo, aggiro, assedio la pagina ma non scrivo perché mi accorgo che non trovo il ritmo, le situazioni non combaciano. E quando dico musica dico anche rumore strepito, dissonanza, non parlo di musica in un senso melodico, lineare. Ad esempio per me uno scrittore molto musicale è Kafka, anche se la sua è una musicalità fatta di dissonanze e non di armonie, una musicalità cacofonica, *kafkofonica*, per esempio ciò che di sconosciuto c'è in uno strumento come la chitarra, una dissonanza».

È una dichiarazione di poetica che mi segno alla lettera ma non mi basta. Cos'è questa musica? Come si trova questo ritmo? Come si crea una sintassi del genere che non è un'anomalia nel romanzo? I suoi sono romanzi costruiti tutti così, in maniera molto circolare, molto avvolgente; non è un caso, gli dico, che qui ci sia una postfazione di Giorgio Vasta, che ama questo tipo di scrittura spiraliforme, e non è un caso forse che sia uno scrittore molto amato dai suoi colleghi scrittori. Come si pensano questo tipo di frasi? Per accumulo? C'è una frase magari all'inizio di una riga in cui a un certo punto provi a inserire un altro pezzetto in mezzo, attraverso un'incidentale, e poi un'altra e così via, oppure fai una prima stesura seguendo un flusso e poi lavori di fino, aggiungi un aggettivo, né togli un altro?

Pauls mi spiega: «Di solito scrivo una frase un po' più lunga di una frase normale, non troppo, un poco più lunga. Quando finisco di scriverla, mi rendo conto che dentro c'è ancora spazio per continuare. La frase a quel punto comincia ad aprirsi, si riempie di pieghe, di spazi, e c'è qualcosa della storia che comincia a venire in superficie. A me piace pensare alla frase come a un habitat, come a un luogo in cui stare, in cui vivere, mi piace che il lettore possa percepire questo fatto. Quindi vedo il libro come un luogo in cui vivere, attraverso il quale si viaggia, ci si perde, e così vedo che anche la frase si espande dall'interno. In realtà concepisco tutto il romanzo in questo modo, è come se la frase fosse il plastico dell'intero romanzo. *Il passato*, che è un romanzo lungo che ho impiegato cinque anni a scrivere, l'ho scritto mentre avevo in testa una linea, una specie di sceneggiatura da seguire, e quindi sapevo che sarebbe dovuto andare da un punto

a un altro. Avevo davanti a me una serie di punti da seguire e all'interno dei quali inserire i fatti della narrazione. Però mentre scrivevo il romanzo mi rendevo conto che diventava sempre più importante ciò che esisteva fra i punti, piuttosto che i punti stessi, quindi il romanzo si andava sviluppando in un modo anomalo, e quello che doveva essere su un livello secondario diventava l'oggetto principale. Quindi probabilmente questo metodo, la legge del metodo che uso è trattare gli elementi secondari come se fossero i principali e invertire la gerarchia. Ovviamente questo metodo non l'ho inventato io... Per me i dettagli non sono un ripieno della storia e dei personaggi, sono il punto di partenza, in questo senso sono molto hitchcockiano». Gli faccio una domanda più secca, voglio capire: «E quando dai un termine a questo lavoro di accumulo potenzialmente infinito? Perché a me questa cosa piace molto, da un punto di vista creativo è una goduria sia leggere sia scrivere così: parli di un oggetto qualunque, un tavolino, una sedia, e già vedo una storia. Chissà di chi era, era forse un regalo di questa persona?, e questa persona era un tizio che viveva lì?, e questa casa era fatta in un certo modo?, eccetera. A un certo punto ci si potrebbe allargare infinitamente. Negli intervalli ci sono altri intervalli, nei dettagli ci sono altri dettagli e così via. Invece poi a un certo punto tu chiudi, e questa cosa sembra quasi naturale, perché il ritmo che tu tieni nel racconto non è un ritmo di digressioni infinite, di

«E per me scrivere è questo; non c'è poi tanto bisogno di storie, di personaggi, è il ritmo il luogo in cui la finzione vive, è una questione ambientale, territoriale, non solo una questione formale.»

dilazioni; ci sono sempre delle chiusure, ci sono sempre dei ritorni. Questo lavoro qui è un lavoro che fai dopo? Ed è un lavoro che ti viene naturale?».

Pauls ci pensa prima di rispondere: «Mi è piaciuto quando dici che leggi la mia prosa e hai un'impressione di controllo; per me è fondamentale il controllo quando scrivo un romanzo ma c'è qualcosa

che deve essere tenuto fuori controllo, non potrei scrivere se avessi tutto sotto controllo. Mi piacciono gli scrittori di controllo, ma è una cosa che deve rimanere totalmente fuori; se ho tutto sotto controllo non mi diverto. Non so quando arriva il momento in cui fermare la digressione, l'importante è il ritmo. Il mio criterio è musicale più che tematico o narrativo. Ho una specie di regola: quando faccio un errore non lo correggo immediatamente. Seguo un po' la pista di questo errore perché ho fiducia nell'errore, proprio come se fosse quella porzione di non-controllo di cui parlavo prima. Probabilmente un errore non è un errore, semplicemente è qualcosa di sconosciuto, e bisogna seguirne la pista».

Se si segue la pista di Pauls si resta ammirati da queste digressioni, da queste continue inflorescenze: nuovi dettagli, nuove storie, piste che si aprono seguendo gli errori, anche appunto molte false piste, che poi vengono tenute insieme da un legame, da un'intensità che a volte è soltanto pretestuosa – i capelli, il denaro, il pianto – che però ti porta a sentire come se seguissi il filo di un'ossessione, un'ossessione quasi nominale. Di volta in volta è una parola, un termine che tiene su un intero romanzo. La sua trilogia è creata in questo modo. *Storia del pianto* è la storia delle scene di lacrime all'interno di una saga familiare, *Storia dei capelli* una biografia di un ragazzo nella dittatura argentina vista dalla prospettiva dei suoi tagli di capelli, *Storia del denaro* è la mappatura di un rapporto genitori-figli attraverso il bastone da raddomante dei soldi.

In *Storia del denaro* il denaro viene trattato in tutte le sue declinazioni, in tutte le sue accezioni. Si potrebbero estrarre tre parti che esemplifichino i tre toni del romanzo. Eccone una. È una citazione un po' lunga, ma vale la pena tenerla insieme.

Nessuno sa contare come suo padre. Contare nel senso di fare i conti, il che significa, nel caso di suo padre, formatosi in un istituto industriale dal quale esce con un solo patrimonio, un talento inusitato per quella cosa che lui stesso chiama *i numeri*, solo talento, d'altra parte, di cui sia disposto a menar vanto (lui, nemico giurato

di ogni vanteria) e che esibisce in pubblico più o meno spudoratamente, conti esclusivamente fatti a mente, escludendo l'ausilio di qualunque strumento suppletivo, tariffari di taxi, com'è ovvio, ma soprattutto macchine, calcolatrici, pallottolieri, contatori manuali – per non parlare delle contatrici di banconote elettriche, grandi come macchine del caffè o come distributori d'acqua, che anni dopo entreranno in voga con l'inflazione e il mercato nero della valuta, le Galantz, le Elwic, la mf Plus di Cirilo Ayling, orgoglio argentino –, protesi che rappresentano il peggio, il livello più basso dell'abiezione e della dipendenza umana, ma anche carta e matita e perfino mezzi per così dire naturali come le dita della mano.

Ma anche contare nel senso dell'azione fisica, come quando si dice contare i soldi. È una cosa che lo colpisce fin da piccolo, una volta che non ha scuola il pomeriggio e accompagna suo padre nel suo giro per il centro della città, dove lavora, e lo vede incassare assegni in diverse banche, pagare biglietti aerei, comprare o vendere valuta straniera in agenzie di cambio, e continuerà a colpirlo sempre, fino agli ultimi giorni, quarantadue anni dopo, quando in ospedale, poco prima della crisi polmonare che lo condannerà alla maschera dell'ossigeno e all'intubazione, suo padre sceglierà da una mazzetta già considerevolmente assottigliata i due biglietti da cinquanta pesos che ha deciso di dare, 'prima che sia tardi', come lui stesso dice, all'infermiera del mattino, che lo sorprende parlandogli in tedesco mentre gli cambia la flebo, gli fa un'iniezione o gli prende la temperatura. Nessuno ha quell'aplomb, quell'efficienza elegante e altera che trasforma l'atto di pagare in un gesto sovrano annullando il carattere sempre secondario, di risposta, che comunque possiede. Suo padre conta il denaro ed è come se lo contasse per contarlo, per il puro gusto di farlo, oltretutto perché è un atto bello in sé, non perché la logica della transazione lo richieda. Mai un inciampo, mai un biglietto che aderisce a un altro o che s'impiglia o si piega, né, men

che meno, che si rompa. Sempre asciutte – se talvolta si inumidisce i polpastrelli con la lingua, come a suo dire fanno i cassieri incapaci, i commercianti voraci e gli avari, è solo per fare dell'ironia, così come ironizza sui sotterfugi con cui molti suppliscono alle capacità di cui la natura non li ha dotati, e sempre caricando il rituale con i gesti eccessivi di un cattivo attore –, le dita scivolano agili, senza esitazioni e a ritmo costante, e le rarissime volte che si fermano e ricominciano, forse perché qualcosa di esterno le ha distratte, forse perché loro stesse si sono perse, inebriate dalla velocità, riprendono l'operazione con la stessa impassibilità di prima, come se nessun contrattempo fosse intervenuto, proprio come un musicista riprende l'esecuzione dello spartito dalla frase su cui era incespicato e va avanti.

Non vi sembra come se effettivamente ci fosse un tema melodico che segue il denaro (in questo caso il *contare*), e attraverso questo tema, poi venissero fuori le improvvisazioni, quasi in una forma jazzistica? La domanda che faccio a Pauls allora è non più formale ma tematica: «Perché tra le mille hai scelto proprio l'ossessione del denaro? È un caso, un gioco, o era necessario questa ossessione e non un'altra, la gioia, l'amore, o che ne so? In un'intervista hai dichiarato che *Storia del denaro* è una storia d'amore, in cui tu in realtà hai fatto una sostituzione. In ogni scena di sesso, hai messo, al posto del sesso, il denaro. Ma non c'è soltanto questo qui dentro, c'è molto altro».

«Per i tre romanzi della trilogia», dice Pauls, «un romanzo fondamentale è stato *Edad de hombre* di Michel Leiris: è un'autobiografia, ma non ricostruisce la vita dell'autore a partire dai fatti, piuttosto lo fa da un insieme di fissazioni, di piccole scene o visioni che lo perseguitano per anni e anni. Io l'ho letto quando avevo più o meno vent'anni e questo libro mi ha segnato, ma non l'ho più riletto. È riapparso nella mia testa quando è nato il progetto di questi tre libri; l'idea fondamentale che mi ha colpito è stata quella di una vita che possa rimanere cristallizzata attorno

a una mezza dozzina di ossessioni. Invece, le mie ossessioni, intorno alle quali ho costruito i tre romanzi sono appunto le lacrime – il pianto –, i capelli e il denaro. Sono incapace di dare una spiegazione sul perché abbia scelto questi tre argomenti; posso dire però che attorno a questi tre temi orbitano sempre scene, fatti, situazioni per me importanti, e che hanno sempre a che fare con gli anni Settanta in Argentina. Sicuramente è qualcosa di personale, sono fatti personali, non so bene perché ho scelto questi tre argomenti, però quando ho finito di scriverli mi sono accorto, naturalmente con un ragionamento a posteriori, che queste tre cose hanno qualcosa in comune, cioè che *tendono a perdersi*».

Il senso della perdita è fortissimo nei libri di Pauls. Questo è dovuto anche al modo in cui racconta il tempo. Nel brano che ho citato poco fa c'è questo dettaglio.

È una cosa che lo colpisce fin da piccolo, una volta che non ha scuola il pomeriggio e accompagna suo padre nel suo giro per il centro della città, dove lavora, e lo vede incassare assegni in diverse banche, pagare biglietti aerei, comprare o vendere valuta straniera in agenzie di cambio, e continuerà a colpirlo sempre, fino agli ultimi giorni, quarantadue anni dopo, quando in ospedale, poco prima della crisi polmonare che lo condannerà alla maschera dell'ossigeno e all'intubazione, suo padre sceglierà da una mazzetta già considerevolmente assottigliata i due biglietti da cinquanta pesos che ha deciso di dare, «prima che sia tardi», come lui stesso dice, all'infermiera del mattino.

Di fronte alla morte di suo padre si ricorderà... Viene in mente ovviamente Aureliano Buendía davanti al plotone di esecuzione all'inizio di *Cent'anni di solitudine*. Ma questi salti della memoria sembrano avere per Pauls un'ambizione opposta a quella marqueziana: ridimensionare i suoi personaggi, non renderli epici. Pauls ama i suoi personaggi, non li ammira. Segue i loro errori, come un innamorato segue gli errori di chi ama.

«L'errore lì sarebbe attribuire tanta importanza a un elemento così idiota, così semplice, come contare i soldi, lì sarebbe l'errore, tra virgolette. Invece quell'errore per me è la chiave di ciò che scrivo. L'idea che il padre in punto di morte scelga di dare delle banconote all'infermiera mi viene dopo aver scritto la scena del padre che conta i soldi: sono proprio quei dettagli che a priori non sarebbero così rilevanti, e per questo per me è così importante sconvolgerli nella gerarchia fra i punti più importanti quelli secondari. Per me le parti secondarie sono proprio le più importanti, molto più importanti di quelle importanti. Questa» ride «è la legge di Pauls».

«Un mio amico scrittore, Daniel Guebel, che non so se sia tradotto in italiano, ma sarebbe bene che lo fosse, a metà fra l'ammirazione e il disprezzo mi dice che sono il *Proust della stupidità*; per me è assolutamente un elogio. Per me il primo Proust della stupidità è stato Proust medesimo, il primo a scoprire il valore della stupidità, insieme probabilmente a Freud. A me interessa vedere fino a che punto l'elemento incosciente è cristallizzato in un gesto automatico, altamente stupido, come quello di contare i soldi. In questo senso parlo di errore: probabilmente un autore un po' più convenzionale mi potrebbe consigliare, prima di concentrarmi su questi dettagli, di avere un'impressione d'insieme, quindi vedere i personaggi nel loro insieme, i loro valori, in che direzione vanno, che forze hanno, ma questo a me non interessa. A me no, a me interessa il dettaglio, il piccolo neo. È nei dettagli che per me i personaggi sono importanti».

A me invece, in quanto lettore, in quanto scrittore, interessa il tempo, il racconto del tempo, e nei romanzi di Pauls, pieni di flashback e flashforward (forse anche perché Pauls è anche uno sceneggiatore – ha appena finito di scrivere il copione tratto da *La pista di ghiaccio* di Bolaño), si respira questa concezione molto proustiana, quindi bergsoniana, del tempo. Conta molto la durata, non conta il tempo meccanico. È tutto legato a ricordi, è tutto legato all'immaginazione, alle proiezioni mentali, ci si sposta avanti e indietro. Tutto questo, gli chiedo, ha a che fare con il tempo storico che ha scelto di raccontare, l'Argentina

degli anni Settanta e Ottanta? Ossia fondamentale un tempo vuoto, invisibile, rimosso?

Qualche anno fa era uscito un film di Fernando Solanas che si chiamava *La nube*, in cui molte delle cose che accadevano nel film accadevano all'indietro: c'erano le macchine che andavano in retromarcia, c'erano le persone che camminavano al contrario, ed era in un certo senso una metafora forse ovvia di che cosa è accaduto in Argentina negli ultimi trenta, quarant'anni, cioè come se il tempo si fosse neanche fermato, ma proprio si fosse rovinato.

In questo senso Pauls si rivela uno scrittore molto più politico di quanto si mostra e di quanto lo siano molti altri suoi colleghi militanti: «Volevo scrivere tre romanzi sugli anni Settanta, ma non volevo scrivere dei romanzi storici, perché credo che il genere del romanzo storico sia un genere ingenuo. Trovo ingenuo credere che si possa andare dal passato al presente con l'idea di scoprire, dissotterrare delle verità rinchiusi nel passato e riportarle al presente. M'interessa invece considerare il passato e il presente come due luoghi diversi della stessa esperienza. Mi interessano gli anni Settanta non perché abbiano una verità rinchiusa al loro interno, ma perché credo che siamo ancora in una sorta di anni Settanta, mi interessa vedere cosa degli anni Settanta che abbiamo ancora nel presente. Viviamo probabilmente in più tempi diversi insieme nel presente, come se il presente fosse un millefoglie di tempi. Sempre lo stesso libro di cui parlavo prima, *Età d'uomo*, mi insegna che in una vita le scene che tornano, quelle ossessioni di cui parlavo prima, sono quelle scene che mi aiutano a dimostrare come ci sono più tempi che si intrecciano in uno stesso tempo».

Il tempo che non passa, le colpe dei padri che si rispecchiano in quelle dei figli. Noi che finiamo per essere parte di questo ritmo. Prendiamo un ultimo brano di *Storia del denaro*.

Lui, se c'è una cosa che sa fare con i soldi, è pagare. Ed è l'unica di cui potrebbe vantarsi, per patetica che possa sembrare. La accetta come un ruolo assegnato da una regia arbitraria ma insindacabile. A lui non è toccato fare soldi, come a suo padre, né ereditarli, come a sua madre. Di tutte

le missioni possibili, a lui tocca quella di saldare, di ripianare i debiti. C'è chi dà da mangiare agli affamati, chi cura gli ammalati. La sua maniera di cicatrizzare le ferite – passione non sempre compresa – è pagare. E lui la accetta con la stessa convinzione rassegnata con cui dichiara, quando glielo chiedono – di solito le donne, donne che non desidera e che lo desidereranno più di tutte quelle che potrà mai desiderare –, il suo segno zodiacale, di gran lunga, secondo lui, quello che gode di peggior fama in tutto lo zodiaco, ma che mette in atto con inspiegabile soddisfazione, in stato di euforia, come quando, dopo avere esplorato a lungo il fondo piastrellato di una piscina, e avere esaurito la sua riserva d'ossigeno, riemerge dall'acqua e con le ultime forze rimaste spalanca la bocca per riempirsi i polmoni d'aria.

C'è una strana urgenza nel pagare, sempre, non importa se entro i termini stabiliti o no, un brivido che la natura sottomessa dell'atto sembra contraddire. Mentre i suoi amici spendono i soldi che rubano dai cappotti dei genitori appesi nell'ingresso, o che sottraggono alla spesa familiare, in dischi, birre, capi d'abbigliamento, sigarette, pomeriggi in alberghi a ore, lui i primi soldi davvero suoi, i

soldi che si guadagna col primo lavoretto – la traduzione di un articolo sulle raffinate eccentricità di un drammaturgo inglese che vent'anni dopo, consumato da un cancro allo stomaco, vince il premio Nobel –, li destina in parte, ma senza indugio, a pagare il debito contratto mesi prima con un compagno di scuola, il satrapo ricco e smemorato che lo tira fuori da un guaio non proprio infrequente – sua madre, rimasta un'altra volta a corto di spiccioli la sera tardi, ha usato senza avvertirlo i soldi che teneva da parte per mangiare il giorno dopo – e gli paga il pranzo, ed è naturalmente il primo a stupirsi quando lui cerca di saldare il debito, visto che ormai sia il prestito che il pranzo sono usciti dalla sua mente senza lasciare traccia. Ci riflette. In due secondi vede sfilare davanti a sé tutto quello che potrebbe fare con i soldi se non li restituisse, tutte le cose che il denaro addita e colora con la sua luce rendendole disponibili, e che di colpo, mentre lui è in piedi sulla porta del tremendo ristorante di carne alla brace dove tenta di restituire i soldi prestati, lo stesso dove mesi prima li ha investiti in una bistecca che lascia a metà e in un'insalata flaccida, cominciano in qualche modo a tentarlo, come sirene abbacinanti.



Veronesi ridà filo al suo prototipo di eroe in presa diretta

«Terre rare» di Sandro Veronesi, da Bompiani. Il protagonista di «Caos calmo» torna a Roma...
È figlio di un'intera tradizione del Novecento, e di un autore scaltrito

Cecilia Bello Minciocchi, Alias del manifesto, 23 novembre 2014

Ha cercato di tenere sua figlia «in una bolla» aspettandola fuori dalla scuola tutti i giorni, fino alla fine delle lezioni, per tre mesi; in quell'attesa «si è fatto soffrire addosso dagli altri», forse il suo solo modo di soffrire per la morte di Lara; all'alba di una grossa fusione finanziaria «ha mandato affanculo dio in terra» preparandosi a perdere il lavoro. Ha riconosciuto di essersi comportato con una «certa leggerezza» con la donna che aveva salvato dall'annegamento. Si è sentito superficiale come suo padre, si è fatto aprire gli occhi da sua figlia. Ha scoperto di non aver inventato «il caos calmo» quando in rete ne ha trovato duemila occorrenze e una definizione su cui riflettere: «una caccia che non finisce mai, una caccia dove da un momento all'altro il cacciatore può trasformarsi in preda». Soprattutto, ha imparato a diffidare anche delle sue convinzioni perché ha avuto la prova che possono portarlo «molto lontano dalla verità». Con questo bilancio Pietro Paladini chiudeva il primo romanzo di cui era protagonista, *Caos calmo* di Sandro Veronesi (Bompiani, 2005, premio Strega 2006).

Era un bilancio, come è ovvio, solo parziale e tutto proteso a un'apertura, a un futuro di cui nulla ci veniva prospettato. Ciò che contava era che Pietro Paladini avesse iniziato a interpretare comportamenti e pulsioni in primo luogo suoi, in un'autoanalisi opportunamente fatta di osservazioni, dialoghi, ricordi, divagazioni. Segno dell'apertura non solo virtuale, ma strutturale, in cui culminava *Caos calmo* era la domanda con cui Pietro chiudeva immaginarie

comunicazioni telefoniche con la ragazza del cane, con l'ex marito della donna salvata, con la cognata e il fratello, con quel «voi» cui talora si era rivolto nel suo incedere monologante, chiamando in causa anche i lettori: «E ora mi passate Lara, per piacere?». Qualcosa rimaneva da dire, dunque, alla madre di sua figlia. E doveva essere qualcosa di legato alla difficile sofferenza per la sua morte improvvisa, o forse all'imminente riorganizzazione del quotidiano.

Nel nuovo romanzo di Veronesi, *Terre rare* (Bompiani, pp 413, euro 19), scopriamo che a distanza di otto anni Pietro Paladini ha lasciato Milano per tornare a vivere a Roma dove era nato: ha venduto i mobili d'antiquariato e rinunciato all'appartamento con il parquet in posatura ungherese che Lara aveva voluto sul modello di una villa di famiglia a Bellagio. Nessuna continuità con un passato di agi ed eleganza: a Roma vestiti ordinari e mobili dell'Ikea, linoleum in cucina e sedie spaiate, una «dissolvenza quotidiana in mansioni banali». E un lavoro non prestigioso: venditore per una concessionaria di cui è socio, la Super Car, specializzata in ritiri di auto prese in leasing da insolventi. Ora ha una nuova compagna, D., «coatta purosangue a sedici sedicesimi» madre di due ragazzini dai nomi coatti, Eden e Kevin, figli di un drogato altrettanto coatto da cui si è con fatica separata e che nella sua luminosa gioventù si faceva chiamare Kocis, adesso intristito, all'occorrenza ladro e violento. Da anni Pietro non vede il fratello Carlo, fuggito in Uruguay, condannato in contumacia per bancarotta fraudolenta, diventato un «idolo degli antagonisti della grande

finanza, Occupy Wall Street, No Global e compagnia bella, per come ha beffato il sistema bancario». La cognata Marta, ancora a Milano con i tre figli avuti da tre padri diversi, ha rinunciato alla carriera di attrice e ha un lavoro fisso come operatrice di ripresa per Telelombardia: ha «raddrizzato la propria vita», sorprendentemente ora è una donna «occupata, organizzata».

In *Terre rare*, rispetto a *Caos calmo*, i personaggi sono un po' più numerosi e gli eventi più densi: il ritmo delle vicende è serrato, tutto si svolge in un paio di giorni, incalzanti sono le prime ventiquattro ore – *Un giorno disumano*, prima parte del romanzo – in cui Pietro Paladini perde tutto, figlia scappata di casa, socio truffatore, compagna, concessionaria, computer, patente e cellulare. La macchina narrativa è solida, i congegni funzionali – si tratti di analessi, digressioni, ironia o critica sociale; consumata è l'esperienza che fa chiudere ogni capitolo con un amo che suscita curiosità e agganci alla lettura. Riempie decisamente il tempo, questo nuovo tratto della vita di Pietro Paladini, che fa le cose giuste anche quando sbaglia: commette errori e grossolanità in un modo che comunque chiede l'adesione del lettore, tanta è la sua schiettezza, il suo comportamento da non eroe. Picchia la sua compagna, eppure non riesce a essere del tutto ripugnante; si fa ingannare da un socio delinquente in combutta con una banda di rumeni che tra loro lo chiamano «il minchione», il «mincione» o addirittura il «micione», eppure non è risibile né penoso del tutto. Il lettore non può non osservare che Pietro arriva ad autoaccusarsi con lucidità, che entra nell'illegalità solo perché costretto da una furiosa combinazione di casi, che per la figlia nutre profondissimo amore. Non passano inosservate le debolezze e i desideri che lo rendono comune (ma non troppo, quel tanto che possa favorire immedesimazione). Non è possibile dimenticare che Pietro è laureato in filosofia, che ha l'abitudine di riflettere, di scrutarsi e interrogarsi, che ha voluto resistere alle lusinghe di potenti finanziari e che stigmatizza il lusso inutile e «standardizzato» di alcuni alberghi milanesi,

quello che ha trasformato «la classe dirigente di tutto il mondo in una colonia di viziati parassiti incapaci di vivere senza una Spa nelle vicinanze». E neppure può sfuggire che Pietro ama le parole, tanto da dire alla figlia piccola, in *Caos calmo*, che «se uno non è siciliano» la parola *meschina* «è molto ricercata», e da indurla, appena un po' cresciuta, in *Terre rare*, a sparare agli orribili «attimini», a sterminarli tutti – «PUM!» –, anche quelli pronunciati dalla professoressa di italiano. E così, di nuovo, ci troviamo di fronte a un vero prototipo d'eroe, figlio di un'intera tradizione del Novecento e di un autore scaltrito.

A tener viva l'attenzione del lettore, e a gratificarlo, concorrono sia i motti che rubricano i capitoli, citazioni di eterogenea provenienza, sia la diffusa sensualità – la bellezza della compagna coatta e del suo sontuoso tatuaggio acchiappasogni a tutta schiena, la fisicità torbida e cupa di Rosy Malaparte, la bontà tiepida di sole dei «pomodori al pomodoro», l'espressiva blesità di un'avvocatesa potentissima –, sia la stratificazione delle esperienze di vita e dei ricordi (la morte dei genitori, la nascita della figlia, l'antico amore con la cognata) entro il presente pienissimo, corposo, del flusso narrativo in prima persona: vibratile, riflessivo, rimuginante, instancabile, sempre in presa diretta. E duttile, visto che conosce qualche cambiamento di prospettiva quando Pietro prova a calarsi nei panni di un altro, o subisce interferenze di rumori esterni che interrompono a singhiozzo i dialoghi o s'incuneano nel monologo della coscienza.

In questa nuova tappa della ricerca di sé intrapresa da Pietro Paladini, le *terre rare* della seconda ed eponima sezione si fanno emblema di una condizione esistenziale e di un procedimento per attingervi. A svelarlo è la confessione che alla fine Claudia fa a suo padre, soluzione didascalica che ribadisce fiducia nel rapporto tra generazioni, necessità di smascherare le rimozioni e lavorare sul trauma. Solo dopo questa *Spannung* Pietro sarà sul punto di pronunciare – in un luogo prosaico che è il più semplice stigma dei tempi, un supermercato – ciò che da anni, fatalmente, avrebbe dovuto ammettere.

Perché *The Circle* di Dave Eggers è un libro sbagliato

Qualche volta anche l'autore de «L'opera struggente di un formidabile genio» sbaglia un'uscita. Sbagliato paragonarlo a «1984», la distopia di Orwell non c'entra

Claudia Durastanti, pagina99.it, 25 novembre 2014

Non so quand'è successo, ma a un certo punto Dave Eggers si è trasformato nel protagonista di uno dei film di Tim Burton. Il ragazzo brillante e strambo che era riuscito a sottomettere il proprio dolore in maniera circense ne *L'opera struggente di un formidabile genio*, dopo aver aperto una casa editrice, una scuola di scrittura creativa e un negozio per supereroi, ha iniziato a spingersi verso mete sempre più insolite, popolando il mondo della letteratura di ologrammi, mongolfiere e bambini soldato.

A volte immagino casa sua come una gigantesca costruzione di legno tenuta su da palloni aerostatici, piena di feticci africani ed eschimesi, in cui ogni stanza è occupata da un ragazzino che sta inventando qualcosa sulle note di *Happy Together* dei Turtles. Solo che il capobanda inizia ad avere idee sempre più gigantesche, le musiche da allegre diventano sinistre e la sua deriva grottesca e maniacale lo condanna a una maturità fatta di indifferenza e solitudine. Ma questo è solo il modo in cui penso a Dave Eggers. Lui continua a fare lo scrittore e ad azzeccare un libro ogni tanto. *Il Cerchio* (Mondadori, trad. di V. Mantovani) è un libro che non ha azzeccato.

La trama del romanzo, più discusso per il suo contenuto che per la sua riuscita, è ben nota: Mae Holland, una ragazza di ventiquattro anni nata in un posto qualunque vicino Fresno, riesce a farsi assumere da una compagnia di servizi online della Silicon Valley. Il Cerchio è un campus fatto di vetro, parchi e dormitori («Campus, fico. Noi li chiamavamo uffici» dice il padre della protagonista quando commentano il suo

primo giorno di lavoro) ricalcato sul modello di Google in cui le menti migliori della generazione di Mae, tutte sotto i quarant'anni e provenienti dai vari angoli del globo come si conviene in una società dinamica e post-razziale, escogitano nuovi modi per rendere la nostra vita più interessante e semplice.

Il Cerchio è un aggregato che ha assorbito Facebook, Amazon, Twitter e qualsiasi altro colosso della rete vi venga in mente, per fornire servizi integrati: grazie alla compagnia, ogni individuo ha una sola identità virtuale, regolata da una sola password, e non può trollare in rete senza essere rintracciato. I fondatori della società, tre individui che scimmiettano ora Steve Jobs, ora Julian Assange, controllano il mercato in una situazione di quasi monopolio. Dopo lo stordimento iniziale, Mae diventa la mascotte dell'azienda, nonché testimonial del suo progetto più ambizioso: fare sì che tutta la nazione diventi trasparente. Grazie a telecamere low cost sparse in qualsiasi angolo immaginabile, dal bagno di casa a piazza Tahrir, ogni cittadino iscritto nel sistema riesce ad avere un resoconto in tempo reale della vita degli altri.

Il motto dell'azienda è TUTTO CIÒ CHE ACCADE DEVE ESSERE CONOSCIUTO, soprattutto quando si tratta di politica e democrazia, e nel giro di breve tempo il Cerchio riesce a far sì che quasi tutti i gerarchi di Washington indossino un apparecchio che trasmette la loro vita in streaming e li metta nella condizione di ricevere feedback costanti dall'elettorato. Le cose, come è facile intuire, non andranno bene e in un crescendo catastrofista Dave Eggers impartirà la sua lezione (anche attraverso una facile opposizione

tecnologia-natura a cui non è mai stato immune): sii sobrio, sii assennato e soprattutto stacca quel cavo. Ora, paragonare *Il Cerchio a 1984* viene quasi automatico, ma questo non significa che sia corretto: leggendo il romanzo, più che alla satira amara di Orwell viene da pensare al totalitarismo bombastico di *Hunger Games*, e i discorsi dei guru della compagnia ricordano più la dittatura del bene voluta da Albus Silente e Gandalf che non l'ordine nuovo vagheggiato da Stalin o Hitler. Anzi, a tratti quella di Eggers sembra quasi una parodia involontaria del romanzo di Orwell: quando decide di chiamare i vari uffici del campus Rivoluzione Industriale, Età delle Macchine o Rivoluzione Culturale, il lettore non può fare a meno di chiedersi se non avrebbe potuto far meglio di così, rendendo *Il Cerchio* non solo un romanzo linguisticamente povero (l'esatto contrario di *1984*) ma anche incapace di immaginare il futuro.

È per questo che la definizione di distopia è fuorviante: il mondo congetturato da Eggers in cui si è ottenuta la convergenza digitale perfetta e tutti sono in grado di controllare tutti, non è molto lontano da qui e tutte le sue innovazioni tecnologiche, ai limiti del ridicolo e del fiabesco, non sono altro che un perfezionamento dei dispositivi che abbiamo già. Da questo punto di vista, senza andare a scomodare William Gibson, Jennifer Egan con *Guardami* è stata molto più brava nel predire Facebook ancora prima che questo diventasse un'esperienza banale. Se la distopia è l'exasperazione di un mondo già possibile e la fantascienza l'anticipazione di quello che ancora non esiste, *Il Cerchio* non appartiene a nessuna delle due categorie: alla prima perché non ci spaventa, alla seconda perché non inventa. Eggers in questo romanzo commenta.

Allo stesso tempo, allo scrittore va riconosciuto il merito di aver posto l'attenzione su dei temi importanti: innanzitutto la trasparenza-sorveglianza a cui tutti i personaggi del romanzo sono sottoposti non è dovuta all'imposizione di un dittatore, ma nasce dal desiderio di ordine e partecipazione dei cittadini che delegano una parte importante della loro libertà individuale per sentirsi più connessi e significativi. È un concetto banale, ma che vale la pena ricordare quando scatta la psicosi per l'ennesima malefatta di

Zuckerberg o per la doppia spunta blu di Whatsapp. Quand'è poi che l'efficienza diventa disgustosa e l'oversharing smette di essere un antidoto alla solitudine per trasformarsi bizzarramente nella sua causa? Quando Mae inizia a lavorare per il Cerchio ottiene assistenza sanitaria gratuita per sé e i suoi familiari, ha l'occasione di incontrare dei premi Nobel, di mangiare nella mensa migliore del mondo, di aggiornare il suo profilo con dati che farebbero morire tutti di invidia e di contribuire a rendere il mondo un posto più sicuro attraverso sistemi di tracking destinati a rendere la vita più difficile a pedofili, terroristi e dittatori. Il suo personaggio sarà bidimensionale, ma non è difficile capire perché tutto questo alletti: di fatto, alletta anche noi.

Tra gli oggettivi benefici che il Cerchio mette a disposizione e il prezzo richiesto dall'azienda in termini di libertà personale e di rinuncia al sacrosanto diritto di sbagliare e di comportarsi da persone orribili quando ci pare e piace, ci sono tutta una serie di ammortizzatori che vengono contrattati e non adottati acriticamente. Far finta del contrario, fosse anche in una parodia, è comunque un errore (o se si vuole intraprendere una strada in cui è tutto completamente bianco o completamente nero, bisogna farlo attraverso una scrittura più autorevole di quella esibita qui). C'è poi il problema del tipo di umanità che Eggers ha in mente: il suo concetto di empatia è radicalmente

«Se la distopia è l'exasperazione di un mondo già possibile e la fantascienza l'anticipazione di quello che ancora non esiste, *Il Cerchio* non appartiene a nessuna delle due categorie: alla prima perché non ci spaventa, alla seconda perché non inventa. Eggers in questo romanzo commenta.»

dissociato dai social network, quasi a dire che la felicità non è niente se è condivisa online. Nel sottolineare la nausea e il disprezzo di sé che questi mezzi possono generare – nel libro ci sono pagine che fanno davvero star male e venire voglia di cancellare ogni account possibile – Eggers sembra partire dal presupposto che una manovra di inversione sia possibile,

e che in questi venti anni di internet a complessità crescente l'uomo non sia già diventato un'altra cosa. La sua lezione morale potrebbe essere stata pensata per un uomo del Settecento come per un bambino nato ieri, e questo è un rischio: l'autore dice poco su di noi o su quello che potremmo diventare, mentre dice tanto su quello che vorrebbe che fossimo. L'ex ragazzo di Mae, che conduce una vita analogica e non a caso è uno dei pochi personaggi amati dall'autore, ha ragione quando le spiega che:

Vent'anni fa non era fico avere un orologio con la calcolatrice incorporata. Se te ne stavi tutto il giorno a giocherellare con quell'orologio il messaggio era chiaro: eri uno sfigato. Giudizi

come «mi piace» o «non mi piace», gli smiley e le smorfie restavano nei confini della scuola media. Qualcuno poteva mandarti un bigliettino con su scritto TI PIACCIONO GLI UNICORNI E GLI ADESIVI? e tu dicevi sì, CHE BELLO, ADORO GLI UNICORNI E GLI ADESIVI! Quella roba lì. Ma adesso non sono solo i ragazzini delle medie a farlo, sono tutti, e a volte mi sembra di essere entrato in una realtà parallela, rovesciata, dove le cose più sfigate del mondo sono al potere (traduzione mia).

Ecco, Eggers fa bene a prenderci in giro. Il mondo è diventato davvero un posto governato da sfigati. Quello che non capisce è che probabilmente ci è piaciuto.



Addio a Bernabò. L'agente amico dei bestseller

È morto a Milano. Allievo di Linder aveva in scuderia Jonathan Franzen Paul Auster, Scott Turow e Le Carré

Maurizio Bono, la Repubblica, 25 novembre 2014

Donato Carrisi, lo scrittore bestseller di thriller che è stato il suo più recente «capolavoro internazionale» da agente letterario, lo aveva sentito al telefono venerdì, e avevano parlato a lungo, come se un futuro ci fosse anche per lui: Luigi Bernabò, dal 1989 fondatore (insieme alla moglie Daniela scomparsa nel 2012) della Luigi Bernabò Associated, l'uomo da 25 anni presenza discreta ma ben riconosciuta da tutto il mondo dell'editoria dietro la penetrazione italiana di autori stranieri (da Le Carré a Ken Follett, da Dan Brown a Jonathan Franzen e Paul Auster) e al successo in patria e all'estero di autori italiani (da Tiziano Terzani a Gian Antonio Stella, Camilla Baresani, Aldo Nove) stava occupandosi come di consueto per ogni cliente grande e piccolo, di perfezionare meticolosamente la cessione dei diritti di pubblicazione e di trasposizione al cinema del suo nuovo thriller *Il cacciatore del buio*. Due giorni dopo, invece, l'agenda era tragicamente cancellata e ieri mattina la notizia lasciava increduli editori e autori: Luigi Bernabò si è tolto la vita a 69 anni con un colpo di pistola nella sua casa milanese. La colf, quando ha aperto la porta alle nove del mattino, lo ha trovato ancora seduto in poltrona. «Proprio domenica sera, a cena a New York con un'agente letteraria di Hollywood, parlavamo di lui» prosegue Carrisi «e della sua insolita capacità di tenere insieme freddezza di giudizio ed entusiasmo nei progetti in cui si impegnava».

Il mestiere di agente letterario, Bernabò lo aveva imparato, si può dire, alla fonte: laureato in Filosofia del linguaggio a Roma, dopo il rientro dall'Argentina dove al seguito del padre architetto era cresciuto, era andato a bottega da Erich Linder, il primo e allora unico agente letterario d'Italia. Di Linder anni dopo avrebbe ricordato affettuosamente l'umiltà (tra i pochi a vederla da vicino, perché molti altri dell'uomo notavano più spesso la capacità di intimorire intellettualmente e cavare soldi dal talento): «Rammento lo stupore con cui

lo sentivo paragonarsi a un salumiere o a un droghiere». A un mercante di parole, insomma. Nell'editoria italiana che negli anni Settanta e Ottanta diventava industria culturale matura, però, l'approccio da mercante raffinato e connoisseur non poteva bastare. Bernabò è passato qualche anno dall'altra parte della barricata, come editor della narrativa Rizzoli, per poi tornare a fare l'agente letterario in proprio, con una lista arrivata a 50 «clienti», dai bestseller agli esordienti, in inossidabile sodalizio con la moglie e perfetta partner professionale Daniela.

Due anni fa, dandole l'addio al termine di una lunga malattia, lui rivolgeva agli amici parole che ricordate adesso sembrano, fuori prospettiva, profetiche: «Molti di voi conoscono la favola vera di due ragazzi senza mezzi né appoggi, partiti da Roma armati solo di ingenua speranza, e approdati come in un sogno nel salotto buono dell'editoria». E anche: «Daniela e io abbiamo attraversato insieme un momento storico di ribellione e speranza... che si è fatto invece sempre più duro e difficile, fino a vedere affievolirsi i residui di solidarietà umana e dignità morale». Naturalmente tutto è più complesso. Provato, certo, ma Luigi Bernabò aveva continuato a lavorare, a segnare successi anche in piena crisi del libro, a investire nell'editoria elettronica vedendovi un futuro. E a coltivare la sua schiva ironia: aveva preso un cane (il primo mai avuto, Guinness, citato perfino con la qualifica di mascotte in calce allo staff di nove preziosi collaboratori dell'agenzia), cambiato casa e auto, preso qualche chilo. Era appena tornato da un viaggio a Londra dove la figlia Ginevra lavora nel graphic design per editoria ed altro, era stato alle nozze a Mikonos dell'amico autore Carrisi (sirtaki e piatti spaccati del rito ortodosso) e non saltava un convegno o un evento sul libro (l'ultimo, Bokcity a Milano). La discrezione su cosa lo abbia portato a decidere di togliersi la vita è un tratto del carattere, incancellabile come il sorriso trattenuto e le miti maniere.

Modiano, istruzione per l'uso

Dopo il Nobel gli editori fanno a gara per pubblicare le sue opere. Ecco come districarsi nella selva di romanzi di un autore nostalgico e coerente sia nei temi che nello stile

Fabio Gambaro, la Repubblica, 26 novembre 2014

Quando, all'inizio di ottobre, l'Accademia svedese ha attribuito il premio Nobel per la letteratura a Patrick Modiano, sono stati in molti a esprimere stupore e sorpresa. Il romanziere francese, infatti, non era assolutamente tra i favoriti della vigilia e la sua fama internazionale, nonostante i quasi 30 romanzi tradotti in tutto il mondo, è sempre rimasta abbastanza relativa. In Italia, per esempio, le sue opere sono state tradotte fin dagli anni Settanta ma – tranne qualche rara eccezione – non sono mai riuscite a raggiungere il grande pubblico.

Il nome di Modiano ha così continuato a circolare esclusivamente tra una cerchia ristretta di pochi estimatori, fino a quando il Nobel non l'ha proiettato all'apice del firmamento letterario, consacrando così una carriera letteraria che da oltre quarant'anni conserva un'impressionante coerenza di stile e di tematiche. Di conseguenza, gli editori si sono precipitati a pubblicare e ristampare diversi dei suoi titoli, consentendo ai lettori di avvicinarsi a quell'universo sfuggente e carico di nostalgia.

Un universo che lo scrittore nato a Parigi nel 1945 va costruendo di romanzo in romanzo, fin da *Place de l'Étoile*, il suo felice esordio del 1968. Nella più recente delle opere oggi pubblicate, *L'erba delle notti* (traduzione di Emmanuelle Caillat, Einaudi, pp 138, euro 18), uscita in Francia nel 2012, si ritrovano tutte le caratteristiche che fanno la peculiarità di Modiano. E innanzitutto l'ossessione per la Parigi del passato, qui quella dei primi anni Sessanta, ma altre volte quella della guerra e del primissimo dopoguerra. Una Parigi oggi lontana e quasi del

tutto scomparsa, che nelle sue pagine sembra uscita a una collezione di vecchie foto in bianco e nero. Il romanziere la descrive con puntigliosa precisione, accumulando dettagli, indicando strade, piazze, luoghi da lui frequentati in un tempo ormai andato. Muovendosi da un quartiere all'altro, costruisce una sorta di personale geografia sentimentale, carica di memoria e di valenze affettive, sul cui sfondo si svolgono le lunghissime passeggiate – spesso notturne – dei suoi irrequieti personaggi. A cominciare dal protagonista e voce narrante, Jean, il quale riprende in mano un vecchio taccuino in cui molti anni prima ha annotato nomi, indirizzi, numeri di telefono, episodi insignificanti: tracce di un'epoca lontana nate dal bisogno di trattenere il movimento inarrestabile dell'esperienza, come se temesse che «da un momento all'altro le persone e le cose si dileguassero o sparissero e fosse necessario conservare almeno una prova della loro esistenza».

Per Modiano, il ritorno al passato non scioglie gli enigmi. Così, come tanti altri suoi romanzi, anche *L'erba delle notti* è un libro costellato di attese, silenzi, frasi interrotte, domande senza risposta o le cui risposte parziali, appena accennate, subito si dissolvono nella nebbia di una realtà indecifrabile. Esattamente come avviene nelle pagine di *Primavera da cani* (traduzione di Maruzza Loria, Lantana, pp 128, euro 12), un romanzo del 1993 in cui una vecchia fotografia fa riaffiorare alla memoria del narratore il ricordo di un fotografo conosciuto negli anni Sessanta e poi sparito in Messico. A oltre vent'anni di distanza, tra sogni e ricordi, cerca di

scoprire che fine abbia fatto quell'uomo che era stato amico di Robert Capa. Il passato però resta reticente, il bisogno di verità frustrato. Alla fine aleggia solo il fascino di un uomo che ha saputo sparire in un «buco nero», come in fondo vorrebbe fare anche il narratore: «Era alla ricerca di una innocenza perduta e di scenari fatti per la felicità e la spensieratezza ma in cui, ormai, non si poteva più essere felici». Se questi due romanzi rievocano gli anni della giovinezza dello scrittore – che non a caso vi sfrutta molti ricordi personali, per altro utilizzati anche più esplicitamente in *Un pedigree*, sorta di autobiografia frammentaria ed evanescente dei primi vent'anni della sua vita –, altre sue opere rimandano invece al periodo della guerra e dell'immediato dopoguerra. Per esempio *Via delle Botteghe Oscure* (traduzione di G. Buzzi, Bompiani, pp 210, euro 17), il romanzo con cui nel 1978 Modiano vinse il Prix Goncourt e nelle cui pagine un detective colpito da amnesia indaga sul proprio passato confrontandosi con il ricordo incerto e torbido della Parigi durante l'occupazione nazista. O anche *Dora Bruder* (traduzione di Francesco Bruno, Guanda, pp 142, euro 14,50), il più famoso dei suoi romanzi pubblicato nel 1997, nel quale, a partire da un ritaglio di giornale del 1941 letto casualmente quasi cinquant'anni dopo, Modiano cerca di ricostruire i contorni imprecisi dell'esistenza di una ragazza di 15 anni scomparsa a Auschwitz nel 1942.

Conscio che «ci vuole tempo per riportare alla luce ciò che è stato cancellato», lo scrittore si lancia in una lunga e meticolosa inchiesta alla ricerca delle

esili tracce lasciate da quello che purtroppo è ormai solo un fantasma del passato. Per ammissione dello stesso autore, un'eco della storia di Dora lo si ritrova anche nelle pagine di *Viaggio di nozze* (traduzione di Leonella Prato Caruso, Frassinelli, pp 144, 14 euro), un romanzo del 1990 in cui Modiano, ispirandosi alla storia di Dora, inventa il personaggio di Ingrid, una giovane ebrea austriaca che a Parigi, negli anni dell'occupazione, scappa di casa e, per cercare di sottrarsi alle retate dei nazisti, si rifugia con il suo amante sulla Costa Azzurra. Anche in questo caso il protagonista, di nuovo di nome Jean, s'interessa alla vicenda della donna molti anni dopo, quando per caso viene a sapere che si è suicidata, ricordandosi di averla conosciuta un'estate lontana dalle parti di Saint-Tropez.

Da un romanzo all'altro lo scrittore francese tesse una fitta rete di richiami e risonanze, accentuando i legami interni di un'opera dominata da poche invarianti: le identità sfuggenti, le donne misteriose, le inchieste tra le nebbie del passato, i labirinti e le intermittenze di una memoria che molto spesso non è la sua, come ha sottolineato Bernardo Valli. Insieme al suo stile semplice e preciso, ma sempre carico di valenze segrete, tali elementi ricorrenti costituiscono l'ossatura di un'opera, i cui singoli titoli non sono che le diverse varianti di un unico affascinante romanzo. Un romanzo le cui atmosfere risentono di quella «sensazione di vuoto e di rimorso» da cui lo scrittore sembra non riuscire mai a liberarsi, motivo per cui è costretto ogni volta a ricominciare la fatica della scrittura. Alla ricerca degli altri, ma anche di sé stesso.

«Muovendosi da un quartiere all'altro, costruisce una sorta di personale geografia sentimentale, carica di memoria e di valenze affettive, sul cui sfondo si svolgono le lunghissime passeggiate – spesso notturne – dei suoi irrequieti personaggi.»

A parte l'iva, perché in Italia gli ebook non vendono?

Alessandro Gazoia, internazionale.it, 26 novembre 2014

«La discriminazione dei libri digitali si riflette sullo sviluppo culturale del nostro paese: l'iva di un libro di carta è al 4 per cento, quella di un ebook è al 22». Così si legge nel sito della campagna #unlibroèunlibro, lanciata a fine ottobre per mobilitare il pubblico dei social network contro quel diverso trattamento fiscale. Moltissimi lettori hanno quindi seguito le indicazioni del sito e diffuso su Twitter, Instagram e Facebook ritratti con il pollice in giù, a significare «abbassiamo l'iva sugli ebook».

Questa campagna dal basso è stata ben organizzata dall'alto, dall'Associazione Italiana Editori (peraltro attenta a non evidenziare il suo ruolo: su unlibroèunlibro.org non sembra neppure nominata), e ha raggiunto un pieno successo già il 19 novembre. In quella data Dario Franceschini, ministro della cultura, twittava



in consonanza perfetta – di contenuto, mezzo, hashtag e idealmente pollice – con la campagna (l'emendamento è stato poi approvato dalla commissione bilancio della camera).

L'iva al 4 per cento oggi è vista come un riconoscimento del valore culturale del libro ma proprio per questo è spesso criticata per due ragioni. La prima lamenta il declino degli standard dell'editoria italiana e chiede perché il romanzo di Federico Moccia debba avere la stessa imposta di quello di Giorgio Vasta. La seconda chiede perché i libri di Moccia e Vasta e pure una biografia di Luciano

Berio meritino l'iva agevolata mentre un disco di Berio, o di Charles Mingus, è soggetto a un'iva del 22 per cento.

Queste critiche, considerate in linea di principio, non sono folli; ma andrà ricordato che quel 4 per cento deriva, in concreto, dalla particolarissima economia del libro di carta. Luisa Capelli, docente di Economia e gestione delle imprese editoriali all'università di Roma Tor Vergata, spiega: «Libri, quotidiani e periodici, infatti, sono distribuiti e venduti con il sistema delle rese, micidiale dispositivo che rende "virtuale" la vendita di questi prodotti fino al momento in cui essi vengono effettivamente acquistati nel punto vendita, con un andirivieni di copie dall'editore, al distributore, alla libreria e viceversa che renderebbe assai complicata l'imputazione dell'iva a ogni passaggio».

In questa prospettiva ci sarebbe spazio per un'iva differenziata, anche se stabilissimo l'«identità essenziale» tra libro ed ebook. Un libro, di carta o di bit, è un libro ma quello di carta ha un'economia e una filiera ben distinte e per queste specifiche ragioni tecniche è favorito con un'iva di 18 punti più bassa rispetto al normale.

Se invece consideriamo, come ha fatto la campagna promossa dall'Aie e come è d'uso comune, il libro un valore culturale da proteggere anche con un'imposta ridotta, pare assolutamente naturale che un lettore su tablet pretenda per il suo *Anna Karenina* in formato epub lo stesso trattamento fiscale del Tolstoj in tascabile Garzanti.

Ancora, dobbiamo ricordare – lo fa per esempio l'editore digitale Fabrizio Venerandi – che in Italia «si vendono pochi ebook, e questi pochi si vendono spesso tramite soggetti transnazionali: come Amazon che l'iva (al 3 per cento) la paga al Lussemburgo». Gli ebook sono infatti in resistibile ascesa dal tardo 2010, quando Amazon è entrato nel nostro mercato con il lancio dell'eReader Kindle (o meglio

del «sistema integrato di lettura digitale Kindle») e ha fatto uscire l'ebook dallo stato di marginalità commerciale, di «curiosità per smanettoni».

In questi quattro anni è certo aumentata la diffusione di tablet e soprattutto di smartphone con schermi piuttosto grandi e dalla buona risoluzione, capaci quindi di fornire un piacevole ambiente di lettura di testi digitali. D'altra parte, il mercato degli ebook non è però cresciuto in maniera proporzionale.

Quei quattro milioni di lettori forti in Italia non è che siano passati al libro digitale: alcuni leggono anche in digitale, la grande maggioranza continua a preferire il cartaceo (per riviste e giornali il discorso è parzialmente diverso). E gli altri 56 milioni di cittadini che hanno un rapporto meno frequente o perfino inesistente con i libri non sono stati conquistati alla lettura dalle meraviglie dell'ebook. Di fatto, né la tecnologia diffusa in tutte le case, anzi in tutte le tasche, né l'iva agevolata possono creare lettori dal nulla, nell'assenza di politiche efficaci di promozione della lettura.

Inoltre mica è detto che i 18 punti in meno saranno a tutto vantaggio economico del lettore, se i prezzi di copertina degli ebook (generalmente non alti in Italia) rimarranno invariati e il guadagno sarà, per usare la definizione preferita, una (piccola) boccata d'ossigeno per gli editori.

E per finire, va fatto almeno un accenno ai diritti del lettore digitale: oggi la gran parte dei libri elettronici è «bloccata» da dispositivi di protezione dalla copia (digital rights management, Dm) che nei fatti impediscono al legittimo proprietario di fruire del suo ebook liberamente su diverse piattaforme e dispositivi (il tuo libro comprato con il Kindle non lo puoi leggere sul tuo tablet Android se non installando l'app Kindle). Ma occorre capire che «legittimo proprietario» è qui un'espressione impropria e illegittima: non si compra infatti un bene digitale, l'ebook, ma un servizio oggetto di licenza d'uso (Amazon così chiarisce il senso del suo «compra ora con un click» per gli ebook: «Il contenuto Kindle ti viene concesso in licenza d'uso e non è venduto dal fornitore di contenuti»; e lo stesso fanno i concorrenti).

Ma su questi temi pare, finalmente, che ci sia una maggiore attenzione anche in Italia; e la crescente consapevolezza del «cliente» potrà costituire un fattore determinante nel bilanciamento dei diversi interessi. Per esempio, i sistemi di protezione Dm che impediscono la «trasportabilità» degli ebook cominciano a scontrarsi con lettori digitali che richiedono e preferiscono ebook marcati digitalmente in forma più leggera (il cosiddetto social Dm). Tuteliamo meglio i lettori digitali e sarà più facile sostenere, in fatto e in diritto, che #unlibroèunlibro.



L'autunno nero dei libri

Editoria, il 2014 si chiuderà con un meno 4 per cento.
Anche il digitale non cresce come previsto

Silvia Truzzi, il Fatto Quotidiano, 27 novembre 2014

Quando ne *L'arte del romanzo* Milan Kundera nota che si pubblicano libri con caratteri sempre più piccoli immagina la fine della letteratura: «A poco a poco, senza che nessuno se ne accorga, i caratteri rimpiccioliranno fino a diventare completamente invisibili». È un paradosso, la letteratura non è morta (anche se non si sente molto bene, di sicuro) e comunque poi sono arrivati i supporti digitali con la possibilità di definire la grandezza dei caratteri. E non solo. Ormai da qualche anno l'ossessione del mercato del libro si chiama digitale. Eppure i dati dicono che in Italia cresce ma non troppo. Almeno, non come ci si aspettava: da gennaio a novembre 2014, secondo Nielsen (una delle maggiori società di ricerca), l'incremento del mercato degli ebook è stato del 40 per cento (l'e-commerce invece +29 per cento). E fin qui almeno si parla di segni positivi. Se ci spostiamo sul mercato tradizionale scopriamo che ottobre 2014, rispetto allo stesso mese del 2013, è stato nerissimo: -9,4 per cento a copie, -7,5 a valore (la differenza sta a significare che si vendono meno i libri economici). Nel complesso nei primi 10 mesi dell'anno, sempre Nielsen rileva che le copie totali scendono del 7 per cento, il mercato a valore del 4,6 per cento. E tutto questo rispetto a un 2013 che si era chiuso a -5 per cento circa.

«Un periodo difficile come questo l'Italia dal dopoguerra non l'aveva mai visto, e anno dopo anno il peso si sente» commenta Massimo Turchetta, direttore generale Rcs Libri. «Per GfK (un'altra importante società di ricerca, ndr) però il progressivo a fine anno è un po' meno drammatico: -2,6 per cento.

Gli acquirenti di libri in Italia, i lettori forti, sono 5 milioni di persone: il 70 per cento è rappresentato da donne tra i 35 e i 55 anni che lavorano e hanno un titolo di studio medio-alto. Spesso sono insegnanti, o fanno mestieri che non implicano situazioni economiche brillanti: non è gente che ha i soldi in Svizzera, per capirci. Soffre la parte migliore del paese, una specie di cui invece bisognerebbe prendersi cura. Sono sicuro però che ci sarà una ripresa a Natale: la stessa cosa era accaduta l'anno scorso, con un'estate incredibilmente positiva e con un brutto ottobre. Per generi, si salva la narrativa per ragazzi: l'unico segmento che cresce in tutto il mondo – dai libri senza parole fino alla narrativa per giovani adulti – è quello. Tra l'altro i nativi digitali leggono di più e moltissimo su carta. Per noi il fenomeno più macroscopico è stato John Green, che ha venduto 750 mila copie».

Non un crollo, ma quasi? «Se dovessi dare un titolo a questo scenario sarebbe: il mercato del libro continua a calare, ma continua a non precipitare» risponde Gianluca Foglia, direttore editoriale di Feltrinelli. «Moltissimi piccoli editori non ce la fanno e i principali gruppi hanno ridotto la quantità di titoli: il mercato si sta riassetando, cercando un nuovo equilibrio tra il numero di titoli, le tirature e le copie vendute. Che il mercato continui a calare è la prospettiva più credibile. Quest'anno poi è orfano di grandi bestseller: voglio dire che non c'è stato nessun titolo paragonabile alle *Sfumature*, a Saviano, a Gramellini. I bestseller di questo tipo danno una falsa idea di tenuta mentre in realtà la crisi c'è. Tutti

i consumi stanno diminuendo: per certi versi il 2014 è l'anno della verità, nel senso che dà la percezione di come stanno le cose davvero. Il digitale non compensa questa ulteriore perdita di vendite, perché non sta crescendo come avevamo previsto che potesse crescere».

Si riflette su questo anche a Segrate, dove si è appena costituita la nuova newco che raggruppa tutte le case editrici. «Avevamo previsto una crescita del 110 per cento» spiega il direttore generale di Mondadori Libri Riccardo Cavallero. «Guardiamo le cifre: nel 2011 valeva 3 milioni di fatturato, nel 2012 18 milioni, nel 2013 32 milioni, nel 2014 chiuderà a 40 milioni. È una frenata impressionante. Causata da una serie di circostanze: la prima, e riguarda gli editori, è non aver incrementato la digitalizzazione dei titoli. Oltre ai ragazzi, un segmento che va bene è la narrativa rosa. Cresce in generale e diventa un fenomeno sul digitale perché supera punte del 20 per cento rispetto al cartaceo. La decrescita, però, rallenta: nei prossimi due anni stimo un andamento del mercato sul -2/3 per cento. Certo il 2014 chiuderà con un -4 per cento, ma noi abbiamo una serie di

titoli forti in uscita, quindi credo che oltre al Natale, anche solo per quanto pesa Mondadori sul mercato totale, ci sarà un miglioramento».

Stefano Mauri, presidente e Ad del gruppo Gems, è cauto, ma non pessimista: «Il mercato dei lettori che amano poter scegliere tra tutti i libri che l'editoria italiana offre (si è venduta almeno una copia di 485 mila titoli nei primi 11 mesi) quest'anno nel suo complesso tiene. La domanda si sposta in parte sui nuovi canali, sia l'e-commerce (+29 per cento) che l'ebook (+40 per cento) dove l'offerta comincia a essere ragguardevole. I titoli dei quali è disponibile la versione ebook coprono circa il 60 per cento dei libri acquistati su carta ma c'è anche il vantaggio che sono sempre disponibili, mai esauriti. E qui va detto che il panorama dell'Europa continentale è più plurale di quello in lingua inglese: oltre a Kindle hanno un buon peso in Italia Kobo, Apple e adesso sbarca anche Tolino, il reader bestseller in Germania (dal terzo trimestre 2014 è leader di mercato). È a due cifre (-14 per cento) la flessione delle vendite nei supermercati. Comunque Gems chiude l'anno in lieve crescita con un eccellente risultato nel digitale».

María Kodama: «Mio marito Borges tra tempo e sacro»

Alessandro Zaccuri, Avvenire, 27 novembre 2014

Per María Kodama non ci sono dubbi: «Bisognerebbe chiamarlo Borges di Buenos Aires, aggiungendo al suo nome quello della città, esattamente come facevano gli antichi greci con i loro filosofi: Pitagora di Samo, Talete di Mileto». È una donna gentile e sorridente, la vedova di Jorge Luis Borges. Minuta, i lineamenti che ribadiscono l'ascendenza orientale del cognome (il padre era un architetto giapponese), oggi presiede la fondazione intitolata al grande scrittore ed è in rapporti di estrema cordialità con gli animatori del Foro Ecuménico Social, la realtà di *responsabilidad ciudadana* alla quale è stata affidata l'organizzazione del Cortile dei Gentili in Argentina, inaugurato ieri dal cardinale Gianfranco Ravasi a Buenos Aires e che da domani si trasferirà a Córdoba. Se si chiede a María Kodama il motivo di tanta confidenza con un ambiente in apparenza lontano da quello letterario, lei risponde spiegando che una

poesia del marito, *I congiurati*, è servita d'ispirazione per la nascita del Foro. «Era il 2001, eravamo nel pieno della crisi economica – aggiunge – e c'erano queste persone che, proprio come sta scritto in quei versi, volevano superare ogni differenza di fede e di cultura per assumere l'impegno di opporre la ragionevolezza ai mali del mondo. Ecco, è cominciato così».

In un modo o nell'altro si torna sempre a Borges?

Accade sempre più spesso, mi creda. Qualche tempo fa ho ricevuto una richiesta che, a prima vista, sembrava abbastanza strana. Proveniva da uno studioso di neuroscienze, impegnato in una ricerca sulle cellule cerebrali dormienti che potrebbero essere adoperate per curare l'Alzheimer. Il professore voleva sapere se tra i libri della biblioteca personale di Borges ce ne fosse qualcuno relativo alla sua disciplina. Si immagina come mai?



Sinceramente no.

Perché aveva in cura un paziente che presentava gli stessi sintomi di Funes, il protagonista di un celebre racconto di Borges. Si trattava di un *memorioso*: la sua mente era incapace di dimenticare, tratteneva tutto, anche il minimo ricordo.

Ma Borges era davvero attratto dalla scienza?

Aveva diversi testi di matematica, questo sì, ed era profondamente convinto che il compito della letteratura non si esaurisse nella letteratura stessa. Tra i suoi interessi principali c'era la filosofia, alla quale era stato introdotto dal padre, Jorge. Attraverso i libri, certamente, ma anche attraverso l'esperienza. La prima intuizione dell'idealismo gli venne da un esperimento che gli era stato suggerito quand'era bambino. Dopo avergli mostrato un frutto, il padre gli aveva detto di chiudere gli occhi. Che cos'è adesso il frutto?, gli aveva chiesto. La forma? Il colore? Il profumo? Oppure qualcosa che va oltre la percezione sensibile? Il resto è venuto più tardi: lo studio del tedesco, la scoperta di Schopenhauer, la frequentazione delle filosofie orientali, che per Borges hanno svolto un ruolo fondamentale.

Più del cristianesimo?

La famiglia della madre, gli Acevedo, era cattolica, ma anche in questo caso penso che il lascito più duraturo discenda dalla linea paterna, in particolare dalla nonna inglese, che conosceva a memoria la Bibbia di Re Giacomo e che insegnò al piccolo Borges il Padre Nostro in inglese. Ma è difficile fare distinzioni. In generale, credo che sia un errore cercare di ingabbiare un autore tanto complesso in un solo modello interpretativo.

Perché?

Vede, molti continuano a ritenere che Borges sia uno scrittore freddo, razionale fino all'intellettualismo e che anche le sue frequenti allusioni religiose siano da intendere come una sorta di raffinato gioco mentale. Una lettura del genere però, porta a trascurare un elemento altrettanto importante, e cioè quello dei sentimenti. Sentimenti destinati a durare,

sottolineo, e non emozioni effimere. Mi sono imbattuta per la prima volta in un racconto di Borges all'età di undici anni. Era «Le rovine circolari». Non so se ricorda l'inizio: «Nessuno lo vide sbarcare nella notte unanime...». Non capii subito che cosa significassero quelle parole, ma ne fui conquistata e continuo a esserlo ancora oggi.

Ma Borges come si definiva?

Un agnostico, se ci riferiamo alla religione. Aggiungeva che è una condizione quasi patetica, perché gli agnostici cercano di incontrare Dio attraverso un percorso parallelo, che si affida alla circolarità del tempo; all'eventualità della reincarnazione, che per lui era il solo modo di concepire l'aldilà.

E l'incarnazione, invece?

Ammirava molto la figura di Gesù, ne ha scritto spesso in poesie e racconti, con citazioni puntuali dal Nuovo Testamento. Ma non ha mai creduto che Cristo fosse Figlio di Dio. Per lui i Vangeli rappresentavano una nuova epica, incentrata sul sacrificio di sé, sulla capacità di morire per un'idea.

Veramente Gesù muore sulla croce per la salvezza degli uomini...

Forse Borges avrebbe risposto che muore per l'idea che la salvezza rappresenta, ma non vorrei dare l'impressione di generalizzare a mia volta. Personalmente, sono convinta che al centro della sua opera e della sua stessa esistenza ci sia stato un episodio di natura mistica vissuto proprio qui, a Buenos Aires, negli anni Venti, mentre passeggiava in un *barrio*. Un istante di piena illuminazione che, in seguito, ha cercato a più riprese di riprodurre nelle sue opere. Il dramma del mistico è proprio questo: avere la certezza, in un momento preciso e in un luogo preciso, che tempo e spazio possono essere superati, e poi dover tornare indietro, nel tempo e nello spazio. La scrittura o, meglio, l'attività creatrice che la scrittura comporta è stata per Borges lo strumento attraverso il quale ristabilire un legame con la potenza creatrice che un giorno gli si era manifestata. Per ritrovare Dio, se preferisce.

L'emancipazione incompleta della scrittura femminile

Sui nostri social network le opere delle autrici vengono accostate a pornografia dei sentimenti. Mentre in Usa Egan, Strout e Tartt vincono il Pulitzer. Ora molte nuove uscite spazzano via lo stereotipo maschilista

Valentina Pigmei, pagina99, 29 novembre 2014

Secondo Milan Kundera la storia dell'arte del romanzo ebbe inizio con Don Chisciotte e le tre domande sull'esistenza: che cos'è l'identità di un individuo? Che cos'è la verità? Che cos'è l'amore? Se Kundera ha ragione, la cosiddetta narrativa femminile non esiste, o esiste solo nelle classificazioni care ai *gender studies*. Che tipo di libri sono *Orgoglio e pregiudizio*, *Jane Eyre* o *L'età dell'innocenza*? Romanzi femminili o romanzi sociali?

Senza dubbio libri che rispondono magistralmente alle famose domande sull'esistenza. E anche se più nessuno li considera «romanzi per signorine», la narrativa scritta dalle donne, almeno nel nostro paese, subisce ancora oggi qualche discriminazione, soprattutto da parte di lettori maschi. «Da molti anni ho notato che il pregiudizio più forte, per i libri scritti da donne, viene proprio da uomini che militano nella cultura» dice Grazia Verasani a *pagina99*. «A volte ho assistito alla totale indifferenza verso le autrici o, peggio, a un certo piacere nel non leggerle a priori» continua la scrittrice bolognese che ha di recente pubblicato il romanzo *Mare d'inverno* (Giunti).

Mentre sui social network nostrani il dibattito è costante e spesso violento (soprattutto laddove la scrittura femminile viene accostata alla «pornografia dei sentimenti»), nel frattempo in Usa il premio Pulitzer per la narrativa è stato assegnato negli ultimi anni a parecchie donne – Elizabeth Strout, Jennifer Egan, Donna Tartt.

Non resta altro che ripartire ancora una volta da Jane Austen e da un saggio scritto, con intelligenza davvero austenianana, da Liliana Rampello, per

molti anni docente di Estetica all'Università di Bologna. In *Sei romanzi perfetti* (il Saggiatore) emerge una Jane Austen equilibrata e modernissima: invece di sottoporre le sue eroine al dominio maschile, Austen le «libera» con la letteratura; in altre parole l'autrice di *Orgoglio e pregiudizio* registra l'ordine patriarcale, ma non se ne preoccupa. Nei suoi romanzi, spiega Rampello, le avventure dell'io maschile si chiamano «trasformazione di sé». Ed è da questa continua trasformazione, dall'incontro con l'altro, dalle tensioni tra desiderio di felicità e convenzioni sociali, che nasce l'unicità di quest'autrice che non si è mai lasciata comprimere in nessuna definizione. Nascosti dietro romanzi «in cui tutto sembra leggero, facile e lampante, quasi privo di fatica», ci sono sei romanzi perfetti, la ragione per cui Jane Austen continua a essere letta ancora oggi. E a ispirare i più impensabili remake, come quello di Jo Baker, l'autrice del nuovo *Longbourn House* (Einaudi), il divertente e spesso acuto racconto della famiglia Bennet dal punto di vista della servitù.

Secondo un lettore (maschio) d'altri tempi, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Jane Austen era «la più grande scrittrice di tutti i tempi», una che per «la spregiudicatezza e il tratto definitivo anti melodrammatico» ebbe «scarsa fortuna tra i lettori italiani». Una simile sfortuna critica sembra riguardare oggi alcune autrici italiane, prima fra tutte Elena Ferrante, autrice del recente *Storia della bambina perduta* per le edizioni e/o, qui da noi presa assai poco sul serio e soprattutto ignorata dalla maggior parte dei lettori colti e maschi.

«Gli uomini hanno avuto, molto più di noi, la possibilità di narrare la loro storia» faceva dire Jane Austen a una sua eroina in *Persuasione* (1818). Ma oggi tutto è cambiato. L'editoria è uguale per tutti. Non sono più soltanto gli uomini ad avere «appannaggio all'istruzione superiore».

«Apparentemente è tutto diverso» dice Monica Pareschi, traduttrice e scrittrice con *È di vetro quest'aria* (Pequod). «Nel senso che donne e uomini hanno all'incirca le stesse chance di pubblicare romanzi, anche se, almeno in Italia, ne hanno meno di vincere importanti premi letterari. Negli ultimi tempi però mi chiedo se e in che misura le scrittrici che vogliono essere prese sul serio evitino i cosiddetti cliché femminili, ovvero i temi e i motivi che fanno riferimento alla sfera privata e individuale. Ma quei cliché non sono campo d'indagine principale della letteratura tout court? La narrativa non è, per sua natura e fortuna, androgina? Prendiamo *Jane Eyre*: non è forse la storia di un'istitutrice che sposa il padrone di casa più di quanto *Il rosso e nero* sia quella di un precettore che a causa delle sue storie d'amore finisce sulla ghigliottina?».

A scanso di equivoci basta leggere o rileggere alcuni dei classici femminili proposti nella collana Le Grandi Scrittrici curata dalla stessa Pareschi per l'editore Neri Pozza, sempre in eccellenti traduzioni: l'introvabile *La casa della gioia* di Edith Wharton («il più grande scrittore americano», come ha detto Gore Vidal; della Wharton potremo finalmente leggere anche il sorprendente *Raggi di luna*, a gennaio, per Bollati Boringhieri) o *La principessa di Clèves* di Madame de La Fayette o *La Signora Wildfell Hall*, capolavoro poco conosciuto di Anne Brontë, un romanzo di modernità quasi abbacinante. *La Signora Wildfell Hall*, pubblicato per la prima volta nel 1848, è una storia di vita coniugale e del suo fallimento. La protagonista del romanzo «ha in nuce», scrive Alessandra Sarchi nella nuova introduzione al libro, «la pervicacia a sbagliare e a correggersi, la consapevolezza razionale di essere il frutto di molte coincidenze sociali e di qualche imponderabile lampo di grazia delle eroine femminili di Alice Munro. Un'insaziabile fame di vita, di giustizia, di possibilità terrena di cambiare le

cose ci pungola a ogni pagina, e ci fa avvertire quanta forza traesse e quanta fiducia di riscatto riponesse l'autrice nella scrittura».

Notevoli riscoperte sono anche *Risposte nella polvere* di Rosamond Lehmann (Einaudi Stile libero) e *La signora Armitage* di Penelope Mortimer (minimum fax), due semi-sconosciute al grande pubblico italiano. Eppure due autrici sorprendenti: *La signorina Armitage*, pubblicato per la prima volta nel 1962, fu adattato al grande schermo (*Frenesia del piacere*) con la sceneggiatura del premio Nobel Harold Pinter ed è quello che oggi si chiama «una storia di nevrosi femminile» ma anche una riflessione sul terra della maternità (l'autrice ebbe uno sciame di figli da quattro uomini diversi).

Il romanzo di Rosamond Lehmann fu invece uno scandaloso bestseller negli anni Trenta e Quaranta e poi fu dimenticato, come anche gli altri romanzi dell'autrice. Non sempre ben accolti dalla critica, i romanzi di Lehmann ebbero sempre un vasto pubblico appassionato e oggi sono di nuovo amati per la qualità carnale e quotidiana delle sue storie. Scriveva qualche anno fa un famoso scrittore inglese (maschio), a proposito di *Risposte nella polvere*: «In ognuno di questi personaggi, se siamo onesti (ed è un segno di buona scrittura, fare di noi dei lettori onesti), quasi tutti gli uomini riconosceranno qualche aspetto di sé e arrossiranno per l'imbarazzo». Parola di Jonathan Coe.

«Da molti anni ho notato che il pregiudizio più forte, per i libri scritti da donne, viene proprio da uomini che militano nella cultura. A volte ho assistito alla totale indifferenza verso le autrici o, peggio, a un certo piacere nel non leggerle a priori.»

Perché Stoner è un vero eroe

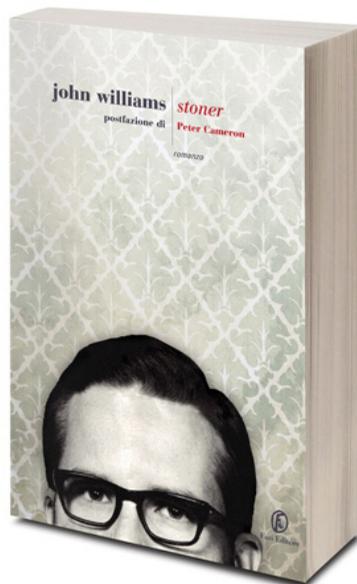
L'autore di «American Psycho» racconta la scoperta del romanzo del 1965 che torna in un'edizione speciale. Da lettore, l'ha amato. Da scrittore, si è sentito rincuorato per il successo arrivato tempo dopo

Bret Easton Ellis, La Lettura del Corriere della Sera, 30 novembre 2014

Un romanzo è sempre un dischiudersi della coscienza, sia per i personaggi che popolano la finzione narrativa, sia per i lettori che la riproducono nella loro mente a mano a mano che esplorano il terreno creato dall'autore. Certi romanzi sono più diretti nel rivelarsi – talvolta brutalmente didascalici, nella loro ansia di assicurarsi che il lettore capisca tutto – mentre altri si muovono nella direzione opposta, in modi più tortuosi. Sono pochissimi gli scrittori capaci di dar vita a quel magico equilibrio, fatto di schietta semplicità che poi diventa raffinato lirismo. Lo scrittore americano John Williams (1922-1994) vi riesce mirabilmente in *Stoner* (1965). La vicenda della riscoperta di *Stoner*, a quarant'anni dalla sua

pubblicazione, è una di quelle storie rincuoranti che danno speranza a ogni scrittore. Accolto da buone critiche ma da scarse vendite, *Stoner*, come la maggior parte dei romanzi, sparì nel nulla in breve tempo. Aveva tuttavia uno sparuto gruppo di ammiratori e, grazie alla ristampa di qualche anno fa, ha venduto quasi un milione di copie in trentacinque Paesi, soprattutto per merito del passaparola dei lettori. Il successo di *Stoner* ha fatto da traino alla ripubblicazione di altri due romanzi: *Butcher's Crossing* (1960) e *Augustus* (1972).

Quando ho sentito parlare per la prima volta di *Stoner*, ho pensato che la gente me lo consigliasse solo perché il titolo sembrava rimandare al mondo



della droga, per cui l'ho ignorato senza dargli troppa importanza. Ma continuavano a parlarne e così alla fine l'ho comprato. Ho scoperto che *Stoner* parla in realtà di William Stoner, un ragazzo di campagna che riesce a entrare all'Università del Missouri nel 1910 per poi diventare lì docente fino alla sua morte nel 1956. Con semplicità e grande forza espressiva, vengono passate in rassegna le delusioni che ne scandiscono la vita, e che la rendono deprimente solo in apparenza, perché siamo portati a identificarci con Stoner: i suoi fallimenti sono i nostri. Il romanzo è lucido nella sua compassione e, sebbene verso la fine ci si possa commuovere per il protagonista, risulta rassicurante perché l'idea di fondo è che non si è mai soli nella sofferenza: tutti soffriamo. Ma è lo stoicismo di Stoner di fronte al dolore e alla perdita a rendere così singolare questo romanzo. La sua portata drammatica sta tutta nell'atteggiamento di serena accettazione del protagonista verso ciò che gli accade. Questa passiva resistenza è ciò che lo rende un libro eccezionale, proprio perché diverso dalla maggior parte dei romanzi, dove il protagonista è sempre parte attiva nella catena di eventi drammatici che si dipana intorno a lui.

Butcher's Crossing, pubblicato cinque anni prima di *Stoner*, presenta un impianto narrativo più convenzionale, nonostante il protagonista abbia qualche caratteristica in comune con Stoner: lo stoicismo di fronte alla futilità del tutto, la perdita dell'innocenza, la morte imminente, il senso di sconfitta.

Siamo nel 1873, e *Butcher's Crossing* è una cittadina del Kansas – in realtà, un insediamento, un'idea non ancora realizzata – dove un giorno arriva William Andrews, un giovane sui vent'anni appena uscito dall'Università di Harvard e partito dalla natia Boston verso ovest, animato da vaghi propositi avventurosi. William è un sognatore, uno che ha ancora in testa le lezioni di Emerson e che dice frasi come «Voglio solo saperne di più su questo Paese», quando gli chiedono come sia finito a *Butcher's Crossing*.

Un conoscente di suo padre, pastore della Chiesa Unitariana, lo indirizza a un uomo di nome Miller.

Quando Miller gli racconta di quella volta in Colorado in cui, mentre piazzava trappole per castori, si è imbattuto in una gigantesca mandria di bufali in una valle dove secondo lui nessuno aveva ancora mai messo piede, una corda nascosta vibra nell'animo di William. Il giovane si offre di finanziare una spedizione: un carro, cavalli, provviste. Anche qui, le motivazioni sono vaghe, approssimative. «... Capi che la battuta di caccia che aveva concordato con Miller non era che uno stratagemma, un trucco per ingannare sé stesso, per blandire le sue abitudini più radicate. Non erano certo gli affari a condurlo laggiù, dove ora stava guardando e dove stava per andare. Partiva in completa libertà». Miller gli promette di condurlo in una valle delle Montagne Rocciose dove i bufali pascolano a migliaia. Così William, attratto e sedotto dal richiamo della natura – tutto quell'Emerson assorbito all'università –, gli affida la metà di una somma ereditata in cambio della possibilità di partecipare alla sua «avventura».

Ed ecco formato il piccolo manipolo di eroi, ciascuno con il suo specifico ruolo: Miller è il cacciatore che spara al bufalo; il pragmatico Fred Schneider lo scuoiava; l'assistente di Miller, Charley Hoge, un ubriacone mezzo matto che tiene con sé una Bibbia da due soldi macchiata di sangue di bufalo e che ha perso una mano in una precedente spedizione di caccia con Miller (due immagini che prefigurano l'orrore che seguirà), si occupa della cucina e del campo. William è il testimone.

C'è un'unica donna in questo mondo di uomini: una prostituta di nome Francine, fortemente attratta da William. William ricambia i suoi sentimenti, ma è combattuto perché si tratta di una puttana, anche se Francine si mostra perfettamente in pace con la vita che conduce a *Butcher's Crossing*. «Dev'essere una vita terribile, la sua», le mormora William quando lei va a trovarlo, la sera prima che gli uomini partano per la caccia. Non ci sarà una storia d'amore. È il mondo di Miller quello in cui stanno entrando (lui è Achab), ed è qui che un western già insolito si trasforma in un romanzo spietato e refrattario a ogni romanticismo sull'illusione di poter controllare la natura.

Butcher's Crossing in effetti è un western sotto tutti i punti di vista. E tuttavia, quando l'editore chiese a Williams di dichiararlo in copertina, vista la popolarità del genere a quei tempi, Williams disse di no. È forse tra i western più letterari che io abbia mai letto, ma non ci sono dubbi che sia un western, anticipando di molto l'operazione che Cormac McCarthy e Robert Altman hanno compiuto: il primo con il cruento e allucinato *Meridiano di sangue*, il secondo con quel capolavoro del cinema di frontiera che è *I comparì*. *Butcher's Crossing* distrugge il mito del West, dando vita a una storia dai toni cupi sulla lotta quotidiana per la sopravvivenza, che era poi al centro anche di *Stoner*. E tuttavia *Butcher's Crossing* non è *Stoner*. Proceede per eventi, per momenti d'azione sempre più concitati. La calma ma incontenibile follia di Miller prende quasi subito il sopravvento, mentre il lettore comincia a temere per la sorte degli uomini che nel suo delirio rimangono intrappolati. Se *Stoner* rappresenta lo stoicismo come scelta di vita, *Butcher's Crossing* è lineare e tradizionale, pur contenendo lo stesso sobrio, potente lirismo. Ci sono scene meravigliose, che non ti aspetteresti mai: cavalli assetati che avvertono l'odore dell'acqua e si lanciano al galoppo trascinando con sé carri e uomini in una corsa mortale. Una bufera spaventosa, già annunciata all'inizio, che getta gli uomini nel panico a partire dal primo fiocco di neve, tutti a eccezione di William, che non comprende subito il pericolo annunciato da quel fiocco e anzi se ne rallegra. Il titolo minaccioso del romanzo promette qualcosa di assai più cruento e spietato di quanto troviamo in *Stoner*, e ciò ci porta al cuore del romanzo: la carneficina dei bufali per mano di Miller.

La ripugnanza che in fondo William prova verso la caccia ha solo in parte a che fare con l'empatia nei confronti del bufalo ucciso; piuttosto si rivela legata al suo narcisismo giovanile e rispecchia la condiscendenza che riserva a Francine, nel modo in cui ad esempio fugge quando lei cerca di sedurlo: «Si era sentito male ed era fuggito perché l'aveva sconvolto vedere quella bestia, fino a un istante prima ancora orgogliosa, fiera e colma della dignità della vita, nuda e impotente, ridotta a un pezzo di carne inerte,

spogliata di sé stessa, o della nozione di sé stessa, e costretta a penzolare in modo grottesco, beffardo. Quella bestia non era più sé stessa; o almeno, non era più quella che aveva immaginato di essere. La sua identità era stata uccisa, e in quell'uccisione Andrews aveva avvertito anche la distruzione di qualcosa dentro di sé che non era riuscito ad affrontare. Ed era fuggito». È la massima concessione ai sentimenti che Williams fa in tutto *Butcher's Crossing*, ma anche nei passaggi più lirici il romanzo non scade mai nel sentimentalismo, e il valore morale si ricava dalla precisione del linguaggio, da quella prosa ormai famosa per semplicità ed eleganza. Sono due romanzi che si collocano a pieno titolo nella letteratura americana di metà secolo: nessuna traccia di modernismo, poco o nulla a fare da ornamento.

E non si può leggere Williams attraverso il velo della correttezza politica, come fanno alcuni dei suoi detrattori che lo accusano di misoginia perché l'unico personaggio femminile di *Butcher's Crossing* è una prostituta. È William ad avere un problema con Francine, non Francine stessa, né il libro a cui appartiene. È William che non riesce a elaborare il desiderio che prova per lei, e le sue paure sono dettate da una morale che non trova posto nelle lande selvagge di *Butcher's Crossing*.

È fin troppo facile compatire Williams per la sorte che gli è toccata, considerarlo un fallito perché non ha venduto molti libri quand'era in vita. Eppure, se vogliamo paragonarlo ad altri scrittori, ha compiuto una parabola di tutto rispetto: ha pubblicato il primo romanzo a venticinque anni; ha vinto il dottorato all'università del Missouri; è stato direttore del programma di scrittura creativa a Denver; è stato il primo direttore e editore della «Denver Quarterly Review»; si è sposato tre volte; ha avuto tre figli; ha vinto un National Book Award; ha vissuto 71 anni; beveva molto. E ha creato un capolavoro che oggi stanno riscoprendo legioni di lettori, oltre a un paio di ottimi romanzi attualmente in circolazione. Per essere un uomo venuto da una sgangherata fattoria battuta dalle famigerate tempeste di sabbia degli anni Trenta, Williams, nella sua maniera discreta, è una figura eroica quanto il suo personaggio più famoso.