

La rassegna stampa di **O**bligue

novembre 2015

La rassegna stampa del mese si apre con **L'inverno dell'uomo-scimmia**, un racconto di Emanuele Kraushaar

L'uomo-scimmia era sceso in paese, perché sui boschi era arrivato il freddo.

La prima donna che vide era così minuta che il vento delle montagne se la sarebbe trascinata via.

L'uomo-scimmia rimase a una certa distanza e lasciò che scomparisse dalla sua vista.

Quando vide una signora che zoppicava trascinando il peso di anni di sofferenza, l'uomo-scimmia si nascose dietro un cespuglio, immaginò il suo dolore e allontanò quel pensiero con uno sbuffo. Solo quando passò una donna magra con un profumo di fiori, l'uomo-scimmia l'avvicinò lentamente e le disse che l'avrebbe portata sui boschi.

La donna lo guardò con meraviglia e spavento. L'uomo-scimmia le mise una mano sulla bocca e la prese di forza. Mentre la portava sulle spalle disse: «Starai con me fino a quando arriverà la primavera».

La donna sentì solo un brusio, un fruscio di foglie, poi un'aria gelida la colpì all'improvviso.

*

L'uomo-scimmia arrivò al grande albero e gettò la donna su un giaciglio di arbusti.

Il grande albero era da sempre la sua casa.

Quando la donna si svegliò, vide il sangue uscire dal braccio, e le sembrò di perdere i sensi.

L'uomo-scimmia la fissò da vicino, si gettò su di lei e iniziò a leccarle la ferita.

Appena la donna si addormentò, l'uomo-scimmia andò a raccogliere un po' di legna.

Al suo ritorno la donna sembrava priva di forze.

L'uomo-scimmia posò la legna, ascoltò il suo respiro e le diede una carezza.

Le sue unghie la graffiarono.

Quando aprì gli occhi, la donna vide la lingua calda dell'uomo-scimmia che la leccava.

*

Dopo cinque giorni il padre andò a denunciare la scomparsa della figlia.

Il poliziotto segnò i dati anagrafici e annotò qualcosa d'altro.

Il padre della donna era molto grasso e la sua voce usciva come dal fondo di un pozzo.

«Da quanto non vede sua figlia?»

«Tre giorni.»

I due si scambiarono altre parole, poi quando il poliziotto rimase solo si sfiorò i baffi appuntiti e pensò alla figlia che ballava abbracciata alla madre.

Mentre rientrava a casa, il padre immaginò la figlia su una spiaggia di sabbia finissima.

Sulla spiaggia c'era una grossa conchiglia nera.

*

L'uomo-scimmia fu scosso da una forte eccitazione: si avvicinò alla donna, la girò con forza e iniziò a penetrarla.

La donna chiuse gli occhi e sentì un dolore mai provato prima.

L'uomo-scimmia continuò per molto tempo sempre nella stessa posizione.

Appena ebbe finito, l'uomo-scimmia salì sul grande albero, scrutò il cielo, poi guardò verso il paese.

*

La donna si svegliò nel cuore della notte.

Nelle tenebre illuminate dal fuoco si stagliava il volto dell'uomo-scimmia.

La donna chiuse e riaprì gli occhi più volte.

Le orecchie, la bocca, il naso dell'uomo-scimmia erano ricoperti di peli.

La donna urlò parole di spavento.

L'uomo-scimmia si svegliò e le mollò uno schiaffo.

La donna svenne e sognò il padre che si avvicinava, spingendola nell'angolo della sua stanza, fino quasi a soffocarla con la sua pancia enorme.

*

In paese il padre della donna mangiava fissando la parete di fronte a sé.

Quando ebbe finito, si alzò, buttò giù mezzo bicchiere di vino, si abbassò i pantaloni e iniziò a spingere il tavolo con le gambe.

Lo fermò il suono del campanello.

Prima di andare ad aprire, il padre della donna guardò più volte il soffitto e il pavimento.

Alla porta c'era il poliziotto con i baffi appuntiti.

«Devo farle alcune domande su sua moglie.»

«Mi dica.»

«A quanto ne sappiamo, è andata a vivere in un altro paese.»

«Proprio così.»

«Dove?»

«Non so.»

«Nei paesi qui intorno non c'è traccia di sua moglie.»
«Quella che è sparita è mia figlia, perché mi fa domande su mia moglie?»

«Prima di scomparire, sua figlia è venuta in commissariato. Io non c'ero, ma ha parlato con il mio collega. Era preoccupata per sua madre.»

«Non saprei come aiutarla: non ricordo più nemmeno il viso di mia moglie.»

«Per quanto ne sappiamo, potrebbe essere sparita da pochi giorni.»

«Adesso ho una nuova compagna» concluse il padre e la sua voce scomparve subito.

Il poliziotto guardò verso la cucina e non vide nessuno.

Il padre si appallottolò come un riccio e il poliziotto se ne andò sbuffando sotto i suoi baffi appuntiti.

*

Quando non dormiva, la donna fissava l'uomo-scimmia.

Temeva un suo scatto improvviso: uno schiaffo, un pugno, una bastonata. Invece l'uomo-scimmia la guardava e l'annusava da una certa distanza.

Ogni tanto si alzava e la stringeva con forza.

All'inizio la donna aveva paura, ma una volta desiderò quella morsa.

Quando l'uomo-scimmia l'abbracciò di nuovo, la donna sentì il corpo scaldarsi: un vento tiepido che le accarezzava la carne.

*

La donna perse il conto delle giornate insieme all'uomo-scimmia.

Faceva sempre più freddo ed era contenta quando lui la stringeva.

Ogni tanto l'uomo-scimmia diceva qualcosa, ma la donna sentiva solo gli schiocchi del fuoco e il rumore della neve che cadeva dai rami. Dal giorno del rapimento i pensieri erano rimasti gelati nella sua testa.

Spesso l'uomo-scimmia la penetrava per ore: a volte la donna perdeva i sensi.

Quando aveva sete prendeva la neve e se la metteva in bocca, quando aveva fame sentiva dei calci nella pancia.

Un giorno l'uomo-scimmia la trascinò sulla cima del grande albero.

La donna guardò verso il paese, ma davanti a lei c'era solo il riflesso bianco della neve.

*

Una mattina l'uomo-scimmia vide il mestruo della donna, lo annusò e lanciò un grido cupo e prolungato. Prese a girarle intorno frenetico, poi iniziò a correre verso il fondo del bosco.

La donna vide una macchia scura che spariva tra gli alberi.

Rimase immobile.

Quando il fuoco si spense, si alzò e si diresse verso il paese.

Mentre camminava, i giorni con l'uomo-scimmia scivolavano via dalla sua testa.

Il paese era sempre più vicino.

Il freddo si faceva sentire e la donna pensò che le sarebbero mancati gli abbracci dell'uomo-scimmia.

Pensò anche al padre e alla sua pancia enorme, che una volta stava per soffocarla.

Nei suoi occhi il paese si ingrandiva sempre di più, ma nella sua testa era sempre più lontano.

La donna si fermò, vide il sangue sulla neve e perse i sensi.

*

Stesa sulla neve, la donna fu assalita dalle immagini del passato. La madre legata in cucina, il padre che la colpiva, e ogni tanto c'erano pugni anche per lei.

Una sera la madre non si era più rialzata.

La donna era corsa fuori, il padre l'aveva rincorsa, ma si era dovuto fermare sulla porta del commissariato.

C'era un poliziotto grasso che odorava di tabacco.

La donna gli aveva raccontato della madre e delle violenze del padre.

L'uomo le aveva detto che il suo turno era appena finito e che presto sarebbe arrivato il collega.

La donna era uscita a prendere una boccata d'aria.

Per un attimo le era sembrato di vedere un pugno gigante sospeso in aria.

Spaventata, aveva chiuso gli occhi ed era stata avvolta da un profumo di fiori.

Quando li aveva riaperti, si era trovata davanti l'uomo-scimmia, che l'aveva presa con forza per portarla sui boschi.

La voglia di tornare al grande albero la percorse come il vento d'inizio primavera.

La donna provò a rialzarsi, ma il freddo la trascinò in un posto sconosciuto e lontanissimo.

Emanuele Kraushaar (Roma, 1977) ha pubblicato le raccolte di racconti *Tic* (Ati, 2005) e *Maria De Filippi* (Alet, 2011). Alcune sue poesie sono state tradotte in spagnolo e svedese. Ha diretto per anni la rivista di informazione culturale «Metromorfosi». È cofondatore di Tic Edizioni.

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet tra il primo e il 30 novembre 2015.
Impaginazione a cura di **Oblique**

≠ <i>Thomas Williams, tre rivali compresi in un campus novel: Stone Nabokov Roth</i> Luca Briasco, «Alias del manifesto», primo novembre 2015	7
≠ <i>Tu scrivi, io ti correggo. I libri nati grazie agli editor</i> Massimo Novelli, «il Fatto Quotidiano», 3 novembre 2015	9
≠ <i>Amazon apre la sua prima libreria «reale» a Seattle</i> Renato Paone, huffingtonpost.it, 3 novembre 2015	11
≠ <i>Roberto Calasso, Italy's Publishing Maestro</i> Stephen Heyman, nytimes.com, 4 novembre 2015	12
≠ <i>Quanto costano i libri in Italia</i> Redazionale, ilpost.it, 5 novembre 2015	14
≠ <i>George Saunders, la compassione e la grazia</i> Gianni Montieri, doppiozero.com, 5 novembre 2015	17
≠ <i>L'uomo che ha spiegato il mondo con i romanzi</i> Francesco Guglieri, rivistastudio.com, 5 novembre 2015	19
≠ <i>Giorgio Pressburger</i> Antonio Gnoli, «la Repubblica», 8 novembre 2015	21
≠ <i>Gli interpreti della letteratura</i> Ida Bozzi, «La Lettura del Corriere della Sera», 8 novembre 2015	25
≠ <i>Non chiamatelo Ismaele</i> Cristina Taglietti, «La Lettura del Corriere della Sera», 8 novembre 2015	28
≠ <i>La storia di e/o</i> Redazionale, ilpost.it, 9 novembre 2015	31
≠ <i>I dilemmi del Dio d'America</i> Paolo Giordano, «Corriere della Sera», 10 novembre 2015	33
≠ <i>Basta gate, rating e hot spot: italiano, parla come mangi</i> Silvia Truzzi, «il Fatto Quotidiano», 11 novembre 2015	36
≠ <i>In Francia e negli Stati Uniti le librerie indipendenti resistono ad Amazon</i> Claire Richard, grafias.it/rue89.nouvelobs.com, 11 novembre 2015	38
≠ <i>Il buio oltre il manoscritto</i> Roberto Casati, «Il Sole 24 Ore», 15 novembre 2015	40
≠ <i>La vocazione etica si fa sperimentale: l'ultimo Malamud</i> Luca Briasco, «Alias del manifesto», 15 novembre 2015	42
≠ <i>Scrittori, i tormenti dell'età di mezzo</i> Paolo Di Paolo, «La Stampa», 16 novembre 2015	44
≠ <i>Manuzio, il culto delle «cose utili»</i> Roberto Calasso, «Corriere della Sera», 18 novembre 2015	46
≠ <i>Filosofia, droghe e profezie. Il testamento di Philip K. Dick</i> Gian Paolo Serino, «il Giornale», 19 novembre 2015	48
≠ <i>«La mia vita disegnando il tempo in una stanza»</i> Luca Valtorta, «la Repubblica», 20 novembre 2015	50
≠ <i>La gioventù bruciata del «classico» Zeichen</i> Aurelio Picca, «il Giornale», 20 novembre 2015	52
≠ <i>Un'autobiografia per feticci: Michele Mari e l'ossessione per gli oggetti</i> Laura Antonella Carli, linkiesta.com, 21 novembre 2015	54

≠ <i>Lasciatemi parlare, sono un e-taliano</i>	
Giuseppe Antonelli, «La Lettura del Corriere della Sera», 22 novembre 2015	57
≠ <i>Contro il critico contemporaneo. Gli snob piangono la morte del romanzo</i>	
Alessandro Piperno, «La Lettura del Corriere della Sera», 22 novembre 2015	59
≠ <i>Caro Tondelli</i>	
Andrea Gentile, «IL Magazine», 22 novembre 2015	62
≠ <i>Umberto Eco & C.: «Siamo pazzi, diciamo addio a Mondazzoli»</i>	
Francesco Merlo, «la Repubblica», 24 novembre 2015	64
≠ <i>Elisabetta Sgarbi: «Ecco com'è nata La nave di Teseo»</i>	
Antonio Prudeniano, ilLibraio.it, 24 novembre 2015	67
≠ <i>Una scrittura indigesta</i>	
Enrico Terrinoni, «il manifesto», 24 novembre 2015	70
≠ <i>E il libro si fece bello</i>	
Renato Minore, «Il Messaggero», 24 novembre 2015	73
≠ <i>Nori, il bastian contrario che smonta i miti d'oggi</i>	
Camillo Langone, «il Giornale», 24 novembre 2015	75
≠ <i>Quanta acqua imbarca la nave di Teseo, tra paletti antropologici e Area C</i>	
Michele Masneri, «Il Foglio», 24 novembre 2015	77
≠ <i>Il day after di Teseo tra entusiasmi e veleni</i>	
Mario Baudino, «La Stampa», 25 novembre 2015	79
≠ <i>La stanza mnemonica, il libro perduto e più importante del cyberpunk italiano</i>	
Mattia Salvia, vice.com, 25 novembre 2015	81
≠ <i>La versione di Marina</i>	
Marina Berlusconi, «Il Foglio», 26 novembre 2015	84
≠ <i>Houellebecq lercio misantropo</i>	
Luigi Grazioli, doppiozero.com, 26 novembre 2015	85
≠ <i>Nessuno mette Betty in un angolo</i>	
Davide Piacenza, rivistastudio.com, 26 novembre 2015	93
≠ <i>Nell'abisso dello Zibaldone maledetto di Heidegger</i>	
Antonio Gnoli, «la Repubblica», 27 novembre 2015	95
≠ <i>James Ellroy: «Mi stendo al buio e aspetto i miei noir»</i>	
David Peace, «la Repubblica», 28 novembre 2015	97
≠ <i>Tutti i broker che sceglieranno le nostre letture</i>	
Antonio Sgobba, «pagina99», 28 novembre 2015	99
≠ <i>Un «patto civile» per i lettori</i>	
Paolo Conti, «La Lettura del Corriere della Sera», 29 novembre 2015	103
≠ <i>Il doppio contagio della critica</i>	
Franco Cordelli, «La Lettura del Corriere della Sera», 29 novembre 2015	105
≠ <i>Negro, la parola diventata tabù per colpa del cinema</i>	
Masolino D'Amico, «La Stampa», 29 novembre 2015	108
≠ <i>La rotta della nave di Teseo</i>	
Elisabetta Sgarbi, «Il Sole 24 Ore», 29 novembre 2015	110
≠ <i>Edgardo Franzosini: «Racconto vite di seconda e terza mano»</i>	
Dario Pappalardo, «la Repubblica», 30 novembre 2015	111

Thomas Williams, tre rivali compresi in un campus novel: Stone Nabokov Roth

Tradotto da Fazi *I capelli di Harold Roux* di Thomas Williams.
National Book Award nel 1975, il romanzo raccoglie l'eredità del postmoderno,
ma è anche un elogio del gesto sovrano di creare personaggi

Luca Briasco, «Alias del manifesto», primo novembre 2015

Nei vent'anni abbondanti dalla sua fondazione, Fazi editore si è sempre contraddistinto per un'attenta azione di recupero e rilancio di autori, soprattutto americani, inediti in Italia o precipitati in un oblio immeritato. Grazie ad antenne particolarmente sensibili, nel catalogo della casa editrice romana hanno trovato posto molti tra i capolavori di John Fante (ora proposti da Einaudi Stile Libero) e piccole gemme come *Città amara* di Leonard Gardner – tra i pochi romanzi veramente grandi sul mondo della boxe, vero rovescio del sogno americano – o il raffinato *Cassandra al matrimonio*, di Dorothy Baker. Per non parlare di quello che è stato forse il caso letterario più clamoroso degli ultimi anni: *Stoner*, capolavoro dimenticato di quel John Williams che il pubblico italiano conosceva solamente per un bellissimo romanzo storico sull'imperatore Augusto, e che invece aveva scritto alcune tra le pagine più quietamente deflagranti sulla repressione dei sentimenti, il sogno dell'arte, le vite dimenticate e in sordina che si agitano nel cuore profondo di un paese. Ora, l'operazione di scouting e ricerca di Fazi ci propone un nuovo frutto, che ha anch'esso tutti i numeri per poter diventare un piccolo evento: *I capelli di Harold Roux* (pp 478, euro 18, traduzione efficace di Nicola Manuppeli e Giacomo Cuva), romanzo vincitore del prestigioso National Book Award nel 1975, caduto nel dimenticatoio anche negli Stati Uniti fino alla sua ripubblicazione nel 2011, con un'introduzione altamente elogiativa di Andre Dubus III. L'autore, Thomas Williams, ne aveva scritti altri 7, alternandoli a un'apprezzata produzione

di racconti: vissuto per quasi tutta la vita nel New Hampshire, insegnando alla locale università e conducendo un'esistenza riservata e raccolta, segnata dalla passione per la caccia, aveva avuto tra i suoi allievi John Irving, che ha contribuito e non poco al suo rilancio.

Nonostante la curiosa, parziale omonimia con John Williams, e la comune qualifica di *campus novels*, qualunque paragone tra *I capelli di Harold Roux* e *Stoner* sarebbe tanto immotivato quanto fuorviante: è difficile immaginare due romanzi che, prendendo le mosse da situazioni analoghe (un protagonista che dedica la propria vita all'insegnamento e all'arte; un'università lontana dai centri pulsanti della vita americana; un senso di insoddisfazione e un'angoscia del vivere che si irradia e si riflette su tutti i personaggi che a turno occupano la scena), le sviluppino in modo così antitetico.

Più interessante e produttivo, forse, può risultare il paragone tra Williams e gli autori che gli contesero il National Book Award. Nel 1975, il premio fu assegnato ex aequo, oltre che a *I capelli di Harold Roux*, anche a *Dog Soldiers* – il grande romanzo su Vietnam e droga di Robert Stone, anch'esso fuori stampa da decenni e originariamente proposto in Italia da Bompiani con il fantasioso titolo *I guerrieri dell'inferno* –, mentre tra i finalisti figuravano un maestro del tardo modernismo come Vladimir Nabokov e il Philip Roth di *La mia vita di uomo*. Ebbene, il romanzo di Williams sembra racchiudere in sé elementi di tutti e tre i grandi concorrenti che ho elencato.

Un rapido sguardo alla trama e alla struttura del libro è sufficiente a comprendere quanto i paragoni con Stone, Nabokov e Roth siano sensati e non pretestuosi. *I capelli di Harold Roux* è in primo luogo la storia di un professore universitario del New England, Aaron Benham, che si è appena preso un anno sabbatico per poter scrivere un romanzo, il cui titolo di lavoro è «I capelli di Harold Roux». La storia gli preme da dentro: gli basta leggerne il titolo, scritto con grafia pretenziosa sulla prima pagina del suo quaderno di lavoro, per trovarsi, «quasi contro la propria volontà, a scrutare, a sforzarsi di vedere, come fosse dietro una sottile parete di ghiaccio, quella pianura lontana e lunare, quel fuocherello, unica scintilla calda dell'immenso, increato vuoto attorno al quale i suoi personaggi aspettano». Sono proprio i personaggi a chiamarlo a sé, a chiedergli con insistenza di dar loro vita: da Allard, vero alter ego autoriale, studente universitario, reduce di guerra e aspirante scrittore, diviso tra l'amore spirituale per la cattolica e virginale Mary Tolliver e quello carnale per l'ebrea marxista Noemi, a Harold Roux, goffo e idealista, che vive sublimando le sue pulsioni più oscure in racconti di insostenibile e zuccheroso romanticismo, proprio come nasconde l'incipiente calvizie dietro un improbabile parrucchino color carota. Ma Aaron, per citare il bellissimo incipit del romanzo, «ascolta le voci sbagliate»: quella di sua moglie, Agnes, e dei suoi due figli, cui racconta sempre la stessa fiaba, sera dopo sera; quelle dei suoi studenti, ai quali legge racconti ed esperimenti letterari composti in attesa di metter mano al romanzo, ricavandone commenti ora sprezzanti, ora esaltati; quella dell'amico George, che non riesce a completare la tesi di dottorato grazie alla quale potrebbe salvare il suo posto di insegnante. Distratto da queste mille incombenze, Aaron si perde: eppure il romanzo va avanti, e alle voci di chi gli sta intorno e chiede disperatamente il suo aiuto si sommano e alternano quelle di Allard, Harold, Mary, finché i due livelli della narrazione si sovrappongono e non è più possibile stabilire in

quale misura, scrivendo «I capelli di Harold Roux», il protagonista non stia in realtà parlando di sé stesso e della deriva nella quale di giorno in giorno e implacabilmente precipito.

Ecco allora il senso degli accostamenti: il raffinato intarsio tra livelli differenti di narrazione e la tensione verso il metaromanzo ricordano da presso alcuni tra i capolavori di Nabokov, *Fuoco pallido* sopra tutti; la capacità di immergersi nel mondo della protesta studentesca (che sia quella contro il Piano Marshall e l'anticomunismo, nelle pagine del romanzo che Aaron sta scrivendo, o quella anti-Vietnam che il professore vede montare intorno a sé) e di narrarne la disillusione ha diversi punti in comune con il ritratto al vetriolo dell'America costruito da Robert Stone; la vitalità furibonda, la sensualità e la ribalderia della vita studentesca raffigurata nel romanzo cui Aaron sta lavorando, come le pulsioni erotiche ed errabonde da cui il protagonista si lascia trascinare nella vita di tutti i giorni, fanno pensare a tante pagine di Roth, e in particolare della trilogia di Zuckerman.

Scritto nel periodo in cui il postmodernismo letterario raggiungeva il suo apogeo (l'anno precedente, il National Book Award era andato a *L'Arcobaleno della gravità*, di Pynchon, e nel 1976 sarebbe stato premiato *JR*, di William Gaddis), *I capelli di Harold Roux* ne raccoglie in parte l'eredità. Si appropria soprattutto della pulsione metanarrativa, ma l'incastro di storie che ne deriva, più che innescare una riflessione sull'instabilità del reale o sull'esaurimento di ciò che è narrabile, si traduce in un elogio dell'immaginazione e della scrittura, di quel gesto sovrano grazie al quale, a partire da una fiammella quasi invisibile, l'immenso increato nel quale i personaggi si agitano si riempie e prende vita. Non stupisce allora che in prima fila, tra i tanti ammiratori di Williams, vi sia Stephen King: il più grande inventore di storie del romanzo americano contemporaneo, ma anche l'artefice, con *La metà oscura*, di una delle riflessioni più angosciose sul travaglio della scrittura e sulla misteriosa tirannia dei personaggi.

Tu scrivi, io ti correggo. I libri nati grazie agli editor

Da Primo Levi a Kerouac, da Lalla Romano a Chiara Gamberale:
il rapporto spesso difficile tra lo scrittore e chi lo legge per primo
(e magari deve anche suggerirgli la copertina)

Massimo Novelli, «il Fatto Quotidiano», 3 novembre 2015

Un luogo comune recita che la storia non si fa con i se e con i ma. Nel lavoro editoriale, nella letteratura, spesso è vero il contrario. Se Primo Levi non avesse incontrato nel 1947 Alessandro Galante Garrone, storico e magistrato, il «mite giacobino» della Resistenza, e poi Franco Antonicelli, altra figura luminosa dell'antifascismo e della cultura, probabilmente *Se questo è un uomo* sarebbe rimasto in un cassetto. Rifiutato dall'Einaudi, il testo del chimico torinese deportato ad Auschwitz fu apprezzato da Galante Garrone, che in una lettera del 28 maggio 1947 lo raccomandò ad Antonicelli, che aveva riaperto la casa editrice De Silva. «Puoi dirmi presto qualcosa?», gli scrisse. «Se a De Silva non interessasse, ci si rivolgerebbe altrove. Ma spero (e sarei molto contento) che la tua casa editrice vorrà pubblicare quest'opera». Antonicelli mantenne la parole.

Anche Jack Kerouac, se non avesse conosciuto il critico letterario Malcolm Cowley, forse si sarebbe scoraggiato, e il suo *On the Road*, cioè *Sulla strada*, non sarebbe stato stampato. Grazie a quest'ultimo e a Keith Jennison, una editor della Viking Press, il romanzo della Beat Generation, più volte riscritto, il 5 settembre 1957 arrivò negli scaffali delle librerie americane. Il titolo, quell'*On the Road*, era stato suggerito da Cowley, al posto di *The Beat Generation* indicato dal romanziere.

Le storie rievocate sono 2 dei 12 casi letterari esaminati dalle studentesse e dagli studenti del master di prima livello in Professioni e prodotti dell'editoria del Collegio Santa Caterina dell'Università di Pavia, che li hanno indagati per mettere a fuoco il rapporto

tra scrittori e editing. Ne è nato il volume *Correggimi se sbaglio. I retroscena tra autori ed editor*. Appena pubblicato dalle Edizioni Santa Caterina (pp 212, euro 18), esce con una prefazione di Benedetta Centovalli dedicate a Grazia Cherchi, che «è stata un esempio per tutti quelli della nostra generazione che hanno intrapreso la strada del lavoro editoriale». Le vicende dei libri di Primo Levi e di Kerouac, ripercorse da Barbara Ottin Bocat e da Melissa Minò, fanno scuola. Non meno significative sono quelle che svelano in che modo si è giunti a pubblicare i romanzi di narratrici e di narratori come Lalla Romano, Natalia Ginsburg (*Lessico familiare*), Stefano d'Arrigo, Francesco Diamond, Maurizio Maggiani, Paolo Giordano, Chiara Gamberale, Jack London (*Il richiamo della foresta*), Howard Phillips Lovecraft (con l'editing dei suoi libri dopo la sua morte) e Roland Dahl.

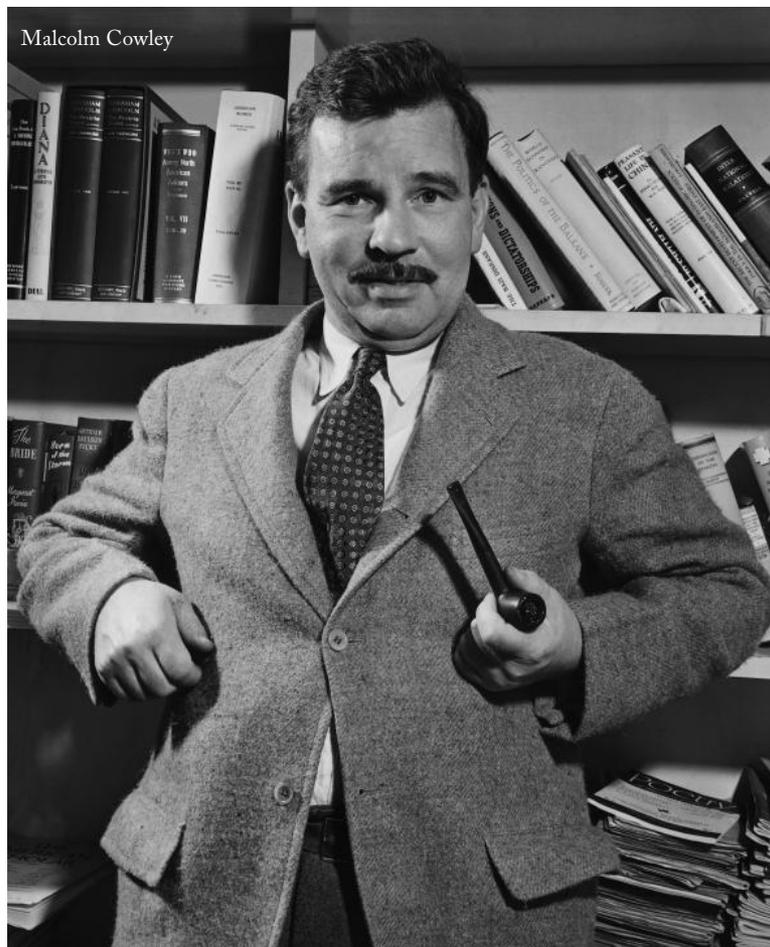
Lavoro oscuro, dietro le quinte, il mestiere degli editor, rammentava Grazia Cherchi, non deve essere identificato in una attività da ghost writer o da coautore, bensì da «lettori competenti e fidati al servizio di chi scrive e non degli editori». Certe volte, come ricostruisce Cinzia Crinò nel percorso editoriale di *La solitudine dei numeri primi* di Giordano, la bravura dell'editor ha servito alla perfezione l'autore e l'editore. A cominciare dal titolo, scelto da Antonio Franchini, l'editor, che in un'intervista ha spiegato che «il titolo sta sempre dentro il libro, solo che l'autore non se ne accorge». E per continuare con l'immagine di copertina. Giordano l'aveva immaginata «molto inumana, scura, notturna, anche

più inquietante». Alla Mondadori hanno optato per l'autoscatto di una ragazza olandese, che l'aveva inserita in un profilo su internet. «Non c'è nessun vero legame col testo», ha detto l'art director Giacomo Callo, «ma ci è piaciuta troppo come immagine e non potevamo lasciarla andare».

In occasione dell'uscita del romanzo *Le luci nelle case degli altri*, come rammenta Laura Febo nel capitolo su Chiara Gamberale, la scrittrice romana ha dichiarato che «la squadra della Mondadori è stata davvero un valore aggiuntivo», dalla «editor che lo ha seguito, Laura Cerutti, all'ufficio grafico». Diversamente la pensava, almeno per qualche tempo, Lalla Romano, all'epoca della pubblicazione da Einaudi di *Maria*, nel 1953, nella collana vittoriniana dei Gettoni. La saggista Isabella Saya narra che, dopo avere tentato di inserire il libro nella collana

dei Coralli, la Romano capitolò, chiedendo però un risvolto di copertina di Elio Vittorini. L'autore di *Uomini e no* rispose con ironia in una lettera a Calvino: «La Romano vorrebbe una fascetta con la mia firma. Si può trarla fuori dalla presentazione. Ma di poche parole, per piacere. Poverina, è ancora scottata di come la critica, l'altra volta, la sbrìgò di sottogamba. [...] E vorrebbe proprio avere, stavolta, il segno distintivo sotto forma di fascetta».

Difficile dire se August Derleht, come ricorda daniele Baroni, fece più male che bene pubblicando le opere di Lovecraft dopo la sua morte, avvenuta nel 1937. Di sicuro ci fu una colpa: «Quella di modificare dal punto di vista ideologico la famosissima mitologia degli antichi dèi del ciclo di Cthulhu». Il rapporto non fu «alchemico» come sembra essere stato, invece, quello fra la Gamberale e la Mondadori.



Amazon apre la sua prima libreria «reale» a Seattle

Renato Paone, huffingtonpost.it, 3 novembre 2015

Inaugurata oggi a Seattle Amazon Books, la prima libreria «fisica» della multinazionale di Jeff Bezos. Una mossa che ha spiazzato un po' tutti, sia per la crisi in cui versa al momento l'editoria classica, sia perché, sin dal suo esordio, Amazon era stata messa alla gogna dalle librerie tradizionali perché, secondo loro, sarebbe stata la causa della distruzione dell'industria editoriale, costringendo migliaia di negozi a chiudere i battenti.

La domanda sorge spontanea: quale interesse avrebbe Amazon nel montare scaffali ed espositori in un negozio «reale»? La multinazionale intenderebbe avvicinarsi a quella fetta di utenza ancora restia ad affidarsi all'e-commerce, ma non solo. Stando alle dichiarazioni rilasciate al **Seattle Times** dalla vicepresidente di Amazon Books, Jennifer Cast, il colosso vorrebbe fornire maggiore visibilità – e di conseguenza mercato – ai libri editi direttamente dalla compagnia di Bezos. Sugli scaffali di Amazon Books, infatti, verranno esposti circa 5000 titoli, selezionati in base alle recensioni e ai dati di vendita e gradimento ottenuti sul portale online. La libreria «sarà un'estensione della piattaforma Amazon.com» e «potrebbe essere la prima di una lunga serie», ha specificato la Cast.

«Abbiamo applicato 20 anni di esperienza nella vendita online per costruire un negozio che integra i vantaggi dell'offline e dell'online», ha proseguito il

vicepresidente di Amazon Books. Normalmente, infatti, una libreria classica incorre in problemi di magazzino, libri invenduti che si accatastano e un rapporto di debolezza con editori e distributori. Amazon invece potrà permettersi una linea editoriale tarata direttamente sui potenziali clienti, in quanto già a conoscenza dei loro interessi. I prezzi dei libri nel negozio fisico, inoltre, saranno gli stessi di quelli venduti su internet.

La libreria ha una superficie calpestabile di 185 metri quadrati e uno spazio complessivo di 500 metri quadrati. Dimensioni dovute al particolare posizionamento dei testi esposti: il cliente non dovrà più inclinare la testa di 90 gradi per leggere il titolo del libro sulla costina, poiché la copertina sarà in bella mostra, un po' come accadeva per i dvd di Blockbuster.

A testimoniare lo spirito *client-friendly*, proprio come il sito, l'idea di un'area dedicata ai libri preferiti dallo staff Amazon. In occasione dell'apertura, tra i testi consigliati figuravano quelli scelti direttamente da Jeff Bezos: *The Gift of Fear* di Gavin de Becker, *The Five Love Languages* di Gary Chapman e *Traps*, il libro scritto dalla moglie dell'imprenditore statunitense, MacKenzie Bezos.

Quel che è certo, a detta degli esperti, è che l'ingresso di Amazon nel mercato tradizionale garantisce alle librerie classiche ancora molti anni di vita. Il rischio è che finisca per monopolizzarlo.

«Abbiamo applicato 20 anni di esperienza nella vendita online per costruire un negozio che integra i vantaggi dell'offline e dell'online.»

Roberto Calasso, Italy's Publishing Maestro



Stephen Heyman, nytimes.com, 4 novembre 2015

«The Paris Review» once described Roberto Calasso, 74, as a «literary institution of one». The author of more than 12 books on everything from Kafka to Indian mythology, he's also a translator, a rare book collector, and the majority owner and long-time publisher of Adelphi Edizioni, among Italy's most esteemed, and unpredictable, publishing houses.

Adelphi specializes in what others overlook, bringing together underappreciated literary titans like Robert Walser alongside fantasy novels, Tibetan religious texts and popular books on animal behavior. How a publishing house can unite such disparate things, and not go bankrupt, is the subject of Mr. Calasso's new memoir, *The Art of the Publisher*, which comes out this week in Britain and the United States. By phone from Milan, Mr. Calasso said that Adelphi's interests have long stumped its critics. «At the beginning,» he said «we were considered rather eccentric and aristocratic. Then, when we started to have remarkable commercial successes, we were accused of being too populist. That was curious because we were publishing exactly the same books».

Where does the idea of publishing as an art form come from?

It starts with the greatest of publishers and printers, Aldus Manutius, who lived in the Renaissance. He was the first one who considered how books should be presented. He invented the form of the paperback. He called it *libelli portatiles*, a portable

book. In the 20th century, the best example may be Kurt Wolff. He's famous now because he was the first publisher of Kafka. But he published totally unknown writers who were very different from each other but who belonged, in some way, to the same literary landscape.

*Starting in the 1970s, Adelphi championed a lot of **Mitteleuropean authors** like Joseph Roth and Arthur Schnitzler. Is it surprising to see how they have infiltrated popular culture?*

We had no idea these people would become so popular. At the time some were not even in print in Germany. The reason why we published them was not about a kind of geographical inclination. You cannot do without Vienna in a way. From Joseph Roth to Wittgenstein from Adolf Loos to Schiele, they are all essential figures of the 20th century. I remember, when I myself was translating Karl Kraus's aphorisms, I met Erich Linder, who was maybe the greatest literary agent of those years. He told me: «Ya, that's good that you're doing Kraus. You'll sell 20 copies». By now Kraus is near his 20th printing. So a lot has changed.

You write darkly about the implications of mass digitization programs like Google Books. You say that this kind of technology blurs the distinction between information and knowledge.

Yes, and that is a problem with our entire world, not just the publishing industry. The word «information» suffers from a kind of verbal inflation, which

has confused the minds of lots of people. And that is really worrying. Not the simple fact of digitization, which I'm not scared of, but that in the mind of some people, these two terms conflate. But they are opposites, sometimes.

Do you worry that Adelphi won't find a new generation of Italian readers?

One is never quite sure about that. Last year, we published *Seven Brief Lessons on Physics*, a book by a brilliant Italian physicist, Carlo Rovelli, which now has sold 300,000 copies. That is astonishing not only in Italy but anywhere. It's a book by an author who is unknown to the general public, on physics which

is not the easiest subject, and it obviously reached a huge public by only its pure force. So that is a very good sign.

Do you think publishers who follow your example are guaranteed some measure of commercial success?

There are no guarantees at all. You can do very good things and go bankrupt. And you can do the same things or similar things and have success. One of the fascinating things about publishing is the risk is immensely high and you're never sure of anything. When you meet someone who tells you with total certainty that something will be a great success or a great failure, he's simply wrong.



Quanto costano i libri in Italia

Sempre meno: c'entrano la crisi economica,
la percezione che siano cari e il calo dei prezzi di stampa

Redazionale, ilpost.it, 5 novembre 2015

I prezzi dei libri di carta in Italia – sostiene l'Associazione italiana editori nel *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia* del 2015 – diminuiscono ininterrottamente dal 2011. Nel 2014 il calo rispetto all'anno precedente è stato del 6,4 per cento per i libri di carta e del 6,1 per gli ebook al netto dell'Iva. Anche l'Istat **calcola** che nel 2013 il prezzo medio dei libri è sceso a 19,59 euro contro i 20,29 medi del 2012, con una differenza tra piccoli editori (22,6 euro medi) e grandi editori (19,37 euro) dovuta al fatto che questi ultimi, grazie all'alto numero di copie stampate e distribuite, possono fare economie di scala e permettersi pezzi più bassi. Sempre secondo l'Istat, più della metà dei libri messi in commercio in Italia nel 2013 non superava i 15 euro. La ragione principale del calo del prezzo è sicuramente la crisi economica – quando ci si sente poveri, un euro in meno può cambiare la percezione ed essere determinante –, ma potrebbe essere dovuta anche a una incidenza progressivamente minore dei costi industriali di stampa.

La percezione diffusa è che i libri costino tanto, addirittura troppo secondo un certo luogo comune. La verità è che oggi per un editore medio grande – che sia cioè in grado di stampare un numero sufficiente di copie per spuntare prezzi competitivi – il costo di produzione di 7-8000 copie di un libro di 250 pagine in brossura (cioè non con la copertina rigida) è di 1,5-1,8 euro a copia. Il prezzo di vendita è circa 10 volte più alto. In libreria, infatti, quel libro costerà tra i 16 e i 19 euro. È un ricarico che appare simile a quello di beni di

lusso, quelli dove il marchio risulta determinante rispetto al prodotto. I libri, invece, sono tra le merci che offrono margini di guadagno più bassi. Su un campione di 100 libri pubblicati, la media di margine per l'editore è intorno al 4-5 per cento, che può salire fino al 7-8 quando la casa editrice va molto bene, cioè se in quell'anno imbrocca uno o più bestseller.

Ogni libro ha un conto economico, dove sono elencati voce per voce i costi sostenuti dall'editore. Ai costi di produzione industriale – che comprendono lastre, carta e stampa – si devono aggiungere, infatti, l'anticipo all'autore (dal 6 al 15 per cento su ogni copia venduta) che è calcolato sulla base della previsione di vendita e va scalato dai diritti (in pratica, l'autore non prende soldi fino a quando le copie coperte dall'anticipo non siano state vendute tutte), i costi redazionali (la traduzione, se c'è, la redazione, revisione e correzione bozze), i costi aziendali (amministrativi, di gestione, fissi redazionali, pulizia, luce, affitto eccetera), i costi di magazzino e macero, ma soprattutto – ed è il costo di gran lunga più grosso – quelli della distribuzione che pesa poco meno del 50 per cento sul costo totale di un libro. È un'incidenza altissima – probabilmente non diversa da quella di altri prodotti, dove però il margine è maggiore – che spiega come mai, per un editore, sia molto più conveniente puntare su pochi titoli che vendano moltissimo, piuttosto che su tanti che vadano benino. Il costo della distribuzione spiega anche la potenza editoriale crescente di Amazon, cioè di

chi guadagna proprio sulla logistica, ottimizzando i costi di movimentazione e magazzino, distribuendo esattamente le copie vendute, non una di più, senza disperdere risorse e sforzi per raggiungere punti vendita dove la domanda non c'è.

Fino a una quindicina di anni fa, le cose erano più semplici. I prezzi erano più dettati dalla materia, e meno dai marchi e dai movimenti. I prezzi di un libro si decidevano inserendo le varie voci del conto economico in un foglio di calcolo, di norma preparato dal reparto commerciale in base a una serie di parametri fissi e virtuosi. Date le varie voci di costo, il sistema calcolava e proponeva ai direttori editoriali automaticamente un prezzo ottimale. Naturalmente ogni editore aveva e ha ancora il potere di giocare un po' con questi parametri, variandoli il più possibile per tenere i prezzi abbastanza bassi rimanendo competitivi, quindi alzando o abbassando le previsioni di vendita oppure la prima tiratura (più copie stampo, meno mi costano in media), o ancora caricando alcuni costi su altri titoli per i quali la variabile prezzo è meno importante (sulle vendite di un libro specialistico o di nicchia, per esempio, un euro in più o in meno non incide) oppure su altri titoli che per varie ragioni – non solo di contenuto ma anche di nome e promozione – hanno meno possibilità di diventare best seller. Al di là di queste libertà, che ci sono ancora, fino a 15 anni fa i parametri erano più fissi, e più determinati soprattutto dai costi industriali di produzione. Chi lavora in editoria dagli anni Ottanta ricorda, per esempio, che una volta per decidere il prezzo di un libro era importante valutare il prezzo della carta, fissato in base a quello del prezzo a cui in quel momento il legname all'ingrosso veniva venduto in Scandinavia.

Oggi i costi industriali incidono sempre meno: «tendono quasi a zero», direbbero gli economisti. Questa trasformazione ha conseguenze forti sulle politiche e sulle pratiche reali del mondo dell'editoria, per cui è sempre più importante distribuire bene un libro, non spreca copie, e decidere il prezzo giusto per il tipo di prodotto per

I libri, invece, sono tra le merci che offrono margini di guadagno più bassi.

il pubblico a cui si rivolge, piuttosto che indovinare una tiratura abbastanza potente da renderlo visibile in libreria. Un libro di storia da regalare al nonno a Natale, per esempio, non potrà costare meno di 21 euro, altrimenti non sembrerebbe un regalo degno di questo nome neppure al nipote che pure vorrebbe risparmiare. Deve costare almeno 20 euro anche se da un punto di vista economico – date le copie stampate e l'anticipo pagato, cioè dato il conto economico – l'editore potrebbe metterlo in vendita a 2 euro di meno. Proprio per giustificare il suo prezzo, e la sua collocazione sul mercato, dovrà necessariamente avere alcune caratteristiche – la copertina rigida e, magari, le lettere d'oro in rilievo – tali da collocarlo nell'insieme estetico-ideologico dei «libri da regalo per nonno». Lo stesso meccanismo vale per tutto, e non da oggi, da sempre, perfino per i libri periodicamente messi in vendita da Vittorio Avanzini per Newton Compton a 9,90 per farsi pubblicità e raggiungere un pubblico generico, o per la *Lettera sulla felicità* di Epicuro pubblicato da Stampa Alternativa, che nel 1991 vendette un milione di copie grazie al colpo di genio di Marcello Baraghini che la mise in vendita a «Millelire» (ora costa 0,49 centesimi).

In Italia nel 2013, secondo Istat (ultimo censimento disponibile) c'erano 1.658 editori attivi, 61.966 novità pubblicate (cioè 170 libri nuovi ogni giorno) per un totale di 181.964 copie e una tiratura media di 2.932 copie. Un numero abnorme anche se gli atomi – cellulosa, piombo, cartonato, brossura, peso della carta – pesano sempre di meno. A pesare sempre di più, invece, relativamente parlando, sono distribuzione, promozione e «processo» perché saranno possibili risparmi quanto più

Perché se la «messa in macchina», cioè l'avvio di una nuova ristampa di un libro, costa sempre di meno, per un editore non sarà più necessario intuire il giusto numero di copie da stampare affinché quel libro in libreria sia visibile e vendibile, senza eccedere in modo che non torni invenduto come costo sul magazzino.

il procedimento sarà standardizzato. Se, invece, il libro uscirà dagli schemi o richiederà lavorazioni grafiche o industriali particolari, tanto più tenderà a essere espulso dal mercato editoriale, non tanto per i costi singoli effettivi richiesti all'editore, quando per le deviazioni imposte a un processo anche burocratico e a una catena decisionale che deve tendere, necessariamente, allo standard. Le conseguenze, da un punto di vista pratico, ci sono, e stanno cambiando il mercato dei libri anche da un punto di vista contenutistico, privilegiando lo standard all'originalità, imponendo di replicare copertine, titoli, parole o tipi di libro che hanno avuto successo. Perché se la «messa in macchina», cioè l'avvio di una nuova ristampa di un libro, costa sempre di meno, per un editore non sarà più necessario intuire il giusto numero di copie da

stampare affinché quel libro in libreria sia visibile e vendibile, senza eccedere in modo che non torni invenduto come costo sul magazzino. Quello che conviene all'editore è stampare meno copie, correndo il rischio di non essere visibili, e poi, nel caso in cui quel libro venga notato, ristamparlo, magari investire in pubblicità, tanto bastano tirature minime, anche da 200 o 300 copie, perché tanto l'avvio costa poco, e il magazzino costa molto. Siccome a pesare (per quasi il 50 per cento) è la distribuzione, siccome la velocità di consegna richiesta è sempre maggiore, siccome annunciare nuove ristampe simula successo ed è un fattore di emulazione, agli editori spesso, in generale, conviene mandare al macero le copie già stampate e intanto ristamparne di nuove, piuttosto che movimentare quelle esistenti.

Quello che conviene all'editore è stampare meno copie, correndo il rischio di non essere visibili, e poi, nel caso in cui quel libro venga notato, ristamparlo, magari investire in pubblicità, tanto bastano tirature minime, anche da 200 o 300 copie, perché tanto l'avvio costa poco, e il magazzino costa molto.

George Saunders, la compassione e la grazia

Gianni Montieri, doppiozero.com, 5 novembre 2015

Esistono molti modi per raccontare una storia, diversi tipi di percorsi da fare, o se preferiamo strade, per arrivare al centro di qualcosa. Per uno scrittore quel centro è il tema, il tipo di mondo che ci vuole mostrare, i personaggi che devono mostrarcelo facendone parte. Di George Saunders e dei suoi libri di racconti hanno scritto in moltissimi, e in pochi critici sono riusciti, nel tempo, a trattenere l'entusiasmo, il consenso verso la sua scrittura è quasi unanime, non sarò io a dissentire, anzi. Proverò brevemente a spiegare come lo scrittore americano abbia sempre scritto cercando di raccontare l'umano (e il disumano) nel nostro tempo, utilizzando una specie di distorsore della realtà, qualcosa che la deformasse, che la declinasse nel grottesco, con i colori della farsa, che ne evidenziasse il ridicolo, trovandolo in ogni cosa, senza ricorrere mai al cinismo. Anche Chuck Palahniuk, per esempio, mostra la realtà attraverso un deformatore, ma Palahniuk (che come Saunders sa essere molto divertente) ha bisogno di eccedere, di andare oltre il sopportabile, quando trova il ridicolo ha bisogno di portarlo all'estremo. Il grottesco e l'assurdo di Palahniuk dimostrano che la disumanità ha vinto. Nessuno è salvo. George Saunders, invece, è uno che spera, che dà speranza e che crede al cuore delle persone, di quello narra e a quello vuole arrivare. Nel suo caso il deformatore farà in modo che il nostro pulsante della commozione venga premuto, dopo averci fatto ridere e scuotere la testa. Starà andando tutto a rotoli e poi comincerà a nevicare, saremo tornati bambini nell'arco di un paio di frasi. George Saunders è in grado di riportarci a quella purezza. Ingenui ma consapevoli. «Un soffio di vento mandò giù dal cielo una raffica di vento vaporosa. Che spettacolo. Perché eravamo fatti così? Capaci di trovare la bellezza in tante cose che accadevano ogni giorno?». La frase è tratta da *Dieci dicembre*, il racconto che chiude il libro dal titolo omonimo, il più recente scritto da George Saunders. Credo che con questo libro lo scrittore americano ab-

bia sfiorato la perfezione, sia arrivato alla costruzione delle storie miscelando il talento e il coraggio, che ha sempre posseduto, a una straordinaria sicurezza. Il tema, il suo obiettivo, Saunders l'ha sempre raggiunto, anche con le precedenti raccolte di racconti: *Pastoralia*; *Nel paese della persuasione*; *Bengodi e altri racconti* (tutti e 4 i libri sono editi in Italia da minimum fax e tradotti da Cristiana Mennella), ma ho avuto l'impressione che avesse bisogno di fare molta più strada per arrivare al punto, che alla sua fiction occorresse più finzione; per dire il grottesco anche il luogo doveva esserlo, anche i personaggi. Allora ho fatto un gioco e ho deciso che i libri di Saunders fossero come le tre circonvallazioni di Milano, ovvero che fossero scritti a tre distanze diverse dal centro. *Bengodi e altri racconti* e *Pastoralia* sono partiti dalla circonvallazione esterna (quella della 90/91, per intenderci). Saunders ha ben chiaro dove si trovi il centro ma vuole andarci piano, ha bisogno di andarci piano, la sua lente deve deformare il più possibile, prima di andare in centro bisogna vedere cosa c'è nei palazzi di viale Tibaldi, nel caso di Saunders un teatro dell'assurdo, come quello dei racconti di *Bengodi e altri racconti*, dove i protagonisti sono i difettosi, o i fabbrica onde, o posti dove a pagamento si rivivono gloriosi momenti del passato; o come in *Pastoralia* con uomini e donne che per lavoro fanno i cavernicoli, la spogliarellista alle prese con la zia che resuscita dall'altro mondo e impartisce lezioni di vita, o un moderno santone. Disadattati, in ogni caso, in luoghi che non esistono, ma che potenzialmente potrebbero esistere spostando il confine un po' più in là. *Nel paese della persuasione* è la circonvallazione interna, Saunders comincia ad avvicinare la lente e subito dopo la stacca dagli occhi, le differenze sembrano di meno, occorre fare minor strada, siamo su viale Sabotino, partiamo da un cortile di viale Bligny, si può tentare di comprendere l'umano usando, almeno in parte, quello che c'è, più negozi e meno teatro, stessa quantità di ridicolo. Il primo racconto è una

semplice email: un addetto della ditta KidLove risponde a una donna che restituisce un prodotto, il PARLO ANCH'IO!®, strumento educativo, ironicamente rivoluzionario. Saunders sposta il suo occhio, va dentro le mura domestiche e da lì guarda le nostre paure, le nostre ridicole attese nei confronti di ciò che arriva dall'esterno, la nostra debolezza rispetto alle sollecitazioni del marketing. Nel secondo racconto un nonno cerca disperatamente di non deludere il nipotino, deve portarlo a uno spettacolo, ma incapperà in una serie di paradossali imprevisti. In un altro racconto un uomo gira in mutande in casa di una famiglia che non è la sua, la faccenda è assurda ma è presentata come una consuetudine, non è ma potrebbe essere, qui e adesso. *Dieci dicembre* è già nella Cerchia dei Navigli, può andare a piedi dove gli pare. Saunders sa dove stanno le distorsioni, l'illogico è già qui, non c'è bisogno di scegliere un luogo, quasi mai vengono nominate città, non serve che due persone lavorino come finti cavernicoli o fingano di salvare i procioni, bastano lavori normali, case normali, famiglie più o meno normali. Il cuore dell'umano ci verrà raccontato. Saunders scrive in prima persona, poi in terza persona, poi in quel capolavoro che è «Le ragazze Semplica» ricorre alla sgrammaticatura, il narratore esterno, la voce fuori campo, il racconto brevissimo e fulminante come «Croci», quell'altro in cui le persone vengono utilizzate per fare esperimenti, in una sorta di laboratorio permanente in cui vengono indotte le azioni e monitorate le reazioni, che è «Fuga dall'aracnotesta» (dedicato a David Foster Wallace). In tutti i libri di Saunders non c'è mai un singolo protagonista, tutti sfumano in una specie di coro, tutti sono disorientati, anche quelli che non lo sembrano. Vivere è complicato e la gente fa quello che può, quasi sempre sbaglia, tutti vogliono una seconda possibilità, parecchi falliscono anche quella e anche le successive. Saunders non condanna, è compassionevole. Gli interessa il grottesco, è ironico ma tiene molto alla questione morale, non perde mai di vista una certa idea di bene. Il nostro tempo è folle, ma tutte le domande possono essere fatte in maniera divertente e tenera, l'amore non manca mai e, forse, in questo aspetto è sintetizzata l'idea di salvezza dello scrittore

americano. Possiamo salvarci ora e qui, accorgendoci di chi ci sta vicino, facendo attenzione a dove mettiamo i piedi e a chi li pestiamo. Teniamoci d'occhio. Siamo tutti elefanti nella stessa cristalleria, muoviamoci piano. Piccole epifanie riveleranno quello che sta sotto la pelle dei personaggi e allevieranno di volta in volta il dolore, la malattia, l'abbandono, la solitudine. Thomas Pynchon ha scritto che George Saunders «è pieno di grazia, cupo, divertente». Ma come si riconosce la grazia? Leggiamo Saunders e tutto quello che fa ci sembra semplice, ogni parola inevitabile. La grazia è una visione delle cose che coniugata alla tecnica e al talento ci regala storie che vengono a toccare delle parti molto nascoste di noi, e non è solo empatia quella che proviamo, non è solo tenerezza, è il riconoscersi e il provare gratitudine verso lo scrittore. Saunders in fondo non fa altro che rappresentare il quotidiano, ma la vita di tutti i giorni è fatta di molte cose, le più importanti, spesso, nemmeno le vediamo; le scopriamo dalle conseguenze e ci perdiamo. Bisogna saperli costruire i racconti, parola per parola, la grazia è anche precisione, è accuratezza, è non avere fretta. Il racconto breve può richiedere tempi, di scrittura e revisione, lunghissimi, lo ha detto lo stesso Saunders riferendosi a «Le ragazze Semplica», che ha avuto una gestazione di parecchi anni. Non è semplice fare quello che lui fa senza cadere nella retorica, senza ripetersi, senza diventare stucchevoli. La risata non deve sempre venire dal sarcasmo, la dolcezza non ha bisogno del miele, il miracolo avviene quando si legge una frase ben scritta e quando quella frase ci ricorda chi siamo dopo averci portati altrove, almeno per un po'. Una frase come questa:

«E poi siccome non gli aveva complicato la vita facendo la saputa erano rimasti lì sdraiati a fare progetti, tipo perché non vendiamo qui e ci trasferiamo in Arizona e compriamo un autolavaggio, perché ai bambini non gli compriamo il Sapientino, perché non piantiamo i pomodori, e poi si erano messi a fare la lotta e lui (chissà perché le era rimasto impresso) mentre la teneva stretta, era scoppiato in una risata/sbuffata di disperazione fra i suoi capelli, come uno starnuto, o come se gli venisse da piangere. L'aveva fatta sentire speciale, lasciandosi andare così».

L'uomo che ha spiegato il mondo con i romanzi

Perché René Girard, morto mercoledì, è stato uno dei pensatori più importanti e decisivi del nostro tempo e cosa c'entra con Mark Zuckerberg

Francesco Guglieri, rivistastudio.com, 5 novembre 2015

Ogni volta che l'usura del quotidiano – o, peggio ancora, il fare un giro tra i banconi delle novità in una libreria di catena – fa vacillare la mia fiducia nel libro e nella lettura, ripenso a come, tutto sommato, alcuni dei momenti di più intensa, felice, quasi violenta, scoperta nella mia vita siano legati proprio a dei libri. Sono quegli istanti che non so definire se non maldestramente come epifanie, illuminazioni, in cui il mondo smette di essere un opaco affastellarsi di cose e persone, e diventa un sensato sistema di relazioni, di rapporti, di differenze.

Ieri è morto l'autore che più di tutti collegherei a questi momenti. René Girard è stato uno dei pensatori più importanti e decisivi del Novecento. Dico pensatore perché nella sua lunga ricerca è stato molte cose, tanto che è difficile ricondurlo a una sola specializzazione: antropologo, filosofo, ma soprattutto critico letterario.

Nato a Avignone nel 1923, dopo gli studi a Parigi, si trasferisce nel '47 negli Stati Uniti: vi rimarrà, prima nell'Indiana, poi a Stanford, dove ha insegnato Letteratura comparata, fino a metà degli anni Novanta. Il libro con cui si impose, nel 1961, fu *Menzogna romantica e verità romanzesca* (Bompiani, traduzione di L. Verdi Vighetti): è qui che pone le basi della sua teoria, in particolare l'idea di desiderio mimetico.

Ora, si può ben immaginare il fascino romantico che in dei giovani avviati agli studi letterari poteva ispirare l'idea che una delle più efficaci e seducenti teorie di «spiegazione del mondo» avesse le sue basi nei romanzi. «Quindi alla fine non siamo così marginali!», mi rivedo mentre, insieme ad alcuni

compagni di corso, attraversavo in diagonale una deserta piazza Castello, nella notte torinese, incuranti della pioggerellina gelida, tutti immersi nelle discussioni su Girard che in quei giorni avevamo scoperto a un seminario su *Educazione sentimentale*. Ci sentivamo dei «posseduti» dostoevskiani, o dei bolañiani «perros romanticos»... se solo avessimo letto Bolaño, certo. Eravamo soltanto giovani. L'idea di *Menzogna romantica e verità romanzesca* è che la letteratura occidentale, almeno quella moderna, da Cervantes in poi, è il luogo di un disinganno, la messa in scena di uno svelamento. Prendiamo proprio Cervantes: Girard sottolinea come – del tutto controintuitivamente – Don Chisciotte non vuole nessuno dei suoi presunti oggetti del desiderio, da Dulcinea all'elmo di Mambrino: quello che desidera davvero è essere un tutt'uno col suo modello, Amadigi di Gaula, il cavaliere errante eroe dei suoi amati romanzi cavallereschi. Chisciotte «si inventa» Dulcinea, trasfigurando la ben reale Aldolza (una contadinella dalla moralità tutt'altro che integerrima), solo perché Amadigi, nei romanzi, deve amare una bella dama che ispiri le sue eroiche imprese. Quello che desidero, quindi, è il desiderio dell'altro: lungi dall'essere il risultato di un percorso lineare, una freccia che unisce il soggetto all'oggetto bramato, il desiderio ha una struttura triangolare. C'è sempre una figura che «media» tra me e l'oggetto, un mediatore appunto che, in un certo senso, mi dice cosa volere. Non si tratta quindi del desiderio di avere qualcosa ma del desiderio di essere qualcuno.

Nel *Chisciotte* il mediatore è esterno, Amadigi appunto, il personaggio inesistente di un romanzo. In *Madame Bovary* è un po' meno esterno, sono i romanzetti rosa che arrivano in provincia e le fanno desiderare la vita luccicante e eccitante di Parigi. Julien Sorel invece dei romanzi legge il *Memoriale di Sant'Elena* e i bollettini della Grande Armée per diventare come Napoleone, sognando il desiderio di un'epoca che non ha mai vissuto. Ma altrove questo mediatore può essere «interno» cioè più vicino al soggetto che lo imita: appartiene alla stessa realtà, allo stesso mondo. Gli esempi preferiti da Girard sono i due grandi campioni di questo tema: Dostoevskij e, soprattutto, Proust. Tutta la teoria del desiderio mimetico, in fondo, si potrebbe leggere come una lunga e complessa meditazione sulla *Recherche*. Quando il mediatore è vicino a noi e desidera o possiede quello che pensiamo di desiderare anche noi, scatta la gelosia, l'invidia, l'amore si ribalta nell'odio. Si pensi a tutte le figure del doppio nella letteratura dell'Ottocento, o allo studio precisissimo ed estenuante dei salotti da parte di Proust. E dato che il desiderio mimetico è qualcosa di contagioso, si creano dei legami d'acciaio tra i soggetti che desiderano le stesse cose e quindi odiano gli stessi soggetti o comunità che non sanno di prendere a modello.

Esplorando questa dimensione sociale e antropologica del desiderio mimetico, Girard uscirà – per quanto mai completamente – dall'ambito della letteratura per addentrarsi nello studio delle comunità e delle religioni, fino a scoprirne il fondamento violento, legato al sacrificio di un capro espiatorio, quale unico modo per sfuggire alla spirale distruttiva del desiderio mimetico. Lo farà in testi importanti e controversi come *La violenza e il sacro* e *Il capro espiatorio* (in Italia pubblicati entrambi da Adelphi, traduzioni rispettivamente di O. Fatica/E. Czerkl, e F. Bovoli/C. Leverd).

Ma torniamo al libro del '61. Quello che Girard ci sta dicendo è che proprio là dove ci crediamo più originali, più autentici, più naturali e istintivi, più «noi», nel desiderio, ecco, proprio lì lo siamo meno, proprio lì siamo riempiti dall'altro, da ciò che è fuori di noi. Dove ci crediamo più pieni siamo in realtà riempiti dal vuoto dell'altro. E così via, all'infinito, perché anche il desiderio dell'altro è altrettanto imitativo. Il

romanzo moderno è quello in cui questa «menzogna romantica», questa illusione di originalità e pienezza, viene svelata dalla «verità romanzesca» del desiderio mimetico e messa alla berlina nella sua tragica ridicolaggine. Il tempo ritrovato, a pensarci, è proprio questa presa di coscienza di Marcel alla fine dell'opera: «Ritrovare il tempo» scrive Girard «equivale ad accogliere una verità, a fuggire la quale la maggior parte degli uomini dedica l'intera esistenza; equivale a riconoscere di aver sempre copiato gli altri per apparire originali ai loro occhi così come ai nostri. Ritrovare il tempo significa sopprimere un po' del nostro orgoglio». A differenza dei romanzetti rosa che legge Emma, in cui c'è solo «la menzogna romantica» (che poi è ciò che si può vendere), in cui cioè la fascinazione non può mai venire meno, le «grandi creazioni romanzesche sono sempre frutto di un fascino superato. L'eroe si riconosce nell'abborrito rivale; rinuncia alle differenze suggerite dall'odio».

La storia sta dimostrando una curiosa tendenza nel presentarsi due volte: la prima come tragedia, la seconda come status di Facebook. Però è evidente anche da questi pochi accenni come il genio di Zuckerberg risieda nell'aver capito come monetizzare quest'ansia di apparire originali, come trasformare il desiderio mimetico in stock options. Se questo meccanismo è abbastanza evidente, ormai, nel discorso pubblicitario – io non voglio quella cialda di caffè ma voglio il carisma e il distratto erotismo di Clooney quando sorseggia il caffè sul lago di Como – lo è un po' meno quando ci affrettiamo a instagrammare l'ultimo libro acquistato o a strapparne qualche citazione da mettere in bacheca. O quando si cantano le lodi dei bei tempi andati in cui gli scrittori erano grandi e impegnati (e magari chi lo fa non era neanche nato). O quando si parla di purezza. O quando qualcuno tenta di venderci un voto attraverso l'odio per qualcun altro.

Girard mi ha dato gli strumenti, gli «occhiali» per vedere un po' più chiaramente quando questo succede. Anche quando ci siamo dentro noi, quando ci crediamo eroici e romantici paladini della letteratura che attraversano la notte parlando di Girard, e invece stiamo solo perpetrando un dolce, malinconico cliché.

Giorgio Pressburger

La fuga a piedi da Budapest nel 1956, le donne fantasma morte nei lager, Trieste, l'impero, il Talmud, i ricordi di uno scrittore che cerca «l'insvelabile». «Tento di lasciarmi tutto alle spalle ma ho ancora paura della notte»

Antonio Gnoli, «la Repubblica», 8 novembre 2015

Trieste è uno stilema. Come Venezia o Roma. Più che spingerci a pensare ci conferma nei nostri pensieri. Eppure, dopo aver letto i *Racconti triestini* di Giorgio Pressburger ho capito che qualcosa ancora mancava a quella città: la nera, sordida, cupa violenza degli esseri umani. Che non è mai violenza eclatante, esibita, patologicamente devastante. Ma qualcosa che si lega al mistero dei gesti inconsulti. Ai calcoli mal riusciti; alle convivenze sovente impossibili. Ho pensato che tutto questo fosse un buon motivo per andare fin lassù a trovare questo scrittore che non vedevo da tanto tempo. Pressburger ha una vita interessante. Consegnata, verrebbe da dire, agli atti più tragici della storia europea. Si è da poco rimesso da una operazione al cuore di cui, dice, ha un ricordo confuso: «È stata un'esperienza insolita. Per due giorni non sono riuscito a parlare, poi ho pronunciato qualche fonema senza senso. Guardavo dalla finestra e confondendo la luce artificiale del cortile con il sole. Credevo che la notte fosse sparita, cancellata, per sempre. Un sollievo».

Cosa è stata la notte per te?

Quella interiore è una forma di cecità, arranchi in un buio dove incedi timoroso. Sempre sul punto di perderti o di ritrovarti. La notte sospende le leggi della vita. Per quanto tu possa fuggire lei non ti abbandona, non ti lascia. Se ti stacchi lei ti rincorre, ti visita nella tua testa, nella tua anima, nei tuoi intestini.

È come una ossessione.

Un mondo di opaca grandezza che sperimenta soprattutto chi è costretto a fuggire dalle proprie radici. Sono vissuto fuggendo dai luoghi che mi avevano visto nascere. Per me la notte è stata soprattutto questo soprassalto in cui la tua origine viene cancellata.

Dove sei nato?

A Budapest. Fu nel 1956 che insieme al mio gemello e a nostra sorella venimmo via. Lasciavamo terra bruciata, dolori, e fanatismo. Ogni volta che penso a chi scappa, a chi è in fuga, sento nelle narici l'odore della terra bruciata. Sento che lì la vita tarderà a rinascere.

Non è facile scappare, come ci riusciste?

A bordo di un camion che ci portò fino al confine con l'Austria. Arrivammo in un bosco. La guida, una vera carogna, era il solo ad avere un lume. Lo spense e poi disse: datemi tutti i soldi che avete, altrimenti vi lascio qui al buio. Prese i nostri averi e marciammo tutta la notte nel freddo di novembre. Tra mille altre peripezie giungemmo finalmente a Vienna e qui andammo all'ambasciata italiana. Parlavamo un po' di italiano e chiedemmo il visto per l'Italia. Sarebbe cominciata una nuova vita.

È davvero possibile ricominciare?

Sì, lo è. Devi far di tutto per non dimenticare chi sei stato e noi venivamo da una famiglia di ebrei slovacchi. Bratislava un tempo si chiamava Pressburg. Da lì veniamo. La genealogia è stata per un lungo periodo la mia ossessione. Ho avuto

intrecci familiari interessanti. Siamo imparentati con Marx, la cui madre era una Pressburger, con Heine, il cui bisnonno discendeva da noi, e perfino con Husserl: sua cugina Eva sposò e restò vedova di Giacomo Pressburger. Ma la cosa che più mi colpisce sai qual è? È la storia di Dora Markus.

Montale le dedicò una poesia.

Fu Bobi Bazlen a presentargli Dora. In un modo stravagante. Enigmatico. Inviando al poeta un foto in cui si vedevano le bellissime gambe di Dora. Veniva dalla Carinzia, ma le sue origini erano ungheresi. Il cognome Markus era tipicamente ebraico. Dora avrebbe potuto finire in una camera a gas. Riuscì a fuggire prima a Londra nel 1938 e poi in America. Il vero nome era Dorothea, forse fu pianista e morì ormai vecchia nel 1987. È sepolta nel cimitero di Salisburgo.

Perché ti viene in mente?

Perché Dorothea è un fantasma come le donne della mia famiglia; come le donne ungheresi aveva il fascino della vittima sacrificale. Forse siamo stati lontani parenti. Mia nonna Erminia – figlia di Ignazio Pressburger e di Regina Markus – morì a Bergen-Belsen. Anche sua figlia Ilona, sorella di mio padre, morì in quel lager.

Tuo padre scampò.

Ce la fece a sopravvivere. Col tempo era diventato un piccolo commerciante. Aveva fatto lavori perlopiù precari: autore di parole crociate, calciatore senza futuro, impiegato in una cartoleria, riuscì a comprare la licenza per un negozio di frutta. Le leggi razziali, promulgate in Ungheria, un anno dopo quelle italiane, lo privarono di tutto. Fu deportato in Transilvania a spaccare pietre nelle miniere. Riuscì a fuggire e si trovò a fare l'infermiere in un ospedale di Budapest. Durante l'assedio tagliò gambe e braccia.

A quale assedio ti riferisci?

Quello di Budapest del 1944. Furono mesi terribili. L'esercito sovietico aveva circondato la città. I tedeschi asserragliati. Scontri lungo le strade, i

morti riversi ovunque. Senza ordine né pietà. Mio fratello, mia sorella e io, eravamo rifugiati nei sotterranei della sinagoga. Cinquanta bambini e un rabbino. Ci liberarono i russi. Avevamo i pidocchi, qualcuno prese il tifo. Un paio di bambini impazzirono. Ci videro denutriti, malati e impauriti. Ci curarono. Venne la Liberazione. Dal 1945 al 1948 sembrò che la vita ricominciasse. E invece finì nuovamente nell'incubo dello stalinismo. Quante pene o prove deve affrontare un uomo perché possa dirsi di lui: ce l'ha fatta? Eravamo fermi all'ambasciata italiana a Vienna. Chiesi di venire in Italia. Giunsi a Roma grazie ai soldi della Croce Rossa nel 1956. Ci sono restato per trent'anni.

Cosa ti portò a Roma?

A Roma c'era un'eccellente accademia d'arte drammatica. Riuscii a farmi prendere e per 3 anni ho studiato. Roma era una dolce città provinciale. Ricordo che la prima cosa che mi colpì furono le palme. Non ne avevo mai viste. Vivevo in solitudine conducendo una vita miserevole. Poi l'Accademia mi assegnò un sussidio di 30mila lire al mese. Non avevo mai visto tutti quei soldi. Fu un periodo bellissimo. Roma usciva dal suo torpore e si apriva al mondo. Cominciavo ad aprirmi alla città.

Chi vedevi?

I pittori della scuola romana. Incontravo, in piazza del Popolo, Vespignani e qualche volta Burri. Avevo conosciuto Moravia e la Maraini. Dacia ci portava la domenica in gita con la sua macchina. Finita l'accademia finì anche il sussidio. Arrivò il peggio. Mi venne in aiuto un assistente alla cattedra di regia. Era un signore gentile e generoso, come sanno essere certi siciliani. Mi segnalò alla televisione. Era Andrea Camilleri.

L'autore di Montalbano?

Fu uno dei miei benefattori. Allora non avrei mai immaginato che sarebbe diventato il grande scrittore di bestseller. È curioso perché lui cominciò a scrivere tardi. Ero abbastanza giovane quando un mio manoscritto giunse tra le mani di Domenico Porzio.

Gli piacque. Mancava una conclusione. Lo finisca e glielo pubblico, mi disse. Da quel giorno non scrissi più una riga. Una paura incomprensibile mi bloccò. Sarebbero passati una ventina di anni prima che scrivessi un nuovo libro.

Come hai superato il blocco?

Fu grazie a Isaac Singer. Lessi un suo racconto e mi colpì la forza e la comicità con cui parlava dell'ebreo.

Non era il solo a farlo.

È vero, la figura dell'ebreo centroeuropeo è un topos della letteratura del Novecento. Joyce, Nabokov, Svevo, ovviamente Kafka, hanno raccontato il piccolo borghese ebreo dell'Europa centrale. Ciò di cui mi accorsi era che nessuno aveva scritto in modo adeguato sugli ebrei di Budapest. Pensai a delle storie che mi avevano raccontato. Fu in quel momento che il mio gemello si ammalò di tumore. Di istinto gli proposi di scrivere insieme quei racconti. È stata un'esperienza straordinaria. I racconti uscirono con il titolo *Storie dell'Ottavo distretto*. Mio fratello Nicola non fece in tempo a vedere la pubblicazione. Morì nel 1985. Il libro uscì l'anno dopo.

Perdere il proprio gemello è più che perdere un fratello?
Di solito non si immagina cosa sia la vita gemellare. Si crea un mondo segreto di complicità e confidenze. Ciascuno vede nell'altro un confessore che comprende e non giudica. La sua morte fu terribile per me. Ancora un ripiombare nella notte.

Nei tuoi racconti, come nei romanzi, c'è una presenza ostinata della morte. Non hai paura di finire in un vicolo cieco, in un mondo senza immaginazione?

Al contrario. Penso che la morte sia il migliore espediente per parlare della vita. Svela l'essenza dell'umanità, lascia vedere cosa si nasconde dietro la maschera.

Cosa si nasconde?

Solo l'arte può sopportarne il segreto e farci intuire che sotto la maschera c'è tutto il nostro passato.

Quanto ti pesa il passato?

Dovrei dire moltissimo. A volte, se mi succede qualcosa mi fermo a riflettere su come avrebbero reagito mio padre o mio zio. Come si sarebbero comportati. Ma poi penso che è inutile. Nel Talmud si dice: non guardarti indietro. Quello che hai vissuto devi lasciartelo alle spalle.

È così?

Guardare indietro può far male. Guardare avanti può non servire. Se immagino il futuro non vedo nulla. Ho imparato dalla vita che non bisogna fare calcoli.

Leggi spesso il Talmud?

Per lungo tempo è stato la mia patria portatile. Oggi lo leggo meno. A volte, ancora, lo apro a caso e leggo un paio di paginette.

Che rapporto hai con Dio?

È una relazione che ha accompagnato tutta la mia vita. Mi torna alla mente una frase bellissima di Simone Weil: si può amare anche ciò che non esiste. Perciò ho potuto amare Dio della cui esistenza non sono mai stato sicuro. Ma è sconcertante parlare di questo.

Perché?

Se ne parli troppo è come se avessi rinunciato a viverlo, questo Dio. Mi ha sempre colpito che Dostoevskij ne parla tantissimo e che Kafka quasi nemmeno lo nomina. Hanno due modi diversi di interiorizzare la fede. Per uno è un baratro, per l'altro è la legge.

Per te?

Non lo so, se potessi dirlo a cuor leggero lo direi. L'unica cosa di cui sono certo è che la fede rende molto più difficile la vita. La fede non facilita l'esistenza. Ma parlarne è forse l'atto più impudico che si possa immaginare.

Leggendo i tuoi Racconti triestini notavo come i personaggi anche giovani sembrano già vecchi.

Qui a Trieste la vecchiaia incalza, urta, si diffonde. È un'epidemia. C'è una quantità di pensionati e di vedove impressionante. Siamo l'ultima spiaggia di un impero sparito.

Perché decidesti di lasciare Roma?

Dopo trent'anni di vita romana, Trieste mi pareva l'approdo naturale per uno come me, nato in Ungheria. Trieste mi ricorda Budapest: anche se non c'è il Danubio, c'è il mare. Città letteraria sotto la bruma dei ricordi.

Ti piace per questo?

Troppo facile. Alla fine vai in un posto a cui magari non eri neppure destinato. Incroci gli amori della tua vita, fai i figli e ritieni tutto questo importante. Forse più che la letteratura, spiega la psicoanalisi. Inconscio a gogo.

C'è un lato dei tuoi romanzi che sembra richiamare la perversione.

C'è una morbosità che è anche mia, lo riconosco. Se devo darle un senso direi che è la realtà che svela l'insvelabile.

Ossia?

È un modo per uscire dalle regole sociali, dalla morale e dalla religione. La perversione che genera violenza si esprime in un acquattamento della vita di fronte alla verità.

Strana la parola «acquattamento», ricorda gli animali che si nascondono.

Mi fai venire in mente qualcosa che mi è accaduto durante l'intervento al cuore. A un certo punto credo di essermi svegliato e mi sono sentito come un animale paralizzato. Ho avvertito la sensazione di qualcuno che frugava nella mia bocca con un cucchiaino. Sentivo lo sbattere dell'oggetto sui denti. Il rumore sordo e vuoto. Volevo fuggire, acquattarmi e nascondermi come una bestia. Poi più nulla. Il ricordo sfuma nell'anestesia. Non so se sia vero o se sia il prodotto dell'immaginazione. Non ho chiesto. Mi pareva che il tempo si fosse ancora una volta frammentato. E che esistesse solo per nascondermi.



Gli interpreti della letteratura

Sono i traduttori di Roth, Pamuk, Carrère, Mo Yan.
Un po' detective, un po' esploratori: qui raccontano trappole e sfide del loro lavoro

Ida Bozzi, «La Lettura del Corriere della Sera», 8 novembre 2015

Possono trascorrere ore sull'idrodinamica delle navi tedesche nella Seconda guerra mondiale (Alessandra Iadicicco, voce di Handke e Heidegger). O studiare il materiale usato per riscaldare i letti nella campagna cinese (Maria Rita Masci, voce del Nobel Mo Yan). Si aggirano per luoghi esotici facendo domande (Gianluca Coci, traduttore di Kenzaburo Oe), e conoscono gli archivi più preziosi su internet (Francesco Bergamasco, traduttore di Carrère e Queneau). Non sono detective, ma quasi: sono i traduttori editoriali. E sono anche scrittori (anche se spesso non hanno pubblicato romanzi propri, ma molti saggi), nonché studiosi, docenti, curiosi, viaggiatori. E alcuni di loro usano anche la parola «attori», perché amano immedesimarsi nel libro fino ad assimilare il più piccolo tic dei personaggi (Laura Salmon, voce di Tolstoj e Dostoevskij). Dieci di loro, nomi notissimi nel mondo editoriale non solo italiano, raccontano a «La Lettura» come si traduce un libro. E quello che raccontano, tra granelli di sabbia giapponesi e visite all'anagrafe russa, riserva molte sorprese.

La prima sorpresa

Gli stili di lavoro sono naturalmente personali, e non sempre il traduttore legge il romanzo prima di tradurlo. «No, non lo leggo prima, mi butto subito nella traduzione, voglio gustarmi tutta la sorpresa», inizia uno dei decani, Vincenzo Mantovani, voce di Philip Roth e di Richard Ford, ma anche di Vonnegut, Hemingway, Malamud, Twain. «E subito comincio a lavorare su due piani, la comprensione

della storia e i termini che non capisco. E inizio a stendere una prima serie di noticine accanto al testo, per successive indagini».

«Io invece leggo il testo a voce alta» afferma Ilide Carmignani, che in Italia significa Luis Sepúlveda, Gabriel García Márquez, Roberto Bolaño. «Mi serve per concentrarmi sul ritmo. Ma anch'io faccio già una prima stesura, in cui però molte parole sono ancora in spagnolo. Resto sull'altra lingua a lungo prima di passare all'italiano». Ed è un trasporto di passioni e di emozioni: «Mi piace far sì che la mia resa sia colma di questa sorpresa» dice Barbara La Rosa Salim, traduttrice di Orhan Pamuk, «mi piace arrabbiarmi con i personaggi, gioire con loro, provare le loro delusioni e metterle nero su bianco, nel momento stesso. Nessun libro più di *Il museo dell'innocenza* mi ha fatto vivere sensazioni tanto forti: all'inizio soffrivo con Kemal, vivevo il suo dolore nel profondo».

Il libro si legge prima, spiegano tutti, quando è scelto personalmente, anche perché i traduttori sono spesso lettori e scout per gli editori. Oppure «quando non si vuole che capitino qualsiasi cretinata sulla scrivania» come ironizza Delfina Vezzoli, che da *Underworld* di DeLillo a Pirsig, Leavitt, Salinger, Auden, Nin, ha tradotto decine di grandi e ha vinto quest'anno il premio Zanichelli a Urbino. E magari il libro che si sceglie è, volutamente, una gara di difficoltà: «Come *Storie in modo quasi classico* di Harold Brodkey», dice Vezzoli «che andava letto per intero, prima: un libro di una complessità paragonabile a un *Ulisse* di Joyce delle emozioni».

Le indagini

Arrivati a una prima stesura fitta di note, i traduttori cominciano ad affrontare gli scogli nei quali si sono imbattuti. A volte, vere e proprie trappole. E ogni lingua (e cultura) ha le proprie. «Distinguerai tra due ordini di difficoltà: la comprensione del testo» spiega l'anglista Mantovani «e poi vocaboli che insospettiscono, espressioni idiomatiche, gergo. Nell'ultimo romanzo di Ford, dopo un uragano c'è la ricostruzione, con il cemento e le vernici che spandono effluvi sulla costa: sono andato a cercare tutti i nomi dei materiali edilizi, le marche dei cementi, i nomi di detersivi e pitture».

«Gli stessi giapponesi chiamano la loro lingua *aimai na nihongo*,» spiega Coci «cioè l'ambiguo giapponese. In un romanzo di Taguchi Randy ho trovato la frase “un bottaio potrebbe guadagnare di più se si mettesse a soffiare un gran vento”, che appare senza senso. Invece si usa per indicare “l'improbabile che può accadere”. Viene da un'antica filastrocca: il vento solleva la sabbia, che acceca gli uomini. I ciechi aumentano, e dunque anche i suonatori di shamisen, che sono ciechi. Ci vogliono quindi più shamisen, strumenti di pelle di gatto, così diminuiscono i gatti, ma aumentano i topi. Che rosicchiano le botti, con guadagno dei bottai che le riparano». E per Maria Rita Masci, la traduttrice che Mo Yan ha voluto con sé a Stoccolma quando ha ritirato il Nobel per la Letteratura, «la questione più presente è la lontananza dei contesti. Ci si trova in difficoltà con i proverbi, con le metafore. La traduzione da un linguaggio ideografico o ex ideografico è un tradimento totale, o un equilibrio tra quanto addomesticare senza troppo tradire».

«Alcuni autori usano “nomi parlanti”,» aggiunge la slavista Salmon «nomi con una funzione informativa di cui spesso è difficile formalizzare tutte le potenzialità. Perché sono nomi che significano qualcosa in russo, ma non in italiano. A meno di sostituirli». Così, in *La filiale* di Dovlatov si legge un gioco di parole sui cognomi russi, «perché di Sandalov ce n'è quanti ne vuoi e i Pantalonov si contano sulla punta delle dita?»: in russo i cognomi erano diversi («pantaloni» si dice *brjuc'nikov*), ma con una ricerca anagrafica la Salmon ha trovato nomi che suonano italiani, e li ha sostituiti rendendo l'ironia della frase. Autori particolari, infatti, hanno difficoltà particolari. «Heidegger lavora» dice Alessandra Iadicicco, che del filosofo tedesco sta traducendo i *Quaderni neri* «forzando la lingua a dire qualcosa che la lingua si rifiuta di dire. La parola *dasein*, che vuol dire “esistenza”, non può essere tradotta così. Va tradotta “esser-ci”, lo ha esplicitato il filosofo stesso, scritta così, con il trattino. Bisogna lasciargli tutte le sue spinosità». Per non parlare delle ricerche necessarie a capire di che cosa stia parlando quando descrive la potenza delle navi tedesche, questione che è costata alla traduttrice ore di lavoro in territori perlomeno insoliti.

Quanto ai luoghi dove trovare informazioni e materiali, una fonte è ovviamente internet: «Ad esempio la Francia rende disponibile online» spiega Francesco Bergamasco «molti materiali preziosi, un thesaurus con etimologie, frequenze e prime occorrenze dei vocaboli, una quantità di dizionari per ogni ricerca, come quello dell'Accademia francese, dal Seicento al 1935». Il coro di elogi alle fonti online (accademiche e archivistiche) è unanime: più di un traduttore si è detto stupito d'esser riuscito a fare questo lavoro prima del web.

Il libro si legge prima, spiegano tutti, quando è scelto personalmente, anche perché i traduttori sono spesso lettori e scout per gli editori.

Arrivati a una prima stesura fitta di note, i traduttori cominciano ad affrontare gli scogli nei quali si sono imbattuti. A volte, vere e proprie trappole. E ogni lingua (e cultura) ha le proprie.

Il rapporto diretto con gli autori è importante per chiarire i punti oscuri, ma non indispensabile. «Abbiamo litigato molto amichevolmente per trent'anni, magari a cena,» racconta Vezzoli di Harold Brodkey «mentre con Leavitt, che è stato in Italia per anni, siamo amici». «Doris Lessing si arrabbiò quando le chiesi precisazioni sul suo testo, così preferisco non contattare direttamente gli autori. Tranne Richard (Ford), che è diventato un amico», racconta Mantovani. In genere, i traduttori svolgono le ricerche e risolvono i problemi da sé.

Il rischio del «calco»

Quando ci si è occupati della lingua straniera, iniziano i problemi di quella italiana, la prima versione riceve una, due, tre o più revisioni. E le parole di Vera Verdiani, voce del *Ferdydurke* di Gombrowicz, lasciano immaginare le difficoltà: «La forma passiva è poco frequente in polacco, mentre in italiano è molto usata. Poi ci si serve spesso della paratassi, con molte frasi coordinate, mentre l'italiano tende

a spezzarle e a variare i tempi. E il polacco ha solo due tipi di passato e di futuro, rispetto a 5 forme di passato e due di futuro dell'italiano...». «In turco c'è un unico passato per indicare passato prossimo e remoto» rincara La Rosa Salim «e quindi in italiano c'è tutta una questione di consecutio temporum da elaborare. Esiste poi un solo vocabolario, e ho pensato spesso che vorrei crearne uno io...».

La lingua va reinventata, pur restando fedele all'originale, e ogni frase va rimontata. Guai se si usasse in italiano la stessa costruzione dell'altra lingua: si tratterebbe del cosiddetto «calco». Diceva Vincenzo Monti, ricorda Bergamasco, che è verso la lingua del lettore che bisogna usare più riguardo: dopo aver sciolto i nodi del testo, bisogna anche saper scrivere, conoscendo i segreti, i «pesi» dell'italiano, ed evitando echi malamente esotici: «“Cappello” si dice *sombrero* in spagnolo, ma non si può tradurre con “sombbrero”, spiega Ilide Carmignani. «E non si può sempre tradurre *cool* con “fico”,» sorride Vezzoli «a meno che a parlare non sia un quattordicenne».

La lingua va reinventata, pur restando fedele all'originale, e ogni frase va rimontata. Guai se si usasse in italiano la stessa costruzione dell'altra lingua: si tratterebbe del cosiddetto «calco».

Non chiamatelo Ismaele

Ottavio Fatica ha ritradotto *Moby-Dick*. I segreti e le soluzioni della nuova versione del capolavoro di Melville pubblicato da Einaudi. «È un trattato scientifico, un poema gnostico. C'è Shakespeare, c'è l'ira. Pavese non capì»

Cristina Taglietti, «La Lettura del Corriere della Sera», 8 novembre 2015

Non chiamatemi più Ismaele. Chiamatemi Ishmael. Il capitano Achab torna ad essere Ahab. Sparisce l'Assistente smorto, a fornire l'etimologia arriva il pallido Supplente. E la città insulare dei Manhattanesi diventa l'isola dei Manhatto. Sono solo alcuni piccoli cambiamenti che ci suggeriscono, fin dalle primissime pagine, che quello che abbiamo in mano non è più il *Moby Dick* di Cesare Pavese. La nuova edizione (Einaudi) del classico della letteratura americana è stata resa in un italiano nuovo (ma non modernizzato) da Ottavio Fatica, uno dei migliori traduttori del nostro paese, consulente di Adelphi da cui sta riproponendo tutto Kipling.

Quando Pavese si cimentò per la prima volta con *Moby Dick* nel 1932, per Frassinelli (nel 1941 ne pubblicò un'edizione riveduta e corretta, ora disponibile da Adelphi), Melville era praticamente sconosciuto in Italia e soltanto da una decina d'anni, dice lo scrittore nella prefazione, gli anglosassoni erano tornati a Melville «come a un padre spirituale, scoprendo in lui, enormi e vitali, i molti motivi che la lettura esoticheggiante ha poi ridotto in mezzo secolo alla volgarità».

Il manoscritto di *Moby Dick* ha una storia lunga e tormentata e arriva alla prima pubblicazione, nel 1851, in due versioni diverse: una, americana, presso Harper & Brothers, soggetta a vari passaggi di mano ed errori di copiatura, l'altra, inglese, presso Bentley, con modifiche fatte dall'autore e dall'editore che emenda le parti oscene, blasfeme e le ironie verso la Corona inglese. A testimonianza del garbuglio editoriale che coinvolge il capolavoro nei

suoi primi anni di vita, c'è il titolo: *Moby Dick or the Whale*, con o senza il trattino tra *Moby* e *Dick*, con o senza il punto e virgola dopo *Dick*, con o senza la virgola dopo *or*.

Di certo c'è che, quando l'autore muore, nel 1891, il libro ha venduto poco più di 3000 copie. Tradurre *Moby-Dick*, racconta a «La Lettura» Ottavio Fatica, significa impegnarsi in un vero corpo a corpo «con ogni singola riga, ogni parola, ogni sillaba» con la speranza se non di vincere, almeno di non farsi mettere knock out. «Non è facile capire che hai davanti un capolavoro» dice. «Ancora oggi per molti lettori *Moby-Dick* è come l'*Ulisse* di Joyce, come *L'uomo senza qualità* di Musil. Magari lo cominci e poi dopo 150 pagine lo molli. Ma se ti lasci prendere il piacere è immenso. È difficile, irto, è un trattato scientifico, un poema gnostico contro il Padreterno. Dentro ci sono cose inaudite, compresa un'esaltazione furibonda dell'omosessualità che tutti hanno fatto finta di non leggere. All'inizio è ancora un po' un romanzo di frontiera americano con uno spirito picaresco, alla Twain. Ma dopo 150 pagine, quando ci si imbarca sulla nave e si sale sul palcoscenico di Ahab, cambia completamente il tono, comincia la tragedia. Niente di quello che Melville ha scritto prima e dopo assomiglia a *Moby-Dick*».

«Tradurre *Moby Dick*» scrive Pavese nella sua prefazione del 1941 «è un mettersi al corrente con i tempi». Oggi perché c'è bisogno di un nuovo *Moby-Dick*?

Non lo so, ma non credo che le traduzioni invecchino. Quando Einaudi me l'ha proposto, tre anni

fa, inizialmente ho detto di no. Poi ho pensato che fosse una sfida troppo bella, troppo importante. Ci ho lavorato per due anni, intensamente, direi quasi soltanto su questo testo. È stata sicuramente la prova più difficile. La versione di Pavese è quella a cui si fa sempre riferimento. Eppure ce ne sono state parecchie altre. Siamo il paese che l'ha tradotto di più. Io ne ho contate una ventina. Non è così altrove. In Francia, per esempio, c'è quella di Jean Giono, assimilabile a quella di Pavese. Poi, soltanto un'altra, nella Pléiade. Io ne ho rimediato una decina di quelle più importanti con cui mi sono confrontato.

Antoine Berman, linguista, uno dei massimi teorici della traduzione, scrive: «La ritraduzione avviene per l'originale e contro le sue traduzioni esistenti. È in questo spazio che in genere la traduzione ha prodotto i suoi capolavori». È d'accordo?

In realtà tutte le traduzioni sono seconde rispetto alla prima, in questo caso rispetto a quella di Pavese. Molti in Italia hanno sentito questo peso, questa ombra. Dal verbale di una riunione del mercoledì di Einaudi emerge che, negli anni Cinquanta, qualcuno propose una ritraduzione. Il verdetto fu negativo perché quella di Pavese era considerata inarrivabile.

Com'è il Moby Dick di Pavese?

Non è una bella traduzione, diciamo che non l'ha trattato molto bene, al di là degli errori che capitano a tutti. Manca il ritmo poetico dell'originale che, per certi versi, assomiglia a un poema in prosa. È anche poco riuscita sul piano della spiegazione tecnica dei gesti. Eppure aveva a disposizione il Vocabolario marino e militare di Guglielmotti, del 1891, che ha le parole più belle del gergo. Pavese si è trovato di fronte un mastodonte che gli è precipitato addosso e ha avuto la forza di portarlo a riva in italiano. Punto. D'altronde aveva 23 anni e alle spalle solo due piccole traduzioni. Era un grande appassionato di Melville, era intelligente, era uno scrittore, ma non aveva il mestiere e sapeva l'inglese un po' approssimativamente. Non credo che riuscisse a capire, per esempio, che a un certo punto, quando Ahab dà i numeri e si abbandona a un assolo lirico, si mette a

«Niente di quello che Melville ha scritto prima e dopo assomiglia a Moby-Dick»

parlare come Shakespeare. Il senso della sua traduzione è lo stesso, capisci che in quel momento vola alto, ma non sono felici le soluzioni. Detto questo io a 23 anni non avrei saputo fare quello che ha fatto lui. È stata un'impresa.

Quali sono le difficoltà maggiori con questo testo?

Non c'è mai tregua nella lingua. In tutti gli altri libri che ho affrontato ogni tanto c'è bonaccia, per usare i termini marinareschi. In *Moby-Dick* no. Anche quando descrive una bonaccia la pagina è piena. Tradurlo è una sofferenza e un divertimento. Nel corso degli anni mi sono confrontato con scrittori complicati dal punto di vista della lingua, da Joyce a Kipling a James. Nessuno è come Melville. Lui ci mette una carica nervosa, emotiva, anche un po' isterica, che finisci ogni capitolo come se fosse una ripresa di un match di boxe. Ricominci il successivo riuscendo solo a pensare: speriamo che non mi meni. E invece ti salta di nuovo subito addosso e fa la stessa cosa. Di solito in un incontro ci sono 12 riprese e ogni tanto ce n'è una in cui non succede niente, i pugili saltellano, fanno finta, si riposano un po'. Qui no.

Com'è la lingua di Melville?

Ci sono 3 o 4 lingue. Una è quella della frontiera, la più rozza. Difficile da rendere perché l'italiano non può mettersi su quel piano. Poi c'è l'inglese ipertecnico, in cui si mette di punta. Per esempio: una pagina in cui descrive le scialuppe, come un remo viene legato all'altro. Per capire come funzionasse ho dovuto fare un disegno. Ma Melville ha anche una grande retorica, arricchita soprattutto da Shakespeare e in genere dagli scrittori del Seicento che amava molto. Parte con quel tono e sale, sale, sale. Bisogna stargli appresso.

Di che cosa è più soddisfatto?

Credo di aver trovato un paio di soluzioni in cui mi sono discostato da tutte le altre letture. Spero di aver colto nel segno.

«Call me Ishmael» è l'incipit del libro. Tutti hanno in mente Pavese: «Chiamatemi Ismaele». Lei traduce: «Chiamatemi Ishmael». Ma ci sono state anche soluzioni diverse. Per esempio: «Ishmael, chiamatemi così» (Ruggero Bianchi). «Chiamatemi pure Ismaele» (Giuseppe Natali). «Diciamo che mi chiamo Ismaele» (Bernardo Draghi).

La prima frase è di una difficoltà estrema. Da capire, non da tradurre. Tentare una soluzione diversa da quella più semplice secondo me è sbagliato, una ridondanza. Sembra lo zio Sam che ti viene incontro e ti dice: sei tu, sei tu, sei tu. Dall'altra sembra il tau biblico: io sono il Padreterno e tu sei tu. Quello è da popolo eletto, mentre lui era un pazzo democratico. Ne ho vista un'altra che dice: «Chiamami Ishmael». È plausibile, dà del tu al lettore, anche se è difficile mantenerlo per tutto il testo perché spesso si rivolge direttamente a noi. Non tradurre i nomi è stata una scelta come un'altra, quasi editoriale. Però non si può essere coerenti al cento per cento. Perché una nave la scrivi con il nome originale, un'altra con quello tradotto

perché altrimenti non si capisce. Se fai una versione troppo da filologo poi non la fai da traduttore.

Non ci sono note nella sua traduzione.

Si potrebbe fare un'edizione con una pagina tradotta e una a fronte tutta di note. Sarebbe lunga il doppio e sarebbe utilissima. Però a me non serviva. I giochi di parole li ho sciolti, li ho reinventati sperando che siano fatti bene. Non mi ricordo quale scrittore diceva che mettere troppe note è come se stai facendo l'amore al secondo piano, poi ti suonano al campanello, scendi giù, ti consegnano la busta, risali, ricominci da capo, ti risuonano, riscendi. Così è con *Moby-Dick*: stai costruendo un flusso, i lettori inseguono la balena, stanno volando sull'acqua e tu ad un certo punto li fermi perché devi spiegare i dettagli di quel tipo di fiocina.

Qual è la scena più bella?

Credo che il capitolo «La grande armata» sia il punto più alto del libro, con quella scena straordinaria in cui la *Pequod* esce dall'estuario e tutte le balene circondano la nave mentre sott'acqua ci sono le altre balene che figliano. Ci vorrebbe un film, con gli effetti speciali che oggi sono a disposizione, per rendere la potenza visionaria.



La storia di e/o

Come ha fatto una piccola casa editrice romana ad arrivare a gestire il successo dei libri di Elena Ferrante anche negli Stati Uniti

Redazionale, ilpost.it, 9 novembre 2015

La casa editrice Edizioni e/o chiuderà il 2015 con un fatturato di 20 milioni di euro, più del doppio che negli anni scorsi. Circa 12 milioni sono stati ricavati in Italia grazie a libri italiani: ma ben 8 si devono alle vendite in Gran Bretagna e Stati Uniti dei libri pubblicati da Europa Editions, la casa editrice con base a New York creata da e/o nel 2005. Per questo risultato è stato decisivo il successo all'estero dei libri di Elena Ferrante, lo pseudonimo con cui sono firmati i 4 romanzi del ciclo iniziato nel 2011 con *L'amica geniale*, che nell'edizione in inglese hanno già venduto 500mila copie. Ma il successo all'estero della casa editrice è anche il risultato di scelte piuttosto insolite compiute da e/o negli anni passati e di una pratica editoriale che per certi versi appare molto tradizionale, ma per altri è unica al mondo.

E/o ha oggi dimensioni economiche vicine a quelle di case editrici più grandi e conosciute, come Adelphi e Sellerio, con una struttura di 25 persone in Italia e 15 in America e una produzione paragonabile: le novità all'anno sono una cinquantina in Italia, e una trentina in America. La prima cosa notevole è che e/o pubblica in due continenti e due lingue: o addirittura in tre se si considera Sharq/Gharb, una casa editrice in lingua araba di e/o che negli anni scorsi ha pubblicato una decina di libri. La seconda è che in questo momento la casa editrice si ritrova un sacco di soldi da spendere e un sacco di decisioni da prendere per immaginare che cosa diventare nei prossimi anni. All'ultima Fiera di Francoforte e/o ha vinto due aste a cui hanno preso parte case editrici molto più grandi, ed è un fatto insolito, acquistando

i diritti per *Boussole* di Mathias Énard, che ha appena vinto il Prix Goncourt, il più importante premio letterario francese, e quelli di un ciclo di 4 romanzi gialli di Michel Bussi, un altro scrittore francese, già pubblicato senza successo da Mondadori nel 2014, ma che è uno degli autori più venduti in Francia degli ultimi anni e un bestseller anche in Inghilterra. Ma dice anche Sandro Ferri, il proprietario e fondatore di e/o: «Abbiamo fatto sapere agli agenti che potevamo spendere di più, ma le risposte sono state abbastanza tiepide. La verità è che, nonostante la fusione Mondadori-Rizzoli e i vari sommovimenti che genera, non mi sembra che ci siano molti autori da andare a pescare».

Edizioni e/o fu fondata a Roma nel 1979 – 36 anni fa – da Sandro Ferri e Sandra Ozzola, che poi si sarebbero sposati. Ferri aveva militato in Lotta Continua e lavorava alla Vecchia talpa, una libreria frequentata dalla sinistra romana; Ozzola era nata a Torino e si era laureata in letteratura russa. La loro idea iniziale era pubblicare narrativa di scrittori dei paesi socialisti dell'Est europeo, che non potevano essere letti in patria, tanto meno in Occidente. Una traccia di quella prima idea sopravvive ancora nei libri di Svetlana Aleksievič, la scrittrice bielorusa vincitrice del premio Nobel per la Letteratura nel 2015, di cui e/o pubblica *Ragazzi di zinco* e *Pregghiera per Černobyl'*; ma il titolo del primo libro di e/o – *Esplosione di un impero?* di Hélène Carrère d'Encausse – suonava già una profezia. Il nome e/o, infatti, in origine significava est/ovest, e lasciava aperta la possibilità che opposizione e

congiunzione non si escludessero a vicenda. Uno dei primi scrittori che cercarono fu Milan Kundera. Gli scrissero una lettera nel 1981 e lui rispose di andarlo a trovare a Parigi. Discussero di affidargli una collana praghese, ma poi Kundera – con loro grande delusione – decise di dare ad Adelphi i diritti dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*. Altri scrittori dell'Est tradotti in Italia da e/o furono Julian Strykowski, Kazimierz Brandys, Christoph Hein, ma soprattutto Christa Wolf i cui libri pubblicati da e/o hanno venduto negli anni complessivamente 500mila copie. Poi c'è Bohumil Hrabal, che Ferri e Ozzola andavano a trovare nelle due birrerie di Praga dove riceveva circondato da adepti, aspiranti scrittori ed editori semi o totalmente clandestini. E infine, Jana Černá, la figlia della Milena di Kafka, di cui e/o nel 1991 pubblicò un libro di poesie con un **titolo** che rimaneva in mente.

«Per dieci anni abbiamo fatto soltanto libri dell'Est», ricorda Ferri, «però c'erano capitate alcune occasioni che avevamo rifiutato a malincuore. Anche prima del 1989 incominciavamo a sentire una certa stanchezza, al posto dell'ispirazione c'era una riflessione circolare e senza sbocco sui regimi comunisti. Stava andando in crisi una certa figura di intellettuale dissidente e profeta, tipica di quei regimi. Un paio d'anni dopo la caduta del Muro, tornammo a Praga a trovare Hrabal ed era tutto cambiato. Prima chi voleva incontrarlo doveva presentarsi nelle due birrerie che lui frequentava, sperando che fosse in buona altrimenti scacciava. C'era un rituale elaborato. Ma quando io e Sandra siamo tornati, una delle due birrerie non c'era più, e nell'altra di Hrabal erano rimaste solo le fotografie sui muri, una specie di piccolo tempio per turisti letterari. Quel mondo era finito».

Negli anni Novanta dalla E si passò più alla O. Ferri e Ozzola si concentrarono sulla letteratura americana, portando per primi in Italia alcuni degli scrittori che avrebbero caratterizzato la letteratura americana di fine Novecento: Joyce Carol Oates, Alice Munro – vincitrice del premio Nobel per la Letteratura nel 2013 – e Thomas Pynchon, di cui nel 1984 pubblicano *Un lento apprendistato* e nel 1992 *Entropia e altri racconti*. Tutti sarebbero presto passati

con editori più grandi, in particolare con Einaudi e Rizzoli, cosa che capita molto spesso agli autori che aumentano la loro fama e il loro potere contrattuale. Dal punto di vista delle vendite, il successo di e/o arrivò a metà degli anni Novanta con gli **8 romanzi** dell'Alligatore di Massimo Carlotto, segnalato allora dalla famosa critica Grazia Cherchi, che complessivamente hanno venduto 800mila copie; e con la Trilogia di Marsiglia di Jean-Claude Izzo che e/o iniziò a pubblicare nel 1998. Ma accanto al cosiddetto noir mediterraneo, la casa editrice continuò a coltivare un altro filone fondamentale della sua storia: le scrittrici. Nel 1994 uscì *Una bambina e basta* di Lia Levi. All'inizio degli anni Duemila, un grandissimo successo: *Amabili resti* di Alice Sebold. Nel 2007 il romanzo francese *L'eleganza del riccio* di Muriel Barbéry, che diventò un bestseller soprattutto grazie al passaparola.

Ma nel 1992 e/o aveva pubblicato anche *L'Amore molesto*, un romanzo di un'autrice di cui nessuno sapeva nulla: Elena Ferrante. Il regista Mario Martone ne trasse un film, discusso e apprezzato, che ne aumentò la notorietà. Ma quasi vent'anni dopo e con l'enorme successo dei libri seguenti, l'autrice – Elena Ferrante era uno pseudonimo – è ancora sconosciuta, anche se sulla sua identità girano molte voci, in particolare che si tratti dello scrittore Domenico Starnone o di sua moglie, Anita Raja, o del critico Goffredo Fofi, oppure degli stessi Ferri e Ozzola. Ozzola ha **raccontato** al «Corriere»: «Siccome il libro trattava di argomenti delicati sul piano biografico, lei non voleva che comparisse il suo vero nome. Fu lei a proporre Elena Ferrante. La cosa nacque seriamente, ma dopo ci siamo molto divertiti. Non è casuale che non si mostri, sono romanzi forti e intensi, anche sgradevoli, per i quali ci vuole molto coraggio... In questa situazione non sta affatto male». Il film di Mario Martone con Anna Bonaiuto uscì nel 1995. Seguirono, dopo quasi 10 anni di silenzio, *I giorni dell'abbandono*, 2002, *La frantumaglia*, 2003, e *La figlia oscura*, nel 2006. Altri 5 anni di niente, e poi nel 2011 e/o pubblicò *L'amica geniale*, il primo del ciclo napoletano, cui seguirono *Storia del nuovo cognome*, *Storia di chi fugge e di chi resta* e *Storia della bambina perduta*, al ritmo di uno all'anno tra 2012 e 2014.

Intanto di autori e libri che vendevano in catalogo ormai e/o ne aveva tanti, e avrebbe potuto accontentarsi. Invece nel 2005 Ozzola e Ferri fecero una cosa che nessuno aveva mai fatto prima: decidendo di aprire una casa editrice a New York – Europa Editions – per pubblicare in inglese e distribuire da sé i propri libri. Dice Ferri: «L'idea era che anche noi piccoli dovessimo muoverci in mercati globali. Quello italiano era asfittico e volevamo portare in giro il patrimonio di lavoro che avevamo costruito in vent'anni. E poi avevamo notato che **negli Stati Uniti si traduce molto poco**. Poteva essere un vantaggio. Ma siamo partiti senza studi di mercato. Oggi facciamo una trentina di titoli all'anno, non solo di autori nostri: oltre a Elena Ferrante, pubblichiamo Domenico Starnone, Maurizio De Giovanni, Alessandro Piperno e Alberto Angela. E non facciamo solo autori italiani: *L'eleganza del riccio* di Muriel Barbéry negli Usa ha venduto un milione di copie. Per non chiuderci, facciamo anche autori inglesi e americani».

Accanto alla qualità dei libri e alla rarità delle traduzioni, tra i fattori più importanti del successo americano di Europa Editions ci sono per Ferri la distribuzione, le recensioni, un certo richiamo italiano e, soprattutto, le librerie: «Penguin ci ha chiesto di distribuire i nostri libri, non era mai successo che distribuissero un editore non loro, e questo ci ha dato ulteriore spinta. Poi c'è stata l'attenzione della stampa: in America le recensioni fanno ancora vendere. Abbiamo anche visto che un certo "italian style" negli Usa funziona: infatti tutti mi dicevano che **le copertine di Ferrante erano brutte**, ma per fortuna ho resistito. Uno dei motivi determinanti per decidere di fare Europa Editions è stato vedere, già nel 2005, una ripresa delle librerie indipendenti, che poi si è consolidata. È essenziale per noi: la metà delle vendite di Elena Ferrante sono state fatte in librerie indipendenti, che rappresentano il 20 per cento del totale. Le abbiamo battute una a una, ma negli Stati Uniti c'è una manifestazione annuale dei librai che si chiama **Winter Institute** dove andiamo ogni anno, che consente a ogni editore disposto a pagare di incontrare in una volta sola tutti i librai indipendenti d'America».

«Adesso abbiamo il successo della Ferrante, ma io sono già a pensare a che cosa fare dopo. Non ci sono ancora progetti concreti, ma l'idea è aprirci ad altri ambiti linguistici, per esempio al Sudamerica. Qualche anno fa abbiamo anche provato a fare una casa editrice araba, Sharb/Garb, pubblicando una decina di libri, ma è un mercato ancora troppo povero e non ci sono distributori. I contatti però li abbiamo, quando le cose miglioreranno forse riprenderemo il progetto. La cosa a cui penso di più è lavorare sui librai: dobbiamo fare anche in Italia qualcosa come il Winter Institute, altrimenti non so se tra 10 anni ci sarà ancora spazio per gli editori piccoli». Se oggi i margini si fanno ottimizzando i processi e lavorando sulle economie di scala, il vantaggio dei grandi editori rischia però di diventare incolmabile. «Credo che l'operazione Mondadori-Rizzoli sia stata fatta proprio per generare redditività risparmiando sui costi, ma fare libri non è come fare automobili: se un editore non investe su cose su cui li per li perde dei soldi non si va avanti, si diventa commerciali, nel senso deteriore del termine».

La stessa cosa, forse, vale anche per i bestseller. Mentre i grandi editori tendono a ripetere e standardizzare schemi che hanno funzionato, i successi degli editori indipendenti – di e/o, come di Adelphi o Sellerio – hanno la caratteristica di essere spesso inaspettati, e del tutto diversi tra loro. Nel caso di e/o, forse, c'è una costante: un forte radicamento territoriale e geografico. Le storie e i personaggi raccontati nei libri di e/o non possono prescindere dai luoghi in cui vivono e agiscono. Sono storie che non si possono immaginare ambientate altrove: lo stupro di *Amabili resti* non può che essere avvenuto in una cittadina americana, Fabio Montale di Izzo non può che muoversi a Marsiglia e lo stesso vale per le ambientazioni di Carlotto, la portineria dell'*Eleganza del riccio* non può che stare a Parigi e le amiche geniali non potrebbero che essere napoletane. Questa attenzione e forte radicamento locale potrebbe essere un tema grazie a cui Ferri e Ozzola riescono a immaginarsi come editori globali, non chiusi nei confini di un paese o di una lingua: «A me e a Sandra piace molto leggere».

I dilemmi del Dio d'America

Marilynne Robinson pone una questione chiave: il rapporto tra il male e la misericordia divina. Esce domani *Lila* (Einaudi), il romanzo dell'autrice statunitense che prosegue le vicende dei precedenti *Gilead* e *Casa*

Paolo Giordano, «Corriere della Sera», 10 novembre 2015

Tanto vale che mi costituisca subito: la passione che ho per i libri di Marilynne Robinson ha pochi precedenti nella mia vita di lettore, la mia ammirazione per lei è all'incirca smisurata. Ho scoperto i suoi romanzi solo di recente, in maniera quasi fortuita, perché in Italia Marilynne Robinson non ha ancora ricevuto l'attenzione che le è invece tributata da tempo negli Stati Uniti, dove siede senza imbarazzo nel consesso dei massimi autori contemporanei, insieme a Philip Roth, Joyce Carol Oates, Cormac McCarthy e Toni Morrison. Forse, questa negligenza è dovuta anche al fatto che, al contrario di loro, Marilynne Robinson si è finora dimostrata un'autrice di straordinaria parsimonia. A 71 anni ha pubblicato appena 4 romanzi e alcune raccolte di saggi di una severità scoraggiante. Il suo primo libro, *Housekeeping*, uscì nel 1980 e fu un successo, ma poi seguì un silenzio di 24 anni. Poi arrivò *Gilead*, che vinse il premio Pulitzer nel 2005. Da quel momento Marilynne Robinson non si è più allontanata dagli stessi personaggi – pochi, una decina appena – e dallo stesso luogo: *Gilead* per l'appunto, una cittadina perfettamente anonima nelle pianure dello Iowa, a una settantina di chilometri da Des Moines. Dopo *Gilead* arrivò *Casa*, nel 2008, e adesso esce (sempre per Einaudi) *Lila*, il terzo episodio che prosegue (e forse conclude, chi può dirlo?) questa originale e lentissima saga. Ognuno dei tre romanzi si sofferma sulla prospettiva di un personaggio, e dietro le loro vicende scorrono i fondali della storia americana contemporanea, dalla Guerra di Secessione agli anni della Grande Depressione, fino all'avvento della modernità. Prima di Marilynne

Robinson, soltanto Faulkner nell'impronunciabile Yoknapatawpha e Roth a Newark erano riusciti a racchiudere una tale vastità in un luogo tanto circoscritto. Se non è questo il Grande romanzo che l'America invoca per sé a intervalli regolari, allora non so davvero che cosa possa essere.

E tuttavia, non si deve pensare che *Gilead*, *Casa* e *Lila* siano romanzi che hanno necessità assoluta l'uno dell'altro, né che sia obbligatorio leggerli nell'ordine in cui sono stati concepiti. Benché la continuità tra i libri sia forte, vi sono differenze profonde di trama e soprattutto di stile, quasi che ognuno costituisca per Marilynne Robinson l'esplorazione di una forma narrativa specifica. *Gilead* era la lunga lettera-testamento che il reverendo John Ames scriveva al figlio avuto in tarda età, perché egli potesse conoscere qualcosa in più della vita del padre che avrebbe perso troppo presto. Ames raccontava della morte della prima moglie e dell'incontro con la seconda, la selvatica Lila, madre del bambino al quale la lettera era rivolta. Il reverendo Ames esprimeva poi preoccupazione per l'amicizia che Lila aveva stretto con Jack, il figlio del suo migliore amico Robert Boughton. Fin da bambino, Jack era stato un dissidente, un escluso, e aveva causato intorno a sé disastri e dolori non ancora curati dopo decenni. La figura di Jack Boughton è tra le più vive e struggenti che io abbia mai incontrato, e il secondo romanzo, *Casa*, era dedicato tutto a lui, al suo ritorno nelle stanze dove il padre viveva accudito dalla figlia Glory. *Casa* si muoveva in una manciata di ambienti e attraverso i dialoghi difficili fra i tre famigliari, costretti dopo tanto tempo a fare

i conti con il risentimento e la sofferenza. In certe parti assomigliava perfino a un testo teatrale.

E adesso, finalmente, arriva *Lila*. La moglie di John Ames, che in *Gilead* e *Casa* appariva schiva ed enigmatica, quasi imprevedibile per il lettore, ha dovuto aspettare 10 anni perché la sua storia venisse svelata. *Lila* è il più avventuroso dei 3 libri, perché la sua protagonista ha avuto una vita tutt'altro che tranquilla, una vita che teneva ben nascosta dietro l'apparente compostezza. Figlia di nessuno, è stata sottratta da piccola dalla casa dove veniva trascurata e maltrattata. Doll, una ragazza con il viso sfregiato e in costante fuga da qualcosa o da qualcuno, l'ha presa con sé, rapita, e poi accudita come una figlia. Per sopravvivere, insieme si sono unite a una compagnia di lavoratori vagabondi guidata da un tale Doane. Lila è cresciuta all'aria aperta, esposta alle intemperie, al freddo, alla siccità e alla miseria irrimediabile degli anni della Depressione. Non ha avuto alcuna istruzione e, ormai adulta, ignora ancora certi fatti essenziali del mondo, fra cui ogni concetto astratto. Non sa, per esempio, che cosa significhi «esistenza». Ne ha sentito parlare, ma senza mai capire di che cosa si trattasse.

È questa sua purezza arcaica ad attrarre il reverendo John Ames, che in un giorno di pioggia battente vede Lila entrare nella chiesa di Gilead in cerca di riparo. Lila è arrivata quasi per caso. Gilead era solo un'altra tappa del suo peregrinare inquieto, una cittadina dove aveva trovato una baracca abbandonata in cui dormire. Ma non se ne andrà più da lì e diverrà la moglie del reverendo. Una alla volta, imparerà ad allentare le sue resistenze contro gli uomini e gli esseri umani in genere, fino ad abbandonarsi a una storia d'amore asimmetrica in tutto, nell'età come nelle esperienze. Da quella storia nascerà un bambino, al quale un giorno il padre dedicherà una lunga lettera-testamento.

Lila si muove con un'agilità mai meccanica fra il passato della protagonista e il suo presente insieme al reverendo Ames. Intorno a loro, fuggacemente, compaiono i personaggi che forse abbiamo già amato in precedenza, in particolare Robert, Jack e Glory Boughton. Ma il vero collante fra i libri della saga di Gilead non è la riproposizione degli ambienti e dei

caratteri. Il collante è semmai il ritorno costante di Marilynne Robinson ai temi che la tormentano dall'inizio, anche nei saggi, e che riguardano il rapporto fra l'uomo e il Dio cristiano. Non per niente, i due decani del ciclo sono entrambi pastori, John Ames e Robert Boughton. Se *Gilead* affrontava la difficoltà del perdono e il concetto forse più affascinante e scivoloso dell'intera dottrina cristiana, la grazia, in *Casa* la ricomparsa di Jack Boughton altro non era che un'espansione assai problematica della parabola del figliol prodigo. In *Lila*, invece, i protagonisti mai nominati sono il Male, la Perdizione, l'Ingiustizia e l'impossibilità di conciliarli con l'amore compassionevole di Dio. Dov'è la possibilità di redenzione per gli emarginati come Lila e Doll e Doane, per chi non sa nulla e può sopravvivere solo attraverso gli espedienti e talvolta la violenza? «Non ho mai avuto intenzione di restare ignorante per tutta la vita», dice Lila, «ma non ho potuto farci granché». Tutto ciò che lei rappresenta in carne e ossa mette in crisi le convinzioni religiose radicate fin dalla nascita in John Ames. I dubbi di Lila lo disarmano, fino a fargli confessare che, forse, ciò che ha capito in tanti anni di studi e sermoni e preghiere è praticamente nulla. «Cosa succede se sei perduto?». Lui rispose: «Lila, tu fai sempre le domande più difficili».

Come Lila, anche Marilynne Robinson non rinuncia a fare le domande più difficili, le sue pagine ne sono addirittura intrise. Si può decidere di soffermarsi o le si può trascurare per non interrompere il racconto, ma affioreranno comunque al momento opportuno. Sono domande che non hanno un tempo, non appartengono al passato né all'oggi, perché risiedono intatte nell'uomo dal momento in cui ha considerato la possibilità del divino. Marilynne Robinson sembra avere fatto proprio il monito che Faulkner mosse a scrittori e poeti al conferimento del premio Nobel, quando li esortò a occuparsi delle «antiche verità universali, senza le quali ogni storia è effimera e fallimentare». Per lei, tali verità si chiamano grazia, peccato, compassione, perdono, dolore. Schiacciati sotto il loro peso, ci muoviamo a stento tutti noi, con la nostra piccola sopravvivenza, i nostri riti quotidiani, la nostra folle e inguaribile speranza di essere infine salvati.

Basta gate, rating e hot spot: italiano, parla come mangi

La campagna dell'Accademia della Crusca contro l'abuso di termini stranieri inutili, utilizzati soprattutto da politici e comunicatori

Silvia Truzzi, «il Fatto Quotidiano», 11 novembre 2015

«Comme te po' capì chi te vò bene si tu le parle 'mmiezzo americano?» è la domanda che poneva Renato Carosone nella famosa canzone; e forse oggi è anche la risposta a un altro interrogativo: a cosa è funzionale l'uso (rectius: abuso) delle parole straniere, così frequenti nel discorso politico? Ce lo spiega un gruppo di lavoro dell'Accademia della Crusca, che si chiama Incipit, è costituito da studiosi e specialisti della comunicazione (Michele Cortelazzo, Valeria Della Valle, Jean Luc Egger, Claudio Giovanardi, Claudio Marazzini, Alessio Petralli, Luca Serianni, Annamaria Testa) e vuole monitorare i neologismi e forestierismi «incipienti», nella fase in cui si affacciano alla lingua italiana. Valutandone l'utilità prima che i buoi siano scappati. Il gruppo si è formato dopo la petizione #dilloinitaliano e dopo il convegno fiorentino del febbraio scorso. Il gruppo Incipit – si legge in una nota dell'Accademia – «respinge ogni autoritarismo linguistico, ma, attraverso la riflessione e lo sviluppo di una migliore coscienza linguistica e civile, vuole suggerire alternative agli operatori della comunicazione e ai politici».

Intanto cerchiamo di capire perché siamo tanto propensi ai forestierismi, che diventano sempre più invadenti: *agenzia di rating, quantitative easing, project financing, spending review, spindoctor*. «Manca, in Italia, il senso di identità collettiva che rende uno stato saldo nella coscienza dei cittadini, manca una buona conoscenza della propria storia tale da restituire il senso di appartenenza alla propria cultura nazionale», spiega il presidente dell'Accademia della

Crusca, Claudio Marazzini. «La classe dirigente è affetta da un altro vizio, che favorisce il forestierismo: cambiare le parole non costa nulla, e a volte dà l'illusione di aver cambiato le cose. Il problema è che l'italiano non è una lingua davvero amata dai suoi utenti, al di là delle dichiarazioni superficiali, tanto è vero che gli italiani, sia i giovani sia i vecchi e adulti, sono gli ultimi nelle classifiche sulla capacità di comprendere un testo, come si ricava dai dati Ocse 2013».

Le ultime parole famose sono per esempio *hot spot* e *voluntary disclosure*. «*Hot spot* dovrebbe indicare i centri di accoglienza», spiega Francesco Sabatini, presidente onorario dell'Accademia. «È un nome oscuro, composto anche da “hot” che è presente in molte altre parole straniere, introdotte nell'uso comune in Italia, ma con significati completamente diversi. Quindi chiamare “hot spot” questi centri è depistante, perché di fatto occulta il reale significato, serio e drammatico per la vita delle persone che ci entreranno. “Hot spot” nella nuova accezione risulta offensivo, elusivo rispetto alla realtà, dunque politicamente scorretto».

Così per la dichiarazione spontanea dei capitali portati all'estero, la *voluntary disclosure*. Le parole straniere arrivano, e questo non è di per sé un male. Non si tratta di respingerle alla frontiera, ma di recepirle con giudizio.

«Perché i varchi alle stazioni si devono chiamare *gate*?», si chiede ancora Sabatini. «Varco esiste, non c'è bisogno di usare *gate*. Teniamo presente che ai problemi di comprensione si aggiungono anche

*«Cambiare le parole non costa nulla,
e a volte dà l'illusione di aver cambiato le cose.»*

quelli di grafia». Un altro termine molto in voga è *governance*. «Ma *governanza* esiste ed è attestato nell'italiano antico: è presente negli Statuti di Perugia del 1342, anche se con un significato diverso. Il termine medievale con la sua terminazione in -anza indica una provenienza francese o provenzale. Il termine inglese *governance* è chiaramente preso dal francese, dove nella forma *gouvernance* è attestato almeno dal XIII secolo. Dunque, alla base del termine inglese odierno c'è una radice neolatina, che aveva già avuto uno sviluppo in ambiente italiano». Da sempre il linguaggio politico utilizza formule ambigue. Negli ultimi anni però il ricorso alle parole straniere è sempre più ricorrente e serve a travestire la realtà. Alcuni, come i francesi, hanno adottato la soluzione più drastica: tutto viene tradotto. E allora perfino il computer diventa *l'ordinateur* e il software *le logiciel*.

Ma deve certamente esserci una via di mezzo tra lo «sciovinismo» linguistico d'Oltralpe e la nostra accoglienza senza riserve. «Il problema è storico, sociologico e di costume», continua Sabatini. «Il caso della Francia è estremo e ha radici lontane. Ma anche gli spagnoli hanno tradotto in abbondanza. L'Italia ha lasciato entrare i termini tecnici e di uso internazionale, come computer. Da cui abbiamo derivato, per esempio, computerizzare o computeristico. Non ne facciamo una questione di forma linguistica. Quando il termine è sufficientemente trasparente e quando non c'è un'eccessiva differenza tra la grafia

e la pronuncia, allora lo si può tranquillamente recepire. Il problema si pone quando esistono alternative semplici e comprensibili nella nostra lingua. A mio avviso intervengono 3 fattori favorevoli: pigrizia, esibizionismo e ignoranza. La lingua deve funzionare il più democraticamente possibile».

Che fare, dunque? Nel libro che raccoglie gli atti del convegno fiorentino, Luca Serianni, linguista – professore alla Sapienza e membro dell'Accademia della Crusca – spiega: «Uno dei compiti dei linguisti è quello di favorire la riflessione sulla lingua e sul suo significato anche identitario. La salute della lingua dipende, lo sappiamo bene, non da interventi esterni ma dai singoli parlanti (ossia da ciascuno di noi). Compete però ad alcuni di essi, per la posizione che occupano – ministro, direttore di un giornale cartaceo o televisivo, intellettuale che sia spesso ospitato in trasmissioni di successo – la responsabilità di un uso consapevole della lingua, rispettoso sia della sua storia, sia del diritto di ciascuno a riconoscersi appieno nelle parole che ascolta o legge negli interventi di chi opera in un ambito pubblico».

Mercoledì prossimo il presidente Mattarella, che diventerà membro onorario della Crusca, presenzierà a una tornata accademica. A lui verranno consegnate le 70mila firme di #dilloinitaliano: speriamo che ne faccia tesoro. E magari passi la dritta a Matteo Renzi, che ieri a Milano si è detto, per il dopo Expo, disposto a investire in un progetto che sia «the best». Da Carosone a Tina Turner, mala tempora.

In Francia e negli Stati Uniti le librerie indipendenti resistono ad Amazon

Claire Richard, grafias.it/rue89.nouvelobs.com, 11 novembre 2015

Contrariamente a quanto annunciavano le previsioni, Amazon non ha cancellato le librerie indipendenti, che in Francia e negli Stati Uniti stanno vivendo una netta ripresa. Tuttavia, ci sono altri nemici.

In Francia, da un anno, le vendite delle librerie indipendenti sono in recupero. È quanto segnala un'inchiesta pubblicata lunedì 12 ottobre su «Le Monde», intitolata «Come i libri resistono ad Amazon».

A fine giugno, il fatturato delle librerie indipendenti è aumentato dal 5 percento al 9 percento rispetto a quello registrato nello stesso periodo dell'anno precedente. Con delle politiche aggressive di *pricing* e l'istituzione di 4 magazzini, Amazon è comunque ben installato in Francia: oggi il suo fatturato è vicino a quello di Fnac. Secondo «Le Monde», due terzi delle vendite online dei libri cartacei e la metà degli acquisti di ebook sarebbero fatti sulla piattaforma.

Tuttavia, le librerie indipendenti non hanno subito la catastrofe che qualcuno preannunciava.

Alcune efficaci misure di protezione

Questo relativo benessere si spiega in gran parte con alcune misure pubbliche a sostegno del libro:

- Il prezzo unico dal 1981;
- L'Iva ridotta;
- La volontà politica dello stato di proteggere gli autori francesi attraverso il varo, nel 2014, di una legge detta «anti-Amazon» che vieta agli store online di cumulare l'offerta delle spese di spedizione gratuite allo sconto del 5 percento sul prezzo del libro.

Ma anche le librerie indipendenti si sono adeguate in modo da rispondere all'arrivo di Amazon e all'evoluzione del comportamento dei consumatori.

Le librerie – spiega «Le Monde» – hanno posto nuovamente al centro le attività di coinvolgimento che ruotano intorno al libro, le letture pubbliche, i consigli rivolti ai lettori (la vera specificità del libraio, secondo molti, in contrasto con l'algoritmo dei suggerimenti personalizzati).

Sono invece in pochi a investire nella vendita degli ebook. I libri in formato digitale, infatti, sono tutt'altro che diffusi in Francia, rappresentano circa il 3 percento delle vendite totali, mentre le vendite del Kindle restano stagnanti sui 350mila esemplari venduti per anno secondo «Télérama», che sintetizza così: «L'ebook non ha fatto un ingresso trionfale in Francia, ma non sta nemmeno subendo un tracollo».

Inventare alternative

Editori e distributori stanno anche adattando la loro rete di distribuzione e la logistica per rendere Amazon meno attraente.

I gruppi editoriali stanno cercando di organizzare una distribuzione più veloce. Qualcuno vede il futuro delle librerie perfino nel print on demand, con la presenza di una stampante con la quale i clienti possano stampare al momento, nella loro libreria, i libri che desiderano.

Al Salone del libro di Parigi del 2015, le edizioni PUF e La Martinière esibivano al loro stand una stampante on demand.

Infine, librerie e editori stanno lanciando delle piattaforme per fare concorrenza ad Amazon: **parislibrairies.fr** (librerie parigine e dell'Île-de-France), **librest.com** (librerie a est di Parigi), **placedeslibraires.fr** (per il ritiro in libreria), **lallibrairie.com** (per ritiro nei punti vendita) o **leslibraires.fr** (per l'invio postale).

Gli Stati Uniti come la Francia

Questa tendenziale ripresa delle librerie indipendenti è già stata osservata negli Stati Uniti, nonostante essi siano stati considerati a lungo un'area disastrosa per questo tipo di librerie.

All'inizio del 2015, l'**American Bookseller Association** ha affermato che il numero di librerie indipendenti è aumentato del 27 per cento rispetto al 2009, con 440 nuove librerie indipendenti presenti nel paese.

Secondo un portavoce dell'associazione, la ripresa è attribuibile a diversi fattori:

- La flessione delle grandi catene: Borders è fallito nel 2011, Barnes & Noble ha chiuso centinaia di negozi;
- Il fiorire di un movimento per il «consumo locale» a sostegno dei piccoli commercianti;
- L'accesso da parte delle librerie a tecnologie sofisticate che permettono di competere con i concorrenti più grossi;
- Una nuova generazione di commercianti-imprenditori «non spaventati dalle novità».

La libreria rimane un luogo sociale

Nonostante i fattori della ripresa nei due paesi siano diversi, i librai esprimono in ogni caso un sentimento comune.

In Francia come negli Stati Uniti, molti ritengono che l'espansione del commercio online e dei social network abbia riaffermato l'importanza della libreria come luogo sociale: il luogo nel quale si viene per cercare un libro, per scoprire ciò che non sapevamo di volere, per trovare materiale per riflettere e arricchirsi.

Su «Télérama», per esempio, una libraia racconta che dopo gli attentati di gennaio ha avuto «un afflusso fuori dal comune perché c'era un forte bisogno di interrogarsi e di capire».

Se questo è vero, vuol dire che l'era delle piattaforme e dei suggerimenti algoritmici genera anche il suo stesso contrario: il desiderio di luoghi fisici e di incontri.

A partire dagli anni Ottanta, ogni nuova generazione conta meno lettori forti della precedente, e una parte di deboli e medi lettori si allontana dalla lettura già a cominciare dall'adolescenza.

Eppure le librerie non sono salve

Ad ogni modo, prima di cantare vittoria bisogna leggere la ripresa delle vendite in un contesto più generale. «Le Monde», infatti, sottolinea che la tenuta delle librerie regge nonostante il continuo calo dei lettori che va avanti ormai da decenni: «A partire dagli anni Ottanta, ogni nuova generazione conta meno lettori forti della precedente, e una parte di deboli e medi lettori si allontana dalla lettura già a cominciare dall'adolescenza».

Più in generale, la crisi delle librerie non è dovuta soltanto alla concorrenza di Amazon né tanto meno di internet, come spiegava nel 2011 un post molto esaustivo di Hubert Guillaud. Bisogna anche (soprattutto?) prendere in considerazione:

- Il ruolo crescente della Gdo nella vendita dei libri (i gialli ormai si comprano all'Auchan o al Carrefour durante la spesa settimanale);
- L'esorbitante aumento della produzione di libri: +175 per cento tra il 1979 e il 2007, per una media di circa 70mila titoli all'anno, nonostante la diminuzione dei lettori;
- Le sempre più difficili condizioni di mercato per le librerie;
- L'aumento degli affitti nelle zone commerciali (di cui hanno sofferto alcune librerie simbolo come La Hune a Parigi o Penn Books a New York);
- L'aumento dei costi di trasporto, e quindi di consegna dei libri.

Se le conclusioni dell'inchiesta di «Le Monde» rappresentino una buona notizia per le librerie indipendenti, rimane tuttavia ora da rispondere a queste questioni ancora più preoccupanti.

Il buio oltre il manoscritto

Roberto Casati, «Il Sole 24 Ore», 15 novembre 2015

Sto per misurarmi in un esercizio un tantino particolare: vorrei invitarvi a non leggere un libro che nemmeno io ho letto. Non si tratta quindi a parlar propriamente di una recensione – ci mancherebbe! anche se immagino che di recensioni di libri non letti e di film non visti sia lastricato l’inferno della critica. E forse mi aiuta il fatto che non sto abusando dell’asimmetria del recensore: se l’avessi letto, il libro, potreste dirvi che sono un po’ paternalista («tu hai il diritto di leggerlo, perché adesso dici noi a di non farlo?»). Per l’appunto, io il libro in questione non l’ho letto.) Dovrei finire questo già troppo lungo preambolo: non vi sto dicendo di non comprare il libro, vedimai che l’editore si metta in mente che sto boicottandone l’acquisto: io vi sto dicendo di non leggerlo. Compratelo pure, se volete. Ma non leggetelo. Il mio è un invito a boicottare la lettura. Non la lettura in generale, ma una in particolare. Per complicare ulteriormente le cose, parliamo di un libro che invece consiglio vivamente a tutti di leggere o di rileggere, *Il buio oltre la siepe*.

Quando uscì come opera prima nel 1960 la sua autrice, Harper Lee, si aspettava «una morte rapida e misericordiosa sotto la penna di critici spietati», e invece *To Kill a Mockingbird* fu un bestseller immediato e un longseller incontenibile, giunto oggi a più di 30 milioni di copie, lettura canonica per gli adolescenti americani, vincitore di un Pulitzer; interpretato in un film da tre Oscar con Gregory Peck nelle vesti di Atticus Finch, l’avvocato padre dell’io narrante, che difende un afroamericano accusato di stupro su una donna bianca in una cittadina immaginaria e iperrealista dell’Alabama degli anni Trenta.

Col senno di poi, uno non dovrebbe stupirsi del successo del libro. Il soggetto difficile trattato con maestria di concetto e di parola, la storia dal ritmo dapprima lento e in crescendo inarrestabile, il disegno articolato dei personaggi nel microcosmo soffocante e tuttavia solare del Sud razzista, la figura complessa

di Atticus che funge da perno morale per una città in apparenza retriva ma piena di dubbi e di spunti confortanti, il contrappunto nell’abisso di cattiveria e violenza di Bob Ewell, che oggi verrebbe definito *white trash* e, sopra a tutti, lo sguardo curioso e ironico della piccola Scout, l’io narrante, innocente e al tempo stesso cosciente della perdita dell’innocenza imminente, quasi dietro ogni angolo.

Ci sono pagine che si fanno rileggere e ancora rileggere: i doni misteriosi lasciati sull’albero da un vicino invisibile, trincerato in casa, di cui i bambini avvertono lo sguardo onnipresente. Il passaggio fulmineo in cui Atticus rivela alla figlia un’abilità inaspettata, quasi incongrua con il suo carattere e invece così perfettamente in linea con il mondo che circonda entrambi. La modulazione del linguaggio, crudissimo a tratti (e oggi politicamente scorretto, al punto da far bandire il libro da alcune scuole molto benpensanti), poetico in altri, e sempre capace di far vedere, di portare agli occhi della mente le scene che, letteralmente, dipinge.

Dicevo che con il senno di poi non ci stupiamo più di tanto della lunga e gloriosa vita del libro di Harper Lee. Per me, lo confesso, è stata una lettura tardiva e sorprendente, consigliatami da un’interessante e originale scrittrice americana, Teresa Lust; e ringrazio – di nuovo invocando il senno di poi e a un tempo lodando l’uva acerba – il fatto di non averlo letto da adolescente e in traduzione.

Qui viene la parte difficile del mio intervento. È cominciato il battage su *Il buio oltre la siepe Due*. O forse *Il buio oltre la siepe Zero*. Mi sono inventato questi titoli, probabilmente l’editore tradurrà direttamente l’inglese: *Va’, metti una sentinella* (l’editore è Feltrinelli e questo è effettivamente il titolo del volume che uscirà il 19 novembre, ndr). Innumerevoli colleghi americani mi hanno allertato a metà estate raccontando una storia che è triste e edificante, e che ha fatto grande rumore nei media del mondo



intero. Il fatto è che Harper Lee non ha pubblicato nulla dopo *Il buio oltre la siepe*. Ha ripetuto più volte di aver detto tutto quello che aveva da dire; cieca e sorda, vive oggi in una casa di riposo. La sua rappresentante legale ha trovato però nel 2011 in una cassetta di sicurezza un corposo manoscritto che aveva l'aspetto di un libro completo. Diciamo subito di che cosa si tratta: è una prima versione di *Il buio oltre la siepe*. Da quando è stato pubblicato nello scorso luglio nei paesi anglosassoni, *Go set a Watchman* è stato ampiamente analizzato e la sua storia è stata perfettamente ricostruita. È il manoscritto che la giovane e titubante Lee presentò a vari editori tra cui Lippincott (che la pubblicò e che nel frattempo ha chiuso bottega), dove colpì l'arcicritica redattrice Tay Hohoff. La Hohoff guidò la Lee da un manoscritto promettente ma raffazzonato e «aneddotico» al capolavoro che conosciamo (e dovremmo aprire una pagina sul ruolo dei redattori nella costruzione dei capolavori).

Diversi siti web vi propongono lunghissime tabelle di concordanze tra i due testi. Ma si tratta anche di un libro diverso, ed è su questo punto che ho ricevuto i messaggi più accorati. I personaggi hanno profili morali diversi da quelli che troviamo in *Il buio*. Non c'è da stupirsi più di tanto e la metamorfosi ha certo un notevole interesse per critici letterari, studiosi della creatività, storici della letteratura statunitense, e via dicendo. Qualche interesse anche per i sociologi della letteratura: *Go set a Watchman* esce in tiratura iniziale di due milioni di copie da Harper

Collins, una succursale dell'impero Murdoch. Come ebbe modo di dire il direttore di Lippincott, che è stato per anni in attesa di un nuovo manoscritto, lui «avrebbe pubblicato anche la lista della spesa» di Harper Lee. C'è un'etica della pubblicazione? Sappiamo veramente che cos'è un libro? Ora io quest'altro libro non voglio leggerlo. E spero di convincere anche voi a non leggerlo (ripeto: compratelo pure). Non leggetelo se non avete ancora letto *Il buio oltre la siepe*, che invece vi abbaglierà e vi porrà il problema del perché mai di una doppia lettura. Non leggetelo se pensate che un autore abbia diritto di crescere e cambiare idea sui suoi personaggi, e che abbia diritto anche di nascondere i suoi primi tentativi, l'andare a tastoni, le esitazioni (e di tenersi comunque il primo manoscritto in cassaforte, magari uno è affezionato a uno scartafaccio). Non leggetelo se avete anche soltanto il sospetto che la volontà di Harper Lee sia stata tradita. Poi ci sono senz'altro mille cose interessanti che probabilmente potreste scoprire leggendo entrambi i libri, o perversamente, leggendo soltanto la versione Zero. Ma vorrei rivendicare il diritto all'innocenza della lettura. Un libro non è un manoscritto o una serie di manoscritti; non è la somma delle sue versioni. Un libro sono personaggi e oggetti e eventi e paesaggi creati nella mente del lettore durante l'atto della lettura, cose vive perché viva e costruttrice è la memoria di chi legge. Niente lettori, niente libri, restano solo pezzi di carta o mucchietti di calamitine ben allineate nella memoria in un tablet.

La vocazione etica si fa sperimentale: l'ultimo Malamud

In un'ottima edizione a cura di Paolo Simonetti, l'ultimo Bernard Malamud si presenta come un caso letterario controverso: il tentativo di non rimanere ingabbiato nel canone modernista, a partire da *Gli inquilini* (1971), non sempre colpisce nel segno

Luca Briasco, «Alias del manifesto», 15 novembre 2015

Con la pubblicazione del secondo Meridiano a lui dedicato (*Romanzi e racconti 1967-1986*, pp 1704, euro 80), Mondadori mette a disposizione dei lettori italiani l'intera opera di Bernard Malamud, consentendo di comprenderne la centralità all'interno del canone letterario ebraico-americano, ma anche l'eccentricità e l'originalità rispetto ai due giganti con i quali compone una sorta di storica triade, ma che troppo spesso lo hanno schiacciato e messo in ombra con la loro esuberanza: Saul Bellow e Philip Roth. Se il primo Meridiano, raccogliendo la produzione dell'autore tra il 1952 e il 1966, includeva 4 romanzi e due raccolte di racconti che andavano a comporre un quadro profondamente armonico, quello appena pubblicato mostra i segni di un'irrequietudine e di una vitalità, di una capacità di rinnovarsi e di scompaginare sistematicamente le carte intorno a ciò che può e deve essere narrato, e a come narrarlo, che ha qualcosa di ammirevole e di spiazzante al contempo. Buona parte della critica ha in effetti individuato una netta cesura tra una prima e una seconda fase nella carriera di Malamud. Mentre i primi romanzi e racconti sarebbero accomunati da un equilibrio quasi sempre perfetto tra comico e tragico, da una tendenza alla parabola, dall'irruzione dell'elemento favolistico e sovranaturale in un contesto di realismo brutale che sembra richiamare la letteratura della Grande Depressione, diventa assai più difficile, a partire da *Gli inquilini* – il romanzo del 1971 che, rasentando lo sperimentalismo e la metanarrazione tipici del postmoderno, destò forti perplessità e disorientamento nei primi recensori –, individuare

una linea unica di ricerca nella produzione più tarda. E se i magnifici racconti di *Il cappello di Rembrandt* (riproposto in volume singolo anche da minimum fax, e in questi stessi giorni) suggerivano un ritorno di Malamud alla sua vena più autentica – soprattutto in piccoli capolavori come «La corona d'argento» o «Mio figlio, l'assassino», incentrati sullo stesso conflitto tra padri e figli che aveva innervato il suo secondo, superbo romanzo, *Il giovane di bottega* –, già in *Le vite di Dubin*, peraltro ammiratissimo, la sovrapposizione tra l'esistenza del protagonista e quella dei personaggi di cui scrive le biografie, da D.H. Lawrence a Thoreau, da Twain a Lincoln, innesta una riflessione nuova, e di impareggiabile acume, sull'arte e sulla finzione, sulla storia e le sue versioni, senza peraltro mai virare verso il cerebralismo che contraddistingue tanta narrativa degli anni Sessanta e Settanta, e distendendosi in pagine commoventi sulla vecchiaia, e sul rifiuto di essa.

«Sperimentalismo» è forse il termine giusto per definire la produzione del secondo Malamud: a condizione, però, che ci si intenda sull'uso del termine stesso. Come ci ricorda Paolo Simonetti nel suo denso saggio introduttivo, dietro una vita riservata e apparentemente povera di eventi, che avrebbe indotto Roth a descriverlo come «una sorta di assicuratore, un uomo tetro, triste, con così poche risate», Malamud mostrò sempre un'attenzione ossessiva per l'evoluzione della cultura e della produzione letteraria, americana e non, e la capacità di riflettere con straordinario acume sull'evoluzione di un mercato sempre più polarizzato tra la caccia invasiva al

libro di successo e una letteratura «difficile» e auto-compiaciuta, destinata a un pubblico di lettori che finiva pericolosamente per coincidere e limitarsi agli studenti delle scuole di scrittura creativa. L'adesione convinta e il sostegno all'iniziativa di Fiction Collective, nata a cavallo tra due università e concretizzata nella fondazione di una casa editrice autonoma, svincolata dalle logiche di mercato, ci rivela molto sulla posizione di Malamud, il quale, in un'intervista rilasciata a «la Repubblica» nel 1984, insisteva sulla necessità di «stabilire un metro di giudizio letterario diverso non solo da quello commerciale, ma anche da quello accademico-sperimentale. Volevamo dimostrare che si possono pubblicare con successo anche libri – soprattutto romanzi – che non hanno niente a che fare né con il grande mercato, né con quello ristretto degli specialisti. Libri buoni, insomma, anche se non incontrano il favore del tempo». Sono parole, queste, con le quali, più che alla produzione di Fiction Collective – che sarebbe spesso precipitata nelle secche di uno sperimentalismo ancor più feroce ed elitario rispetto a quello dei maestri del postmoderno –, Malamud sembra alludere prima di tutto a sé stesso, e alla sua produzione letteraria. Nulla più di *Gli inquilini* o *La grazia di Dio* sembra rispondere infatti alla definizione di «libro che non incontra il favore del tempo». All'esuberanza verbale e all'inventiva con cui Roth – in quegli stessi anni – smontava dall'interno la tradizione ebraico-americana, o all'ironia feroce con cui Pynchon decostruiva la storia ufficiale, si contrappone, in questi romanzi, lo sforzo di affiancare alla dissoluzione e alla deriva dell'io, ebreo e americano, una nuova declinazione dei grandi temi morali che erano già risuonati nelle pagine più belle e intense di *Il ragazzo di bottega*, *Il barile magico* o *L'uomo di Kiev*: la ricerca di un riscatto attraverso la sofferenza e l'umiliazione, l'assunzione della propria colpa, la riconciliazione con il passato e il recupero dell'identità.

Questa è la grande forza e il fascino della seconda stagione letteraria di Malamud: il rifiuto di sfruttare il proprio successo commerciale e critico ripetendosi, e la ricerca di una terza via tra bestseller e sperimentalismo fine a se stesso, nel nome di una letteratu-

La ricerca di un riscatto attraverso la sofferenza e l'umiliazione, l'assunzione della propria colpa, la riconciliazione con il passato e il recupero dell'identità.

ra che sappia esplorare nuove strade, riflettere su se stessa e sul proprio stesso farsi, senza tuttavia perdere di vista una vocazione essenzialmente etica. Gli esiti di questa ricerca sono certamente disuguali, né una rilettura delle ultime opere di Malamud deve necessariamente condurre a un ripensamento del canone critico. Non c'è dubbio che, tra le opere di questa seconda fase, *Le vite di Dubin* rimanga l'unica nella quale la riflessione sull'arte e il racconto di una vita occupano lo spazio romanzesco assestandosi su un mirabile equilibrio. Tutti gli altri libri sono invece stranamente imperfetti: lavoratissimi sul piano strutturale e stilistico, ma anche irrisolti: che si tratti della inquietante parabola kafkiana di *Gli inquilini*, del racconto filosofico e apocalittico, tra fantascienza e teologia, di *La grazia di Dio*, o del western revisionista di *Il popolo*, rilettura della lunga marcia dei Nez Percé dall'Oregon al Canada, con un venditore ambulante ebreo alla loro guida. Letti in un unico volume completo però il ritratto di uno scrittore coraggioso, capace di cogliere lo spirito dei tempi e calarvisi, senza perdere la sua identità e il senso profondo della sua arte. Una cavalcata appassionante, ulteriormente valorizzata dalla qualità editoriale del volume. Impeccabile, dal saggio introduttivo alle ampie note ai testi, la curatela di Simonetti, uno degli angloamericanisti migliori in circolazione; eccellenti le traduzioni, che uniscono, in ideale continuità, interpreti «storici» di Malamud come Ida Omboni e Floriana Bossi e nuove voci come Monica Pareschi, Igor Legati e Claudia Valeria Letizia. In un momento nel quale tanto si discute sulla qualità discontinua e sulla frettolosità di pubblicazioni anche importanti e attese, trovarsi di fronte a un lavoro di questo peso, condotto a termine senza la minima sbavatura, è fonte di particolare soddisfazione.

Scrittori, i tormenti dell'età di mezzo

Autori che si erano fatti apprezzare tra gli anni Ottanta e i Novanta, sacrificati da un'editoria che puntava tutto su esordienti e bestseller, oggi faticano a pubblicare. E c'è chi fa da sé

Paolo Di Paolo, «La Stampa», 16 novembre 2015

Tra brillanti promesse e venerati maestri, chi resta indietro? In questi anni di turbolenza editoriale, a essere più in affanno sembrano gli scrittori della generazione di mezzo. Il cinico rampantismo mondadoriano (e non solo), che tutto puntava sull'esordiente di turno e sul bestseller senza se e senza ma, li ha messi da parte. Chi aveva un bel pezzo di carriera alle spalle – esordio tra gli Ottanta e i Novanta, successi di critica più che di pubblico, quando la critica contava qualcosa – si è ritrovato all'improvviso nel limbo degli autori che «fanno catalogo», ma che l'editore lascia in garage. Penne valide e sofisticate lanciate dai grandi marchi e pluripremiate sono scivolate così, nell'era della grande crisi, verso la media e piccola editoria. E da lì, non è facilissimo ritornare su. Chi ha notizie di Silvana Grasso (Einaudi, Rizzoli)? Andrea Carraro, autore del fortunato *Il branco* (ne fu tratto un film di Marco Risi), pubblica con un piccolo editore senese, Barbera. Sebastiano Nata, 3 romanzi con Feltrinelli, ha affidato l'ultimo al neonato marchio Barney. Giulio Mozzi – narratore in finale allo Strega nel '96, editor di lungo corso – affida oggi i suoi testi all'editore Laurana. Una necessità o una scelta? Vincenzo Pardini (Mondadori, Bompiani) è uscito 3 anni fa da Fandango con un bel romanzo, *Il postale*, passato quasi inosservato.

Produzione indipendente

Pubblicare con i piccoli comporta vari limiti, ma affidarsi alle major conviene sempre? Con la collana Italiana di Giunti, Benedetta Centovalli ha ridato luce al percorso di autori di grande qualità forse un

po' trascurati negli ultimi anni, o forse insoddisfatti del rapporto con i grandi editori: Paola Capriolo, Clara Sereni, Silvana La Spina, Laura Pariani, Marco Archetti. Nel frattempo, al posto di Centovalli, è arrivato da Mondadori Antonio Franchini.

Lo scrittore Beppe Sebaste, classe 1959 – pioniere dell'autofiction in Italia, finalista Strega, autore Feltrinelli, Einaudi, Laterza – per l'ultimo romanzo, *Fallire*, ha fatto una scelta radicale. Autopubblicarsi. «Per me» spiega «era eloquente, e anche divertente, la reazione del mio agente al manoscritto: questo è un libro per Adelphi, che significa, tradotto: è un libro molto letterario, molto nuovo, che non assomiglia a nessun altro, e che non si sa proprio dove piazzarlo».

Ecco, piazzarlo. Anni fa, un autore consolidato percepiva il proprio editore come casa sua. Sebaste, deluso, ha cercato un altro tipo di casa, o meglio, un gigantesco hotel: Amazon. Si può acquistare lì sia il cartaceo sia la versione digitale. «Non parlerei in senso stretto di self-publishing, perché non sono un esordiente, ma di produzione indipendente. Per me è un esperimento, non una teoria. Un invito alla riflessione e, successivamente, alla discussione. La mia impressione è che chi decide attualmente la scelta e la promozione dei libri nelle case editrici non sia una pluralità diversificata di persone che ama il rischio della letteratura, ma un gruppo assai omogeneo che segue logiche diverse, se non addirittura estranee all'avventura e al gusto dello scrivere». Pubblicare in modo «indie», ovviamente senza nessun costo, sostiene Sebaste, è un gesto di libertà:

Chi aveva un bel pezzo di carriera alle spalle – esordio tra gli Ottanta e i Novanta, successi di critica più che di pubblico, quando la critica contava qualcosa – si è ritrovato all'improvviso nel limbo degli autori che «fanno catalogo», ma che l'editore lascia in garage.

«Libertà di scrivere non per inseguire modelli o per avere successo, libertà di scrivere per scoprire qualcosa di imprevisto e impensato». Ma aggirare la mediazione tradizionale può condannare all'invisibilità? Molti fenomeni internazionali sono nati in rete, certo, tuttavia il supermercato di Amazon non dà grosse garanzie. «Non è diverso, né peggiore, dell'effetto che mi fa entrare in una grande libreria, così simile a un portale kitsch di internet, dove le pile di libri esposti dalla natura ormai generalmente televisiva quasi ti dissuadono dall'acquistare il libro che hai in mente».

Sfida della bibliodiversità

Intanto, il romanzo *Fallire* esiste, e Sebaste non esclude che più avanti, uscito dalla porta, rientri dalla finestra dell'editoria tradizionale. Fatto è che la sua sfida riapre il tema della «bibliodiversità» ai tempi di Mondazzoli. Dove lo trova un porto sicuro un autore

non bestseller e incamminato su piste stilistiche alternative? La piccola editoria riprenderà fiato? Il romanzo indie è affidato ai lettori come un messaggio nella bottiglia: l'autore dà del tu a sé stesso, e ripercorre questi anni confusi con rara intensità. Si mescolano vita pubblica e vita privata. La rabbia, l'indignazione cedono il passo a una ostinata volontà di capire, di afferrare l'aria del tempo.

A cominciare da quello editoriale. Sebaste racconta l'incontro con «il nuovo direttore di una grossa casa editrice di Milano, uno di quelli bravi a pubblicare i romanzi degli attori e dei cantanti». Si siedono a un bar, l'editore chiede all'autore quale sia la trama. «Eri impreparato a rispondere. Quando scrivi pensi più al tono che alla storia. Ti senti a tuo agio come un orso polare ai tropici. Non capisci quasi nulla di quello che lui dice, e quel poco ti opprime. Lui, si vedeva benissimo, non capiva quasi nulla di quello che dicevi tu, ma quel poco lo disgustava».

Penne valide e sofisticate lanciate dai grandi marchi e pluripremiate sono scivolate così, nell'era della grande crisi, verso la media e piccola editoria. E da lì, non è facilissimo ritornare su.

Manuzio, il culto delle «cose utili»

Infaticabile stampatore e primo editore della storia,
mal sopportava chi lo distraeva dal lavoro

Roberto Calasso, «Corriere della Sera», 18 novembre 2015

La bottega di Aldo Manuzio a Venezia, sestiere di San Polo, verso campo Sant'Agostin, vicino al panettiere, si presentava – secondo Martin Lowry, conoscitore principe delle carte e dei conti di Aldo – come «una mescolanza, oggi quasi incredibile, di brutale officina, pensione e istituto di ricerca». Vi circolava una trentina di persone, fra lavoranti, servitù, familiari e ospiti. Un giorno del 1508 Erasmo da Rotterdam stava seduto in un angolo della stamperia e scriveva gli *Adagia*, ricorrendo soltanto alla sua memoria, e foglio per foglio li passava al proto perché li componesse. In un altro angolo Aldo leggeva e rileggeva bozze che erano già state lette e rilette da altri. Se qualcuno glielo faceva osservare, rispondeva: «Sto studiando». Questa era la vita di ogni giorno. «Da quando ho intrapreso l'estenuante mestiere dello stampatore, ormai sei anni or sono, posso giurarvi che non ho avuto un'ora di ininterrotto riposo», scrisse Aldo una volta. Ma non solo per lui la vita era dura. Secondo Erasmo, i lavoranti della tipografia disponevano di una mezz'ora al giorno per rifocillarsi. Non meraviglia che vi fossero turbolenze e Aldo deplorò che per quattro volte i suoi lavoranti avessero «complotato contro di me a casa mia, aizzati dalla madre di tutti i mali, l'Avidità: ma con l'aiuto di Dio li ho sgominati, sicché ora si rammaricano a fondo per il loro tradimento». Eppure, se c'è un luogo da cui traspariva una felicità tutta nuova era quella bottega. **NO DISTURBEME CHE PER COSSE UTILI**: questa scritta si leggeva nella stanza dove Aldo operava. Vernacola e laconica, quell'ingiunzione si espanse nel veemente latino

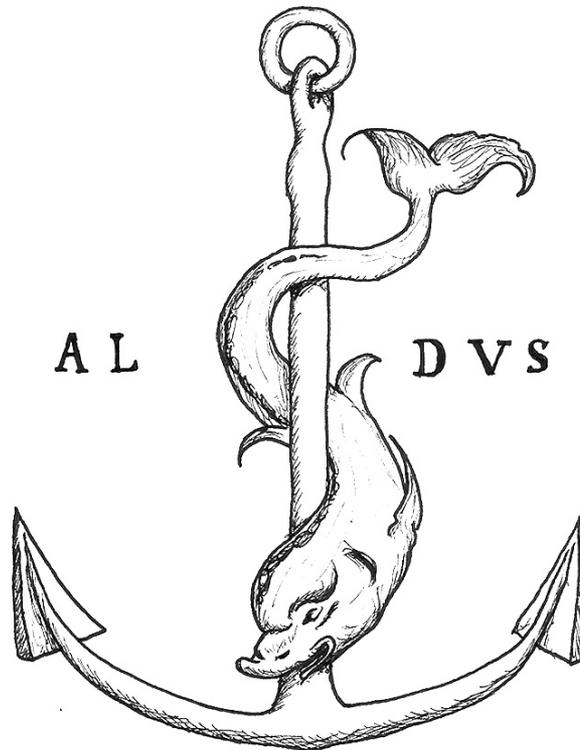
dell'epistola dedicatoria a Navagero per la *Rhetorica ad Herennium* del 1514. Così argomentandosi: «Quanto a me, vi sono due impedimenti che, in mezzo a seicento altri, continuamente interrompono il nostro lavoro: innanzitutto le frequenti lettere dei dotti, che mi giungono da ogni parte, e che mi costerebbero giorni e notti intere se dovessi mai rispondergli; e coloro che vengono da noi, un po' per salutare, un po' per indagare se vi sia qualcosa di nuovo, e un po', e sono questi i più numerosi, perché nulla hanno da fare. E così dicono: "Passiamo da Aldo". Quindi arrivano a frotte, e si siedono con la bocca aperta, come "sanguisughe che non mollano la pelle se non sono gonfie di sangue". E tralascio quelli che arrivano per recitare una poesia o un qualche testo in prosa, generalmente grezzi e scorretti, perché sono insofferenti della fatica e del tempo che il lavoro di lima richiede, ma desiderano essere pubblicati col nostro marchio. E non si rendono conto che è spregevole ogni composizione che non "abbia subito lunghi giorni di cancellature / e, una volta finita, non sia stata dieci volte levigata sino all'ultima minuzia".

«Da questi assai molesti disturbatori ho cominciato finalmente a difendermi. A quelli che scrivono non rispondo nulla, se ciò che mi scrivono non ha grande interesse, o se lo ha – rispondo in modo laconico. E così faccio non per una qualche superbia o disprezzo, ma perché tutto il tempo di cui dispongo possa dedicarlo a pubblicare buoni libri, perciò chiedo che nessuno se la prenda o intenda la cosa diversamente da quel che è. Quanto a coloro che passano da noi

per salutare o per qualsiasi altro motivo, affinché d'ora in poi non continuino a molestarci e interrompere i nostri pensamenti ci siamo presi cura di avvertirli con un epigramma appeso come un editto sulla porta della nostra stanza, che così suona: "Chiunque tu sia, Aldo ti prega e riprega: se vi è qualcosa che vuoi da lui, dillo nel modo più rapido e una volta fatto questo, allontanati, a meno che tu non voglia prenderti sulle spalle l'onere, come fece Ercole con l'estenuato Atlante, perché ci sarà sempre qualcosa da fare per te e per chiunque si trovi a passare di qui".

Queste righe furono la prima e la più efficace raffigurazione del tormento dell'editore. Insieme al corsivo, al punto e virgola, all'apostrofo, ai libri tascabili (*libelli portatiles in formam enchiridii*), sono parole che fanno parte dell'eredità di Manuzio, finora intatta. Aldo fu colui che trasformò per primo lo stampatore in editore, scompigliando i termini

dell'equazione di un mestiere che era stato inventato quattro decenni prima. E questo avvenne grazie a una sorta di *devozione alle cose utili*. Aldo divenne editore a quarant'anni. Sino allora era stato precettore in case nobili e potenti. E sarebbe potuto facilmente diventare uno dei vari cattedratici dell'epoca, con un suo codazzo di allievi e di vanità. Ma evidentemente gli balenò qualcos'altro, ben più rischioso, ben più urgente e ben più attraente: dare forma a una sequenza di libri, soprattutto greci, a partire dalle grammatiche. Di questo si sentiva un bisogno quasi fisico, a Venezia, dove affluivano continuamente esuli e manoscritti, dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453. E Venezia, allora, era un compendio del mondo. O altrimenti, per Aldo, «un'altra Atene». Nel frattempo Aldo chiedeva soltanto di essere lasciato tranquillo per poter «pubblicare buoni libri», *edendis bonis libris*.



Festina Lente...

Filosofia, droghe e profezie. Il testamento di Philip K. Dick

Così lavorava il padre di *Blade Runner*.

Arriva in Italia *L'esegesi*, ultimo capolavoro di un autore che ha dedicato la vita a mettere in discussione la realtà. Un testo onirico, smisurato e profondissimo

Gian Paolo Serino, «il Giornale», 19 novembre 2015

«Non sono un romanziere, sono un filosofo narrativo. Il cuore della mia scrittura non è l'arte, ma la verità». Queste parole sono di Philip K. Dick, lo scrittore americano che più ha contribuito a modificare l'immaginario collettivo contemporaneo: da *Anche gli androidi sognano pecore elettriche?* (romanzo diventato poi *Blade Runner*, il capolavoro cinematografico di Ridley Scott) a *La svastica sul Sole*, da *Un oscuro scrutare* a *Rapporto di minoranza*.

Nato nel 1928, ha scritto 45 romanzi e 121 racconti: da moltissimi sono stati tratti film di successo, altri hanno ispirato capolavori come *Matrix* o *The Truman Show*. Più che compreso Philip Dick è stato saccheggiato: le sue idee sono state considerate quelle di un pazzo mentre era in vita e rivedute solo dopo la sua morte. Oggi Philip Dick ha milioni di lettori in tutto il mondo, ma quando pubblicava i suoi libri – al ritmo di 7 all'anno – stentava persino a sbarcare il lunario.

Certo questo non gli impedì di sposarsi quattro volte, ma la sua esistenza è sempre stata ad un passo dalla follia. Ora finalmente anche in Italia arriva la sua *Esegesi*, pubblicata negli Stati Uniti nel novembre del 2011, in libreria da giovedì 26 novembre, a cura di Jonathan Lethem e Pamela Jackson (Fanucci, pp 1132, euro 50). Una raccolta – originariamente di 8000 pagine, oltre due milioni di parole per lo più battute a macchina e corredate di annotazioni, diagrammi, disegni – che vuole essere il testamento filosofico dei suoi scritti tra il 1974 e il 1982. Un'opera che tantissimi lettori aspettavano e che contiene i segreti della poetica di Dick. Un «laboratorio

d'interpretazione del mondo» ricco di dissertazioni filosofiche, paranoie lisergiche, passaggi romanzeschi che indagano gli universi paralleli di Dick e tutte le tematiche dei suoi libri: il concetto di realtà, di diverso, la religione, la politica, la distopia. Philip Dick iniziò a scrivere *L'esegesi* dopo anni di vita disperata: continui insuccessi economici, settimane di autoisolamento chiuso in casa ad ascoltare musica (da Mozart ai Grateful Dead) con il perenne timore di essere perseguitato dal fisco e di essere controllato dalla Cia e dall'Fbi. E poi la dipendenza da droghe e psicofarmaci, i continui tentativi di disintossicazione, i numerosi tentati suicidi.

Il suo ultimo tentativo appartiene proprio a quel periodo: Dick ingerì 49 tavolette di digitalina (un medicinale cardiocinetico che a dosi ben minori avrebbe ucciso chiunque), sonniferi, mezza bottiglia di vino, si tagliò le vene del polso destro e si stese nella sua Fiat chiuso dentro il garage con il motore acceso. Non servì a nulla. Dick sopravvisse alla vita, ma non alle sue visioni e da una in particolare che chiamò «2-3-74» (avvenuta il 2 marzo 1974). Quel giorno Dick racconta di essere stato invaso da «un raggio di luce dorata» fino a fargli avere quella che definì, in omaggio a Platone, *anamnesis*: «La rivisitazione o rievocazione dell'intera summa del sapere», quella che i filosofi chiamano «intuizione intellettuale», la percezione diretta di una realtà metafisica oltre il velo dell'apparenza e di aver colto la «vera realtà».

Perché, come scrive subito nelle prime pagine, «un giorno la maschera cadrà, e tu capirai tutto» mentre

a pagina 49 confessa: «Io ho il mio mondo speciale. Immagino sia nella mia testa. Se così fosse, allora rappresenterebbe quello che sono. Mi sembra di vivere all'interno dei miei romanzi, sempre di più: sto forse perdendo il contatto con la realtà? Sento come se fossi stato tante persone diverse. Molte persone forse si sono sedute davanti a questa macchina da scrivere, e hanno scritto i miei libri». Da questa presa di (in)coscienza Dick si immerge in dissertazioni filosofiche partendo dalle teorie dei presocratici, di Platone, Meister Eckhart, Spinoza, Hegel, Schopenhauer, Heidegger e Hans Jonas. Non è certo una lettura delle più facili, ma Philip Dick è stato senza dubbio un geniale anticipatore del nostro futuro presente. Come quando scrive, a pagina 88: «La coesione è ciò che il nostro mondo moderno ha perso, a tutti i livelli. Adesso siamo

tutti compartimenti stagni. C'è una piccola parte del macrocosmo dentro di noi e questa piccola parte di microcosmo equivale all'intero universo. Il microcosmo contiene il macrocosmo, un altro concetto non pensabile in forma logica. Il Dio dentro di me vede il Dio che c'è fuori; entrambi comuni l'uno all'altro, connessi attraverso la carne. Così Egli, o Esso, non importa, si è reso visibile qui sulla terra. Nel frattempo, Satana fa la fila da McDonald, ordina un hamburger e un frappè di plastica, illudendosi di mantenere il suo potere». Mentre Dick vuol far cadere il velo che acceca il mondo, nelle pagine finali disvela il proprio, quando a pagina 553 ammette: «Tutti gli artisti sanno di non poter fare a meno di soffrire, e, per questo, forgianno la loro arte nella sfida. Che siano artisti o no, soffriranno. L'arte è l'ultima sfida del Fato».



«La mia vita disegnando il tempo in una stanza»

McGuire spiega come è nato *Qui*,
il suo graphic novel capolavoro

Luca Valtorta, «la Repubblica», 20 novembre 2015

Inizia e finisce in una stanza. Più di 300 pagine con un'unica ambientazione: detta così potrebbe sembrare l'epifania della noia e invece *Here, Qui* in italiano, è uno dei graphic novel più eccitanti mai pubblicati. Attraverso la prospettiva fissa dell'angolo di un salotto si narra la storia di un luogo e di quello che vi è accaduto nel corso di centinaia di migliaia di anni. Non a caso l'autore è un personaggio poliedrico, che non ha mai accettato confini. Si chiama Richard McGuire, ha 58 anni ed è in Italia per promuovere la versione «definitiva» del suo capolavoro, pubblicato per la prima volta nel 1989 come ministoria di 6 pagine e oggi rinato in una nuova veste. Gentile, affabile, spiega come è nata questa sua ossessione per il tempo, anzi, per l'essere nel tempo. E si abbandona ai racconti di una vita trascorsa a cavallo di mondi diversi. «Da dilettante», dice lui, perché quando non si è professionisti, tutto è ancora possibile.

Illustratore, disegnatore di fumetti, ma anche di giocattoli, autore di libri per bambini e di film di animazione, musicista della scena post-punk dei primi anni Ottanta... Lei sembra non avere limiti.

Mi piace lavorare a cose differenti, anche se l'arte è il mio primo amore: ho disegnato tutti i poster per la mia band, i Liquid Liquid. Nello stesso periodo mi sono innamorato dei graffiti e ho deciso di andare sulla strada. Sono diventato amico di Keith Haring e Basquiat ben prima che diventassero famosi. Erano semplicemente ragazzi con cui ci si incontrava nei club. Ci si aiutava: «Occhio, sta arrivando la polizia!», cose così.

*In quel periodo ha iniziato a lavorare a *Qui*, che però ha preso forma quasi trent'anni dopo.*

Tutta la mia carriera è stata così. Ho iniziato a lavorare per uno studio di animazione, poi ho smesso, ho fatto i giocattoli e mi sono dedicato ad altro. Nel 2000, grazie a Chris Ware (un altro tra i più stimati autori di graphic novel, ndr) firmai un contratto per *Qui*. Solo che mi venne offerto di andare in Francia per un film di animazione e il progetto rimase in sospeso. Là feci due film: uno con il vostro Lorenzo Mattotti e altri artisti come Charles Burns.

*Come è nata la prima versione di *Qui*, quelle 6 pagine apparse sulla rivista «Raw» nel 1989?*

Ero appena andato a vivere in un nuovo appartamento e mi interrogavo su chi avesse vissuto lì prima di me e quando un mio amico informatico mi ha parlato di un programma che si chiamava Windows, si è accesa una luce: «Windows of Time», «le finestre del tempo»! Io non avevo mai pensato di fare fumetti ma avevo visto «Raw» di Art Spiegelman e mi aveva molto colpito, così ho fatto di getto queste 6 tavole.

Grazie a Spiegelman ha anche iniziato a collaborare con il «New Yorker»...

Quando sua moglie, Françoise Mouly, è diventata direttrice artistica del «New Yorker», mi ha chiesto di collaborare. Da allora ho fatto una trentina di copertine, tra cui una con una persona che attraversa la strada, scomposta a seconda delle epoche in una maniera molto simile a *Here*.



Dietro quest'opera c'è un lavoro incredibile: alberi genealogici, schizzi, carte geografiche, ricordi personali... Sì, molte foto vengono dalla mia famiglia, altre le ho raccolte grazie a un collezionista. La mia famiglia è comunque il centro, tutti hanno collaborato alla ricerca del materiale della timeline anche se all'inizio erano un po' nervosi. Non volevano che venissero messe in piazza storie troppo personali. Avevo scritto veri e propri racconti, poi ho iniziato a lavorare per sottrazione, tagliando e tagliando.

Una metodologia molto zen.

Il libro doveva avere un ritmo e qui è stata utile la mia esperienza come musicista: ho appeso tutte le pagine ai muri del mio studio e ogni giorno toglievo qualcosa fino a quando l'equilibrio tra la parte visiva e quella dei testi cantava la sua canzone.

Quanto tempo ha impiegato?

Direi circa 3 anni. Uno per la ricerca della documentazione su cui è basato: bisognava risalire al passato di quell'area, diari, foto, archivi, documenti antichi.

La stanza che viene rappresentata attraverso le epoche è proprio quella della sua famiglia?

Non è esattamente quella, ma volevo che ci fosse un camino da una parte e una finestra dall'altra per una questione di bilanciamento. Ci assomiglia abbastanza comunque.

Dove si trovava la casa della sua famiglia?

In New Jersey, a 45 minuti da Manhattan.

Lei viene dall'underground e lavora per riviste sofisticate come il «New Yorker». Esistono ancora controcultura e cultura mainstream?

Esistono ma si confondono e hanno bisogno l'una dell'altra. Oggi artisti come Jeff Koons o Julian Schnabel sono sicuramente influenzati dall'arte sequenziale. È una cosa che dura dai tempi di Warhol e Lichtenstein.

Qual è il suo vero mestiere?

Non mi sento un professionista a nessun livello. Non voglio esserlo. Preferisco non sapere dove sto andando. C'è una cosa che nello zen viene definita «mente del principiante»: nella mente del principiante tutto è possibile. Il professionista invece può andare in una sola direzione, così preferisco non essere troppo «professionista». Sarà l'etica punk...

La gioventù bruciata del «classico» Zeichen

Il romanzo d'esordio *La sumera*. Il poeta scrive un inno in prosa contro la vecchiezza. Vicino al nostalgico Fitzgerald, lontano dal vitalista Hemingway e con l'impianto cinematografico di un Godard

Aurelio Picca, «il Giornale», 20 novembre 2015

È lui stesso che sbandiera, con voce di chi voleva fare l'attore, di essere arrivato a Roma profugo da Fiume.

Da quella remota ora la sua piccola Patria è una baracca sulla via Flaminia, cento metri dopo piazza del Popolo, cinquecento prima di Valle Giulia e la Galleria d'Arte Moderna dove, appunto, Valentino Zeichen ambienta il suo romanzo da gioventù bruciata: *La sumera* (Fazi, pp 155, euro 16). Pochi sanno che Zeichen non è il suo vero cognome (né Valentino il nome), allora quando ci ritroviamo il venerdì al ristorante La campana, insieme a Luigi Ontani, oltre a disprezzare il cibo imbalsamato (ci si torna per snobismo, non per mangiare bene) e a sfottere il cameriere che dà del «sor poeta» a Valentino, «sor maestro» al gelido e sornione viaggiatore indiano Luigi (mentre il sottoscritto non è vezzeggiato, giacché il sottoscritto lo guarda con sguardo criminale), sempre il sottoscritto dice sicuro al poeta neo Marziale Zeichen, che quella pronuncia in *a di e* è nata nella luce di Roma, non viene dall'Est, anche se nel romanzo *La sumera* la luce che vi abita non è affatto romana bensì fiumana e istriana.

Questo romanzo da autobiografia velata quanto il volto della Duse nello studio del Vate propone la leggenda della giovinezza eterna in spregio dell'«orrida vecchiezza» (Gozzano). Leggenda ironica e pugnace quanto l'orgoglio e la ribellione, che ci fa dire «l'opera d'arte è la giovinezza». Ecco, dunque, perché Zeichen rimuove la sua vita (quella passata, cantata nelle poesie di *Area di rigore* e *Ricreazione*, e quella che verrà) e spinge ancora nelle trattorie, nei

salotti, nelle lunghe camminate, nei digiuni, quando ripete che «le scarpe vanno ingrassate con la sugna», sul tema leggendario della giovinezza «che può stare solo al cinema, impressa soltanto sulla pellicola, altrimenti muore. E con essa l'ironia, giacché sono i giorni che passano a farci vivere la tragedia».

La sumera racconta le gesta inutili e bruciate di Ivo, Paolo, Mario e Lei. Artisti e rimorchiatori e playboy dalla parola sofisticata, dalle conversazioni da copione cinematografica (quindi asessuati si veda il bellissimo brano d'amore e inetti all'aggancio) all'interno di uno scenario scultoreo, modernista eppure rigido e disciplinato come un orfanotrofio da impero austriaco, epperò con la testa carica delle musicchette che si cantavano a Budapest, ai tempi dei *Ragazzi della via Pal*. Infatti, Ivo su tutti ricorda uno dei soldati della Camicie Rosse dell'Orto Botanico, comandate da Franco Ats.

La storia di *La sumera* è solo mentale. Ripeto, brucia la sua giovinezza per restare giovane. Al confronto *I vitelloni* e *La dolce vita* sembrano scatole di ciarpame colme di tragicommedia come chi, in fondo, pretende il futuro. Ma Valentino Zeichen ha mandato a memoria gli insegnamenti di Fitzgerald (sempre nel passato, congelati nella malinconia del passato, antidoto alla corruzione del tempo), rispetto al vitalista Hemingway (il futuro, il futuro, fino alla tragedia del suicidio). Ivo stesso è un'opera d'arte. E Lei rassomiglia tanto a Anna Karina di Godard, come il montaggio del romanzo è godardiano. Quanto è vintage, quanto è radiocronaca, costruzione a collage impeccabile...

Ma una immagine ha preso in consegna il tutto: *Il soldatino di piombo* (la fiaba di Andersen nella quale si racconta che il bambino, tirando fuori i soldatini dalla scatola, ne rinviene uno mutilato di una gamba). Ebbene, l'arto mancante al soldatino, Zeichen lo infila nel romanzo dilatando quella piccola gamba d'infanzia tragica e sotterrata, in quadri analitici dopo i clamori degli astrattisti, dei Forma

1, dell'azzeramento della pittura di Manzoni, Castellani, Bonalumi.

Sembra che le pagine di *La sumera* si aprano come tele nuovamente umettate dal colore o dalle linee di un Verna, di un Cotani, di un Griffa, di un Aricò. E scintillino come un alluminio di Getulio Alviani. Ma attenzione, proprio la gioventù bruciata conserva i talenti migliori di ogni generazione.



La storia di La sumera è solo mentale. Ripeto, brucia la sua giovinezza per restare giovane. Al confronto I vitelloni e La dolce vita sembrano scatole di ciarpame colme di tragicommedia come chi, in fondo, pretende il futuro.

Un'autobiografia per feticci: Michele Mari e l'ossessione per gli oggetti

Nel suo ultimo libro, intitolato *Asterhusber*, lo scrittore lombardo racconta la sua vita e la sua arte attraverso le fotografie delle cose che l'hanno segnato o ispirato: «Fin dall'infanzia gli oggetti sono sempre stati i miei interlocutori privilegiati»

Laura Antonella Carli, linkiesta.com, 21 novembre 2015

Il nuovo libro di Michele Mari è un volume atipico, non solo perché è prevalentemente fotografico, ma perché il noto autobiografismo dell'autore tocca qui nuove vette, mettendo in gioco un'inedita componente iconografica. Con la sua «autobiografia per feticci», lo scrittore tenta di reificare, attraverso le fotografie di Francesco Pernigo, le suggestioni visive che attingono alla propria storia personale e familiare e che hanno dato corpo a tante sue creazioni letterarie.

Il volume si intitola *Asterushber*: dalla «Casa di Asterione», dunque – il labirinto dalle infinite stanze e dalle infinite porte dove Jorge Luis Borges immagina «recluso» il Minotauro – alla «Caduta della casa degli Usher» di Edgar Allan Poe, con il crollo rovinoso della villa di famiglia. Una crisi che più bibliofila non poteva essere.

Novanta fotografie divise equamente tra la casa di Nasca, piccolo centro in provincia di Varese, dove Mari trascorreva le estati da bambino, e la dimora di Milano. La prima è stata acquistata dal nonno materno l'anno stesso della sua nascita e ritorna quasi ossessivamente nelle sue opere, da *Verderame* a *Euridice aveva un cane*, per citare gli esempi più eclatanti: è la dimora estiva della fanciullezza, ricca di misteri e scoperte, con la cantina, la legnaia, la biblioteca. La seconda è la casa in cui vive ancora adesso, dal 1983, tranne che per i soggiorni romani. Le fotografie di Pernigo – i cui soggetti sono a volte proposti dallo stesso Mari e a volte frutto dell'intuizione del fotografo – sono accompagnate da altrettante didascalie, in parte scritte espressamente

per questo volume e in parte – perlopiù – provengono dagli stessi libri di Mari. Insieme i testi raccolti e quelli scritti ex novo formano un discorso che l'autore ama pensare come letterariamente continuo, «parti di un unico metalibro».

Parlando di case e feticci, chi conosce l'opera di Mari non può non pensare al racconto «Fantasmagonia», contenuto nell'omonima raccolta. Si tratta di una sorta di piccola ma esauriente introduzione in 19 capitoletti al tema della fantasmasi. In particolare, vengono elencate con prescrittiva ossessività tutte le caratteristiche che definiscono un futuro fantasma. E che in buona sostanza possono essere riassunte nell'incipit del racconto: «Per fare un fantasma occorrono una vita, un male, un luogo. Il luogo e il male devono segnare la vita, fino a renderla inimmaginabile senza di essi. Il luogo dev'essere circoscritto, con confini precisi; più che un luogo, una porzione chiusa di luogo: preferibilmente una casa». Il rapporto tra il futuro fantasma e la casa che abita è descritto con morboso isomorfismo, con gli stessi umori, aliti e respiri dell'uno che vanno a impregnare i muri e gli arredi dell'altra, per poi trasudare dalle pareti ed essere di nuovo respirati dal futuro ectoplasma. Un rapporto di dipendenza simbiotica che è il principio stesso delle case infestate. Il paragrafo 17 del racconto, però, si concentra in particolare sul rapporto del futuro fantasma con gli oggetti della casa. Nello specifico il fantasma è descritto come «soggetto commuovibile dagli oggetti».

Lo stesso Michele Mari, in un'intervista a Nazione Indiana, fa coming out sull'assoluto autobiografismo

di questa affermazione: «Fin dall'infanzia gli oggetti, come i personaggi dei libri e dei fumetti, come gli animali e le piante e i mostri, sono sempre stati i miei interlocutori privilegiati, i miei compagni e i miei amici; forse perché, a differenza degli umani, non smentiscono le illusioni del nostro pensiero magico, e, lungi dal solleccitarci alla crescita e (orrore) alla "maturazione", ci trattengono in un mondo fisso e immutabile».

L'oggetto, a differenza delle persone, allude in modo univoco a un istante, senza portarsi dietro il corredo di un'intera storia, con le fisiologiche delusioni che la accompagnano. Il dono ne è la rappresentazione perfetta – come ben mostra il racconto di Mari «La freccia nera» –: perché teniamo tanto agli oggetti che ci sono stati regalati? Perché sono del tutto pregni dell'intenzionalità del donatore. E della commozione di chi, il regalo, lo riceve.

Come sostiene Claude Lévi-Strauss – e con lui l'antropologo Franco La Cecla, autore del saggio *Non è cosa* – la nostra società è forse la più lontana dalla capacità di farsi fare compagnia dalle cose. Eppure il mondo nella sua immanenza ci parla, attraverso doni, giochi, eredità, elemosina, pegni, o spazzatura. Quest'ultima, poi, è particolarmente importante, perché nulla è più eloquente di ciò che abbiamo deciso di buttare. Come ben sapevano i fratelli Homer e Langley Collyer, che per anni hanno vissuto pressoché sepolti da oggetti e immondizia nella loro casa di Harlem e che per questo hanno dato il nome alla sindrome dell'accumulo compulsivo (nota anche come disposofobia), sulla quale recentemente è stato pure realizzato un bizzarro programma televisivo.

Presso molte culture, come racconta La Cecla, gli oggetti sono considerati tutt'altro che neutri. Per diverse popolazioni melanesiane, ad esempio, possiedono una sorta di potere spirituale, un'energia intrinseca che li assimila alla persona che li ha posseduti e che permane anche dopo il cambio di proprietario. Se ci si pensa, è un po' il motore di tante storie dell'orrore, come ci insegna il maestro Stephen King, di cui Michele Mari apprezza soprattutto la capacità di reificare il male: attraverso «frigoriferi

L'oggetto, a differenza delle persone, allude in modo univoco a un istante, senza portarsi dietro il corredo di un'intera storia, con le fisiologiche delusioni che la accompagnano.

coperti di decalcomanie, cruscotti, portafogli bisunti, flaconi di trementina trasmette al lettore un senso di normalità e di familiarità che garantisce non solo l'immedesimazione, ma anche e più fatalmente l'accettazione preventiva del principio per cui l'orrore non arriverà da un implausibile altrove ma dalla nostra cucina e dalla nostra automobile, quindi dalla nostra alienatissima testa.

Il rapporto feticistico con gli oggetti è spesso, per Mari, legato ai piccoli tesori dell'infanzia (giocattoli, giornalini, fumetti). Gli oggetti sono cimeli e reliquie da custodire con gelosia. Il timore più grande è che vadano smarriti (*L'uomo che uccise Liberty Valance*) o che finiscano (orrore!) in mani profane – (i giornalini).

Straordinario è poi il furore museologico del signor Kurz, protagonista del primo racconto della raccolta *Euridice aveva un cane*, che sequestra con idiosincratia sistematicità tutti i palloni che i bambini del vicino collegio fanno accidentalmente cadere nel suo cortile durante le loro partitelle. Non pago del mero sequestro, il signor Kurz raccoglie tutti i palloni confiscati dentro una serra, ciascuno con la sua targhetta identificativa con la data dello smarrimento.

Tornando ad *Asterusher*, però, come testimonia soprattutto la casa milanese, i cimeli di Michele Mari non si fermano al mondo dell'infanzia. Gli oggetti di affezione riguardano anche l'età adulta, la sua carriera di scrittore e di studente. Come le due bottiglie di profumo zeppe «di tutti i mozziconi di matita accumulati negli anni degli studi liceali e universitari»: non una frivola opera pop, bensì, come spiega Mari stesso, «un burocratico precipitato oggettivo di quegli studi, molto più garante e probante di un diploma di laurea appeso al muro».

Un campionario di reliquie che ricorda da vicino un lavoro dell'artista Luca Vitone – non a caso ospitato, insieme al saggio di La Cecla, nel volume *Non è cosa*. Il suo progetto d'arte, intitolato *Non siamo mai soli*, è dedicato al mondo delle cose in quanto oggetti di affezione e viatici della memoria. Si tratta di una rassegna di cose (pantofole, una scatola di pastelli a cera) che l'artista stesso o i suoi familiari hanno usato, consumato, amato, accompagnati dalla mappa della casa da cui sono stati prelevati, con indicato il punto esatto in cui erano conservati: una deissi estrema: quel tavolo in quel punto di quella casa, con tutto il bagaglio storico ed emotivo che ne consegue.

Un bagaglio emotivo che, secondo Mari, può essere ambivalente, perché se da un lato la compagnia degli

oggetti tanto cara al mondo animista può sopperire efficacemente alla solitudine, l'identità che si crea con la cosa – e con la casa – è uno dei più indicativi presagi della futura condizione di fantasma, almeno secondo il trattatello *Fantasmagonia*.

«Incapace di sciogliere il ghiaccio dei propri blocchi esistenziali, il futuro fantasma è pressoché escluso da un autentico commercio umano. Schiavo del solipsismo, fin da piccolo egli si abituerà a investire sentimentalmente nelle cose, siano essi oggetti (non necessariamente giocattoli), vestiti, elementi di architettura domestica. Queste cose lo commuoveranno, la sua stessa fedeltà a queste cose lo commuoverà: egli si penserà come soggetto commuovibile dagli oggetti, diventando pertanto oggetto egli stesso».



Lasciatemi parlare, sono un e-taliano

Trent'anni fa lo studioso Francesco Sabatini sanciva la nascita dell'«italiano dell'uso medio». Poi è arrivata la rivoluzione di computer e cellulari. Ora sappiamo che digitare non significa scrivere, ma quella telematica è la nostra lingua del futuro: una lingua vera

Giuseppe Antonelli, «La Lettura del Corriere della Sera», 22 novembre 2015

Nei primi anni Ottanta, del computer si aveva ancora un'idea molto vaga. Qualcuno raccontava che la Nasa li usava per i razzi spaziali; altri che i giapponesi ci disegnavano i robot dei cartoni animati. Dicendo il cellulare ci si riferiva alla camionetta della polizia e sentendo parlare di medium, più che alla comunicazione di massa, veniva da pensare ai fenomeni paranormali. Nel nostro immaginario c'era solo il digitale extraterrestre: quello di «ET telefono casa», il mostriciattolo alieno col lungo dito puntato verso il cielo.

«Il telefono, la tua voce», recitava a quel tempo un fortunato slogan: perché col telefono si poteva solo parlare (detta oggi, è una cosa che fa quasi sorridere). La telefonata ha ormai sostituito la lettera, sostenevano gli studiosi di comunicazione: è una «lettera simultanea» che passa attraverso il parlato. Di scrivere, profetizzavano, tra un po' non avrà più bisogno nessuno.

È in questo contesto che, nel 1985, il linguista Francesco Sabatini sanciva la nascita dell'«italiano dell'uso medio». Un italiano che finalmente gli italiani cominciavano a parlare davvero, affiancandolo o sostituendolo al dialetto nella vita di tutti i giorni. Oggi, a trent'anni di distanza, c'è anche un italiano che gli italiani scrivono davvero nella loro vita di tutti i giorni: è l'*e-taliano* dell'uso immediato. Quello che si è diffuso con le email, si è affermato con gli sms e adesso quasi tutti usiamo nei social network e nelle messengerie istantanee. L'*e-taliano* è il punto d'arrivo (inevitabilmente provvisorio) di una storia che dura giusto da tre decenni ed è un po' la storia

di ognuno di noi. Perché la storia siamo noi, noi che scrivevamo le lettere e oggi scriviamo su Whatsapp.

Storia di un e-taliano

Per misurare la rapidità con cui l'*e-taliano* è cambiato e ci ha cambiato, basta voltarsi un attimo indietro. La storia inizia appunto negli anni Ottanta, quando cominciano a diffondersi anche da noi i primi sistemi di videoscrittura. Nel 1983, alla domanda «scusi, lei scriverebbe un romanzo con il computer?», tutti gli scrittori interpellati rispondevano di no. «Lo scrittore potrebbe scrivere benissimo sulle tavolette di Ninive, incidendo la creta», aggiungeva Alberto Moravia. Neanche uno scrittore di fantascienza, d'altronde, avrebbe potuto prevedere che tutti saremmo tornati a scrivere su delle tavolette (sia pure chiamandole *tablet*).

In mezzo a tanti apocalittici, uno dei pochi entusiasti era proprio Umberto Eco, che l'anno dopo – in una delle sue «Bustine di Minerva» – scherzava sul divario generazionale creato dall'informatica: «Il computer è come il cucciolo di un cagnaccio feroce, non fa male ai bambini, si lascia mettere le mani in bocca, li porta a cavalluccio, e se ci riprovasse un grande lo morderebbe». Oggi quell'informatica è nient'altro che archeologia e un nuovo divario ci separa dai nativi digitali. Una volta – aveva 3 anni – ho provato a spiegare a mia figlia che quando mamma e papà erano piccoli il computer non esisteva. Lei ha sgranato gli occhioni e mi ha detto: «Allora giocavate con l'*ipèd*?» Per loro, per i cosiddetti *millennial*, scrivere – anzi, digitare – diventa prestissimo un

gesto naturale: per loro l'e-taliano è un'altra lingua madre.

Digito ergo sum

«L'email si scrive o si parla?», si chiedevano i linguisti negli anni Novanta. L'email si digita, sarebbe la risposta. Solo che la domanda ormai non ha più senso: nella ristrutturazione generale dei vari tipi di e-taliano, infatti, la posta elettronica è diventata il tipo di testo più formale. Il più simile, nel tono e nella funzione, alla lettera tradizionale; il più lontano dal parlato. Di fatto, un mezzo già vecchio. E tutto questo è successo in meno di vent'anni. Nel 1996, in una puntata della sua trasmissione *Mediamente*, Carlo Massarini si sentiva ancora in dovere di spiegare cosa fosse una email. E due anni dopo la commedia sentimentale intitolata *You've got email* veniva proposta al pubblico italiano come *C'è post@ per te*. Segno che la posta elettronica era qualcosa di ben poco familiare per il grande pubblico. Se si va a riguardare il film, oltretutto, ci si accorge che i due protagonisti – impersonati da Meg Ryan e Tom Hanks – non comunicano in realtà per email ma tramite un servizio di messaggeria istantanea. Un tipo di servizio che negli Usa si è imposto molto prima che da noi.

Il profilo migliore

Una delle prime cose che si chiedeva in chat era «da dove dgt?». Un'altra domanda che oggi, nel nuovo contesto in cui usiamo la comunicazione telematica, non avrebbe molto senso. Oggi non è il dove che conta, ma il chi. Realtà virtuale e realtà reale si sono molto riavvicinate e questo – senza dubbio – ha contribuito a indebolire i vari usi gergali: le abbreviazioni,

le grafie particolari, le formule fisse. Negli anni Zero quegli usi avevano destato un grande allarme. «CVD NN HAI CPT QST TXT :)» era lo strillo di una campagna pubblicitaria che offriva una *Guida all'uso responsabile del cellulare*, «per capire meglio il linguaggio di tuo figlio». E in rete era facile incontrare banner come *Questo blog non è un essemme* o le lamentele di chi protestava: «nn kpsc 1 kzz d qll k scrvn i ggggiovani!». Oggi la situazione si è capovolta. Uno dei dialoghi riportati nella pagina *Mamme che scrivono messaggi su Whatsapp* rende bene l'idea. «Tu k fai?», chiede la mamma. «K non lo scrivere più», risponde la figlia. «Prima mi insegni a scrivere alla moda e poi non va bene. Deciditi». «K si usava quando ero in seconda media, ora si usa un semplicissimo che». Le abbreviazioni nei messaggi, ti spiegano i ragazzi se chiedi conferma, sono ormai «da sfigati».

Così appare finalmente chiaro che la vera novità dell'e-taliano è un'altra, ed è la frammentarietà dei testi che ogni giorno – quasi ininterrottamente – scriviamo e leggiamo. Testi non solo brevi, ma incompleti; testi che per esprimere a pieno il loro senso hanno bisogno quasi sempre di un elemento esterno. Come nei dialoghi, in cui ogni battuta si appoggia a quella dell'interlocutore. Come nei post dei social network, in cui la multimedialità di link e immagini non rappresenta ormai un'espansione ma una condizione necessaria.

I post, d'altra parte, non viaggiano per posta e l'e-pistola è altro dall'epistola. Non possiamo stupirci, allora, se digitare non è più lo stesso che scrivere. Da questo punto di vista, quello telematico è senza dubbio l'italiano del futuro. Non un italiano perfetto, per carità, ma almeno un e-taliano vero.

L'e-taliano è il punto d'arrivo (inevitabilmente provvisorio) di una storia che dura giusto da tre decenni ed è un po' la storia di ognuno di noi. Perché la storia siamo noi, noi che scrivevamo le lettere e oggi scriviamo su Whatsapp.

Contro il critico contemporaneo. Gli snob piangono la morte del romanzo

Ma i Manganelli e i Praz dove sono? Il buon recensore sa di essere un parassita. Amiamo gli entusiasti e gli odiatori, pretendiamo faziosità. Non è neppure necessario fingere di leggere il libro di cui si scriverà: a un sommelier non chiediamo mica di scolarsi l'intera bottiglia

Alessandro Piperno, «La Lettura del Corriere della Sera», 22 novembre 2015

Ero fresco di laurea quando partecipai a un convegno riservato a dottorandi di ricerca. Una quarantina di ragazzi in piena tempesta ormonale, ospiti di un hotel dal vitto sopraffino, ansiosi di sfidarsi sui massimi sistemi letterari. Una situazione edenica, degna di Thomas Mann. Le lezioni erano tenute da acclamati baroni, noi ci limitavamo a sogghignare, alzare mani e scuotere teste.

Ben presto la promiscuità sessuale prese il sopravvento su qualsiasi istanza accademica. Ma prima che ciò avvenisse ebbi modo di notare l'arroganza dei miei compagni (e la mia, naturalmente). Provenienti da scuole critiche diverse, ognuno era stato plagiato dal proprio mentore. C'era il marxista, il freudiano, lo strutturalista, il formalista, il filologo... Come gli imberbi allenatori di calcio che credono solo nel 4-3-3, ci sentivamo tutti portatori di verità inoppugnabili. Nessuno che esercitasse un po' di sano relativismo. Nessuno che si dicesse: forse la penso così perché mi hanno insegnato a pensarla così; se avessi studiato altrove, oggi la penserei in modo diverso. In poche parole eravamo snob. E come tutti gli snob credevamo troppo in noi stessi e troppo poco negli altri. Fui sorpreso anche dalla conoscenza iperspecialistica dei miei colleghi (in questo almeno ero diverso). C'era chi sapeva tutto dei petrarchisti cinquecenteschi o del movimento neokantiano di fine Ottocento; chi aveva redatto bibliografie monumentali su argomenti minuscoli; ma pochi avevano letto e riletto *Anna Karenina*.

A ripensarci, a distanza di tanti anni, mi torna alla memoria l'ammonimento di Gianfranco Contini:

non esistono grandi metodi critici, esistono grandi critici. Il che ci rende entusiasti di Contini, un po' meno dei continiani.

Lo stato della critica

Tempo fa, dopo anni, ho di nuovo ceduto alla tentazione di andare a un convegno universitario. Non in veste di relatore, ma come supporter di un amico. Di fronte a una platea di cattedratici e studenti riluttanti è andato in scena uno spettacolo di erudizione priva di senso e interesse (persino per chi la esibiva). Una recita a soggetto, una specie di gioco di ruolo in cui facilmente si poteva immaginare chi avrebbe detto cosa. Che peccato infliggere un trattamento così mortifero e burocratico a una cosa vitale come la letteratura!

Durante la cena sociale, la conversazione ha preso fuoco, pur conservando una funebre nota di fondo: al mio tavolo si faceva un gran parlare di morte del cinema, morte della poesia, morte del romanzo, morte di tutto... Nessuna pietà per gli estinti, solo disprezzo postumo. Era come partecipare al cenacolo di *L'educazione sentimentale* in cui tutti liquidano Victor Hugo e Balzac come sopravvalutati e impostori.

Quando a casa, poche ore più tardi, scartando un plico di Amazon ho trovato *Vita di Samuel Johnson* di Giorgio Manganelli, ho ripensato alle bellicose parole di uno dei miei commensali: «Dove sono finiti i De Roberto, gli Sciascia, i Calvino? Dove sono finiti i Fellini e i Visconti?». Allora ho avuto la tentazione di inviargli subito una mail anonima: «E i

Manganelli, dove sono i Manganelli? E i Longhi, i Praz, i Garboli?».

Naturalmente ho desistito. Non c'è pratica più stupida che rimpiangere epoche passate esecrando la propria. Del resto è difficile avere una visione panoramica del nostro tempo. Non ci è dato di sapere che cosa i posteri penseranno di noi. Forse un giorno Philip Roth verrà considerato un minore dotato di talento affabulatorio; a essere celebrati saranno l'impegno civile di John Grisham e la potenza visionaria di Dan Brown. Chissà che i romanzi non siano destinati a diventare appannaggio esclusivo di specialisti ed eruditi, alla stregua dell'epigrafia, del melodramma o del teatro classico. Chi può dirlo? Chi può saperlo? E soprattutto, a chi importa?

Che noia le recensioni

Una definizione efficace di critico l'ha fornita George Steiner: un lettore con la matita in mano. La matita è fondamentale, ti aiuta a scegliere e ti rende audace. Chi crede che la lettura sia un esercizio passivo non ha mai letto veramente. Lo scrittore fa metà del lavoro e affida a te il resto dell'opera. Lui accenna, suggerisce, ma sta a te immaginare, edificare. Senza il tuo contributo un libro è inerte. Il critico è colui che si fa carico di tale impegno brandendo una matita.

Se l'arte è esercizio gratuito, è logico pretendere da chi per mestiere è chiamato a commentarla il minimo sindacale di estro e brillantezza. Mi verrebbe da dire che mentre il narratore o il poeta possono consentirsi divagazioni noiose, ermetiche, oracolari, tale privilegio è precluso al critico. A cui tocca l'ingrato compito di intrattenere, non certo di giudicare, e neppure di informare. Guai se si prende troppo

L'immaginazione è il vero strumento del critico, non l'intelligenza, non la cultura, non il civismo, tanto meno l'equanimità.

seriamente, trasfigurando il suo ruolo. Il buon critico non dimentica di essere un parassita. Se l'arte aspira all'oggettività, la critica è soggettiva. Se l'arte ha molti doveri, la critica ha soprattutto diritti. Non sappiamo che farcene di giudizi calibrati e obiettivi, né di canoni inservibili; pretendiamo sangue e faziosità; amiamo gli entusiasti e gli odiatori, i tiepidi ci fanno sbadigliare. Di norma le recensioni sono talmente tediose che stenti a finire anche quelle che elogiano il tuo libro. Le più modeste svelano la trama, lodano parti del romanzo a scapito di altre, rivelano influenze letterarie (come se a qualcuno importasse). Le buone recensioni sono quelle che hanno il coraggio di parlare d'altro. Il Recensore brillante dà peso alle inezie e se ne infischia delle idee generali; sfoggia gusti, non dissimula manie. Talvolta non si perita neppure di finire il libro recensito (i più impudenti leggono solo la scheda editoriale o il risvolto di copertina). Tale atto di disonestà ermeneutica non è poi così esecrabile. A un sommelier non chiediamo mica di scolarsi l'intera bottiglia. Oscar Wilde la chiamava «la prova del cucchiaino» (da non confondersi con quella del cuoco). È vero, sono pochi quelli che riescono a parlare con grazia e abilità di libri che non hanno letto, ma proprio per questo vanno elogiati e incoraggiati.

La fantasia del critico

«Leggere un romanzo» scriveva Virginia Woolf «è un'arte difficile e complessa. Bisogna disporre non solo di una sottile capacità intuitiva, ma di un'ardita immaginazione per cogliere pienamente tutto quanto il romanziere, se è un grande artista, sa darvi». L'immaginazione è il vero strumento del critico, non l'intelligenza, non la cultura, non il civismo, tanto meno l'equanimità. Se leggere significa dare libero sfogo alla fantasia, scrivere di libri dovrebbe indurre a inventare ogni volta un discorso nuovo, possibilmente fresco e sorprendente. L'estro individuale è per il critico una necessità fisiologica. Per questo un magnifico lettore come Vladimir Nabokov ce l'aveva tanto con il senso comune: esso è «quadrato mentre tutti i valori e le visioni più essenziali sono meravigliosamente rotondi, rotondi come

l'universo e come gli occhi di un bambino, una volta che vede uno spettacolo al circo».

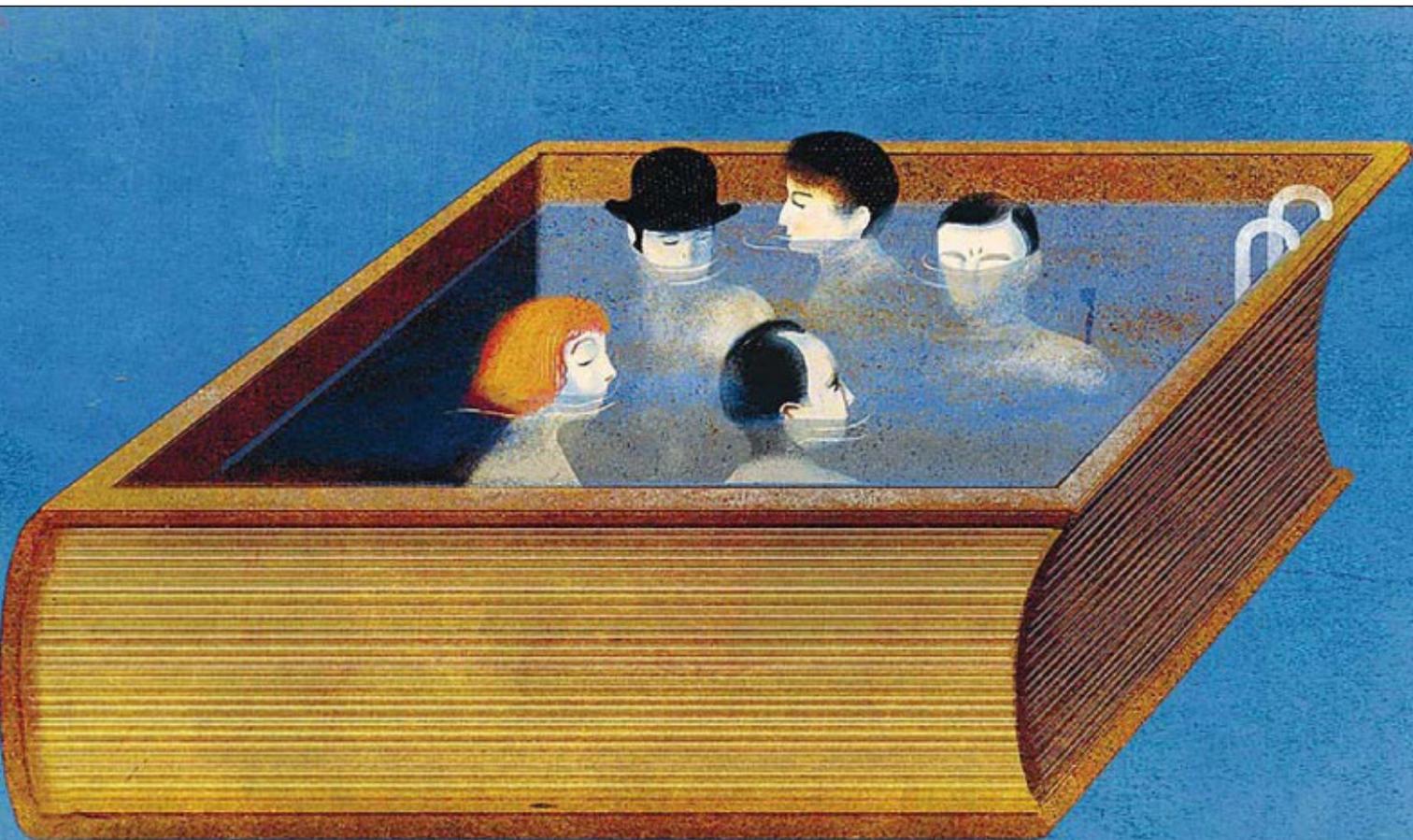
Questione di stile e di visione

Quasi mai la critica è arte, ma quando riesce a esserlo non ha niente da invidiare a qualsiasi altro capolavoro. I *Saggi* di Montaigne, i *Salon* di Baudelaire, *Port-Royal* di Sainte-Beuve, *I sommersi e i salvati* di Levi sfidano il tempo come una pala d'altare di Giotto o una sonata di Bach. Più un'opera d'arte è universale, più è insofferente alle catene dei generi. Ma, date le circostanze, non scomodiamo certi geni lontani e torniamo mestamente alle nostre miserie. Ogni tanto mi capita di ricevere da generosi editori specializzati saggi su argomenti che, a parer loro, potrebbero interessarmi. Nel migliore dei casi si tratta di monografie provviste di tutto il necessario: bibliografie ragionate, stile standard, temi svolti con precisione. Quello che manca è una ragione per leggerli. E infatti nessuno li legge più. Il sospetto è che la piega intrapresa decenni fa dalle discipline umanistiche

all'insegna di scientificità, impersonalità, oggettività abbia prodotto questi manufatti modesti e inservibili. La verità è che quando leggo un saggio, oltre alla materia trattata, m'interessa il saggista. Quando leggo Walter Pater che scrive di Michelangelo o Giacomo Debenedetti che scrive di Saba (e ogni tanto mi capita di leggerli), mi interessa tanto il tema quanto chi lo svolge. La personalità, lo stile, il punto di vista: ecco il tratto distintivo del grande critico.

La critica non è un atto unilaterale. Essa celebra incontri, in casi rari e fortunati persino matrimoni felici. Il motivo per cui negli ultimi anni un saggista complesso come W.G. Sebald ha goduto di unanime considerazione ha di certo a che fare con la sua personalità: ombrosa, ossessiva, straordinariamente originale.

Quando uno studente bravo mi propone una tesi su un autore importante, sono sempre tentato dal dissuaderlo. Poi però ci ripenso e mi dico: perché no? In fondo meglio un velleitario vanaglorioso che un altro mediocre impeccabile.



Caro Tondelli

Andrea Gentile, «IL Magazine», 22 novembre 2015

Caro Tondelli, io ti voglio bene. Ti sento fraterno, nei furori giovanili che hai vissuto e che io non ho vissuto, che hai potuto vivere e io non ho potuto vivere. Era, il tuo tempo, il tempo giusto per essere giovani; si era sempre giovani, giovani all'infinito. Potevi scrivere, come hai fatto in *Altri libertini*, che si impara «più da un pompino che da vent'anni di esami» e ti dicevano: è vero, ha ragione Tondelli, la vita è così, come al Postoristoro.

Non ti sei mai accorto che il passo da giovani a giovanilisti non è che un tuffo nel burrone?

Caro Tondelli, ti voglio bene e ti invidio. Anch'io avrei voluto frequentare il Dams a Bologna negli anni Settanta, partecipare a una radio libera, leggere «Lotta Continua», essere sempre giovani, giovani sempre, giovani infinitamente. Vivevi in una menzogna autentica. Potevi essere contro il mercato, essendo il mercato. A favore della letteratura, essendo il contrario della letteratura.

Caro Tondelli, ti racconto una storia. Studiavo alla Sapienza, era la laurea triennale. Che cos'era il Novecento per chi seguiva i corsi in quel luogo selvaggio? Eri tu. Tu insieme a Natalia Ginzburg e Paola Masino. Eri oggetto di «studi di genere». Poi mi trasferii alla Statale di Milano, per la laurea magistrale. Lì ci sono gli spinazzoliani. Lì si studiavano: Rocco e Antonia, Tamaro, e poi Volo, Camilleri, Carofiglio. E indovina chi? Tu. Eri oggetto della sociologia della letteratura. Sei oggetto degli studi di genere e sei il mercato: sei anche la letteratura. Tu sei tutto. Tu sei ovunque. E tanti altri, più bravi di te, sono stati dimenticati. Dov'è Guido Morselli? Dov'è Antonio Pizzuto? Dove è finito Stelio Mattioni?

Caro Tondelli, la colpa è tutta tua. Nei tuoi anni bolognesi, Vincenzo Consolo pubblicava *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976). Due anni prima, usciva il primo libro di uno dei più grandi scrittori italiani, Roberto Calasso. Si intitola *L'impuro folle*, l'hai mai

sentito nominare? Poi ci fu *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). E poi? E poi sei arrivato tu.

Quel tuo libro era un piccolo libro. Uscì, per Feltrinelli, lo comprarono subito. Scrivevi frasi come: «Io li filmerò. Filmerò i di loro amori, le lacrime, i sorrisi, le acque, gli umori i colori e le erezioni, i mestruai le sifilidi, le croste, gli amplessi i coiti e le inculate, i pompini e i ditalini, quindi i culi le tette e anco i cazzi filmerò». Poi: un'ordinanza di sequestro. Un procuratore chiese di interrompere la pubblicazione «per il suo contenuto luridamente blasfemo». Era una follia, certo. Avevi ragione, tu, certo.

Quel libro mediocre, privo di alcun immaginario se non, appunto, di un giovanilismo scialbo, quel libro, dico, quel libro meccanico, quel libro di impressioni che rallentano l'impressionismo, quel libro che tu definivi una jam session, ma che è esattamente il contrario, non naturale connotazione di un testo, ma un autentico esercizio estetico, quel libro divenne di culto. La censura non è che l'arma per creare piccoli miti. I miti li sfalda il tempo, però.

Caro Tondelli, tutte le fortune a te. Arrivarono in tanti a difenderti. Guido Davico Bonino ti invitò in una trasmissione di RaiDue e chiese ai telespettatori se uno con quel viso avrebbe mai potuto offendere il pudore di tutti. Tutti, davanti allo schermo, risposero di no. Un giovane dirigente del Pci, Massimo D'Alema, disse che il tuo era «un libro "politico"». Se non altro perché l'esperienza giovanile che racconta svela una «mancanza» di politica o, se si preferisce, una crisi della politica».

Tu, Pier Vittorio, eri contro il sistema ma eri del sistema. Nulla di male, davvero. Sarebbe stato bello però se fossi stato più autentico. È vero: rifiutasti l'offerta dei Vanzina di trarre un film da *Rimini*. Ma questo non basta. Eri un finto ribelle e un finto artista, giovane ma vecchissimo.

Caro Tondelli, che cos'è la letteratura? L'anno in cui tu esordivi, Andrea Zanzotto incontrò gli studenti di

una scuola di Parma. Uno studente chiese: «Come mai la poesia contemporanea è spesso difficile da capire?». Il poeta rispose: «Pensate al filo elettrico della lampadina che manda la luce [...]. Se devo trasmettere corrente a lunga distanza, mi servo di fili molto grossi e la corrente passa e arriva senza perdite a destinazione. Se metto, invece, fili di diametro piccolissimo, la corrente passa a fatica, si sforza e genera un fatto nuovo, la luce o il colore. Così accade nella comunicazione poetica, nella quale il mezzo è costituito dalla lingua. L'eccessivo addensarsi dei significati, dei motivi, il sovraccarico di informazioni, può però provocare un "cortocircuito", una oscurità da eccesso, non da difetto».

Ecco: io credo che questa definizione di poesia sia perfetta per una definizione di letteratura. Tu non hai proceduto per smottamenti, oscurità da eccesso, neanche per oscurità. La tua lingua è il contrario del letterario: non porta da nessuna parte, segue sempre lo stesso binario, è il binario del pendolarismo. Starci dentro equivale a un viaggio con Trenord. C'è puzza di marcio, anche se il treno è nuovo. La gente mangia mandaranci e scatole di tonno. Arriverai sempre in ritardo. Non è disgustoso. Alla fine, da lettore, ti ci abitui e, lo ammetto, quasi quasi, in fondo ti piace.

Caro Tondelli, ai tempi di *Altri libertini* uscirono libri importanti. *Il nome della rosa* era un capolavoro strutturale, strutturalista e postmoderno. Piaceva a tutti, ma dicevano fosse intrattenimento. Poi uscì l'esordio di Gesualdo Bufalino: *Diceria dell'untore*.

Dissero che era troppo «alto», nessuno l'avrebbe mai letto. Arrivò in classifica, ma questo non bastò. Per il tempo della memoria facile, sei rimasto tu, e non Bufalino. Tu eri considerato letterario come lui, ed era una grande menzogna. Sarà il tempo a smentirti. Credere nelle furie del tempo, sempre.

Caro Tondelli, potrei continuare all'infinito. Con il tuo *Weekend postmoderno* ti sei preso tutto. Così nel mondo ci sono Bolaño, Pynchon e Foster Wallace, Krasznahorkai, e in Italia? Qui, il postmoderno saresti tu. Si può essere postmoderni scrivendo *Came-re separate?* È quello il libro che più dimostra che la tua scrittura non era in grado di sostenere nient'altro che il giovanilismo. Un passo in avanti non era che un passo indietro: una melassa.

È tutta colpa tua. È colpa tua se ciò che non è letteratura viene scambiata per tale. È colpa tua se tutti giù per terra, se la guerra degli Antò. È colpa tua, anche se ti sembra tutto così distante, se resistere non serve a niente, se il bambino che sognava la fine del mondo, se atti osceni in luogo privato.

E poi? Poi sei morto così giovane, di aids, in una giornata di inverno del 1991. Avevi solo 36 anni. Per te provo simpatia. Una volta hai anche fatto intendere di avere poco talento. Avevi ragione. Ti voglio bene, Pier Vittorio, ma almeno la morte da giovane potevi risparmiartela. È così che si diventa un mito, dopo la censura. È solo un caso che tu non sia ancora finito sulle t-shirt, come Che Guevara.

Sei solo uno scrittore, ricordatelo: un piccolo narratore borghese.

*Vivevi in una menzogna autentica.
Potevi essere contro il mercato,
essendo il mercato. A favore della letteratura,
essendo il contrario della letteratura.*

Umberto Eco & C.: «Siamo pazzi, diciamo addio a Mondazzoli»

Lo scrittore italiano insieme a Sandro Veronesi, Hanif Kureishi, Tahar Ben Jelloun non hanno accettato di pubblicare per il nuovo colosso controllato da Segrate, pur essendo tra i migliori della scuderia Bompiani. E hanno deciso, insieme ad altri autori, di seguire Elisabetta Sgarbi in una nuova avventura, *La nave di Teseo*

Francesco Merlo, «la Repubblica», 24 novembre 2015

Il punto della massima chiarezza è stato anche quello della massima oscurità, quando, racconta Umberto Eco, «si sono incontrate per non capirsi Elisabetta Sgarbi e Marina Berlusconi», non donne incompatibili e incomunicabili per ideologia, ma per antropologia. È da quell'incontro che è nata *La nave di Teseo*, due legni arcuati e all'insù come simbolo, la nuova casa editrice finanziata dagli scrittori, a partire dai due milioni di Umberto Eco che a 83 anni fa progetti con l'entusiasmo e i rischi di un ragazzo: «Perché il progetto è l'unica alternativa alla “Settimana Enigmistica”, il vero rimedio contro l'alzheimer». Velleitari? «Peggio, siamo pazzi».

Ci mettono soldi anche un finanziere-scrittore, il dottor Brera («sì, sono un parente alla lontana»), e Jean-Claude Fasquelle, un altro giovanotto di 85 anni, l'enigmatico «grande vecchio» dell'editoria francese, noto per i suoi interminabili silenzi e per l'abilità nello schivare le interviste: lo chiamano «l'homme de l'ombre». E infatti anche adesso, qui in casa di Elisabetta Sgarbi non c'è né lui né sua moglie «perché stanno perfezionando l'uscita dal vecchio lavoro» dice Eco in tono protettivo. La casa di Elisabetta è ricca di cose belle ma non preziose, è il lusso che non luccica. E l'intervista è il contrario di una conferenza stampa: con un unico giornalista, povero e solo, e una bella folla di conferenzieri, colti e famosi.

Capitale totale della nuova casa editrice? «Dai 5 ai 6 milioni». Dice Elisabetta: «Entro l'anno prevediamo 51 titoli». Precisa la direttrice amministrativa: «Il peggio è previsto fra 3 anni». La sede sarà

in via Jacini «generosamente messa a disposizione da Francesco Micheli». La distribuzione e i servizi commerciali? «Gruppo Feltrinelli e Messaggerie, grazie a Carlo Feltrinelli e a Stefano Mauri».

Di fronte a Eco ci sono Sandro Veronesi e Edoardo Nesi. Accanto a Eco, come sempre, c'è Furio Colombo, un altro vecchio con i calzoni corti: «È una vita che io e Umberto ci dimettiamo, sin dagli anni Cinquanta. Io, per esempio, quando arrivò Berlusconi al governo lasciai l'Istituto di cultura italiana di New York». E poi c'è Sergio Claudio Perroni, il Cellini degli editor, lo scrittore appartato che non è certo un magnate. Dice Veronesi: «Io lo faccio perché tengo famiglia. Ai miei 5 figli voglio lasciare un'eredità importante, una casa editrice infatti è molto più dei miei libri e può davvero cambiare il paese. Rischio i soldi, certo, ma ne vale la pena». Interviene ancora Eco: «Il mio nipotino mi ha chiesto: “Nonno, perché lo fai?”. Gli ho risposto: “Perché si deve”».

Ma non temete «l'effetto cooperativa», quell'angustia di orizzonti culturali da mensa dei poveri, da «alternativi» all'ultima cena? «Non siamo improvvisatori», dice Eugenio Lio, che è un altro azionista, il tecnico giovane, l'editore-talpa. Spiega: «Abbiamo una struttura professionale, mestieri, competenze, un presidente che è un commercialista, direttori e marketing. Siamo una società srl. Altro che cooperativa».

Eco ammette che sanno di rischiare il magnifico fallimento. L'editoria, infatti, è il modo più elegante per dissipare i propri risparmi, magari in modo

lento, ma sicuro. Inoltre in un'epoca non creativa, l'editore può essere destinato all'impotenza. Forse – osservo – un momento più brutto non potevate sceglierlo. Risponde Mario Andreose, che del catalogo della Bompiani è la storia, il Mendel di Zweig, l'artista che ha messo in opera le opere, da Brancati a Sciascia, da Campanile a Bufalino... Andreose crede nella catastrofe come risorsa e racconta che «Valentino Bompiani fondò la casa editrice nell'anno del crollo di Wall Street, nel terribile 1929». E viene fuori che Zio Vale era il nome alternativo a La nave di Teseo. Racconta Eco, che con Valentino ha lavorato: «Ci davamo del lei. Tutti lo chiamavano "il dottore". Ma dottore ero anche io. Per ovvie ragioni non potevo chiamarlo "conte", come faceva la sua segretaria. Dunque gli dissi: "Io, in tutti questi anni, non l'ho chiamata mai e ora che vuoi il tu, ti chiamerò come i tuoi nipoti: zio Vale"». Tra i nomi bocciati ci sono anche Cyrano, Caratteri Mobili, Renzo e Lucia, Garamond... Vasa «che è il nome» spiega Eco «di un galeone svedese, ma non è stato accettato perché la casa editrice sarebbe diventata "il Vasa da notte"».

Azionisti sono anche Elisabetta Sgarbi, Mario Andreose ed Eugenio Lio, tre campioni di «un mestiere che non si impara» come spiegava bene Kurt Wolff (*Memorie di un editore*, Giometti&Antonello) al quale Kafka diceva: «La ringrazierò sempre di più per i libri che mi boccia che per quelli che mi pubblica». Dice Edoardo Nesi: «L'editore è una persona, non un'azienda. È un amico che ti segue e ti coccola, non un amministratore che firma contratti e stacca assegni. È il pastore delle tue opere: per 15 anni Elisabetta ha pubblicato libri miei che non avevano neppure l'ombra del successo, e senza mai rimproverarmelo. Non mi ha mai abbandonato. Come potrei non stare qui con lei, adesso? Come potrei non salire sulla Nave di Teseo?».

Guardando Elisabetta, dico allora a Eco: «Chi è Arianna?». E qui il semiologo prevale sul maestro di ironia: «Teseo è solo un pretesto, un nome come un altro. L'importante è la nave, non Teseo». Ed Elisabetta legge, come a teatro, il passo di Plutarco dove la nave di Teseo è quella che

*«L'editore è una persona,
non un'azienda. È un amico
che ti segue e ti coccola, non un
amministratore che firma
contratti e stacca assegni.»*

perde e sostituisce pezzi. Adesso nella bella stanza di casa Sgarbi è tutto un discutere di identità, che è il grande tema dell'architettura e delle città, è l'imbroglio delle religioni, e il rifugio delle migrazioni... A un tratto però Eugenio Lio dice pure che «Magris definisce Teseo colui che si alza e se ne va». E a Eco piace: «C'è anche Magris tra gli autori Bompiani che sono pronti a seguire Elisabetta». E Tahar Ben Jelloun racconta di un profumiere che aveva comprato la casa editrice che pubblicava i suoi libri: «Mi sono trovato senza un vero editore. Di che parlavo? Di fragranze, di nasi, di muschi? Elisabetta è un editore, la Mondadori-Rizzoli non è nemmeno un profumiere». Ma ecco che, in collegamento Skype, interviene in casa Sgarbi, nientemeno che... Michael Cunningham. Anche lui seguirà il filo di Arianna. E così Nuccio Ordine, con tutte le sue traduzioni di Giordano Bruno, il don Quijote e il Montaigne che ha venduto 15mila copie: «Un'enormità per un classico». E poi ci sono il triestino di Roma Mauro Covacich, la giovane e speciale neo-nevrotica Viola Di Grado, e Hanif Kureishi, che ha scoperto le periferie ben prima di Renzo Piano, e Lidia Ravera che sta volando ancora, e «l'abbandonologa» Carmen Pellegrino, la longseller Susanna Tamaro e, ça va sans dire, Vittorio Sgarbi, capra-capra-capra. Chiedo dei bestseller Paulo Coelho, Houellebecq e Piketty: «Mi sono dimessa stamattina, dammi il tempo di tessere il mio filo».

Ecco, dunque, che Teseo è anche un filo da seguire. Ed è labirinto la libreria, come insegna Borges. E in Teseo c'è l'idea dell'amicizia che è la vecchia Einaudi, la Sellerio di Sciascia... lo statuto morale di ogni casa editrice. Infine c'è il mare che è l'avventura, il pericolo ma anche il porto che mescola

le identità. Domando: siete tutti di sinistra? Eco si gira e prende la mano di Pietrangelo Buttafuoco: «In questo momento, tu sei di destra o di sinistra?». E Buttafuoco: «Quando governa la destra sono di sinistra, quando governa la sinistra sono di destra». E racconta: «Il mio primo lavoro è stato il libraio. So dunque quanto fanno male le super concentrazioni alla diffusione dei libri».

Marina Berlusconi ha tentato di trattenervi? «Non ha capito» racconta Elisabetta «perché ce ne andiamo. E soprattutto non ha accettato la possibilità di una nostra autonomia editoriale e gestionale. Neppure comprende a cosa possa servirci. Eppure le abbiamo offerto in cambio l'opera omnia di Eco, di cui Mondadori vorrebbe fare il Meridiano». Eco racconta che rimarranno in mani nemiche *Il nome della rosa* sino al 2020, e il *Pendolo* sino al 2018. Dice Veronesi: «Invece il mio *Caos calmo* è libero». E Buttafuoco: «Anche il mio *Le uova del drago* è libero». Dicono in coro Umberto Eco ed Elisabetta Sgarbi: «Non è contro Berlusconi che ce ne andiamo. Ed Elisabetta l'ha detto chiaro a Marina. Se il mega proprietario fosse Nichi Vendola o Fausto Bertinotti per noi non cambierebbe nulla». Elisabetta ha spiegato a Marina che cosa significa «l'appiattimento dell'identità per

un editore» e perché «i libri dei grandi autori raramente sono usciti da imprese gigantesche e perché i movimenti letterari più importanti della storia sono stati sostenuti e sviluppati da piccole realtà editoriali...». Dice Eco: «Qualsiasi cosa avesse detto, Marina non avrebbe capito».

E torna la contrapposizione dei tipi, che sono opposti per stile e per educazione, due donne-capitano che non possono stare sulla stessa barca, anzi sulla stessa nave, Elisabetta su quella di Teseo, il fragile e felice legno degli scrittori, e Marina sulla barca dell'industria culturale più grande e più decaduta d'Italia. E infatti l'una parlava di umanesimo cosmopolita e l'altra di azienda, l'una di autori da allevare e l'altra di vendite che non aumentano. Ed Elisabetta fa imbizzarrire Umberto Eco mentre Marina si consulta con Alfonso Signorini.

La libertà di Elisabetta significava l'autonomia della Bompiani, dalla quale non voleva proprio staccarsi, «perché sono monogamica, non mi separo se non quando sono abbandonata». Crede nell'editore come lingua di un'epoca: tradurre e ristampare ma soprattutto scovare e covare. Inizierete presto a litigare? «Abbiamo smesso solo per te. Speriamo di ricominciare presto».



La nave
di Teseo
EDITORE

Elisabetta Sgarbi: «Ecco com'è nata La nave di Teseo»

È la notizia del giorno, nel mondo del libro. Insieme a molti soci, Elisabetta Sgarbi, ormai ex direttore editoriale della Bompiani, ha fondato una nuova casa editrice, La nave di Teseo

Antonio Prudeniano, ilLibraio.it, 24 novembre 2015

«La nave di Teseo sarà una casa editrice indipendente che vuole crescere e che ha le risorse professionali e letterarie per farlo. Non nasce contro nulla e nessuno, ma nasce con un'idea di editoria che mi corrisponde, e che penso di aver tentato di interpretare da Bompiani».

È la tarda sera di ieri quando, reduce da un confronto con l'amministratore delegato di Rcs Libri Laura Donnini, Elisabetta Sgarbi, nel giorno delle dimissioni (insieme a lei hanno lasciato Mario Andreose e Eugenio Lio) ci dà appuntamento all'indomani per approfondire il suo nuovo progetto (di cui si vociferava da tempo), annunciato con un comunicato nel tardo pomeriggio (**qui tutti i dettagli**). A casa sua la aspettano Umberto Eco e gli altri protagonisti della nuova avventura, oltre a un risotto (spazio anche a un collegamento via Skype con Michael Cunningham, come svelato dall'unico giornale presente alla serata, «la Repubblica»).

Elisabetta Sgarbi, tra i soci della sua «nave» (che avrà un capitale «tra i 5 e i 6 milioni di euro») ci sono molti scrittori, ma anche editori come Jean Claude e Nicky Fasquelle, oltre a imprenditori come Guido Maria Berra. Chi sono gli altri «rappresentanti della società civile» che le hanno dato una mano, a parte il finanziere Francesco Micheli, che per 3 anni ha messo gratuitamente a disposizione i locali in via Jacini, nel centro di Milano? Si tratta di privati che hanno creduto nel nostro progetto decidendo di investirci. Se lo riterranno opportuno, potranno manifestarsi direttamente. Quello che trovo importante, in questo momento, è

la spontanea aggregazione di molta energia che registro intorno alla nuova casa editrice.

La nave di Teseo potrà permettersi di partecipare alle grandi aste, o di pagare anticipi importanti ad autori importanti?

Certamente. Se ne vale la pena.

Veniamo appunto ai libri, l'elemento imprescindibile: le pubblicazioni cominceranno in primavera, in tempo per il Salone di Torino. Nel 2016 pubblicherete una cinquantina di titoli (metà novità, metà catalogo): non le chiedo con quale titolo partirete, ma almeno di svelare alcuni degli autori che proporrete senz'altro nel corso del primo anno...

Ora faremo il punto, anche con la rete di promozione. Sa, ricomincio da capo, è un inizio. E con umiltà, faremo un bel programma editoriale.

Al «Corriere della Sera» ha spiegato: «Non ho nulla contro la Mondadori. Non serbo motivi di attrito con la proprietà e men che meno con il management. Credo però che questa acquisizione non sia un'iniziativa solo commerciale, ma qualcosa di molto più importante. Alcuni editori non hanno una posizione precisa sul fatto di entrare in un grande gruppo. Io sì e sarebbe lo stesso se, come dice Umberto Eco, al posto di Berlusconi ci fosse Nichi Vendola...».

Il succo era: il problema non è chi sia il proprietario, ma l'idea di editoria dietro questo progetto.

Lei è stata tra le primissime a criticare la discussa operazione Mondazzoli. Dica la verità, ha iniziato a pensare

a questo progetto già a fine 2014–inizio 2015, quando sono arrivate le prime voci legate all'acquisizione di Rcs Libri da parte di Mondadori?

Ho detto che sarei stata dalla parte degli autori e che, conoscendo le aziende, ero molto preoccupata. Non era difficile essere una Cassandra. Comunque, ho trascorso molti mesi a tentare di trovare un accordo con Mondadori e Rcs, una soluzione di compromesso. Quando ho capito che non era possibile, ho riferito le posizioni a Eco e gli altri autori del gruppo. Loro ne hanno preso atto, e hanno deciso per un'altra e nuova realtà. Cui, ovviamente, coerentemente, mi sono associata.

Veniamo all'incontro con Marina Berlusconi. A «Repubblica» lei ha raccontato: «Non ha capito perché ce ne andiamo. E soprattutto non ha accettato la possibilità di una nostra autonomia editoriale e gestionale. Neppure comprende a cosa possa servirci. Eppure le abbiamo offerto in cambio l'opera omnia di Eco, di cui Mondadori vorrebbe fare il Meridiano...»: ci sveli qualche dettaglio in più sul vostro incontro: quando è avvenuto il primo? Qual era il suo obiettivo? Trovare un accordo con Mondadori, nuovo proprietario di Bompiani? È vero, come ha scritto «La Stampa», che per mesi ha trattato con Segrate perché entrasse con una quota nella nuova casa editrice?

È stata un'intervista con molte persone e non tutto si poteva trascrivere letteralmente. Benché Merlo abbia ben riportato lo spirito della casa editrice. Gli incontri con la Mondadori – Ferrari, Ernesto Mauri (soprattutto), e una volta con Marina e Silvio – si sono svolti nella più assoluta cordialità e, devo dire, stima nei miei confronti. Se penso che, date le dimissioni, in Rcs ci hanno messo 6 ore per togliermi

Ognuno avrebbe dovuto rinunciare a qualcosa per tenere la Bompiani unita. Ma se si è proprietari del cento per cento di qualcosa, non si è tenuti a raggiungere accordi.

il badge di ingresso, una notte per sconnettere il mio account, dopo 25 anni di lavoro, mi viene da pensare che mi avrebbero trattato meglio da Mondadori. Il problema è che rimanevano due posizioni distanti: quella degli autori e quella, appunto, della proprietà. Io capisco che Mondadori, presa la Bompiani, decida di tenercela per intero, costi quel che costi. Ma non è la stessa Bompiani, senza Eco e altri autori che ne costituiscono l'identità e il volto. Ognuno avrebbe dovuto rinunciare a qualcosa per tenere la Bompiani unita. Ma se si è proprietari del cento per cento di qualcosa, non si è tenuti a raggiungere accordi. Tutto qua. Ho dovuto scegliere tra una Bompiani in cui non mi sarei riconosciuta e una nuova casa editrice. Ho scelto La nave di Teseo.

La nave di Teseo guarderà anche al digitale e al web? Punterete su ebook e internet (lei, tra l'altro, è attiva personalmente anche su Facebook e Twitter)?

Oggi non si può fare a meno di guardare al web e alla comunicazione digitale, La nave di Teseo sarà un editore e un editore parla il linguaggio del mondo in cui vive. E, su questo, gli autori che sono con noi ci aiuteranno molto.

Anche Umberto Eco ha ammesso che si tratta di un progetto rischioso (Eugenio Lio, a questo proposito, su «Repubblica» è stato rassicurante: «Abbiamo una struttura professionale, mestieri, competenze, un presidente che è un commercialista, direttori e marketing. Siamo una società srl. Altro che cooperativa»): dica la verità, ha un po' paura? O in queste ore prevalgono entusiasmo ed eccitazione?
In questo momento credo serva molta determinazione. La paura è un basso continuo, la si deve sentire, ma non deve prevalere. Eugenio non ha usato tutti quei plurali: ha detto che è una casa editrice classica, con funzioni e strutture determinate in base alla competenze professionali. Rimaniamo una struttura agile. Altro che cooperativa, invece, lo ha detto.

Le mancherà la sua Bompiani (ora diretta ad interim da Massimo Turchetta, ndr), nei cui uffici ha lavorato per un quarto di secolo?

Ieri sera, dopo avere consegnato la lettera di dimissioni

anticipate, nella mattinata, via mail, ho chiamato Elena Rocco e Sergio Daniotti. Lei non li conosce, ma fanno i libri per tutte le case editrici del gruppo. Per me erano un mondo, risolvevano con creatività mille problemi e, senza di loro, i libri di cui ci facciamo tanto non sarebbero neppure pensabili. La mia storia, la Bompiani, sono anche e soprattutto loro. Erano al funerale di mia mamma. Mi ricorderò l'abbraccio di ieri sera e, se possibile, vorrei ringraziarli anche da queste pagine.

Ha già salutato il suo staff? Cosa sarà la Bompiani senza Elisabetta Sgarbi (e tanti importanti autori)?

Ora scriverò una mail, chiedendo a qualche amico all'interno della Rcs di spedirla a mio nome, perché è stato tutto disattivato. Ho salutato chi potevo. Molti no, e mi spiace. Ma insomma, con tutti ci rivedremo. La Bompiani è il mio passato. Se l'antitrust vorrà restituirci l'integrità, La nave di Teseo sarà pronta a un abbraccio.

Un'ultima curiosità: non ha mai pensato di dare alla nuova casa editrice il suo nome?

Certo. Mi sarebbe piaciuto. Ma non è la mia casa editrice. È molto comparirne tra i fondatori insieme a persone cui mi lega amicizia, letteratura, e futuro.



Una scrittura indigesta

L'autore irlandese Jonathan Swift è un rompicapo per i critici. *I viaggi di Gulliver* lo hanno inserito fra gli scaffali della letteratura per ragazzi, ma lui era soprattutto un polemista e un «patriota involontario». Come dimostra il pamphlet *Una modesta proposta*, ripresentato da Marsilio in questi giorni

Enrico Terrinoni, «il manifesto», 24 novembre 2015

Il 30 novembre del 1667 nasceva a Dublino uno dei maggiori scrittori in lingua inglese, Jonathan Swift. Sempre nella capitale irlandese, ma 68 anni dopo, egli stesso avrebbe dettato il proprio epitaffio, perché venisse inciso a lettere dorate, in latino, su una lapide in marmo nero, da esporre nella cattedrale di St Patrick: «Qui giace il corpo di / Jonathan Swift, dottore in teologia, / Decano di questa cattedrale, / Dove feroce indignazione più non può / Lacerargli il cuore. / Va' oltre, viaggiatore, e imita se puoi / Questo strenuo – per quanto gli fu possibile – / Paladino della Libertà».

Il caso di Swift è per molti versi un caso disperato. Le biografie e gli studi critici non sono mai riusciti a fare i conti fino in fondo con definitive ricostruzioni dei suoi ultimi anni, dei suoi amori, della probabile malattia, della misantropia, delle posizioni politiche e civili in apparenza contraddittorie, e anche della presunta misoginia.

Gli esperti tendono spesso ad abbassare le mani di fronte all'impossibilità di spiegare del tutto, poi, il suo progressivo rintanarsi in un universo privato e in una sfera personale che, forse, hanno rappresentato l'unico vero spazio in cui poter dare sfogo, scrivendo e predicando, alla sua «feroce indignazione».

Inoltre, ironia della sorte vuole che, per via di squisiti fraintendimenti, Swift goda ancora, per molti, della reputazione di un autore per bambini. Ovviamente, fu tutt'altro. Se la sua identità dunque continua a sfuggire, lo stesso destino ha finito per investire gran parte di quanto scrisse.

Testi negletti

Al di là dei soliti 3 o 4 magnifici capolavori ancora giustamente studiati e tradotti, la sua opera sterminata rimane in larga parte ignota, soprattutto ai lettori non anglofoni. Come il suo *Manuale di conversazione*, ad esempio, oppure l'abbozzo di *Storia d'Inghilterra*, o tanti testi catalogati come miscelanei. Una miniera d'oro, insomma, per un editore illuminato. Qualunque gita di piacere in una biblioteca universitaria del mondo anglofono dimostrerà l'esistenza di numerosi volumi dell'opera completa di Swift; e di questi, soltanto una minima parte è stata riproposta al grande pubblico.

È il caso di un suo famoso e pungente pamphlet del 1729 in cui emerge il senso profondo del radicamento in un'Irlanda, alle cui sorti Swift si sente estraneo e compartecipe al tempo stesso; un'Irlanda a cui non lesina accuse sferzanti, ma sempre e solo per difenderla. Ritroviamo questa sfuggente dualità, espressa in tutta la sua forza, in quello che è uno degli scritti più noti del decano di San Patrizio, *Una modesta proposta*, ripresentato in questi giorni, nei *Classici Inglese* di Marsilio, in un'edizione accattivante e ben curata di Luciana Pirè (pp 88, euro 10).

Nell'opera l'autore suggerisce, come soluzione alle piaghe determinate dalla miseria delle classi più basse del popolo irlandese, il ricorso alla pratica del cannibalismo. Tale intervento permetterebbe di risolvere in un solo colpo due problemi: la fame dei genitori poveri e la turpe presenza, per le strade, dei figli straccioni e reietti.

Ovviamente, chi voglia leggere alla lettera la proposta di Swift ricavandone un odio sviscerato verso gli irlandesi delle classi popolari, peccherà d'ingenuità e di miopia culturale, perché nel libro sono l'ironia e il sarcasmo a farla da padrone, stratagemmi tipici del sentire ambivalente di un intellettuale non a caso descritto da più d'uno studioso come un *Tory Anarchist*, un anarchico conservatore. La coesistenza di queste due facce viene ottimamente colta dalla curatrice, la quale ricorda come «i suoi concittadini l'avevano acclamato "il patriota ibernico", recuperando l'appellativo arcaico dei popoli celtici. Un patriota, certo, ma il patriota involontario di una "terra di schiavi e paludi". Il legame con l'Irlanda era cresciuto nel tempo come la gramigna, in un groviglio di avversione e appartenenza».

È di questi nostri anni la riscoperta puntuale del legame viscerale che Swift aveva con la sua terra, con la cultura, la letteratura e la lingua degli irlandesi. A dispetto di quel che in tanti ancora ci si ostina a ignorare, soprattutto alla luce dell'ambizione di Swift, mai realizzata, di lasciarsi alle spalle l'isola di smeraldo, tutta una serie di studi stanno gradualmente dimostrando come il suo rapporto con l'Irlanda fosse tutt'altro che occasionale. Sono state reperite prove di contatti regolari e approfonditi con esponenti di spicco della cultura e della letteratura in lingua irlandese, e si è proposta persino l'ipotesi di una sua certa familiarità con l'idioma nativo.

La vicinanza alla causa irlandese è dimostrata in modo incontrovertibile, ad esempio, dalle *Lettere del drappiere*, in cui il reverendo si scaglia, anonimamente e a più riprese, contro la licenza concessa dal gabinetto inglese a un imprenditore di coniare, ad uso esclusivo del popolo irlandese, monete di lega inferiore a quelle usate in Inghilterra. Swift scorge in maniera chiara e limpida i contorni di un sopruso inaccettabile, e scrive le sue invettive con onestà e ironia, fino ad ottenere, come risultato, addirittura la revoca della licenza.

Un simile sentire anima un altro scritto interessante, *Una proposta per l'uso universale della manifattura irlandese*. In questo il decano di San Patrizio incoraggia il suo popolo a boicottare i prodotti

Il reverendo Swift è sempre pronto a scherzare, ma immancabilmente con la massima serietà.

d'importazione provenienti dall'Inghilterra, a tutto vantaggio dell'economia irlandese e delle sue produzioni. Il motto della proposta – che si ripromette di rappresentare provocatoriamente l'inizio di una vera e propria campagna commerciale antibritannica – è l'esortazione a bruciare tutto ciò che provenga dall'Inghilterra, eccetto il loro carbone.

Proposte sarcastiche

Certo, da qui a fare di Swift un «patriota» vero e proprio, la distanza è ovviamente abissale. Perché questo grandissimo esponente della cultura irlandese patriota non era, ma soltanto, come s'è visto, uno «strenuo paladino della libertà».

Di una libertà a tutti i costi? Oppure soltanto di uno suo spazio delimitato? Su questi aspetti Swift ragionò in un pamphlet uscito anonimo composto nel 1713, in risposta a un altro scritto che ebbe molta più eco, il *Discorso sul libero pensiero*, di Anthony Collins. Rispose a lui, e idealmente ad altri fautori di quel *free-thinking* tanto invisibile, ad esempio, alle gerarchie religiose conservatrici sia della Chiesa d'Inghilterra che del mondo cattolico, con un «compendio» reperibile in traduzione in un bel volume curato da Rosanna Camerlingo, *Contro il libero pensiero* (Edizioni della Normale, pp 98, euro 10).

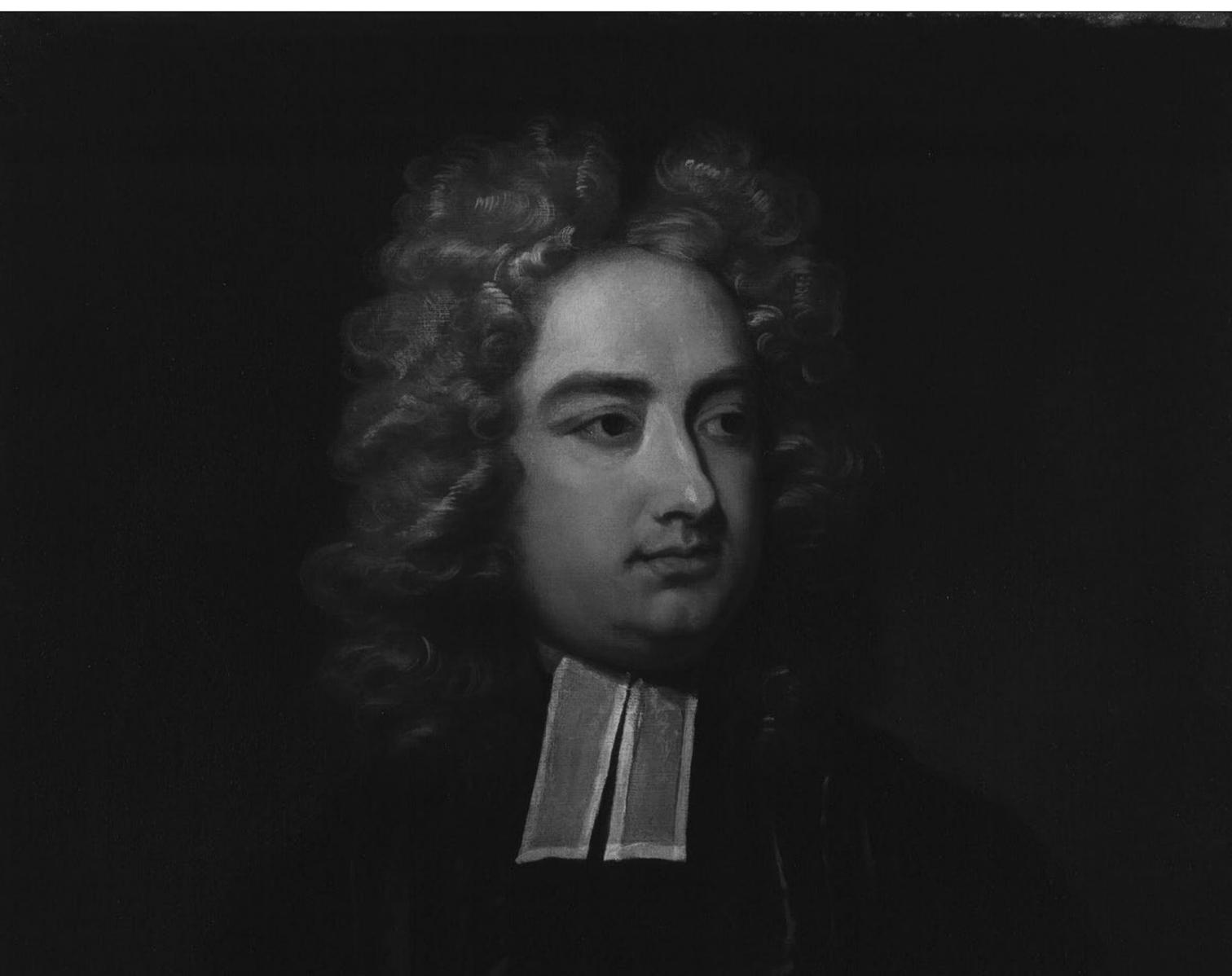
In questo, il più libero fra i pensatori esprime la propria contrarietà al libero pensiero in materia di politica o religione, proponendo riflessioni solo apparentemente retrograde e anti-illuministe. Come spiega bene l'altro scritto incompiuto incluso nel volume, riguardante considerazioni miscellanee sempre sul libero pensiero, Swift si schiera dalla parte della sensatezza, e non dell'istinto, dando voce a uno scetticismo di fondo nei confronti della bontà della natura umana: «la differenza tra un matto

e uno in possesso dell'intelletto nel parlare consiste in questo: che il primo dice la sua su qualsiasi cosa gli viene in mente, e solo nella maniera confusa in cui la sua immaginazione presenta le idee.

Il secondo esprime solo quei pensieri che il suo giudizio gli indica di scegliere, lasciando il resto morire nella sua memoria. Se anche il più saggio esprimesse i suoi pensieri, in ogni momento e nel modo crudo e indigesto in cui gli vengono in testa, sarebbe ritenuto un pazzo delirante».

Il volume contro il libero pensiero è un misto di gravità e umore comico. Il reverendo Swift è sempre pronto a scherzare, ma immancabilmente con la massima serietà; e tale caratteristica la dice lunga sul legame

tra la sua formazione e una certa tradizione satirica irlandese viva sin dai tempi del medioevo. Se il reverendo Swift si mantiene sempre in totale spirito di libertà, questo è perché ha il coraggio di indignarsi sia di fronte ai soprusi – a cui risponde con le armi di cui dispone, l'ironia e l'arguzia – sia di fronte a comportamenti che oggi chiameremmo per certi versi massimalisti. Ma il segreto della sua grandezza è proprio l'essere egli stesso un pirotecnico massimalista. È in questo spazio condiviso che sia l'incoraggiamento a pensare prima di agire, sia l'incitamento al cannibalismo, trovano terreno comune. Il terreno di una squisita forma di saggezza, la cui unica, irriducibile fiaccola, sono l'intelletto e la creatività.



E il libro si fece bello

Cinquecento anni fa moriva Aldo Manuzio, l'umanista considerato il precursore degli editori odierni. Dalla sua stamperia uscirono milioni di volumi, inventò il frontespizio, il corsivo e le pagine numerate. Erasmo da Rotterdam era convinto che farsi pubblicare da lui gli avrebbe assicurato fama eterna

Renato Minore, «Il Messaggero», 24 novembre 2015

Oltre 35 milioni di copie, questo il bilancio nel solo XVI secolo della «novità» per eccellenza, il libro a stampa. E in quegli anni la «mania di comporre e imprimere, assemblare e legare» ha il suo primato a Venezia dove si pubblicano i tre quarti delle edizioni italiane e la metà delle europee. Crocevia commerciale, con un'elevata presenza di capitali, sulla laguna ci sono maggiori chances rispetto a ogni altra città. Venezia impone al mondo il business libraio, sulla scena ecco una nuova figura, lo stampatore-editore che investe nella produzione delle opere al torchio. L'umanista Aldo Manuzio (1449-1515) è il «dominus che ha dato il tono all'editoria», dal suo tempo fino a oggi. Viene considerato come il maggiore del secolo: a distanza di oltre 500 anni, appare come il primo grande precursore degli editori moderni. La vita di Manuzio è un vero romanzo, pieno di grandi sogni e di opere meravigliose, invenzioni e sorprese. Al termine dell'anno centenario della morte, dopo altre mostre e convegni disseminati in più parti, arriva l'iniziativa della Biblioteca Trivulziana di Milano. Una grande mostra virtuale permette di seguire l'avventura umana e professionale di questo magistrale innovatore dell'arte della tipografia dalla cui bottega, grazie a lui e ai figli, tra il 1497 e il 1597, escono alcuni dei libri più belli mai stampati per cura e preziosità tipografica.

L'italic

Come ha scritto Cesare Segre, Manuzio fa dell'invenzione tecnologica di Gutenberg un oggetto bello e semplice. Perfeziona l'idea del frontespizio,

un'illuminazione che dura fino a noi. Nel 1501 inventa il carattere corsivo, noto ovunque ancora oggi con il nome d'*italic*. È il primo a inserire nel libro il numero delle pagine, e anche il primo a pubblicare il catalogo delle proprie edizioni che arriva a oltre 130 titoli. Impiega da innovatore la punteggiatura, il punto, la virgola, il punto e virgola, l'accento e l'apostrofo vengono usati, per la prima volta. Sceglie personalmente lo «scartafaccio manoscritto» da trasformare in libro. Può essere un «ravatto» o un testo eccezionale che, diffuso, trasforma la maniera di intendere la vita, il mondo, l'universo. Lui guarda con un occhio (sapiente) alla qualità, con l'altro (scaltro) alla bottega, sa coniugare la bellezza con il mercato. Inventa un logo per i libri usciti dalla tipografia di famiglia. È ripreso da un'immagine incisa su di un'antica moneta romana, con un'ancora e un delfino. L'ancora è la solidità, il delfino la rapidità e la velocità. Insieme i due simboli portano al suo motto: «festina lente», ovvero «affrettati con calma», cioè «pensa bene, ma poi agisci». Manuzio è il caso unico di un editore che espone nei suoi libri, o lascia intravedere, le proprie idee. Che comprendono (ha scritto Carlo Dionisotti) il rinnovamento dell'intera enciclopedia in base all'approfondimento delle conoscenze di greco e latino. La stretta fedeltà alla dottrina cristiana, messa sotto pressione dai dubbi e dalle sottigliezze degli scolastici. E l'apertura europea, sottolineata, sul piano culturale, soprattutto dall'amicizia con Erasmo da Rotterdam. Il quale è convinto che la pubblicazione di un proprio lavoro presso l'officina di Aldus gli

può rendere fama immortale, a maggior ragione se stampata negli elegantissimi caratteri corsivi dell'editore sodale.

Manuzio è anche il primo a pubblicare qualcosa che somiglia ai pocket book. È il volume «in ottavo», molto più ridotto rispetto a quello «in folio», ingombrante e poco pratico da sfogliare. Libri fino a quel momento oggetto da biblioteca, studio o preghiera, si trasformano in oggetti più piccoli e «dominabili». Da portare con sé, grazie al nuovo formato che favorisce la lettura diretta dei classici. Il maggior frutto di questa scelta è la pubblicazione, tra 1501 e 1502, all'interno della serie aldina dei libelli *portatiles*, delle opere volgari di Dante e Petrarca e di quest'ultimo Aldus vende centomila copie.

L'impegno

Ormai ultrasessantenne, Manuzio sembra avvertire le fatiche del quotidiano impegno in stamperia, il disagio

per un lavoro che lo costringe a rispondere a lettere provenienti da tutto il mondo, ricevere visitatori curiosi di sapere cosa sia in procinto di pubblicare, ascoltare importuni desiderosi di pubblicare con i suoi torchi. «Da quando ho intrapreso l'estenuante mestiere dello stampatore, posso giurarvi che non ho avuto un'ora di ininterrotto riposo» aveva scritto pochi anni prima. Nel gennaio 1515, fa stampare la sua ultima edizione, il *De rerum natura* di Lucrezio. Con il suo carattere fermo e aperto, e forte della sua fede, Manuzio può far circolare un poema epicureo e materialista in polemica con la «bestiale intolleranza degli inquisitori e degli aguzzini d'ogni chiesa», e la «fatua tolleranza dei libertini senza arte né parte». Il suo umanesimo cristiano è una cultura libera e aperta in maniera intelligente, talmente salda e solida nei suoi principi da potersi permettere il desiderio di conoscere posizioni culturali differenti anche apertamente avverse alla propria. Un magistrale esempio di tolleranza culturale.



Nori, il bastian contrario che smonta i miti d'oggi

Esce in libreria *Manuale pratico di giornalismo disinformato*
in cui l'autore dileggia il conformismo, dal crowdfunding a Saviano

Camillo Langone, «il Giornale», 24 novembre 2015

Era da tempo che aspettavo qualcuno che avesse il coraggio di parlar male del crowdfunding. Non potendo soffrire sia la parola, aliena e per me impronunciabile, sia la cosa, che ho sempre subodorato antiartistica di per sé. Quel qualcuno è arrivato e si chiama Paolo Nori: «Se ci fosse stato il crowdfunding ai tempi di Kazimir Malevič, e Malevič avesse mandato una mail alla sua mailing list dicendo che voleva fare un quadro dove c'era un quadrato nero su fondo bianco, e che aveva bisogno di duemila euro, ecco probabilmente non avrebbe convinto molta gente, a finanziarlo». Si può essere contrari all'arte astratta ma condividere il ragionamento: l'artista che non voglia ridursi a copista deve produrre l'inedito, il mai visto, e pertanto alle masse non può piacere subito. Il crowdfunding significa appunto finanziamento-massa, soldi raccolti su internet presso una folla anonima, un fenomeno più sociale che artistico, qualcosa di appiattente, collettivistico e naturaliter grillino (infatti piace molto al sindaco di Parma Pizzarotti).

Nell'ultimo libro dello scrittore di Parma (ma per nulla grillino) si va oltre: «Quando uno comincia a scrivere, il fatto che tutto il tempo che dedica alla scrittura possa essere, forse, del tempo buttato via, ecco questo fatto per me era un fatto positivo, che dava, a quei tentativi, un carattere disperato del quale secondo me poteva esserci anche bisogno». Qui qualcuno si sta dichiarando a favore del rischio personale, della responsabilità personale, insomma della libertà personale: ma è Nori o un suo personaggio? Scoprire la differenza è un

esercizio da «Settimana Enigmistica». L'Ermano Baistrocchi protagonista di *Manuale pratico di giornalismo disinformato* (marcos y marcos, pp 208, euro 15) è nato a Parma, vive a Casalecchio di Reno, fa lo scrittore-giornalista-editore e ha una figlia sulla quale ha scritto un libro. Mentre Paolo Nori è nato a Parma, vive a Casalecchio di Reno, fa lo scrittore-giornalista-editore e ha una figlia sulla quale ha scritto un libro. Siamo in piena autofiction, altra parola odiosa che Nori giustamente dileggia. Il titolo avrebbe potuto tranquillamente essere «Catalogo delle mie insofferenze» perché i corsi di giornalismo disinformato di cui si parla nel romanzo (è un romanzo, nelle ultime pagine addirittura un giallo) sono un pretesto surreale che svapora in fretta. E perché le insofferenze di Nori non sono soltanto sue ma anche di parecchi lettori (mie senz'altro). Ad esempio l'insofferenza verso i discorsi dei presidenti della Repubblica e nella fattispecie di Mattarella, dove «se c'era un saluto, era rispettoso, se c'era un pensiero, era deferente, se c'era un momento, era difficile, se c'era una carta, era fondamentale, se c'era un'unità, era nazionale, se c'era una prova, era dura, se c'era un'unione, era europea, se c'erano dei diritti, erano fondamentali, se c'era un popolo, era italiano, se c'era un bene, era comune, se c'era un garante, era della costituzione, se c'era un arbitro, era imparziale». L'insofferenza verso i politici e nella fattispecie verso i politici del Pd: «Mi avevan suonato alla porta due ragazzi per convincermi ad andare a votare per il candidato del Partito democratico e io gli avevo detto che c'era

un requisito minimo, per ottenere il mio voto: non avere la faccia tosta di candidarsi. Uno che non si candida, potrei anche votarlo, gli avevo detto, uno che si candida no». L'insofferenza verso Sua Intoccabilità Roberto Saviano, «quello scrittore che era stato ucciso dalla camorra ma si vede che gli avevan sparato a salve, era sempre in televisione a parlare». Ci sono anche insofferenze più spicciole per le camicie button down, per il chiamarsi ragazzi fra persone di cinquanta o sessant'anni, per i negozi «Non solo qualcosa», le fiorerie «Non solo fiori», le macellerie «Non solo carne»... Mille insofferenze grandi e piccole che sfociano in una completa, dichiarata,

asocialità: «Gli altri, a me, in generale, con rispetto parlando, mi stanno un po' sui maroni». Sembra una frase del *Misanthropo* di Molière però tradotta da Francesco Guccini, siccome l'italiano di Nori oltre che molto colloquiale (ma in quest'ultimo libro la sintassi è forse meno eterodossa che nei precedenti) è anche molto regionale ovvero emiliano. *Manuale pratico* potrebbe essere visto come un elenco romanzato di idiosincrasie puramente personali, io invece in trasparenza ci leggo un metodo politico e intellettuale. «Se c'è un germe che ho coltivato per bene è il germe della bastiancontrarite» dice Nori. L'apota Prezzolini, se fosse nato a Parma e vissuto a Casalecchio di Reno, avrebbe scritto così.



Quanta acqua imbarca la nave di Teseo, tra paletti antropologici e Area C

La nuova casa editrice di Sgarbi arriva a Roma Capitale

Michele Masneri, «Il Foglio», 24 novembre 2015

C'è più acqua nelle novità editoriali italiane degli ultimi mesi di quante ne imbarchi la tua nave, Teseo (che poi, si dirà Téseo alla greca o Tesèo alla latina? È chiaramente una casa editrice per chi ha fatto il classico, quella annunciata martedì, sorta sulla fusione calda tra Mondadori e Rizzoli). La nave di Teseo, creata dai fuoriusciti di Bompiani, viene dopo un'altra casa indipendente sorta da pochi giorni, la romana Atlantide, e non si sa se sia il riscaldamento globale a causare tutta questa idricità; si apprende che il nome qui è stato scelto da Umberto Eco in persona, rifacendosi forse a un metaromanzo squisitamente echiano di J.J. Abrams, inventore di *Lost* (altra acqua, isole) e comunque a un mito minore che oggi ci costringe tutti a riprendere in mano almeno il Canfora o la Garzantina: dice Plutarco nella *Vita di Teseo* che gli ateniesi avevano conservato la sua nave per circa mille anni, continuando a sostituire al legno che man mano marciva del legno nuovo e sano. Perciò, in seguito, ci si interrogò se codesta nave fosse vecchia o nuova o a chilometri zero. Metafora dunque marinara e acquatica della Bompiani che cambia pelle ma rimane sé stessa, con Elisabetta Sgarbi nocchiera e professoressa di greco un po' sadomaso seduta in mezzo a questa foto di Teseo, la foto scattata martedì in casa Sgarbi, tra porte a vetri, pavimenti in seminato veneziano, Area C e società civile in purezza, destinata forse a diventare celebre come altre istantanee culturali (i fondatori di «Repubblica», i fondatori del Mulino, la foto di Vasto, forse). La foto dell'area C è stata annunciata con un grande pezzo su «la Repubblica» di martedì, in cui Francesco Merlo racconta di un incontro-scontro tra Marina Berlusconi e Elisabetta Sgarbi «non ideologico ma antropologico», scontro

da cui nascerebbe lo spin-off; e davvero si pagherebbero diverse migliaia di euro per assistere al *clash of civilization*; soprattutto perché, racconta al «Foglio» chi c'era, il clash si è tenuto ad Arcore, e pare che Elisabetta Sgarbi, snobismo punk ferrarese-milane, abbia avuto quasi un tracollo quando Marina B., parlando di aspetti tecnici della fusione, abbia detto più o meno «speriamo che vada tutto bene», e poi abbia fatto vistose corna apotropaiche, come da dna paterno.

Sbaglia però chi vorrebbe un feroce sentimento anti-berlusconiano in questo nuovo vascello, sono snobismi appunto antropologici, non ideologici, e si narra infatti di altri sturbi precedenti quando il risanatore Scott Jovane, durante una Milanese (l'appuntamento culturale ideato dalla Sgarbi) in un fondamentale concerto al teatro Dal Verme s'addormentò in prima fila, con bolla al naso, tipo Alberto Sordi nel «tacet in partitura» delle *Vacanze intelligenti*. Snobismi bipartisan, e niente etichette, e qualcuno dell'equipaggio della nave-scuola si è un po' pentito di aver dato l'intervista a «la Repubblica», perché la nuova creatura tutto dovrà essere tranne che un'emmanazione di Largo Fochetti, dunque ultima germinazione dell'azionismo torinese, germinazione in idrocultura, e della «certa idea di Occidente» di culto mauriano. Non una nuova Einaudi, dunque, ma semmai una piccola nuova Adelphi (l'altra casa editrice araldica che si è allontanata dalla centrifuga Mondazzoli), senza paletti ideologici e più pop. Però anche quelli antropologici sembrano variabili. Del resto la Sgarbi è riuscita da sempre a mettere insieme mondi apparentemente incomunicabili: Umberto Eco e Paulo Coelho, Vittorio Sgarbi e Michel Houellebecq, il profeta delle disuguaglianze

Piketty insieme al premio Strega renziano Edoardo Nesi e Pietrangelo Buttafuoco. Con ottimi risultati sia di qualità che di fatturati, da cui il disagio anche di stare nella disastrosa Rcs, ben prima della fusione con Mondadori. Disagio anche geografico: qualcuno sostiene che anche la nuova sede della Nave, a via Stefano Jacini, negli uffici in faccia al castello Sforzesco messi a disposizione da Francesco Micheli, sia finalmente a portata di passeggiata per Umberto Eco (5 o 6 minuti a piedi al massimo), e qualcun altro nota che lo Jacini della via era il nonno di un autore attuale Bompiani; e comunque in genere si è tutti molto sollevati, specialmente la società civile, di tornare in centro, dopo le obbrobriose sedi di Alcatraz (così è chiamato il palazzone di Crescenzago disegnato da Stefano Boeri) o i laghi con le carpe di Segrate. Ma poi oltre l'azionismo torinese ci sono per fortuna azionisti molto liquidi: sul ponte della nave scuola c'è infatti Guido Maria Brera, finanziere che fin dal cognome

farebbe pensare all'omonimo quartiere milanese e a una lampada di Gae Aulenti, mentre trattasi di Roma Sud: fondatore del gruppo Kairos, gestione del risparmio. Autore di un romanzo, *I diavoli – La finanza raccontata dalla sua scatola nera* (Rizzoli), capitalista ricciolone e abbronzatura da Argentario, sposato con la televisiva Caterina Balivo, ispiratore poi del protagonista di *Resistere non serve a niente* (romanzo di Walter Siti sempre Rizzoli, 2012). Dunque dalle epopee milanesi dei bastioni si cade velocemente verso giù, verso Roma Capitale, e alle sue estetiche piovose e ai suoi tombini da *Suburra*. Brera, insieme a Eco e gli altri, hanno messo i soldi veri; ma altri soldi arriveranno, dice un conoscitore della materia. Poi ci sono le fische in quota società civile, soglia di ingresso centomila euro, tipo i coraggiosi di una Alitalia editoriale. Una di queste, da centomila, l'ha messa la famiglia Pontecorvo. Niente a che vedere col maestro di *La battaglia di Algeri*. Sono i proprietari dell'acqua Ferrarelle.



Il day after di Teseo tra entusiasmi e veleni

Grande movimento nell'editoria dopo l'addio della Sgarbi a Bompiani:
la conta degli autori, chi resta e chi va

Mario Baudino, «La Stampa», 25 novembre 2015

La nave di Teseo scioglie le vele, e sul molo regna ovviamente una certa confusione. È il day after fra auguri e indiscrezioni dell'addio alla Bompiani da parte di Elisabetta Sgarbi e del suo staff, con Umberto Eco, un gruppo di storici autori e imprenditori come il finanziere-scrittore Guido Maria Brera, noto tra l'altro per essere il marito di Caterina Balivo. È anche un giorno di superlavoro per gli editori (non tutti) e gli agenti letterari. Sono i più attenti, perché gli scrittori toccati dall'operazione vogliono sapere come comportarsi: soprattutto i grossi calibri stranieri.

Marco Vigevani, a capo dell'Italian Literary Agency (nata anch'essa da una fusione di tre agenzie importanti), ha tra i suoi rappresentati Michael Cunningham, grande amico della Sgarbi e prontissimo al passaggio. Ma che cosa decideranno pezzi da novanta della scuderia Bompiani come Paulo Coelho, Joël Dicker, Jonas Jonasson, Thomas Piketty, tutti lanciati in Italia con grande successo proprio da lei? Rassicurare autori e agenti sulla continuità della casa editrice è ora compito dei vertici Rcs libri – in attesa che il verdetto dell'antitrust renda operativa l'acquisizione da parte di Mondadori – e i telefoni del ceo Laura Donnini e del direttore editoriale Massimo Turchetta, ora anche direttore Bompiani ad interim, sono bollenti.

«Ogni casa editrice nuova è una nuova notizia per autori e agenti» dice Vigevani «anche se come è ovvio tra i miei autori, soprattutto stranieri, prevale una certa ansia per il futuro Bompiani, oltre a una notevole curiosità sui nuovi concorrenti». Ma c'è

chi si tira fuori dal clima frenetico della giornata, come Andrea De Carlo, colonna della Bompiani, anche lui amicissimo di Elisabetta Sgarbi. Era tra i firmatari dell'appello promosso in febbraio da Umberto Eco contro l'acquisizione, poi ha riflettuto e cambiato prospettive. Resterà nella vecchia casa editrice. «Non ho voglia di mettermi a fare anche l'editore, com'è implicito nel progetto di una sigla che chiede agli scrittori una partecipazione attiva in questo senso» ci dice. «Elisabetta porta un cambiamento in sé molto positivo nel panorama italiano, ma io sto cominciando un nuovo romanzo e ne sono totalmente assorbito».

Dal Gruppo Gems arrivano intanto smentite per un altro nome di grande spicco dato – sempre da Eco – come possibile passeggero del vascello ateniese: Claudio Magris. Stefano Mauri, amministratore del gruppo di cui fa parte anche Garzanti, quasi si arrabbia. «È una panzana, Magris ha già un editore, da trent'anni, e si chiama Garzanti!». Può anche darsi che Eco (sarà com'è ovvio uno dei primi autori della nuova casa editrice, con una corposa raccolta di saggi semiologici e forse un *Diario minimo*) sia incorso in un lapsus, visto che il figlio dello scrittore triestino, Francesco, economista con cattedra a Tours, ha pubblicato proprio quest'anno per Bompiani un saggio dal titolo *Al margine*. Ma non è questo che interessa a Mauri. Piuttosto, mentre saluta con favore la presenza di un nuovo concorrente, gli preme rispondere alla tesi ribadita da Mondadori secondo cui le aggregazioni sono, in queste condizioni, più che mai necessarie.

«Non posso sostituirmi all'Antitrust,» ci dice «ma certo la competizione internazionale, con Mondadori-Rcs, non c'entra per nulla. Al contrario, i gruppi internazionali nascono proprio dal fatto che le autorità hanno impedito ai campioni nazionali di pesare troppo nel loro paese»; e cita i casi di Penguin-Random House e Hachette. Filtra intanto la notizia che all'inizio, mesi fa, il progetto della Sgarbi era diverso. Puntava all'acquisto della Bompiani nel suo complesso. Marina Berlusconi avrebbe però declinato, proponendole invece di continuare il lavoro all'interno del super-gruppo. Visioni lontane, divorzio inevitabile. Ora la parola passa al mercato (dove «i

libri si contano, ma si pesano anche», come diceva molti anni fa Livio Garzanti), mentre sul molo si agitano festosi fazzoletti e Elisabetta Sgarbi confida al sito editoriale ilLibraio.it qualche residua amarezza: «Se penso che in Rcs ci hanno messo 6 ore per togliermi il badge e una notte per sconnettere il mio account, dopo 25 anni di lavoro, mi viene da pensare che mi avrebbero trattato meglio in Mondadori». E la nave va. Molti auguri sui social, pochi dal mondo della politica, dove Twitter sembrava ieri un po' all'asciutto. Svettava per il tono lirico quello di Stefano Fassina: «Salpa la nave di Teseo. Il coraggio della libertà editoriale. Buon viaggio a tutto l'equipaggio».



La stanza mnemonica, il libro perduto e più importante del cyberpunk italiano

Mattia Salvia, vice.com, 25 novembre 2015

Qualche mese fa ho letto la *Biblioteca* di Fozio. Praticamente è una raccolta di schede libro di 10 secoli fa: la maggior parte dei libri di cui parla – opere greche, latine e bizantine – sono scomparsi totalmente dalla circolazione e ci sono noti solo tramite quell'unica fonte. Ho sempre trovato affascinante il fenomeno dei libri che per un motivo o per l'altro vanno perduti, e trovo ancora più affascinante il fatto che tuttora, nonostante la produzione industriale, la distribuzione capillare dei testi e i grandi volumi di copie un libro possa ancora sparire nel nulla senza lasciare tracce.

Secondo Simone Berni, autore di *Libri scomparsi nel nulla*, ci sono diverse ragioni che portano alla scomparsa di un libro. A volte si tratta di scomparse temporanee o di libri che semplicemente smettono di essere tenuti dalle librerie per far posto a titoli più nuovi, altre volte di un'opera di «censura» organizzata da gruppi di potere che si sentono minacciati da un certo testo e cercano di bloccarne sul nascere la pubblicazione minacciando l'editore, l'autore o il distributore.

In alcuni casi, però, capita anche che un libro diventi un cimelio. Quando succede, «scompare perché gli appassionati, i feticisti, i collezionisti, lo rastrellano da internet, dai mercatini e dalle librerie dell'usato. Talvolta lo fanno sparire anche dalle biblioteche, soprattutto quelle più piccole e senza controlli severi», mi ha spiegato Berni. A questa categoria appartiene anche il caso di *La stanza mnemonica*, testo di culto (e ormai introvabile) del movimento cyberpunk italiano.

L'autore del libro è Oscar Marchisio, che nel *cocodrillo* dedicatogli in occasione della sua morte – avvenuta nel 2009 – «la Repubblica» ha definito un

«manager della fantasia». Marchisio era un personaggio eclettico: nato a Genova faceva il professore universitario a Urbino, il consulente aziendale in Cina, l'editore a Bologna, scriveva sul «manifesto» e su «Liberazione» ed è stato autore di una serie di saggi sociopolitici sui temi del lavoro e della società postindustriale. «Non ho mai incontrato nessuno che [come lui] riuscisse a interpretare tanti ruoli diversi, a essere tante persone diverse», si legge in **un articolo** che lo ricorda, pubblicato sul «Secolo XIX». «[*Le sue idee*] avevano sempre la capacità di proiettarti in una dimensione globale, riuscivano a immaginare situazioni del tutto nuove, a mettere in relazione mondi e persone diverse».

Oltre alla sua attività di saggista, insegnante e consulente, Marchisio era anche e soprattutto uno scrittore di fantascienza visionario – una specie di William Gibson italiano. *La stanza mnemonica*, infatti, è un libro semplicemente assurdo – tanto che nel 2003 Wu Ming 2 l'ha definito «il *Plan 9 From Outer Space* della letteratura italiana».

Il libro è uscito nel 1995, pubblicato da Synergon, una minuscola casa editrice di Bologna ben nota negli ambienti dei cacciatori di libri rari. Fondata da Franco Bifo Berardi e Giancarlo Guglielmi, nel corso della sua breve esistenza la casa editrice ha pubblicato diversi testi di fantascienza o legati all'estrema sinistra bolognese.

Praticamente tutti i libri pubblicati da Synergon oggi sono molto difficili da trovare, dato che le tirature erano molto basse e la casa editrice nel frattempo è fallita; *La stanza mnemonica* però è di gran lunga il più raro, visto che al momento del fallimento era stato appena stampato ma non ancora distribuito e di conseguenza tutta la tiratura è stata mandata al

macero. Le poche copie sopravvissute sono quelle inviate prima dell'uscita a giornalisti e amici dell'autore, e per una quindicina d'anni sono circolate in un ristretto circuito di appassionati passando di mano in mano a prezzi sempre più alti.

A prima vista, fin qui la storia del libro non sembra molto diversa dalle tante storie di testi pubblicati da editori minuscoli. Solo che, in questo caso, il libro si è parzialmente salvato dall'oblio per l'influenza che ha avuto sui membri del collettivo di scrittori Wu Ming – che hanno detto di considerarlo uno dei testi più importanti tra quelli che hanno portato alla nascita del loro capolavoro, *Q*. «Senza *La stanza mnemonica*, il brainstorming per la trama di *Q* sarebbe stato meno fertile, senz'altro deficitario», ha detto Wu Ming 1.

La caratteristica principale del testo e il motivo principale per cui è così interessante è il linguaggio in cui è scritto, composto al 90 per cento da inglesismi, tecnicismi e parole inventate sul momento dall'autore. In quel testo del 1995 termini come *device*, *extra-body*, *fuzzy-market*, *remapping sensoriale* o *datasuit* vengono usati come se niente fosse, dando per scontato che il lettore ne conosca il significato; inoltre, in tutto il libro copule e predicati verbali vengono eliminati e sostituiti da aggettivi con valore avverbale.

Nelle intenzioni dell'autore, lo scopo di questa operazione doveva essere riappropriarsi del linguaggio come strumento fondamentale nella lotta per imporre il dominio dell'uomo sui mezzi di produzione. Il risultato di queste acrobazie linguistiche è insieme assurdo, incomprensibile ed esilarante – e per accorgersene basta leggere i pochi passaggi del libro che si trovano online, come questo:

La caratteristica principale del testo e il motivo principale per cui è così interessante è il linguaggio in cui è scritto, composto al 90 per cento da inglesismi, tecnicismi e parole inventate sul momento dall'autore.

«Il device rigetta le emissioni del mio datasuit», duro, Frank. “X, Y, prova col changing rule”, perentorio, Jurgens. Buana in rotta di collisione con Zelmoguz. L'impatto scatenò tempeste elettrosinaptiche e interferì col re-mapping di Gianmerda. Trasmise, Zelmoguz. Sbamm! Il gun-suit. Che ne avrebbe detto Talzolari?».

Oppure questo:

«Ok, riprendiamo tutto lo story bord di Simulman che adesso è stocked», suggerì Danielle che si stava riprendendo.

«Ok. Trasposizione. Ripassiamo tutto il riconoscimento visivo ed l'extra-sensoriale e networking con tutte le sensazioni del data-base», ringhiò Frank.

«È inutile», azzardò Diego.

«Che cazzo, dai», violento Frank.

«Sai bene che se dei bio-robots sono sul campo, non abbiamo il tempo per verificare l'Extra Sensorial Imput».

«Beh, intanto facciamo incrociare un po' di ESI così i nostri data-base e poi...» continuò Francesco.

«Questo non è un'analisi di caso Francy, questa volta è in diretta», proseguì Diego.

Allo stesso modo, anche la trama del romanzo è difficile da comprendere – tanto che nessuno è mai riuscito a capire veramente di cosa parli. Secondo **una recensione**, «riassumere la trama è, prima che impossibile, insensato» perché il vero protagonista del romanzo è il «flusso mnemonico». Secondo **altri**, la vicenda centrale del romanzo sarebbe un attentato «virtuale» ad opera di un'alleanza hacker nipposlamiche contro l'ex governatore di New York Mario Cuomo, che nel libro è diventato presidente degli Stati Uniti, la cui morte spostata verso l'Asia il predominio globale. Ma più di questo non si riesce a intuire.

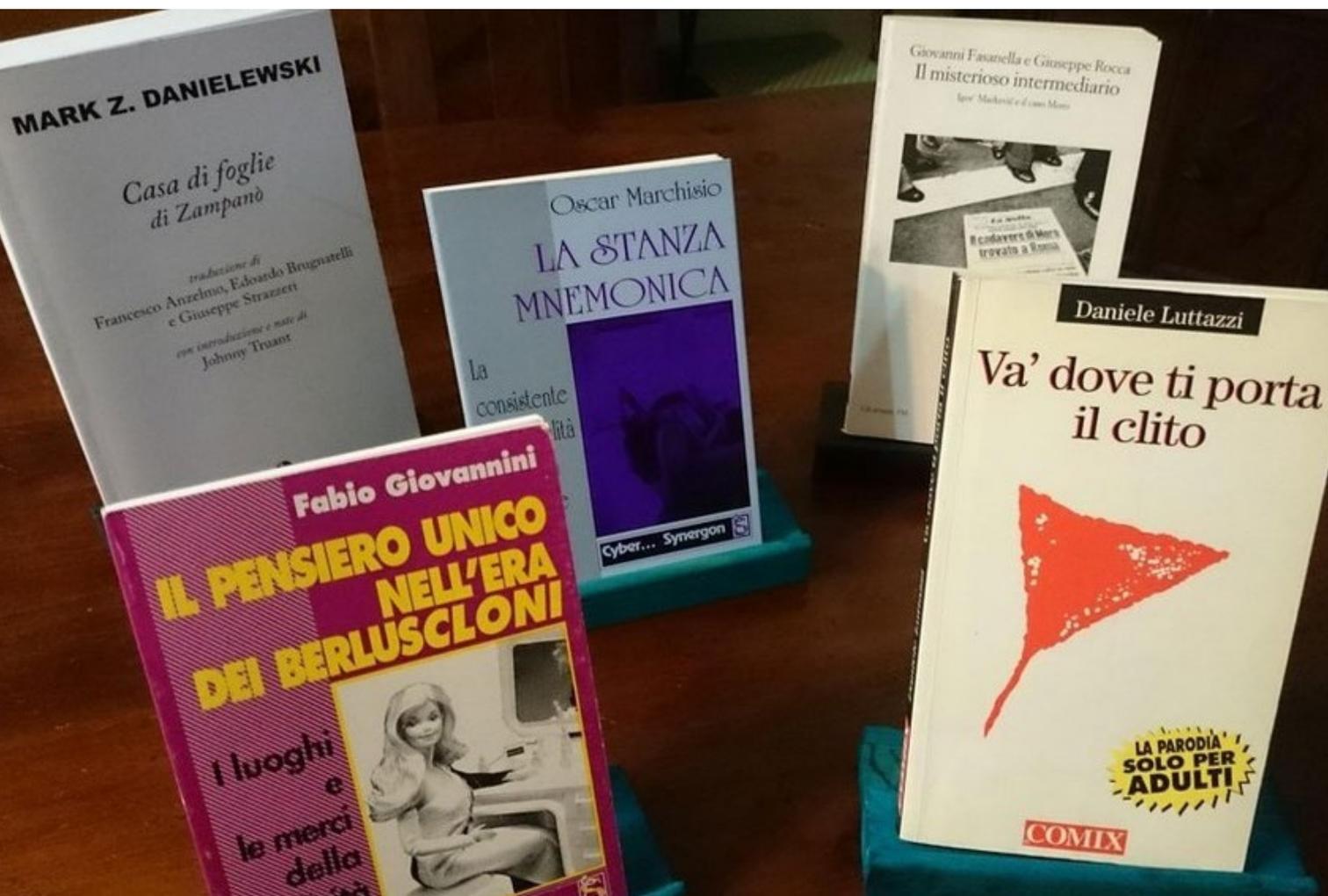
Eppure, stando a chi l'ha letto, anche se incomprensibile il romanzo sarebbe illuminante e profetico. «Nonostante il lettore si trovi davanti una trama imperscrutabile, uno stuolo di personaggi dai

nomi assurdi che aumenta di un'unità a ogni pagina, nove parole incomprensibili su dieci», ha scritto Wu Ming 2 recensendolo, «l'autore riesce a catturare chi legge, per farlo ridere fino alle lacrime, per lasciarlo a bocca aperta, altre volte per stupirlo con anticipazioni illuminanti su free software, *meninos da rua* brasiliani, sapere collettivo».

Non solo: il romanzo in un certo senso anticipa e prevede cose come l'esplosione della bolla dei dot-com, l'avvento del capitalismo cinese e la minaccia globale del terrorismo. Previsioni che a quanto pare andavano ben al di là delle intenzioni dell'autore stesso: «Islam e nuovo baricentro del potere in Asia. Ed inoltre attentato ai vertici americani. Coincidenze. Pure coincidenze», **ha scritto** infatti Marchisio

poco prima di morire, nella prefazione **alla riedizione** del 2009 del libro.

Ma oggi anche quel testo, intitolato *Meta-stanza*, è quasi introvabile e l'opera di Marchisio rischia di scomparire per la seconda volta – stavolta forse definitivamente. «Se si vogliono capire gli anni Novanta italiani, [è] imprescindibile passare per *La stanza mnemonica*, indagare le motivazioni che portarono Marchisio a scriverlo, immaginare un presente parallelo in cui la Synergon non è fallita e il libro ha avuto un successo imprevedibile», **hanno scritto** nel 2004 i Wu Ming presentando il libro al loro pubblico. È lecito chiedersi, se fosse andata così, che aspetto avrebbe oggi la letteratura italiana.



La versione di Marina

Incompatibilità culturale a chi? Elisabetta Sgarbi, i libri, l'arroganza.
Marina Berlusconi scrive al «Foglio» sull'operazione Mondadori-Rcs libri e il suo no a Bompiani

Marina Berlusconi, «Il Foglio», 26 novembre 2015

Al direttore – Da un paio di giorni leggo su certa stampa molto attenta al varo della nuova casa editrice di Elisabetta Sgarbi, Umberto Eco e altri, che «Marina Berlusconi non capisce». Non capirei, provo a riassumere per quanti se la siano persa, una materia complessa come la «libertà della cultura, ovvero la sua irrequietezza», riducendo tutto ad una meschina questione di numeri e denaro. Devo riconoscere che c'è del vero: sì, non capisco. Non capisco che cosa non avrei capito. Con Elisabetta Sgarbi, che non si era ancora dimessa da direttore editoriale della Bompiani, ho avuto un incontro cordiale. Ho compreso le sue preoccupazioni, almeno quelle dichiarate, e l'ho rassicurata. Il nostro lavoro di 25 anni in Mondadori dimostra meglio di tante parole il modo in cui intendiamo, e svolgiamo, il mestiere dell'editore. Solo che Elisabetta Sgarbi non chiedeva rassicurazioni o garanzie. Chiedeva molto più concretamente di acquistare la Bompiani, unica mossa, a suo dire, che avrebbe potuto tutelare per davvero la casa editrice. Richiesta legittima, come legittima è stata la mia risposta da imprenditore: no, per ragioni che mi parrebbe francamente superfluo illustrare, all'indomani di un investimento tanto importante come quello nella Rcs Libri.

Una differenza di vedute tra noi che corrisponde anche a una profonda ed evidente differenza di ruoli. Rifiutare una proposta del genere significa non capire? Secondo me significa mantenersi coerenti con un progetto imprenditoriale e editoriale nel quale credo fermamente e che mi pare qualche buon frutto lo abbia dato.

È un progetto che ha sempre considerato valori intangibili l'autonomia e l'identità delle case editrici, valori che anche per Bompiani troveranno non solo una adeguata tutela ma una valorizzazione nella federazione di realtà e voci diverse che intendiamo far nascere con

l'operazione Mondadori-Rcs libri. Perché non vorrei sembrarle presuntuosa, caro direttore, ma capire la differenza tra un libro e un detersivo non è cosa poi così complicata, perfino io ci sono arrivata. Detto questo, però, un editore non può permettersi di trascurare gli equilibri economici, e certo non può farlo una grande casa editrice come la Mondadori, con centinaia di autori, dipendenti, collaboratori, librerie.

Cultura e profitto, valore economico e valore culturale. Un equilibrio molto delicato ma a cui, se escludiamo il mecenatismo, non è possibile rinunciare. E, se mi è permesso, direi che finora ci siamo abbastanza riusciti. Di buoni, od ottimi, libri ne pubblichiamo parecchi, l'aria di libertà che respirano i nostri autori mi pare non venga contestata da nessuno, i conti della casa editrice sono tali che ci hanno consentito questo grande passo, l'acquisizione – in attesa del responso dell'antitrust – della Rcs Libri. Forse è proprio questa la cosa che non va giù: che noi, proprio noi, siamo quelli che nei libri, nel loro futuro, nella loro eterna giovinezza, più di tutti credono. Con i tempi che corrono, e detto sempre senza presunzione, quella che stiamo portando avanti mi pare un'operazione coraggiosa e positiva per tutti.

Veda lei, direttore, se questo significa non capire nulla del mondo dei libri. E veda lei se questo denota una «incompatibilità antropologica» – già, anche questo è toccato di leggere – tra la sottoscritta e chi invece avrebbe capito tutto, dei libri ma naturalmente non solo. Su questo però una confessione gliela devo fare: essere considerata incompatibile con chi mostra una tale arroganza e un tale disprezzo verso le opinioni e le posizioni altrui non mi dispiace affatto.

Con i migliori saluti,
Marina Berlusconi

Houellebecq lercio misantropo

Luigi Grazioli, doppiozero.com, 26 novembre 2015

Michel Houellebecq ha sempre giocato sullo scandalo, salvo a volte inciampare nella pietra che lui stesso ha posato, sia sul piano personale delle ripercussioni che le sue prese di posizione hanno provocato nella sua vita privata, sia nella ricezione delle opere. Riscontri delle vendite a parte. *Sottomissione* non ha fatto eccezione; semmai ha accentuato gli effetti. Certo, questo è stato causato anche da tragici eventi imprevedibili, almeno nei tempi e nei modi, ma non certo imprevedibili in assoluto, di cui lo scrittore non ha nessunissima colpa. Sta di fatto che la coincidenza ha proiettato sull'argomento del libro una luce diversa da quella preventivata, e che le letture e il dibattito si siano spostati sull'asse socio-politico, lasciando in secondo piano, o addirittura oscurando, tutto il resto.

Se è vero infatti che le vicende narrate sono ambientate in un prossimo futuro che vede un cambiamento di rotta della politica e della società francese sotto la guida di un visionario leader islamico moderato, con tutto ciò che ne deriva in merito all'interpretazione del presente transalpino e per estensione dell'Europa occidentale, è altresì vero che anche *Sottomissione*, come in genere tutti i romanzi di Houellebecq, è incentrato su altri temi, esistenziali e persino «metafisici», e presenta una struttura di fondo di stampo archetipico. Il libro narra infatti la (solita) storia di una crisi, personale e storica, che prelude a un cambiamento che pur profilandosi come negativo poi si rivelerà non così gramo.

È la storia di una crisi sociale e religiosa, e di una tentazione, con il leader islamico Ben Abbès e il rettore della Sorbona Rediger nel ruolo dei tentatori suadenti e ragionevoli rispettivamente di parte della società francese e del protagonista, che già dal nome François ne rappresenta in qualche modo il cittadino tipico (l'uomo normalissimo che Houellebecq afferma essere il protagonista di tutte le sue opere, a lui tanto simile e in realtà replica di un «io

sperimentale», per dirla con Kundera, attraverso le cui ricorrenti caratteristiche filtrare le differenti indagini sulla realtà che ogni romanzo affronta). La posta in gioco sono il benessere, la sicurezza e la felicità; la rinuncia, quella all'identità e alla libertà. Il sospetto è che la tentazione, come capita quasi sempre, non sia poi veramente tale, cioè un'irruzione imprevista e un turbamento che sconvolge, ma solo l'esito di una parabola, la conclusione logica di un cambiamento già ampiamente in atto. Tuttavia il fatto che l'agente del cambiamento sia un politico islamico e il narratore-protagonista uno studioso di Joris-Karl Huysmans, uno scrittore che dopo un passato dissoluto, sublimato nel suo capolavoro *À rebours*, si è clamorosamente convertito al cattolicesimo (come vuole la regola, anche letteraria, dalle eroine di Defoe in poi), e che Houellebecq, oltre alle note posizioni anti-islamiche qui apparentemente (o forse veramente) ribaltate di segno, si sia sempre mostrato radicalmente critico verso l'attuale società occidentale che sarebbe prossima al suicidio, o già suicidata di fatto per aver rinunciato e anzi volontariamente distrutto i capisaldi su cui poggiava, ha pesantemente condizionato le interpretazioni del libro in direzione sociopolitica più che letteraria con un eccesso di parzialità, se non di scorrettezza.

La vicenda narrata è ambientata nell'immediato futuro, secondo una costante comune ad altri libri di Houellebecq: dalla Francia tornata rurale, deindustrializzata ma più ancora disneyzzata, meta turistica da cartolina, ripopolata da stranieri extraeuropei che hanno acquistato case e interi villaggi e ora curano con amore le sue regioni tradizionali di *La carta e il territorio*; all'epoca in cui l'uomo sarà completamente modificato dalla biologia molecolare di *Le particelle elementari*; alla presunta imminente «federazione mondiale dominata dagli Stati Uniti», con «la prospettiva di essere dominati da una massa di cretini» di *Lanzarote*, che resta uno dei suoi lavori

migliori; al mondo popolato di cloni di *La possibilità di un'isola*.

Questa tendenza a proporre scenari futuri, non sempre cupi o ironici a dire il vero, è una diretta conseguenza dell'impianto fortemente sociologico della sua visione, oltre che della convinzione, encomiabile, che un libro o influisce sulla realtà, o non è niente. La profezia è quindi l'orizzonte naturale di queste premesse, la loro logica deriva, prima che un vizio del loro autore, che sarebbe in fondo innocuo come quello di chi si diletta a far previsioni su questo o quello. E del resto non vale per sé stessa, ma è solo un modo, estremizzato, per leggere il presente, per portarne alla superficie con maggior efficacia i meccanismi e le deficienze. Se andiamo a cercare negli scrittori previsioni o, peggio, rassicurazioni, sia pure negative, siamo fritti. Anche quando a pretenderlo è lo scrittore stesso.

Indubbiamente, però, Houellebecq qualcosa da dire ce l'ha: più o meno su tutto. E non si fa pregare a comunicarlo. I suoi personaggi si possono tacciare di vari difetti ma non di reticenza, e infatti raramente si esimono dall'esternare ciò che pensano su questo e quello, o dal diffondersi in analisi, spesso notevoli per acume e arguzia, del mondo circostante e delle sue prospettive, e soprattutto delle proprie esistenze e attività, che interessantissime sempre non sono, invece. È la vita.

Gli elementi fondamentali da cui origina il suo discorso e il nucleo di *Sottomissione* si trovano già nei 3 libri con cui ha esordito nel 1991, simultaneamente in poesia narrativa e saggistica: in particolare la depressione in *Estensione del dominio della lotta* e il connesso rifiuto del mondo e della vita, esplicito anche nel titolo stesso della monografia

Indubbiamente, però, Houellebecq qualcosa da dire ce l'ha: più o meno su tutto. E non si fa pregare a comunicarlo.

su H.P. Lovecraft, e soprattutto il postulato potremmo dire fondativo enunciato con chiarezza nel testo di apertura di *Restare vivi*, non per nulla intitolato «Metodo»: «Se il mondo è composto di sofferenza, questo accade perché è, essenzialmente, libero. La sofferenza è la conseguenza inevitabile del libero gioco delle parti del sistema. Dovete saperlo, e dirlo». Ne consegue che, pur di evitare o ridurre la sofferenza, i più sono disposti a rinunciare alla libertà, in parte o in toto. Come si può facilmente dedurre, non è solo questione di una capitolazione individuale, ma di un problema collettivo: lo dimostrano i dibattiti degli ultimi anni su libertà e/o sicurezza, e, dopo i recenti fatti, su rispetto, capacità di regolamentazione e autocensura responsabile, quanto a sé e per gli altri.

Quasi tutte le storie narrate da Houellebecq, nient'affatto minimalista (ma è anche la misura del suo impegno oltre che della sua ambizione) nonostante siano sempre incentrate su parabole individuali dai tratti costanti, vertono nientemeno che sul destino del mondo e dell'uomo; come se, alla lunga, già non fosse noto: una catastrofe dopo l'altra fino all'estinzione definitiva, che vorrà ben arrivare un giorno o l'altro. Nel far questo però centrano con infallibile precisione alcuni dei nodi più rilevanti e aggrovigliati della nostra società e cercano di districarli (riduzione degli individui a particelle elementari, cinismo, anaffettività, solitudine, turismo sessuale, terrorismo, mercificazione, ennesimo tramonto dell'Occidente, crisi dei legami sociali, clonazione, ritorno delle religioni o di loro surrogati). In *Sottomissione* lo scrittore circoscrive il terreno e focalizza un bersaglio di portata apparentemente minore, anche se la diagnosi, come non è difficile ipotizzare, rimane la stessa: stavolta l'estinzione non riguarda più la specie, e nemmeno l'uomo occidentale, ma più modestamente la Francia, e al suo seguito, implicita ma scontata, anche quella degli staterelli minori del Sud dell'Europa che le gravitano attorno (almeno nell'idea dei francesi), pianeti o satelliti che siano, che saranno però redenti, è questa la novità, dall'istituzione di nuovo impero o organismo sovranazionale che unirà tutto il Mediterraneo, che così tornerà

ad avere un ruolo di capitale importanza, politica ma anche socio – culturale, civilizzatrice!, nel contesto dei futuri rivolgimenti mondiali. Il sogno di Alessandro, e poi soprattutto della Roma augustea, e ancora di Napoleone (di Hitler no, però, sia chiaro: è contro l'avanzata dell'estrema destra e dei movimenti identitari, infatti, che si forma l'alleanza politica inedita che porterà al cambiamento). Un sogno concepito e realizzato da chi? Da un leader islamico (moderato; anzi: moderatissimo), ma pur sempre (o proprio perché) francese, e che condivide molti dei valori fondamentali in cui si identifica la civiltà transalpina, o occidentale (illuminismo a parte, la bestia nera di Houellebecq, irredimibile ed esiziale). O viceversa, detto forse meglio: sognato, concepito, progettato e abilissimamente realizzato da un francese, sia pure islamico (se no il cambiamento dove starebbe?), erede convinto di una tradizione che non intende certo rigettare o cancellare, quanto piuttosto subordinare/integrare, e in tal modo superare e innalzare, in una vera e propria *aufhebung* (tedesca!) nel suo universalismo religioso, ragionevole se non del tutto razionale, certo più del vecchio credo umanistico e liberistico, origine e causa di tutti i disastri. Se le premesse culturali e politiche fanno riferimento a elementi macroscopici in buona parte condivisibili, la loro generalizzazione e assolutizzazione nonché il modo in cui vengono tra loro articolati sono ampiamente discutibili: lo sviluppo del discorso storicopolitico è ipotizzabile, certo, dal momento che Houellebecq lo ha fatto, ma poco plausibile (percentuali delle votazioni, alleanze, reazioni ai risultati); la transizione viene compressa in qualche scontro sullo sfondo (poca roba e di rapido assorbimento) e per il resto trascurata; il rivolgimento è tratteggiato in modo sbrigativo e sommario e la conclusione è a dir poco affrettata e schematica, al limite del caricaturale (poche settimane e spariscono le minigonne – ma non i negozi di lingerie sexy, perché la sera le mogli devono accogliere sensualissime oltre che premurose gli stanchi capifamiglia; la Sorbona viene comprata dagli arabi e i professori convertiti riccamente compensati senza che sia poi richiesto loro chissà che tradimenti o distorsioni

«Se il mondo è composto di sofferenza, questo accade perché è, essenzialmente, libero.»

dei programmi; le strutture economiche private e di stato sono smontate e ricostruite in modo funzionale e con gran beneficio di quasi tutti ecc.). Come dire che o siamo in un pressapochismo diletteristico (quello delle grandi sintesi che tanto piacciono a chi deve imbastire un articolo o una battuta sui social in quattro e quattr'otto) o che, a dispetto delle apparenze e del cancan mediatico, per quanto tragicamente potenziato dalle stragi recenti, i risvolti profetici non sono poi così fondamentali. Ma se si toglie questo, si dirà, cosa resta del libro? Facile: tutto il resto. Che non è poco.

Tutti questi elementi hanno la credibilità che serve a portare avanti la trama, a motivare le vicende e illustrare le esistenze del protagonista e di alcuni comprimari fungendo da occasione di cambiamenti e da reagenti per far meglio emergere la «vera» condizione loro e, se non di tutta la società, che resta sullo sfondo, di certe classi e categorie (in questo libro i docenti universitari, ridotti a opportunisti più o meno cinici, quando non a mentecatti monomaniaci abbarbicati al loro orticello, alle miserabili piantine ai cui stenti rami manco riescono a appendersi: ciò che sarà anche corretto, in qualche misura, ma che equivarrebbe a sparare sulla croce rossa se il vero bersaglio non fosse una cultura vista come cosa morta già da chi dovrebbe trasmetterla, e di totale irrilevanza per chi ne dovrebbe essere il destinatario – non si dice il beneficiario, perché suonerebbe irrisorio).

La tecnica (il giochetto) è risaputa (l'ultimo a parlarne, in modo brillante peraltro, è stato **Walter Siti**): si prendono personaggi, luoghi, eventi e contesti con le loro belle credenziali «reali», con nomi, sigle e marchi, della cronaca e dell'uso, e lì si introduce in contesti di finzione che sembrano procedere dalle

sudette premesse con il maggior rigore possibile (secondo le procedure della scienza in Houellebecq, che su di essa si è formato e ne condivide visione e metodi), onde avvalorarne sviluppi, conseguenze e proiezioni, rendendo plausibile anche la distopia più abborracciata, o generica, con una logica che sembrerà inscalfibile e, talvolta fino a lettura ultimata, poco o nulla discutibile. La sospensione dell'incredulità già in atto durante la lettura fa il resto, accentuando l'effetto. Ciò che viene narrato appare così veritiero (reale) dove non lo è, e meno simbolico proprio laddove lo è di più. L'impressione di pertinenza e profondità è accresciuta, assieme alla credibilità di ciò che viene detto o narrato, proprio grazie alla diffusa tonalità quasi da esposizione scientifica, come una fedele trascrizione di dati di osservazione sperimentale, mentre la tensione, anche notevole, che presiede alla scrittura di molti suoi libri resta sottesa, nascosta (non: stemperata) nel dettato che adotta i modi della distanza razionale, del totale controllo, almeno nelle ambizioni. Quanto più l'argomento si riscalda, tanto più la voce si fa ferma e senza inflessioni emotive. È questo uno dei caratteri salienti di Houellebecq, a dire il vero. E così, in quest'ultimo romanzo ancor più che nei precedenti, la lettura procede senza intoppi dall'inizio alla fine. Sin troppo facile, vien da pensare. Si legge talmente bene da indurre in sospetto: una volta assorbite le premesse tutto fila liscio, come una elementare dimostrazione matematica, o l'acqua su un leggero pendio, e non come un destino.

Come molti suoi confratelli houellebecquiani, anche François, il narratore-protagonista di *Sottomissione*, vive solo, ha storie andate a male alle spalle, genitori odiosi o indifferenti, una vita sociale scarsa

*Quanto più l'argomento si riscalda,
tanto più la voce si fa ferma e senza
inflessioni emotive. È questo uno dei
caratteri salienti di Houellebecq,
a dire il vero.*

o nulla, comportamento sessuale e preferenze in linea con gli standard del nostro romanziere (e del maschio eterosessuale politicamente scorretto: cioè «naturalmente», inconfessabilmente ma poi manifestamente, egoista: e quindi represso, scontento e feroce: contro se stesso in mancanza d'altro); mangia cibi precotti, beve molto ma non si droga (a quello ci pensano i personaggi secondari, semmai), odia la società, ovvero, se è in buone, non se ne occupa. «L'umanità non mi interessava, anzi, mi disgustava, gli umani non li reputavo neanche lontanamente miei fratelli», dice, in un refrain che si può trovare in quasi tutti i suoi libri, a scanso di equivoci. La cronaca lo lascia indifferente, e più ancora la politica: al massimo segue i dibattiti pre-elettorali come puro spettacolo, pareggiato solo dai mondiali di calcio. La sua cifra è sempre di segno negativo: disdegno, disgusto, disprezzo, apatia, ecc. Cionondimeno soffre. (O soffre per questo, se si preferisce: causa o conseguenza che sia; probabilmente entrambe.)

Il suo tratto principale, come in quasi tutti gli altri libri, è la depressione, la solitudine (su cui terminano in modo esplicito vari capitoli), un senso di inutilità che condivide con tutti gli specialisti del nulla che popolano la sua facoltà (letteratura) e quindi per estensione con l'intera disciplina, se non con l'intera civiltà che di essi se ne impipa o si serve solo ai propri fini, per lo più propagandistici (come la Sorbona per i nuovi sponsor-patroni arabi: un fiore all'occhiello, qualcosa che non importa in sé ma per significare o alludere ad altro, come quasi tutto). Il posto di lavoro, se non prestigioso ben retribuito, e il piacere sessuale garantito sono un surrogato, l'equivalente del *panem et circenses*: la distrazione, il non pensare, il bisogno di una pacificazione che Huysmans e i frati dell'abbazia visitata da François hanno cercato e forse trovato nella vita conventuale – ma non lui –, e che la sottomissione, a ogni livello, in parte garantisce. Uno sguardo superficiale dovrebbe bastare a dimostrarlo: lo stereotipo e il contagio mimetico non caratterizzano solo il cosiddetto incolto, il beota televisivo, l'uomo davvero comune che comunque è sempre il primo e privilegiato destinatario di tutto il campionario del peggio e delle privazioni, ma anche la miriade di Charlie e

compagnia bella che si trovano tanto bene a stare tutti insieme sotto questo o quello slogan, facendo aggio, se è il caso, anche sulle tragedie, oltre che sui trionfi (tutti innocui: sportivi): dove quello che conta non è tanto la giustezza dell'occasione, come talvolta accade, ma lo stare uniti, il farsi scudo e coraggio e consolazione reciprocamente. Il senso di identità. La sua provvisoria figurina.

E certo sì, è vero che tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria ecc., ma poi a quanto sembra tende a ricompattarsi in un altro modo; e ha un bell'ironizzare l'ateo o l'agnostico sulle religioni oppio dei popoli, e denunciare i loro danni, la corruzione dei sacerdoti, dalla base ai vertici, e il connubio con il potere mondano, sia che lo appoggino sia che vogliano sostituirlo; però, quando uno si trova di fronte questi imponenti movimenti, a queste masse che si uniscono e fanno forza a vicenda alla luce di un verbo, che se ne infischiano dell'Illuminismo o della lucidità vera o presunta di chi esorta a farne a meno, e sono pronti a travolgerli con tutti i mezzi (dall'assimilazione all'eliminazione con tutte le sfumature intermedie), allora la voglia di sorridere passa e bisogna pensare e fare altro. Non è così semplice, sembra dire lo scrittore, pretendere da chi fa fatica a vivere, la fatica supplementare di trovare un senso e un sentimento di appartenenza, così necessario anche a chi vuole distanziarsene, al di fuori delle forme consolidate nel tempo e nelle culture, nelle religioni costituite o in quelle non dichiarate, a volte persino a chi, come Houellebecq stesso (nonostante recenti dichiarazioni facciano intravedere anche qui una specie di ravvedimento) o il protagonista del romanzo, o anche chi qui scrive e forse chi qui legge, non condivide questi bisogni, ma non potrà mai prescindere dalla fragilità e dall'isolamento che in alcune circostanze, forse spesso se non proprio sempre, prova dolorosamente su di sé. E allora ecco affacciarsi «l'idea sconvolgente e semplice, mai espressa con tanta forza prima di allora, che il culmine della società umana consista nella sottomissione più assoluta».

La sua cifra è sempre di segno negativo: disdegno, disgusto, disprezzo, apatia, ecc. Cionondimeno soffre.

Sottomissione è di queste cose che parla. L'islam, che come è noto significa appunto sottomissione, conta meno: è una scusa, acuta e furba (ma furba perché in parte reale, almeno nel sentimento del buon europeo; ma anche nel senso della furbizia classica: dove c'è sempre qualcuno o qualcosa che la ribalta in stupidità), ma avrebbe potuto essere altro (nel progetto originale del romanzo era la conversione al cattolicesimo: in pratica il ritorno delle religioni provocato dal fallimento della secolarizzazione e dalla impossibilità per il cosiddetto uomo occidentale contemporaneo di reggere le tensioni psichiche e emotive e la violenza reale e potenziale instaurate dal dominio della lotta biologico-evolutiva e dal capitalismo neoliberista che ha ormai pervaso ogni momento e aspetto dell'esistenza, rendendola intollerabile ai più), come altro è per tutti ogni giorno, praticamente ovunque. Nessuno escluso; nemmeno chi qui scrive. Al di là dei suoi limiti, la forza del romanzo consiste anche, se non soprattutto, in questo. E deriva dalla capacità della sua scrittura di far apparire verosimile, quasi scontata, l'evoluzione della vicenda personale, ma soprattutto degli eventi storici e sociali una volta accettata la plausibilità delle premesse.

Tanto che Houellebecq, come già visto, non si cura nemmeno di seguirne le tappe e meno ancora di affrontare il punto più difficile e delicato: quello del passaggio (il montaggio, l'ellissi, la reticenza, l'implicito: tutto ciò che interrompe e disarticola la continuità narrativa fanno anche questo bel servizio). Autostrade deserte quando il protagonista se ne va da Parigi il giorno delle votazioni, un paio di aree di servizio devastate, tre o quattro morti, finché, quando torna in città qualche giorno dopo, tutto è già compiuto e la routine più o meno tranquilla è ripresa

come se niente fosse. Perché di fatto tutto, o quasi, riprende sempre, presto o tardi, come se niente fosse. Quello che è, è. Ci si adatta. Ci si sottomette. Si cerca di assicurarsi del cibo, un riparo, qualche soddisfazione, principalmente la più elementare, il sesso, nel modo migliore e più abbondante possibile. Quanto alla qualità: solo per chi può. Per chi ci tiene di più. I più forti, o adatti, come dice la selezione, nell'«estensione del dominio della lotta». Gli altri, solo quanto basta perché ci pensino, se ne facciano un cruccio magari, possibilmente non radicale (ci sono i surrogati, per questo) e non pensino ad altro. Soprattutto *non* a sé stessi. Soprattutto se si vuole evitare quelle che ne sarebbero le logiche conseguenze: stress, demotivazione, depressione, inedia (passività no invece: quella fa comodo), notoriamente dannosissime per la macchina sociale, se generalizzate (gli esempi sono sin troppo facili da trovare). O meglio: soprattutto *a* sé stessi, ma nei modi che la comune sottomissione consiglia e esige. Tranquillità, sicurezza, speranza; un senso; una direzione. In fondo non serve molto. La vera desolazione (la ferocia forse) del finale del libro, è che è vero.

Al di là della banalizzazione e della tendenziosità che questa sintesi può trasmettere, come del resto avviene per ogni semplificazione anche quando essa è una delle procedure adottate esplicitamente dall'autore («Per raggiungere lo scopo decisamente filosofico che mi propongo [...] occorre sfrondate. Semplificare. Sterminare uno alla volta dettagli infiniti. Ad aiutarmi ci sarà il semplice gioco del movimento storico», si legge già in *Estensione*), *Sottomissione* è romanzo ricco di azioni, dialoghi e riflessioni, descrizioni di luoghi e situazioni, distribuiti con grande equilibrio e dovizia. Houellebecq

Non è così semplice, sembra dire lo scrittore, pretendere da chi fa fatica a vivere, la fatica supplementare di trovare un senso e un sentimento di appartenenza.

è uno scrittore prodigo. La sua abilità di narratore (e sottolineo narratore anche quando eventi e azioni sono ridotti all'osso e restano dietro le quinte invece di essere raccontati direttamente) consiste nel non far percepire questa ricchezza a discapito della fluidità della narrazione e dei dialoghi, nell'evitare di marcare le salienze, di cui si avverte vagamente la consistenza solo dal senso di densità che viene dalla lettura, anche se sul momento non si saprebbe spiegarlo (ammesso che importi). È lo stile della dissimulazione nella massima evidenza.

La fluidità è data dall'apparente uniformità del tono, dalla temperatura quasi costantemente fredda che pervade i suoi libri, soprattutto laddove la tentazione del sussulto (emotivo, ironico, moralista...), e con essa quella della blandizie e dell'esibizione di virtuosismo, è più allettante. Poco narcisismo puntuale, insomma, a favore di un narcisismo diffuso, e tanto più forte che l'impercettibilità rende «naturale». E sia pure: l'effetto, alla lettura, è di sicuro impatto. Certo ci sono cadute, ma espungere qualche espressione e generalizzare è solo malevolenza. La tenuta complessiva non è al livello dei libri migliori ma è comunque buona, se non ottima.

Delle sporgenze, pointes o altro, definizioni e osservazioni fulminanti, spesso ci si accorge solo dopo, a cose fatte, o a una lettura ravvicinata, rallentando volontariamente il corso che di suo va veloce. Allora la causticità, l'ironia, e persino il sarcasmo a volte si danno a vedere. Ma anche quando sporgono, l'espressione e il paragone esasperati, estremisti, fanno parte della parte che recita il narratore Houellebecq: sono una cifra stilistica, l'indice di un punto di vista, di una scelta prospettica.

Anche in *Sottomissione* non mancano battute o allusioni non sempre felici («già solo la parola umanesimo mi metteva una leggera voglia di vomitare, ma forse erano le focaccine, avevo esagerato pure con quelle; presi un altro bicchiere di Meursault per farmela passare»: dove, oltre alle focaccine, variante ironica dell'immane madeleine proustiana – e vabbè –, c'è anche il Meursault di Camus, da scolare fino all'ubriacatura; ma non escluderei anche, dato il contesto e certe predilezioni dell'autore, il Meurs

saoul: muori ubriaco, se solo fossi più spericolato). Del resto non è facile tenere il livello sempre alto, e in genere Houellebecq ci riesce, con quelle osservazioni a latere, o incisi pungenti ma senza cambio di tono o ritmo, perfettamente incastonate nella frase descrittiva o narrativa, più ancora che nelle riflessioni o nei dialoghi dove uno invece se le aspetta, senza alterare la planimetria e l'equilibrio della frase, come se vi facessero naturalmente parte, mentre proprio lì l'intelligenza anche narrativa di Houellebecq si cela, e si rivela, con maggior perizia. Il sarcasmo è esigente. Non tanto verso i destinatari, che non sono controllabili: sono quello che sono e non dipendono da esso; quanto verso colui stesso che lo fa.

Lo so che dire di uno scrittore che è lucidissimo e molto intelligente può suonare anche come un'offesa (meno che se dicessi il contrario, però), ma che ci posso fare: Houellebecq è proprio questa l'idea che dà, fuori di ogni dubbio. E comunque io non la considero un'offesa. Non varrebbe nemmeno la pena di fare queste osservazioni se lui stesso non avesse sempre giocato, in modo palese o velato, come a nascondino, con la propria immagine, recitando apertamente vari ruoli, a volte tanto provocatori e ributtanti da renderlo persino simpatico, senza contare il suo talento. Sotto questo aspetto si inserisce a pieno titolo, e direi con passo trionfante, nel glorioso solco della tradizione dei vecchi Léautaud e Céline, lerci misantropi ai quali non ha nulla da invidiare nemmeno quanto a bruttezza, da lui coltivata, da sgamato abitante dell'era dei media, con la squisita arte dell'abbruttimento volontario, assecondando con snobismo una certa predisposizione, accentuata dall'età.

A proposito di Meursault: l'eccesso di allusioni (non di allegorie), così come la nominazione esplicita di personaggi pubblici, soprattutto politici in *Sottomissione*, il riferimento giornalistico e a volte scandalistico a cose e eventi privati e pubblici, come a prendersi vendette personali, e a solleticare la propensione alla malignità del lettore (compiacere la meschinità funziona sempre), fanno sospettare che, come per ciò che troppo brilla e viene messo in primissimo piano, la loro funzione principale sia quella di nascondere.

Perché di fatto tutto, o quasi, riprende sempre, presto o tardi, come se niente fosse. Quello che è, è. Ci si adatta.

Ci si sottomette.

Cosa? Magari, approfittando della consuetudine, e persino dell'automatismo al sospetto che l'apparentemente smalzato lettore occidentale ha ormai introiettato, proprio la superficie, la lettera, così palesemente reazionaria (nel senso anche di emotivamente reattiva al presente; irritata, allergica alla sua insopportabile banalità e stupidità, specie se ammantata di cultura ecc.: il repertorio è noto). E forse allora sì, viene spontaneo accostare Houellebecq a quei reazionari che, lamentando la scomparsa delle illusioni e dei legami del mondo contemporaneo, di fatto contribuiscono a conoscerne meglio la natura (sociale) e a dubitarne ancora di più, cioè a dare una mano a smantellarle.

A rendere necessario più che con altri scrittori il sospetto da parte del lettore è la tonalità prevalentemente assertiva e descrittiva che viene attribuita alla voce narrante, come se si limitasse a mostrare un dato di fatto, qualcosa di non problematico, incontrovertibile (come se il fondo della desolazione favorisse l'oggettività; o viceversa come se l'oggettività non fosse distinguibile dalla desolazione, la lucidità dall'assoluto disincanto). Ma, essendo questo un romanzo e non un saggio o un testo scientifico (e anche qui...), proprio l'aura di fatticità, la serietà e l'impassibilità quasi minerale che sembrano emanare da ogni frase, si traducono in indecidibilità, autorizzando, se non addirittura richiedendo, una lettura ironica, cioè che vi intravede il contrario o qualcosa di molto diverso da ciò che è enunciato. Io, in ogni caso, forse sbagliando, ho letto in questo modo più di un passaggio, di questo come dei suoi libri precedenti, e persino, in una certa misura, anche il senso complessivo (per chi non può fare a meno di cercarne uno): forse a causa dell'implacabilità della prospettiva, se non della diagnosi e dell'autore.

Ma certo questa è la deriva di chi è cresciuto con un piede nel moderno (la scuola del sospetto) e con l'altro nel postmoderno, in quella che Ricardo Piglia chiama la «fiction della paranoia, basata sull'idea che la società sia edificata su un complotto, e che a sua volta sia in atto anche un contro – complotto»; mentre invece Houellebecq sembra pensare e agire (scrivere) in modo del tutto opposto, come una ripresa del romanzo-aggio del modernismo (sul versante Musil e non su quello Joyce) ma *dopo* il postmoderno, e dice tutto in modo chiaro: le cose si svolgono sotto gli occhi di tutti, non c'è mistero, solo una logica implacabile, giuste o errate, anzi: buone o cattive (perché il male è sempre presente nei suoi libri, centrale), che esse siano: il fatto indubitabile che la società occidentale, portando alle estreme conseguenze le sue premesse umanistiche e capitalistiche, si sia ormai suicidata e viva in uno stato di prolungata post-morte che abbisogna di un rinnovamento che paradossalmente può venire solo da chi essa percepisce come altri e nemici. In *Sottomissione* l'islam. Qualcosa non quadra.

Non è certo da narratore avveduto, come Houellebecq è di sicuro, imprigionarsi in tesi o teorie affermate in modo risoluto e univoco e tenute ferme come una parola d'ordine, o di verità (anche se il rischio c'è, e lui non di rado ci marcia). Se nelle dichiarazioni e interviste ne sbandiera questa o quest'altra versione, mi sembra soprattutto una provocazione, una posa, mentre nei romanzi mantiene quasi sempre, a mio modo di vedere, una forte ambiguità che la sua scrittura senza orpelli, quasi ecfastica, sia pure meno di cose che di situazioni e contesti, reali e immaginari come se fossero reali, accentua. Le opinioni e riflessioni più radicali sono espresse da personaggi a loro volta ambigui o negativi (cioè i cui lati meno edificanti sono apertamente

mostrati e spesso ribaditi), e ancora più spesso da un narratore-personaggio che gioca con la somiglianza con l'autore per confondere meglio le acque, piuttosto che per renderle più cristalline, e risultano quindi di parte, a volte smaccatamente, e di una tale meschinità, di un cinismo così spudoratamente esibito (gente che abita metropoli, intellettuali, artisti, figure popolari dei media, imprenditori, manager: navigati, allegramente depravati e corrotti, con una bella propensione all'alcol e al sesso mercenario o come forma e espressione e conferma di un potere; ma anche impiegati, quadri, gente mediocre, affetta però da disincanto, stressata, tanto ossessivamente razionalista, più che razionale, da aver bisogno dello stordimento ecc.) da rendere improbabile una qualsivoglia adesione dell'autore, e del lettore, alle loro analisi e conclusioni. Soprattutto perché chi è tanto abile a (ri)costruirle e dar loro una certa coerenza e credibilità, in modo tanto lucido e distaccato, è piuttosto difficile che vi aderisca con una qualsiasi forma di fede, sia pure quella, potente, del risentimento, peraltro «necessario a ogni vera creazione artistica» (come già detto in *Estensione*). Sono quindi da prendere in modo critico, in particolare quando, grazie all'intelligenza e all'efficacia con cui sono espresse, tendono a blandire le propensioni più oscure del lettore, a portare in superficie i nostri lati meglio custoditi, spesso celati persino a noi stessi, ma il cui rumore di fondo a volte avvertiamo, per subito allontanarlo a causa del disagio che suscita, del potere di demolizione interiore che, se non arginato, o anche rimosso, manifesta. Se abbandonarvisi conduce all'orrore, meglio arginarle. Persino rimuoverle (le norme ci sono anche per questo; a meno che, all'orrore, non siano esse a condurre). Meglio conoscerle comunque. Sapere che ci sono e come sono. In questo scrittori come Houellebecq sono fondamentali.

E forse allora sì, viene spontaneo accostare Houellebecq a quei reazionari che, lamentando la scomparsa delle illusioni e dei legami del mondo contemporaneo, di fatto contribuiscono a conoscerne meglio la natura (sociale) e a dubitarne ancora di più, cioè a dare una mano a smantellarle.

Nessuno mette Betty in un angolo

Elisabetta Sgarbi è al timone della sua Nave di Teseo, determinata a vincere.
Ritratto non autorizzato di una power woman dell'editoria

Davide Piacenza, rivistastudio.com, 26 novembre 2015

«A Wall Street lui e alcuni altri... quanti?... trecento, quattrocento, cinquecento?... erano diventati proprio questo: Padroni dell'Universo». L'anonima periferia di Crescenzago non sarà proprio Wall Street, ma chissà quante volte Elisabetta Sgarbi, eclettica Sherman McCoy dell'editoria, l'ha pensato seduta nel suo ufficio di Bompiani, al settimo piano del complesso di via Rizzoli, la Camelot del libro italiano. Oggi, dopo vent'anni – il periodo di tempo più citato nel dibattito pubblico italiano –, il marchio pregiato di Rcs Libri acquisita da Mondadori rimane orfano di ciò che in altri casi si direbbe direttore editoriale, non fosse che Elisabetta, «Betty Wrong» sia per gli amici che per gli ammiratori delle sue gesta, non è mai stata una semplice direttrice. «Com'è elegante, Betty, com'è elegante...». Il copione di una serata della Milanese, il festival voluto, pensato, diretto, realizzato, organizzato da Sgarbi (la Lady di ferro tiene ai credits, almeno a giudicare dall'horror vacui delle scritte sulle réclame dell'evento), non ammette variazioni. Elisabetta, centro dell'attenzione che emana una sprezzatura sartoriale, attira attorno a sé cerchi concentrici di amici e collaboratori e conoscenti ed estimatori, tutti reverenti e dispensatori di profonde lodi. È luglio, in questo caso, e Susanna Tamara, timidissima longseller mai abituata ai palchi e riflettori, presenta il suo ultimo libro. Tra il pubblico delle prime file del teatro Parenti si notano ambasciate di cronisti culturali, personaggi dell'editoria e presenzialisti di ogni ordine e grado. E oltre a loro c'è Mario Andreose, classe 1934, decano dell'establishment librario che ancora ricorda

urbi et orbi che fu lui negli anni Novanta, in sella a Bompiani, a far tradurre Bret Easton Ellis; c'è Barbara Palombelli Rutelli, come da nome da coniugata orgogliosamente esibito su Facebook, che forse non ha ancora smaltito i postumi dell'alta velocità Roma-Milano e discetta di pace nel mondo con un'amica; c'è, infine, Eugenio Lio, romano quarantenne fuorisede dotato di un passato nel settore difficile da scovare, ma ormai da anni stretto collaboratore di Elisabetta e editor Bompiani.

Elisabetta Sgarbi non è una persona a cui piace stare da sola; e sola non è, per sua fortuna. In queste ore la power woman dell'editoria italiana ha battezzato la sua ultima impresa, **La nave di Teseo**, nome noioso e scolastico dell'approdo di un manipolo di fedelissimi che l'hanno seguita per, dicono, sottrarsi all'uniformazione coatta dell'affaire Mondazzoli. Sui giornali si susseguono i racconti già mitici del gran rifiuto a Marina e Silvio Berlusconi: il problema, dice Sgarbi in un'intervista di questi giorni, è «l'idea di editoria dietro al progetto», non è importante se di proprietà di Berlusconi o di Nichi Vendola. Curiosamente però il grande scisma sta venendo inquadrato dai media come una crociata del piccolo editore che punta sulla qualità e che resiste alla fusione nel Behemoth capitalista. Cose necessariamente di sinistra, insomma. Ma possibile che la sorella di Vittorio Sgarbi, *quel* Vittorio Sgarbi, sia il nuovo bastione dell'antiberlusconismo?

Su «la Repubblica» di due giorni fa Francesco Merlo snocciolava il resoconto da unico insider della serata fondativa a casa Sgarbi, chiusasi con l'ormai

molto circolata foto di gruppo sul pavimento in seminato alla veneziana. L'universo Betty passa innanzitutto attraverso i transfughi riuniti per far salpare la nave di Teseo. L'illustre Umberto Eco è seduto in prima fila e rivela a Merlo di aver detto a un nipotino di aver preso parte alla nuova avventura «perché si deve», mentre Furio Colombo scherza sulla sua esperienza ultradecennale in dimissioni: «Io e Umberto ci dimettiamo fin dagli anni Cinquanta». Sandro Veronesi invece si è imbarcato con Teseo perché «tiene famiglia», mentre Andreose «crede nella catastrofe come risorsa». A un certo punto su Skype appare anche Michael Cunningham, adepto sgarbiano d'oltreoceano e premio Pulitzer.

Elisabetta e Marina B., scrive Merlo nell'incipit del reportage salottiero, sono «donne incompatibili per antropologia». Sarà. Della Sgarbi si può dire tutto, tranne che le manchi l'attitudine al comando. A Bompiani, la casa editrice in cui dopo tanto tempo ormai «non si sarebbe riconosciuta» per colpa degli angusti paletti posti da Segrate, il suo regno è sempre stato totale e incontestato. Poco propensa a delegare, dal temperamento ansioso e volubile, si dice che in Rcs abbia avuto non pochi screzi, da battitrice libera qual è sempre stata (e forse allora si spiega quel «in Rcs ci hanno messo 6 ore per togliermi il badge di ingresso, una notte per sconnettere il mio account, dopo 25 anni di lavoro» lamentato l'altro giorno), ma tutto sommato finora aveva sempre vinto. La regina di ghiaccio è capace di toni severi ma anche di gratificazioni inaspettate, sa voler bene ma ha un certo talento nel disprezzare.

Ama la famiglia, Betty, e il suo nomignolo pare venire proprio dall'ambito domestico più intimo, dalla provincia ferrarese, anche se negli anni è stato completato come omaggio alla canzone di David Bowie. Di recente ha perso la madre Rina Cavallini, anch'ella Lady di ferro ma di un'altra epoca, cui era molto legata («non sono stata alla tua altezza», è stato il suo commento su Facebook dopo il lutto), mentre il padre ex farmacista Giuseppe, 94 anni, uomo colto e di temperamento placido, è al suo secondo libro e «ha la mente di un cinquantenne dentro una macchina che lavora un po' più lenta», **sostiene**. Col fratello Vittorio i rapporti sono oggetto di ipotesi inverificabili: per

qualcuno ci sarebbero tensioni dovute a quell'ambizione ereditaria, per altri l'esperto d'arte e polemista più celebre d'Italia con la sorella sarebbe addirittura protettivo, e fin dai tempi di quel passato chiacchierato flirt con un comico genovese, al secolo Giuseppe Grillo. Certo, Vittorio quando s'incazza, com'è ampiamente documentato, non risparmia nessuno: nel 2012, invitato a tenere una lectio magistralis alla Milanesiana, **disse** «il prossimo anno non vorrei esserci». Elisabetta Sgarbi è anche una prolifica cineasta con l'omonima casa di produzione Betty Wrong, e giusto due mesi fa, di ritorno dal festival di Annecy, ha **decretato** di essere entrata «nella storia del Cinema italiano» con il suo *Per soli uomini*, docu-film parte di una trilogia ambientata nel Polesine (gradevole, anche se Moni Ovadia alla prima pare si sia un po' distratto a giochicchiare col cellulare). Elisabetta ama essere apprezzata e non gliene si può fare una colpa, per cui nel caso si comprenderebbero quelle serate di proiezioni riservate ad amici e conoscenti di cui si mormora. Durante gli incontri più importanti della sua quotidianità di *socialite* muove nervosamente le gambe, unico segnale di un'irrequietezza che forse spiega un *penchant* per i caratteri riservati («Houellebecq è molto schivo, mi piace la sua ritrosia», **rivelò** al «Corriere della Sera» nel 2006).

Dettaglio finora accantonato, alla nave di Teseo è intitolato un omonimo paradosso inerente alla persistenza dell'identità originaria: l'imbarcazione che cambia tutte le sue parti con pezzi di uguale fattura rimane la stessa imbarcazione di prima? La risposta di Sgarbi, Lio, Eco e gli altri appare palese. La nave di Teseo però è anche quella che nel mito si dimenticò di issare la vela bianca simbolo di vittoria dello scontro col Minotauro (metafora di Mondazzoli? Ma poi, perché tutto questo ellenismo?), costringendo a un molto evitabile suicidio il povero Egeo. Elisabetta si trova sì su una nave tutta sua, adesso come prima, ma ora naviga in mare aperto. È molto amata e molto detestata, ma non si può mica piacere a tutti. D'altronde, come Svetlana Aleksievich – fresco premio Nobel per la Letteratura guarda caso nel novero degli autori Bompiani – si interroga in uno dei suoi libri: «Esiste qualcosa di più spaventoso delle persone?»

Nell'abisso dello Zibaldone maledetto di Heidegger

Esce il primo volume dei *Quaderni neri* del pensatore tedesco:
l'antiumanesimo prima dell'antisemitismo

Antonio Gnoli, «la Repubblica», 27 novembre 2015

Tutto è abissale in Heidegger. La parola, il mondo, la patria, la scrittura, la verità, il popolo, l'università, il sapere. Tutto è ricompreso nella riflessione radicale, estrema, impossibile. Tutto è abissale in Heidegger, tranne Heidegger. Il suo peso forma oscillava tra i 62 e i 65 chilogrammi. Sarebbe stato un buon peso welter. Insolenti baffetti. Piccolo, compatto, resistente. Fatto con il legno della stessa baita di Todtnauberg, in grado di sopportare tempeste di neve e di vento. Era il privato a snervarlo. Come molti mariti stanchi del ménage, tradiva. L'eros, prima ancora che necessità platonica, era istinto risvegliato da donne più giovani, possibilmente allieve. Per tutta la vita, l'uomo geniale, convinto del proprio ruolo insostituibile, è vissuto in una sorta di totale schizofrenia fisica e mentale. Da un lato l'abisso, dall'altro il ron ron, la quotidianità mal sopportata e mai gradita. Chiacchiera dalla quale difendersi con un principio di solitudine. Era questo Heidegger? Ora scopriamo che anche all'interno della scrittura vigeva una forma di schizofrenia: da un lato ciò che è pubblico dall'altro il privato, come si ricava dalla lettura dei *Quaderni neri* (tradotti per Bompiani con rapidità ed efficacia da Alessandra Iadicicco). A quale necessità questi scritti «segreti» rispondono? A quale migliore offerente: l'anima, il pensiero, il desiderio, l'Essere? A che ora si congedava dal pubblico ed entrava nell'intimo dei propri pensieri? Si è prodotto molto clamore attorno ai *Quaderni*. Li si è visti (e letti) come l'esito di un Arcangelo caduto nel mondo che dispiega ancora le sue enormi ali e crea tempesta e provoca vittime. A cominciare dalla ben nota questione: il suo inscalfibile antisemitismo. Perché alla

fine della nostra piccola fiera filosofica, sembra questo il dato di accusa più pungente e inaggirabile: l'ebreo ridotto a questione metafisica e perciò stesso agente (segreto) di una devastazione annunciata nei secoli e protrattasi fino ai giorni nostri, nel Novecento che finì di battere la sua ora con l'ingresso dei totalitarismi.

Eppure, i *Quaderni neri* non hanno solo la pretesa di volatilizzare l'ebraismo nella metafisica; non vogliono semplicemente fornire una ragione filosofica all'antisemitismo. Se davvero Heidegger fosse quella canaglia celiniana armata di stile e di bastone, allora potremmo concludere che il suo pensiero fu un grande e intollerabile equivoco. Tutto qui? Un momento. Ora abbiamo sottomano i *Quaderni* che vanno dal 1931 al 1938. Non c'è ancora traccia di quello scandalo planetario che il suo antisemitismo ha prodotto. E allora cos'è esattamente questo Libro nero?

Heidegger non scrive un diario, non parla di incontri, di persone viste. Non annota il farsi dell'esistenza. Semplicemente l'esistenza non gli interessa. È il filosofo dell'anti-umanesimo. Non gli importa dell'uomo, delle sue passioni, dei suoi patemi, delle sue contraddizioni. La filosofia ha altro cui pensare. È rarefazione, è pensiero ad alta quota, dove la vita si restringe, si disanima, perde consistenza. Ma non è il territorio della metafisica che Heidegger predilige, e anzi demolisce senza preoccupazione, bensì quello di un «altro inizio». Quante volte, ossessivamente, batte su questo punto. Ci avverte che l'inizio non si lascia mai rappresentare, bensì solo compiere. Non desta immagini, non produce linguaggio. Non è ciò da cui tutto si origina. L'inizio heideggeriano ha i

tratti della salvezza. Contro le degenerazioni della modernità e contro la distruzione della Terra porta dentro di sé il compimento. Non pretende né aspira a una forma storica, ma a un destino. Ecco perché può scrivere che l'inizio è «rianimazione del nostro popolo e del suo compito». E il popolo al quale allude è ovviamente quello tedesco. Radicato nella terra, ha le sue linee fondamentali nel lavoro e in chi lo guida. Il lavoro è la gioia dello stare al proprio posto e svolgere il proprio ruolo. La guida è il Führer. Il compito è quello di superare, anche spiritualmente, la divisione in classi.

I *Quaderni* si compongono di tante cose: a più riprese Heidegger torna su *Essere e Tempo*, opera strepitosa che ha finito col stancarlo e deluderlo. Non la ama. In parte la ripudia. Si infastidisce all'idea che si possa parlare di una filosofia heideggeriana. Sbeffeggia coloro che spremendola ne ricavano un succo esistenzialista. È sprezzante con Karl Jaspers, la cui filosofia giudica sciatta e insipiente. La sua acredine verso l'esistenza umana nasce dalla convinzione che ogni uomo subisce il peso della propria mediocrità, aspira al chiasso, allo spettacolo e rinuncia al domandare. In pratica l'uomo non desidera filosofare, né ascoltare. E l'analitica esistenziale che occupa così tanto spazio in *Essere e Tempo*? Se potesse Heidegger riscriverebbe il suo capolavoro, «ma per questo non c'è tempo. Altri compiti».

Si è fatta poca attenzione all'«Esserci che è gettato». C'è un'azione più deprimente e infima del «gettare»? Sommo è il disprezzo con cui Heidegger immagina questo «meteorite» finito nelle pieghe della terra. È uomo e non è uomo. L'Esserci heideggeriano evoca qualcosa di mostruoso: la tabula rasa, il grado zero, l'esistenza mancata. Nel disvalore, nell'assenza di etica,

La vita per Heidegger non ha un perché. È come la rosa. Non chiedersi mai perché esiste. Essa c'è.

si erge la sua idea del politico. Occorre saper prendere una decisione. Che non è decisione per il bene o per il male (come vorrebbero Kierkegaard o Dostoevskij) ma decisione fine a sé stessa. La decisione è il motore dell'altro inizio, è mettersi in cammino, senza sapere per dove né quando. La vita per Heidegger non ha un perché. È come la rosa. Non chiedersi mai perché esiste. Essa c'è. Così l'uomo. Creatura spezzata che va ricomposta. Ma come? Heidegger detesta l'umanesimo, diffida dell'etica cristiana, più che mai di quella borghese. Non c'è salvezza neppure nelle ideologie e nelle dottrine che le sorreggono. Marxismo, comunismo e liberalismo, sono guardati con disprezzo. Al nazismo riserva un'attenzione ambigua, che va oltre la storia. Non ne ama la volgarità, ne respinge il «materialismo etico» e il «torbido biologismo». Dileggia «i molti che adesso parlano della razza e del radicamento del suolo». «Il nazionalsocialismo», scrive, «è un principio barbarico. Questo è il suo tratto essenziale e la sua possibile grandezza».

Heidegger sa di vivere in «un'epoca del passaggio» (le sole ad essere storicamente decisive), sull'orlo dell'estrema disperazione. Il nuovo che ne può scaturire è barbarico perché non sottostà alle leggi imperanti. È questo il destino del popolo? In quale contesto tutto ciò va realizzato? È contro la tirannia della tecnica, contro la piattezza del pensiero scientifico, contro il progresso fondato sullo sfruttamento della natura, contro i mezzi di comunicazione, è contro tutto ciò che ha reso la parola indigente. Ma non vi è in lui nessuna nostalgia del passato. Tacere. Pensare in segreto. Scrivere per una posterità di venturi. È la missione che si è data. Misteriosa. Innocente: «Il pensatore? Un grande bambino che pone grandi domande». L'enfasi percorre i *Quaderni*. Tutto è drammatico e intollerabile. Rischioso. Ma se non ci fosse il pericolo non vi sarebbe pensiero. Il grande dispensatore di frasi a effetto si erge sull'epoca del nichilismo. Egli è lì, alla guida della sua macchina delle iperboli, di fronte all'abisso. Ne è attratto e spaventato. Scalpella il nulla. Non ha secondi fini. Fräulein Elfride serve la zuppa d'orzo. Per un momento l'Esserci sembra cadere e confondersi in quella minestra saporita, tra le perline opache e dense delle quali il filosofo è ghiotto.

James Ellroy: «Mi stendo al buio e aspetto i miei noir»

David Peace si confronta con il maestro del thriller storico Usa di cui esce una raccolta di interviste pubblicata da minimum fax: «Sono voci e situazioni a venire da me»

David Peace, «la Repubblica», 28 novembre 2015

In White Jazz Pete Bondurant è un personaggio secondario, ma diventa uno dei protagonisti di American Tabloid e Sei pezzi da mille: è stata questa la scintilla che ha fatto nascere la Trilogia Underworld Usa? Il desiderio di vedere dove poteva portarla Pete?

È nato tutto dalla lettura di *Libra* di Don DeLillo. Quel libro era talmente perfetto che non avrei potuto scriverne un altro sull'assassinio di John F. Kennedy. Ma quando capii che le prime avvisaglie dell'attentato si potevano rintracciare nel '58, pensai che avrei potuto scrivere un libro, il primo di una trilogia, in cui l'omicidio era un evento determinante ma secondario. Inizialmente volevo come protagonista il detective privato Fred Otash, che in seguito è diventato un comprimario di altri 3 o 4 libri, ma avrei dovuto pagarlo perché non mi fidavo di lui.

Ha scritto American Tabloid sapendo che sarebbe stato il primo di una trilogia?

No, l'ho capito mentre scrivevo il finale. E ho capito anche che il secondo sarebbe stato il grande libro sugli anni Sessanta.

Si era già immaginato anche il terzo?

Non nei dettagli, no. Perché la politica e gli sconvolgimenti sociali dell'America degli anni Sessanta sono noti – le proteste antibelliche, il movimento per i diritti civili, il razzismo del Sud, Howard Hughes che si accaparra Las Vegas... – e avevo già parecchio materiale prima di iniziare. Ma quando ti immergi nel 1972, come fa *Il sangue è randagio*, ti ritrovi in un territorio meno storicizzato.

Quando ha stabilito l'arco temporale di ogni romanzo?

Avevo deciso di chiudere i primi due libri con gli assassinii di JFK nel 1963 e di Martin Luther King e Robert Kennedy nel 1968, e in seguito la morte di Hoover nel '72 si rivelò come logica conclusione della trilogia.

Parliamo di episodi storici fondamentali e complessi. Qual è il suo metodo di ricerca?

Assumo dei ricercatori che stilano per me una scaletta cronologica degli eventi, in modo da evitare anacronismi. E da lì estrapolo i fatti da romanzare. Che è quello che fa anche lei: si limita a estrapolarle...

Beh, io ricorro perlopiù alla biblioteca, ma posso passarci anche un anno prima di iniziare a scrivere. Per questo ammiro la sua abilità di farlo standosene a casa...

A me piace stendermi al buio, Mr Peace. Semplicemente mi stendo al buio e... penso. Sono un buon pensatore e un uomo tenace. Passo così tanto tempo... lei ha una famiglia?.

Sì, ce l'ho.

Io no. Non l'ho mai avuta. Sono uno di quelli che a Natale e Pasqua non ha dove andare, e al massimo qualcuno mi invita per pietà. Quindi passo un sacco di tempo da solo, a pensare. Vivo una vita interiore molto semplice, il che permette alle mie storie di costruirsi da sole, con calma, e presentarsi a me in una forma già comprensibile. Sono le voci e le situazioni a venire da me, non il contrario.

Lei alterna i punti di vista di capitolo in capitolo. Come procede? Scrive tutto ciò che riguarda un personaggio dall'inizio alla fine e poi mescola le carte, oppure scrive linearmente, cominciando ogni capitolo con un punto di vista diverso?

Procedo linearmente. Parto da una bozza di 400 pagine. E poi vado in ordine, primo, secondo, terzo capitolo e così via, ogni volta un punto di vista diverso, alternati e in ordine: Holly, Crutchfield, Tedrow, Holly, Crutchfield, Tedrow...

Quindi anche la bozza è divisa in capitoli?

Parto dagli appunti. Ho pagine e pagine di appunti su ogni personaggio e sugli eventi storici. Ci vuole poco e le cose cominciano a collimare. Poi stendo una versione dattilografata dell'intera storia, e quindi trascrivo il tutto in una bozza più grande. E la bozza è scritta più o meno così: Capitolo 1: Pete Bondurant / Beverly Hills Hotel / Guardare Howard Hughes che si fa di eroina / Seguire le piste / Seguire le informazioni / Bum, bum, bum.

Ha scritto di un periodo che ha vissuto, gli anni dal 1968 al 1972. Quanto sono tornati utili i suoi ricordi personali?

Non ho un gran senso del sociale. Ricordo quel periodo e gli eventi specifici. Ma non me ne fregava di niente. Ero un egocentrico. Tutto quello che mi interessava era bere, drogarmi e fare il perverso con le donne, senza successo. E leggere. Non sono mai stato di sinistra. Non sono mai stato un contestatore. Rubavo, mi rintanavo nelle biblioteche, dormivo nei parchi. Ma leggevo e coltivavo l'idea di diventare un grande scrittore.

Perché scrive della Storia sotto forma di romanzo, piuttosto che di non-fiction?

Perché voglio cambiarne alcune cose. Se di una storia non mi piace qualche elemento, o come va a finire, non voglio sentirmi obbligato ad attenermi ai fatti. E voglio raccontare le storie private. Se ripensa a ciò che io chiamo «l'incubo privato delle

politiche pubbliche», allora le mie invenzioni narrative si possono considerare attendibili. Mi basta immaginare la rete di malintenzionati e doppiogiochisti, che anche i politici più onesti conoscono bene.

Ha scritto il primo memoir, I miei luoghi oscuri, tra American Tabloid e Sei pezzi da mille. È stato molto difficile passare da un romanzo a un'autobiografia e poi di nuovo a un romanzo?

No, è stato facile. «GQ» mi pagò bene per andare a visionare il dossier dell'omicidio di mia madre, e capii che potevo trasformarlo in un libro che sarebbe stato la sua biografia, la mia autobiografia e l'opportunità di indagare sulla sua morte. Non c'ho pensato due volte. Sapevo che sarei potuto tornare al romanzo quando volevo.

Cosa l'ha spinto a scrivere poi una seconda autobiografia, Caccia alle donne?

Ho capito che quella tra me e mia madre non era una storia di omicidio, ma una storia d'amore. E chiedendomi quale fosse la mia ossessione più grande, mi sono risposto «le donne».

Scrivere un'autobiografia di questo tipo è un'esperienza disturbante o catartica?

Sa qual è il punto, Mr Peace? Sono semplicemente un esibizionista.

John Dos Passos—

Mai letto.

Nel 1932 John Dos Passos scrisse che un romanziere dovrebbe aspirare a essere «l'architetto della Storia». E io penso che nel suo libro migliore lei abbia raggiunto questo traguardo. Le piace essere considerato così, un architetto della Storia?

Mi piace, sì.

Considera una benedizione o una maledizione l'aver vissuto nei periodi storici in cui ha vissuto?

Una benedizione, decisamente una benedizione.

Tutti i broker che sceglieranno le nostre letture

Troppi libri. Servono mediatori. Così gli agenti si moltiplicano e si rafforzano per far fronte ai colossi dell'editoria. Anatomia dei nuovi attori destinati a cambiare il mercato

Antonio Sgobba, «pagina99», 28 novembre 2015

Quinto piano di un palazzo di fine Ottocento in via De Amicis, centro di Milano, a pochi passi da Sant'Ambrogio. Una piccola-targa dorata indica la data di fondazione: 1898. All'entrata vedi ancora gli scatoloni, sullo scaffale più in alto della libreria bianca una fila di Meridiani dei grandi autori italiani del Novecento, sulla parete di fronte una piccola foto in bianco e nero del fondatore. Nella prima stanza altre librerie; alcuni scaffali da riempire, altri già stracolmi. «C'è ancora un po' di confusione, abbiamo appena finito il trasloco», si scusa Marco Vigevani, 55 anni, amministratore delegato di The Italian Literary Agency, la più grande agenzia letteraria italiana. Nata a giugno dalla fusione di quelle che a loro volta erano già 3 delle più grandi agenzie italiane: la storica Ali, Marco Vigevani & Associati, Luigi Bernabò & Associates. Ora si sono trasferiti tutti nella sede dell'ex Ali. La nuova agenzia avrà 14 dipendenti, a lavorare nelle 3 sigle prima della fusione erano più di 20. «Una riduzione di personale inevitabile, alcune competenze si sovrapponevano», spiega Vigevani. Circa 200 scrittori italiani rappresentati, tra viventi ed eredi, e più di 50 stranieri. Fatturato? «Attorno al milione di euro», dice Vigevani.

Un colosso, nel piccolo mondo delle agenzie letterarie. L'acquisizione della Rizzoli Libri da parte di Mondadori non poteva non avere ricadute anche su questo settore. «Perché il mercato funzioni bisogna che ci siano rapporti paritari fra gli attori in campo. Se aumenta il potere delle concentrazioni editoriali, le agenzie devono reagire di conseguenza», sottolinea Giulio Mozzi, scrittore e attento osservatore

delle vicende editoriali. Così anche altre agenzie hanno seguito una strategia simile. Per esempio, a ottobre Grandi & Associati si è allargata, con l'ingresso di Maria Cristina Guerra.

Nessuno però sembra ancora in grado di anticipare le future mosse della più grande casa editrice italiana. «È una situazione di grande precarietà», dice Vicki Satlow, americana attiva in Italia dal 1998 – oggi nella sua agenzia ci lavorano in 3 e seguono 58 autori. «L'instabilità e i cambiamenti» continua Satlow «fanno sì che noi non sappiamo se la persona della casa editrice con cui parliamo in futuro ci sarà ancora e in che ruolo. Questo genera preoccupazione anche negli autori sotto contratto».

Start-up

Città Studi, zona est di Milano, a due passi dalla facoltà di Architettura del Politecnico. Quartiere una volta operaio, da tempo gentrificato. Un tavolo in legno chiaro in un grande coworking, finestra con vista su quello che sembra un orto urbano, in un open space condiviso con altre startup. «Non c'era neanche una libreria quando siamo arrivati», ricorda Monica Malatesta, 38 anni, fondatrice dell'agenzia MalaTesta con il socio Simone Marchi, 35 anni. L'agenzia è nata meno di due anni fa e gestisce più di 40 scrittori. Fatturato? «Siamo molto soddisfatti dei risultati del 2014, nel 2015 abbiamo avuto una robusta crescita, non soltanto economica», dice Monica.

MalaTesta è un esempio dell'ultima generazione delle agenzie italiane. Nate negli anni della crisi più

literary agency
**mala-
testa**



nera della storia dell'editoria, gestite per lo più da trenta-quarantenni. Giovani ma già esperti. Malatesta, per esempio, aveva lavorato con il navigato Piergiorgio Nicolazzini. Mentre Laura Ceccacci, che ha da poco aperto una sua agenzia a Roma e segue 22 autori, aveva un'esperienza precedente con l'agente australiana Kylee Doust. Come anche Giulia Pietrosanti, trentenne che ha traghettato l'agenzia in Sosia & Pistoia, società di produzione e management di tv e spettacolo. Pietrosanti ora si occupa di 45 tra scrittori e personaggi televisivi autori di bestseller: «Creiamo sinergie per i nostri autori attraverso i diversi mezzi», dice. Sempre a Roma nel 2014 è nata anche Walkabout Literary Agency, fondata da Fiammetta Biancatelli, Ombretta Borgia, Paolo Valentini. «In un anno e mezzo siamo passati da 15 a più di 50 autori, di cui 7 stranieri. Solo nell'ultima settimana sono arrivati 3 o 4 nuovi scrittori», racconta Biancatelli, agente con esperienza ventennale nell'editoria prima come traduttrice, poi editore e ufficio stampa (è stata tra l'altro nel gruppo che ha dato origine a Nottetempo).

Come è normale quando si parla di giovani imprese, non tutti ce la fanno. Vicolo Cannery, per esempio, esperimento romano di 4 trentenni, si è fermato un

anno fa. «Avevamo solo autori italiani al primo o al secondo libro, è durata 4 anni. Facevamo anche da service editoriale, come fanno anche altre agenzie. Ma tutti avevamo bisogno di fare altri lavori, chi l'editor, chi il ghost writer», spiega Corrado Meluso, ex socio e ora direttore editoriale di Baldini & Castoldi.

Che lavoro è?

Ma di preciso, a che cosa serve un agente? «L'editoria libraria è un settore pieno di asimmetrie informative: tantissimi libri rispetto alla capacità di lettura del mercato. Troppa offerta sconcerca il mercato, perché rende faticoso il processo di selezione. Per gli economisti la presenza di asimmetrie informative è uno dei motivi che spiegano la presenza di alcuni attori all'interno di un settore, in editoria questo è il caso degli agenti», scrive Paola Dubini, docente della Bocconi, direttore del corso di laurea in Economia per le arti, la cultura e la comunicazione.

In sostanza l'agente è un broker che usa le sue conoscenze e le sue relazioni per vendere i libri di un autore a un editore. Se rappresenta scrittori di successo, ha più contatti e prestigio. E se la sua reputazione è buona, può ottenere risultati più rapidi, contratti migliori e maggiore sostegno per i suoi

clienti. Tradizionalmente si occupa soprattutto di 3 cose. Uno: cerca l'autore. Il cosiddetto scouting, un lavoro che le case editrici sono sempre meno disposte a sobbarcarsi. «È diventato più oneroso e meno fruttuoso. Si scrive molto di più, ma la quantità di bei libri non aumentata proporzionalmente. Se prima c'erano cento manoscritti di cui uno pubblicabile, oggi ce ne sono mille di cui sempre uno o due pubblicabili. La funzione degli agenti è anche quella di limitare questo flusso», spiega Giulio Mozzi. Due: cerca l'editore giusto. Tre: tutela l'interesse dell'autore. Come si fa? «Vedo contratti d'autore che dovrebbero essere denunciati al Tribunale dei diritti dell'Uomo perché tendono a ridurre gli scrittori in schiavitù. Un agente letterario ha il compito di lavorare per ridare centralità alla figura dell'autore. Facendo dei buoni contratti, come diceva chi ha inventato il nostro lavoro, Erich Linder», risponde Stefano Tettamanti di Grandi & Associati.

In più ora si aggiungono attività come editing, ufficio stampa, marketing, una volta gestite direttamente dalle case editrici. «La nostra agenzia si chiama walkabout perché questo è il nome che gli aborigeni davano a un lungo viaggio rituale che intraprendono quando attraversano a piedi le grandi distese delle praterie australiane. Ecco, noi accompagniamo gli scrittori lungo tutto il viaggio attraverso le terre selvagge dell'editoria», spiega Fiammetta Biancatelli.

E i soldi?

Alexander Pollock Watt è stato il primo agente letterato della storia, l'uomo che si è inventato il mestiere. Nato a Glasgow nel 1838, morto a Londra nel 1914. Non ci rimangono molte altre informazioni sulla sua vita: non si sa nulla dei suoi inizi. Quando la sua agenzia era diventata ormai celebre, lui si vantava di non aver mai comprato spazi pubblicitari e di essersi affidato solo al passaparola.

Tracce della riservatezza del capostipite si trovano ancora negli agenti in attività. Rimane un mondo che non si lascia raccontare volentieri. Chi lo abita preferisce rimanere nell'ombra. «Si dovrebbe discutere e dibattere di scrittori e di libri, i soli protagonisti

*Sembra quasi anacronistico:
in una fase in cui va di moda parlare
di disintermediazione, pare che
servano ancora gli intermediari.*

della filiera editoriale. Invece troppo spesso si puntano i riflettori dietro le quinte e non sul palcoscenico, finendo per lasciarlo tristemente al buio», scrive via mail Stefano Tettamanti. Oppure si prenda il caso di Roberto Santachiara, uno degli agenti più potenti in Italia, noto per aver a suo tempo curato gli interessi di Roberto Saviano (tra le poche informazioni sulla sua biografia: «Ama la montagna e ha alle spalle più di trent'anni di escursioni e ascensioni in ogni parte del mondo. Vive in provincia di Pavia»): quando tutti ormai hanno ceduto alla pratica di pubblicare online l'elenco completo degli autori, la sua agenzia può permettersi di non avere un sito.

Uno dei segreti meglio custoditi dagli agenti riguarda i soldi. Per esempio, è possibile calcolare quanto vale economicamente l'intero settore? Di fronte a questa domanda persino l'uomo dei numeri dell'editoria italiana, Giuliano Vigni, fondatore dell'Editrice Bibliografica, allarga le braccia: «Dati non ce ne sono, non è facile calcolare il giro d'affari, c'è una diversità notevole tra le agenzie, è un mondo estremamente frastagliato», ammette. «Maneggiamo dati sensibili, è anche una questione di tutela della privacy degli autori», spiega Vigevani.

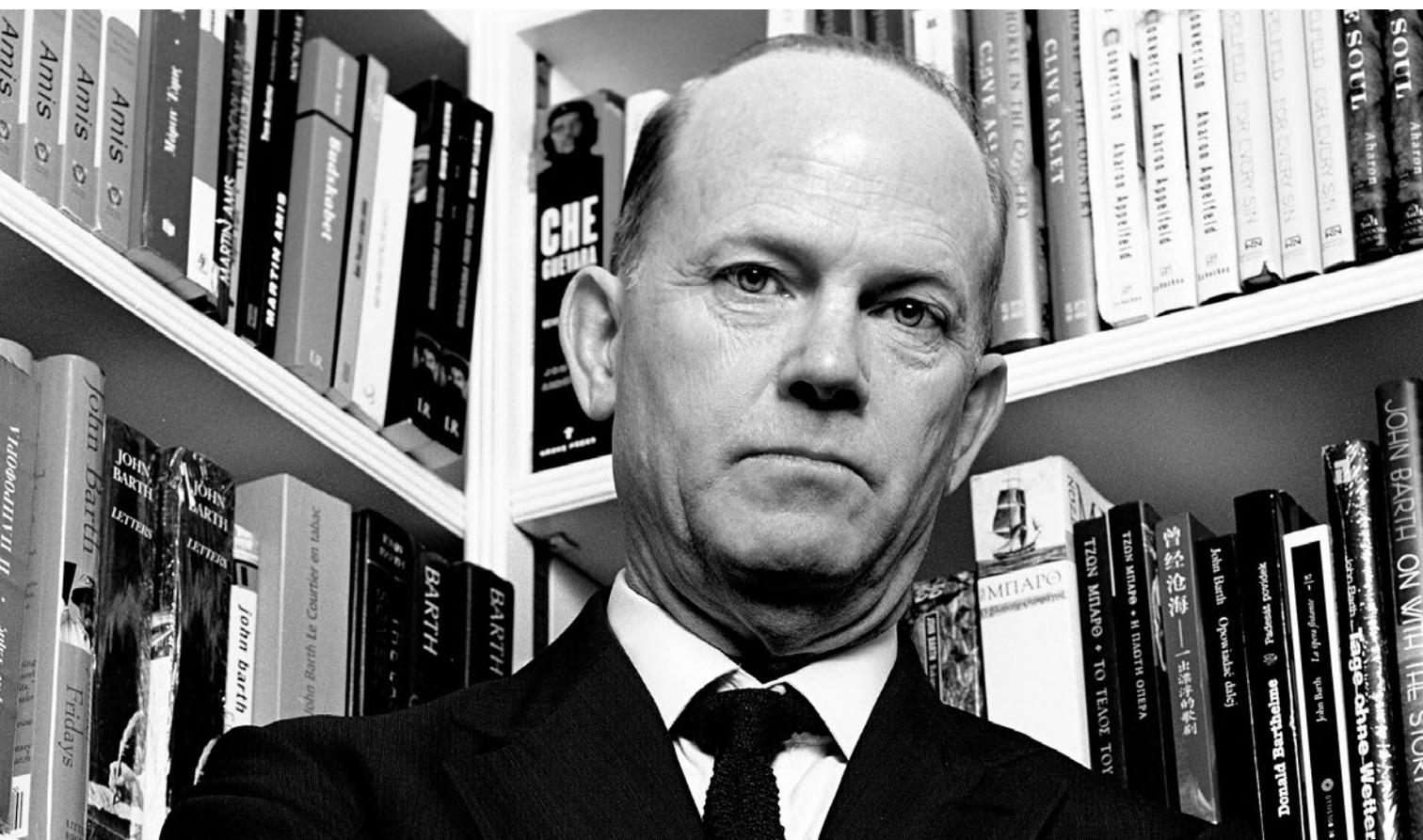
Al massimo, per capire quanto guadagna un agente, si possono fare due conti: gli anticipi per un libro vanno dai 2-4mila euro per un esordiente ai 10-15mila per uno scrittore già noto. In un altro campionato giocano gli autori di bestseller. All'agente va una percentuale tra il 10 e il 20 per cento. A parte ci sono i «diritti secondari»: cioè le traduzioni e gli adattamenti per tv e cinema. E in totale gli addetti saranno poche decine. «Non si tratta di grandi cifre», confermano dal Laboratorio Formentini, spazio per la valorizzazione del lavoro editoriale gestito dalla fondazione Mondadori.

Viva gli intermediari

Eppure, mentre tutto il settore dell'editoria soffre la recessione, le agenzie resistono. Anzi, proliferano. Paola Dubini ha studiato il ruolo dell'agente in Italia nei primi anni Duemila: allora indicava una percentuale del 50 per cento di autori italiani con agente, contro il 90 per cento degli scrittori anglosassoni. Oggi gli italiani hanno raggiunto il livello di Gran Bretagna e Stati Uniti. Come si spiega? «È un ambiente che si va sempre più professionalizzando, tutti sanno che si deve passare attraverso certi canali, e c'è minore disponibilità al rischio da parte di tutti. Anche lo scrittore navigato diventa più cauto», spiega Giulio Mozzi. «È una conseguenza della crisi, tutti rischiano di meno. Per questo gli editori si affidano al filtro degli agenti», confermano dal Laboratorio Formentini.

Così da una parte gli editori superano uno storico pregiudizio e si affidano agli agenti, dall'altra gli autori o aspiranti tali sanno che un agente torna utile anche se non si scrivono bestseller. Sembra quasi anacronistico: in una fase in cui va di moda parlare

di disintermediazione, pare che servano ancora gli intermediari. Come si spiega? Amazon e il self-publishing non hanno spostato molto. «La disintermediazione interviene nella parte iniziale: chi diventa uno youtuber famoso o pubblica un libro su Wattpad o Amazon arriva a un livello di attenzione superiore rispetto alla massa degli aspiranti. Ma a quel punto è necessario un mediatore. Perché quello che tutti vogliono, alla fine, è arrivare all'editoria tradizionale, i consumi diminuiscono, ma i libri rimangono fondamentali nella costruzione di un'immagine», dice Marco Vigevani. Una visione lontana da quella del più noto agente al mondo, Andrew Wylie, che ha definito Amazon «l'Isis dell'editoria». In Italia neanche i piccoli sembrano spaventati: «Noi ad Amazon Publishing di recente abbiamo venduto un nostro titolo», dice Fiammetta Biancatelli. Insomma, per ora i droni di Jeff Bezos sembrano volare lontano. «Ma è presto per capire quali saranno gli effetti di Amazon sul mercato italiano» osservano dal Laboratorio Formentini. «Le conseguenze del suo ingresso sul mercato le vedremo davvero tra almeno 5 anni».



Un «patto civile» per i lettori

Pronto il manifesto-appello dei piccoli e medi editori.
«Chiediamo a regioni, comuni, librai di unire le forze»

Paolo Conti, «La Lettura del Corriere della Sera», 29 novembre 2015

«Negli ultimi due o tre anni abbiamo insistito sulla metafora della resistenza. Ci siamo detti che il nostro compito era, appunto, resistere alle grandi concentrazioni editoriali, combatterle con tutte le forze. Ma alla fine ci siamo resi conto che rischiavamo di proporre un discorso vuoto. Le concentrazioni non sono un atto di volontà deliberato ma una scelta pratica vissuta come necessaria. Mettersi ancora a resistere significherebbe limitarsi a limare le unghie di una tigre». E allora? «Allora adesso impugniamo l'arma dell'attivismo civile. Proporranno un manifesto, anzi meglio dire un appello, per far sì che la piccola e media editoria abbia un'interlocuzione costruttiva, non solo oppositiva. Per esempio con le regioni, con le singole amministrazioni comunali, ma anche con l'universo della distribuzione, cioè i librai. E soprattutto con la comunità dei lettori, che sono i nostri più autentici referenti». Antonio Monaco, delle edizioni Sonda, presiede l'associazione dei piccoli e medi editori e sta mettendo a punto il testo di un manifesto-appello che verrà presentato durante «Più libri più liberi». Ammette che per qualche anno la sua associazione ha scelto la via della protesta, quasi della lamentela, forse arroccandosi troppo sulle proprie posizioni. Anche perché la situazione è complessa. In due anni e mezzo, spiega Monaco, parallelamente alla diminuzione del mercato è vistosamente calato anche il numero dei lettori di un libro all'anno: «Rappresentiamo un caso unico in Europa. In Gran Bretagna e in Francia si è ridotto il mercato ma la quantità di lettori non è diminuita. Invece da noi sì, e con cifre allarmanti

in appena due anni e mezzo: il 6 per cento in meno, un dato impressionante pensando alla popolazione nazionale».

È la chiave per comprendere il fenomeno delle concentrazioni editoriali che, con l'acquisizione di Rizzoli Libri da parte di Mondadori, ha avuto il suo capitolo più recente e visibile. Spiega Monaco: «I grandi editori hanno risposto nel modo più semplice e naturale, direi banale, alla crisi del mercato e della lettura. Ma Mondadori-Rizzoli è solo l'ultimo anello di una catena di altre concentrazioni che si sono registrate, per esempio, nella distribuzione e nel sistema delle librerie. Noi ci troviamo tutti, grandi e piccoli, in un momento di complessa transizione di mercato. E ciascuno reagisce come sa e come può. I grandi si concentrano. Noi cominciamo la nostra battaglia civile».

Per comprendere la tattica di questa «offensiva civile» bisogna cominciare dai numeri di Monaco: «I grandi editori occupano una quota di mercato tra il 35 e il 38 per cento. Ma nelle librerie la loro presenza oggettiva è del 50 per cento. Perché assicurare alla realtà della grande editoria un credito maggiore rispetto al suo reale peso? Dobbiamo prima di tutto partire di lì, anche dal singolo libraio, spiegare che così si mette in discussione la stessa libertà imprenditoriale. Perché la piccola e media editoria, è vero, dispone di una quota di mercato di appena il 10 per cento. Ma assicura il 50 per cento del numero dei titoli pubblicati. Fare a meno di noi significherebbe, dal punto di vista del lettore, perdere la metà della possibilità di scelta entrando in una libreria.

Quindi dire addio a una congrua parte della propria indipendenza intellettuale».

I titoli pubblicati dalla piccola e media editoria nel 2014 sono stati 31.219, quindi il 50,4 per cento del totale, i titoli in catalogo 154.009 (il 17,9 per cento del mercato), i titoli con produzione ebook sono saliti nel 2014 del 26,4 per cento rispetto al 2013, gli addetti impiegati (esclusi collaboratori e consulenti ma compresi i proprietari quando lavorano in casa editrice) sono 7.206 con una crescita dell'1,7 per cento rispetto al 2013. Il numero complessivo dei marchi riconducibili a piccoli e medi editori sono circa 4.900 ma gli editori di un certo peso sono 600. Ed eccoci al manifesto-appello: «Il testo sarà pronto per l'apertura del 4 dicembre e sarà, come ho detto, all'insegna dell'attivismo civile». Avete intenzione di chiamare in causa il ministro Dario Franceschini? «In realtà i nostri interlocutori saranno le regioni e i comuni, anche quelli piccoli. La grande editoria si concentra a Milano, Firenze, Roma. Invece i piccoli e medi editori sono sparsi su tutto il territorio, infatti nelle piccole e medie città sono i protagonisti di festival di grande successo, al centro di un tessuto che coinvolge

le amministrazioni locali, i librai, quindi lettori, scuole e università. Il manifesto si rivolgerà anche all'Associazione dei librai per aprire un dialogo strutturale e fattivo. Solo in Italia librai e editori hanno due associazioni distinte, due realtà spesso contrapposte, nonostante alcune catene coincidano con i grandi editori».

Il quadro non è certo positivo. Gli editori più piccoli pubblicano meno novità, ristampano meno anche perché continua a calare il numero delle librerie in cui riescono ad essere presenti e ben visibili. Un autentico cortocircuito che ora la piccola e media editoria tenta di interrompere chiamando in causa quella filiera che, a giudizio dell'Associazione, è la più vicina all'universo editoriale del «piccolo e medio»: «Non abbiamo atteggiamenti rivendicativi, vogliamo solo sollecitare un atto di consapevolezza per un'occasione di ripensamento nel cuore di una crisi che ci coinvolge tutti. I lettori diminuiscono per noi così come per i grandi editori». Ottimista? «Penso sia facile per tutti capire che un certo mondo è finito, che non potrà mai più tornare. E che urge un modo nuovo di relazionarsi. Nell'interesse di tutti, grandi e piccoli».

*«Noi ci troviamo tutti, grandi e piccoli,
in un momento di complessa transizione di mercato.
E ciascuno reagisce come sa e come può.
I grandi si concentrano. Noi cominciamo la nostra battaglia civile.»*

Il doppio contagio della critica

Piperno pretende faziosità e lamenta l'assenza dei Grandi? Ecco una replica. Chi recensisce libri troppo spesso lo fa rivolgendosi ai colleghi per affiliazione o per deferenza oppure (peggio) all'amico più caro degli autori: l'editore. Ma forse il problema è che sono in troppi a scrivere...

Franco Cordelli, «La Lettura del Corriere della Sera», 29 novembre 2015

Per la prima edizione del premio Sinbad, un premio dell'editoria indipendente (ovvero alternativa, povera, piccola e minima), avrei dovuto essere presente alla serata conclusiva, a Bari. Non sono andato, mi è stato chiesto di scrivere le motivazioni che m'avevano indotto a scegliere i 3 finalisti. Non ci sono riuscito, non me la sentivo, non avrei saputo come articolare un discorso critico. Ero deluso dalle mie stesse scelte (che più o meno coincidevano con quelle degli altri membri della giuria) ma ancor più deluso dai romanzi italiani che avevamo letto, erano 10, a fatica furono decisi 3 titoli.

Alla fine, invece delle motivazioni, ho scritto un breve testo, che credo non sia stato letto in pubblico. Era troppo generico. Tra le cause della povertà-pretenziosità dei libri letti ne annoveravo una che è sotto gli occhi di tutti: le miserie della critica – che è l'argomento trattato da Alessandro Piperno nel precedente numero della «Lettura» (domenica 22 novembre).

Cominciavo citando alcuni recenti inizi di articoli-recensioni (di romanzi). «Non manco mai l'appuntamento con Christoph Ransmayr. Attendo con impazienza i libri di questo fenomenale scrittore austriaco – da molti ormai, finalmente, considerato il più grande contemporaneo di lingua tedesca. Saluto perciò con gioia l'uscita di *Atlante di un uomo irrequieto*».

Di questo articolo si potrebbe commentare più d'un passaggio (più d'un aggettivo). Mi limito a sottolineare l'avverbio «finalmente». È un articolo di Melania Mazzucco del 14 ottobre. Il 9 novembre

così cominciava a parlarci di Marilynne Robinson il nostro Paolo Giordano: «Tanto vale che mi costituisca subito: la passione che ho per i libri di Marilynne Robinson ha pochi precedenti nella mia vita di lettore, la mia ammirazione per lei è all'incirca smisurata. Ho scoperto i suoi romanzi solo di recente in modo quasi fortuito». Anche qui un aggettivo come «smisurata» balza agli occhi, ma lo strano a dirsi è che nel 2008 un lettore malizioso e occasionale consigliò a Giordano di leggere proprio Marilynne Robinson, non si sa perché ma così accadde. Un'altra giovane scrittrice (e regista), Emma Dante, entra in medias res: «Finisco di leggere *Chirú* di Michela Murgia in aereo durante un volo particolarmente ballerino, con turbolenze improvvise e vuoti d'aria. Odio volare, ma nonostante la paura leggo le ultime pagine del romanzo aggrappata ai braccioli del sedile». Anche in questo caso ogni parola sarebbe suscettibile di commento, ma penso non vi sia bisogno di alcun commento, si capisce subito ciò che intendo nel mostrare questi esempi di prosa critica. Sarebbe prosa critica, ma non lo è. Assomiglia all'immaginazione di cui, secondo Piperno, dovrebbe essere dotato ogni buon critico, e ne è l'esatto contrario.

I 3 da me citati hanno in comune d'essere, oltre che critici, veri e propri scrittori e costoro, i giovani, o un po' meno giovani scrittori, hanno da tempo rifiutato le metodologie d'approccio a un testo, chiamiamole così, e soprattutto ci tengono moltissimo a non imbattersi in esse, neppure casualmente, pena l'essere confusi, essendo scrittori, con i critici. Tuttavia non

hanno rinunciato a scrivere, sui giornali e ovunque gliene si offra l'occasione: esprimono le loro opinioni, esprimono in specie le loro gioie, le loro ammirazioni, le loro passioni, le loro impazienze, il loro coraggio. Lo stesso Piperno, più che all'immaginazione, sembra cedere all'impazienza. «L'immaginazione» dice «è il vero strumento del critico, non l'intelligenza, non la cultura, non il civismo, tanto meno l'equanimità. Se leggere significa dare libero sfogo alla fantasia, scrivere di libri dovrebbe indurre a inventare ogni volta un discorso nuovo, possibilmente fresco e sorprendente. L'estro individuale è per il critico una necessità fisiologica».

Ma, mi chiedo, cominciare un articolo raccontando di «una quarantina di ragazzi in piena tempesta ormonale, ospiti di un hotel dal vitto sopraffino, ansiosi di sfidarsi sui massimi sistemi letterari [...] prima che la promiscuità sessuale prenda il sopravvento su qualsiasi istanza accademica» è estro individuale, cioè pura immaginazione, o è sfoggio di pura e semplice impazienza? Non è anche Piperno vittima del vizio da cui è afflitta tanta critica (non solo letteraria) contemporanea? Piperno fonda il suo discorso slittando su una scia che è la stessa da 35 anni – da quando ci si cominciò a sentire sopraffatti dai sistemi, dai metodi, dalle categorie concettuali, dalle scuole. I nomi li fa lui, e sono sempre gli stessi: il marxista, il freudiano, lo strutturalista, il formalista, il filologo.

Non gli basta. Aggiunge, quasi non lo si sapesse, che «quasi mai la critica è arte, ma quando riesce a esserlo non ha niente da invidiare a qualsiasi altro capolavoro». E cita niente meno che i *Saggi* di Montaigne, i *Salon* di Baudelaire, *Port-Royal* di Sainte-Beuve. Mentre altrove nomina critici italiani, i nomi canonici del Novecento: Longhi,

*Lo stesso Piperno,
più che all'immaginazione,
sembra cedere all'impazienza.*

Praz, Contini, Debenedetti. Invece oggetto del suo disdegno (poiché insegna all'università) è la critica accademica: «Mi capita di ricevere [...] monografie provviste di tutto il necessario: bibliografie ragionate, stile standard, temi svolti con precisione. Quello che manca è una ragione per leggerli. E infatti nessuno li legge più».

Personalmente non ricevo questo genere di libri. Li posso immaginare. Ma non li credo un interessante e significativo capitolo di storia culturale, neppure come oggetto di biasimo. Mi sembrano solo un facile bersaglio polemico. In modo più sbrigativo, e alla portata di tutti, noto piuttosto che agisce una manciata di critici, 7-8, che non solo non hanno nulla da invidiare ai celeberrimi, gli irregolari, del secolo scorso, ma sono a essi spesso preferibili proprio perché bruciati dal fuoco dell'intelligenza del Novecento. Sono tutti lettori di Lukács e Barthes, di *L'anima e le forme* e di *Il grado zero della scrittura*. Nella famosa lettera preliminare a *L'anima e le forme* Lukács scriveva a Leo Popper che il problema importante era vedere in che misura sussista una forma autonoma: «In che misura la visione generale e la maniera in cui viene manifestata prelevano un'opera dal campo delle scienze e la collocano nel campo dell'arte, pur mantenendo distinti i confini che separano le scienze e l'arte; le infondono l'energia necessaria per imporre un nuovo ordine concettuale alla vita, pur tenendola ben distinta dalla gelida e intoccabile perfezione della filosofia».

Non sto a dire che poco più sotto Lukács (dico Lukács e non Barthes, o Blanchot, o Genette) aggiunge: «Il saggio – chiamalo come vuoi – come opera d'arte, come genere artistico» – e siamo nel 1910; ma non posso non notare che la requisitoria di Piperno (lo scrittore o il critico Piperno?) scansa brillantemente la vera, mortale malattia della critica oggi dominante, quella che rende difficile riconoscere il talento dei 7-8 di cui dicevo, tutti tra i quaranta e i sessant'anni. Parlo della malattia di cui dicevo all'inizio e cui mi riferivo l'anno scorso nell'articolo sulla «palude»: la malattia dell'affiliazione, la chiamerò così; o, per rimanere nello stesso campo semantico, del contagio.

La prima malattia c'era già prima, c'è sempre stata, ora è morbosa: parlo della critica scritta per i sodali, in nome dell'amicizia, o dell'ammirazione incondizionata, se non della deferenza.

La critica contemporanea soffre in modo abnorme e diffuso di due forme di «brillante» contagio, che è tutt'altro dall'immaginazione o dall'«estro individuale» cui Piperno si riferisce. La prima malattia c'era già prima, c'è sempre stata, ora è morbosa: parlo della critica scritta per i sodali, in nome dell'amicizia, o dell'ammirazione incondizionata, se non della deferenza. Inutile chiarire che la morbosità dipende dalla trascurabilità della letteratura – rispetto al Novecento cresciuta come tutti sanno e fingono di non sapere.

La seconda malattia è quasi innominabile, ci si fa del male solo a parlarne. Ma anche d'essa tutti hanno nozione: possiamo chiamarla «l'intelligenza con il nemico» – che altri non è che l'amico agli scrittori più caro, il proprio editore. Non mi soffermerò a commentarla. Dirò solo che la cura che è stata escogitata è più dannosa del male: chiamare a riferire di romanzi e film non già studiosi (gli studiosi, gli specialisti sono appunto le bestie nere) ma giornalisti che si ritengono brillanti, gli appunto dotati di «estro individuale» –

sebbene in un senso diverso da quello chiamato in (esclusiva) causa di qualitativa dote.

Di fronte a tutto questo non avrei dovuto scoraggiarmi, meravigliarmi, deprimermi, quando ricevetti i 10 libri selezionati per il premio Sinbad tra i 90 pubblicati dall'editoria alternativa e proposti ai giurati. Non sapevo forse come erano questi romanzi? Non lo immaginavo? Non so chi è che scrive romanzi nel mondo in cui viviamo? Tutti li scrivono e sono i tutti che leggono – essendone ovviamente influenzati – le critiche degli adepti (gli affiliati, i contagiati). Costoro non sono neppure i diligenti critici che, vivendo nell'università ed essendo vessillifero d'una mitologia, Piperno indica e depreca. Appartengono alla moltitudine – crescente a causa dell'accesso: l'accesso alla «morbida macchina» è la porta della caverna che s'è infine aperta. Appartengono alla moltitudine dei critici contemporanei, che di tutto scrivono, a cominciare da romanzi supposti d'ogni bene remunerativi, e che qualsiasi cosa sono autorizzati a commentare.

La seconda malattia è quasi innominabile, ci si fa del male solo a parlarne. Ma anche d'essa tutti hanno nozione: possiamo chiamarla «l'intelligenza con il nemico» – che altri non è che l'amico agli scrittori più caro, il proprio editore.

Negro, la parola diventata tabù per colpa del cinema

Nel doppiare i film americani, per rendere il senso dispregiativo di *nigger* si cominciò a pronunciarla con un tono di disgusto. Ma negli anni Cinquanta era d'uso corrente: come in un libro di Fernanda Pivano oggi riscoperto

Masolino D'Amico, «La Stampa», 29 novembre 2015

Quando una sessantina di anni fa Fernanda Pivano scrisse questo libro (*Lo zio Tom è morto*, Bompiani) poi rimasto nel cassetto, con scarso credito per l'editoria italiana dell'epoca, non si peritò nell'impiego di una parola che già un paio di decenni dopo avrebbe probabilmente avuto qualche esitazione a usare. Il fatto è che a quei tempi da noi un negro era ancora un negro, come un albino era un albino, un biondo era un biondo, uno scozzese era uno scozzese, un arabo era un arabo, un ebreo era un ebreo. Di tutti questi, solo «negro» sarebbe poi diventato, nell'italiano corrente, un termine offensivo. Questa fu una conseguenza artificiosa della diffusione dei film americani e, paradossalmente, dei progressi verso quella pacificazione dei rapporti tra le etnie della quale così eloquentemente la Pivano denunciava i ritardi.

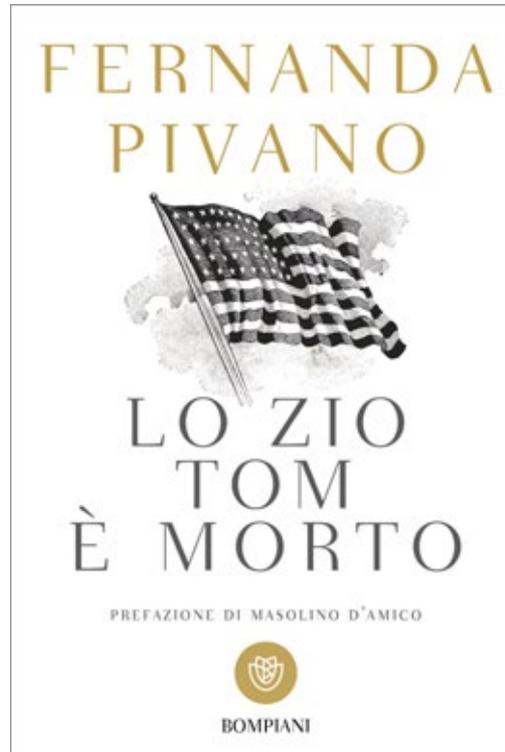
Per la verità, in inglese «negro» non è mai stato una parolaccia, ma negli Usa il termine da esso derivato, *nigger*, veniva usato come dispregiativo. Quando *nigger* cominciò a comparire sempre più spesso nel cinema di Hollywood in bocca a bianchi prevaricatori – mentre si adottava un atteggiamento di maggiore simpatia nei confronti degli americani di colore – gli importatori dei film, nei panni dei traduttori dei dialoghi (si chiamano adattatori), dovettero affrontare un problema. La nostra lingua non prevedeva un epiteto offensivo verso chi aveva la pelle scura. Non che noi altri italiani fossimo così aperti alla fraternizzazione. Ma non trovandosi nel territorio nazionale preoccupanti agglomerati di simili individui, consideravamo i rari esponenti di tale

diversità con un sorriso indulgente: faccetta nera, bongo bongo.

Al doppiaggio ci si ingegnò allora di salvare senso ed esigenze del sinc infilando due parole da dire velocemente al posto di una: «sporco negro». C'erano però due sillabe in più, scomode nei primi piani. Ben presto dunque l'insulto diventò semplicemente «negro», però detto con una intonazione di disgusto. Intanto negli Usa venivano aboliti dalla conversazione civile prima *nigger* (se non in bocca a personaggi da disapprovare), quindi negro, per poi arrivare alla sostituzione di negro, troppo simile a *nigger*, con *black*. *Black* avrebbe poi retto per qualche lustro prima di arrendersi ed essere rimpiazzato, è ancora presto per dire se definitivamente, da African American. Noi ci siamo supinamente rassegnati a mettere al bando, per imitazione, l'innocuo negro, avendo anche spiegato ai suoi destinatari che non dovevano accettarlo. Però non siamo andati tanto lontano. Infatti adesso dobbiamo dire «nero», che poi etimologicamente è la stessa parola.

Così a un lettore del 2015 questo negro che capita in quasi ogni pagina potrebbe suscitare reazioni istintive di stupore e di indignazione. Andando avanti peraltro costui dovrà abituarsi, via via che constaterà come questo libro oltre a essere rimasto estremamente attuale ci comunica qualcosa anche sul momento storico in cui nacque.

Quando la Pivano scriveva, le tensioni razziali erano ancora molto flagranti, la segregazione di fatto viveva ancora in parecchi Stati, in ampie zone del



paese alla gente di colore era impedito di votare, la pratica del linciaggio non era tramontata. Col senno di poi non ci meravigliamo delle deflagrazioni che sarebbero avvenute di lì a poco sotto la presidenza di Kennedy, Johnson e successori. Retrospectivamente Martin Luther King, Selma e Montgomery non ci sorprendono: mentre la generosa panoramica offerta dalla Nanda dei fermenti nella nascente letteratura dei discendenti degli schiavi ci prepara al conferimento nientemeno che di un Nobel a un'autrice afroamericana.

Insomma, per concludere tornando alla sostanza del riscoperto libro. Nella chiarezza e nella completezza delle informazioni e delle valutazioni qui abbiamo la migliore introduzione possibile agli avvenimenti del mezzo secolo successivo, compresi quelli ancora in fase di svolgimento adesso. È un antefatto che copre tutto l'arco dell'evoluzione della presenza forzata degli africani nel Nord America, e sotto ogni aspetto, compresa la nascita e gli sviluppi di una cultura assai originale, particolarmente nella musica; ed è

raccontato con ricchezza di dati, agilità e chiarezza, accompagnate dalla nota sotterranea di un umorismo cui solo ogni tanto ma sempre ineccepibilmente (quando ci vuole, ci vuole) viene permesso di trasformarsi in sarcasmo.

Sono doti preziose e largamente presenti, nonché subordinate a un'altra ancora più pregevole, vale a dire l'obiettività: obiettività conquistata tenendo sotto controllo una passione che sotterraneamente percorre e riscalda tutto il volume. Questa obiettività – non ho detto distacco! – è particolarmente opportuna davanti a una materia rovente come questa, uno dei più flagranti tra i crimini perpetrati nell'età moderna contro una fetta dell'umanità, durato ben quattro secoli. Materia che ha spesso alimentato pamphlet vibranti di indignazione; ma piuttosto che aggiungerne un altro alla lista, la nostra rimpianza americanista ha preferito lasciar parlare i fatti – il maggior numero di fatti compatibile con dimensioni che aspirano all'agilità, e con eleganza la raggiungono.

La rotta della nave di Teseo

Il neo editore: non sarà una Bompiani 2, non sarà di sinistra né di destra, sarà aperta a tutti i generi letterari. Non sarà radical chic. Ma saprà essere radical

Elisabetta Sgarbi, «Il Sole 24 Ore», 29 novembre 2015

Una casa editrice non si fonda contro qualcuno. Se non altro perché le energie da investire sono tali, che ogni dispersione è bandita.

La nave di Teseo non sarà la Bompiani, perché una Bompiani c'è già.

La nave di Teseo non sarà una Bompiani 2. Perché non sarà seconda e perché sarà unica.

La nave di Teseo non è una cooperativa di autori. La loro presenza nella costruzione del capitale è solo (ed è moltissimo) il segno tangibile che le case editrici vivono degli e per gli autori.

La nave di Teseo non è una casa editrice di sinistra o di destra. È una casa editrice.

La nave di Teseo non è la casa editrice di Umberto Eco e «della Sgarbi». Essa è amministrata da un consiglio di amministrazione in cui siedono, tra gli altri, illustri rappresentanti dell'imprenditoria e della società civile, rappresentanti degli autori e degli editori. Che guarderanno alla bontà delle proposte e alla salute economica della casa editrice.

La nave di Teseo non è guidata da un consiglio di amministrazione. È guidata da un Publisher.

La nave di Teseo non è primariamente una azienda. O meglio, lo è, ma continuerà a chiamarsi e a pensarsi come casa editrice. E a definirsi tale.

La nave di Teseo non avrà preclusioni di generi letterari, né di forme letterarie.

La nave di Teseo non è una casa editrice *radical chic*. Saprà essere *radical*, però.

La nave di Teseo non si occuperà solo di libri. Parteciperà, idealmente, a «La Milanese Letteratura Musica Cinema Scienza Arte Filosofia Teatro».

La nave di Teseo non è una follia. La follia è di pochi, i soggetti coinvolti in questa impresa sono molti e tutti, sinora, hanno dato segno di grande lucidità. Alcuni di essi, come Messaggerie e Feltrinelli, che offrono i servizi di distribuzione e promozione, includono centinaia di persone, tutte in pieno possesso delle loro facoltà mentali.

La nave di Teseo, benché ancora tale mi sembri, non è un sogno: è una realtà concreta, che inizierà le sue pubblicazioni nel mese di aprile 2016. E ho un po' di nostalgia, già, della Bompiani. Ma in fondo la nostalgia c'era già prima. Quindi la addebito al mio carattere.

La nave di Teseo non è una follia. La follia è di pochi, i soggetti coinvolti in questa impresa sono molti e tutti, sinora, hanno dato segno di grande lucidità.

Edgardo Franzosini: «Racconto vite di seconda e terza mano»

Parla il biografo dei «personaggi che non lasciano traccia», quali Bela Lugosi, primo Dracula di Hollywood, Giuseppe Ripamonti, ghostwriter del cardinale Borromeo, Raymond Isidore, il Picasso di Chartres

Dario Pappalardo, «la Repubblica», 30 novembre 2015

Edgardo Franzosini potrebbe essere un personaggio di Edgardo Franzosini. Una di quelle personalità entrate da una porta secondaria della grande storia. Un impiegato di banca, con la passione della letteratura e delle vite degli altri. Vite che apparentemente hanno lasciato pochi segni, quasi dimenticate. Lo scrittore le riprende e ne fa il centro di biografie eccentriche: Bela Lugosi, primo Dracula di Hollywood; Giuseppe Ripamonti, ghostwriter del cardinale Borromeo; Raymond Isidore, il Picasso di Chartres che trasformò la sua casa in una «cattedrale» di scarti luccicanti.

E, ultimo della lista, Rembrandt Bugatti, scultore incompreso, fratello del molto più noto Ettore, il re delle automobili. Anche lui, protagonista di *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (pubblicato da Adelphi come gli altri), proviene da uno dei faldoni di Franzosini. Nello studio dell'autore brianzolo, nella casa di San Bovio, frazione di Peschiera Borromeo – tra la statuina di Bela Lugosi-Dracula, le foto di famiglia, molta letteratura francese e l'opera omnia di Simenon – ci sono, chiusi dentro raccoglitori, i ritagli raccolti nel tempo. È un archivio di romanzi potenziali: «Mi capita di fare una ricerca e trovo un indizio su un personaggio, faccio un appunto, lo metto lì, lo dimentico. Poi incredibilmente ritorna. Deve rimanere un po' a decantare», spiega.

Franzosini, come decide che una vita vale la pena di essere raccontata?

A volte è anche casuale. Il personaggio che scelgo deve essere insolito, ma non eccentrico per il semplice gusto

dell'eccentricità. Deve avere quello che io chiamo un grumo di sofferenza umana. Tutti hanno qualcosa che viene tenuto sommerso. La sua deve essere una vita riservata. I miei sono personaggi che cercano di cancellare le tracce della loro esistenza.

Non fanno mai nulla di clamoroso, non sono passati alla storia...

Sono sempre gli altri, i secondi. Mi interessa la verità parallela di cui non tutti si sono accorti. I personaggi di cui scrivo coltivano un'ossessione, meglio se piccola: è più interessante. Nel mio primo libro, *Il mangiatore di carta*, mai più ristampato, faccio dire al protagonista: «Un uomo senza ossessioni ignora cosa possa offrire la vita».

Lei lavorava in banca, come ha iniziato a pubblicare?

Per più di 25 anni sono stato alla Banca nazionale dell'agricoltura, nella sede di piazza Fontana, ma dopo la strage. Un giorno, ho mandato il mio manoscritto a due editori: Sugarco e Sellerio. Il primo pubblicò subito *Il mangiatore di carta*. In realtà, anni dopo, scoprii che anche Elvira Sellerio mi aveva risposto. Ma il portinaio, all'epoca, su istigazione del padrone di casa che non mi accettava, si rifiutava di consegnarmi la posta, faceva finta che non esistessi.

Poi, vent'anni fa, ha iniziato a pubblicare con Adelphi e per lei è stata la svolta.

Ho avuto la fortuna di essere apprezzato da Giuseppe Pontiggia a cui mi sono rivolto in maniera ingenua, dicendo che ero brianzolo come lui e che

«In realtà, Bela Lugosi è stato il mio primissimo libro, uscito prima con un altro editore – Tranchida – che mi disse che come “Edgardo Franzosini” non avrei venduto una copia e quindi mi impose un nome immaginifico: Edgar Lander. E anche una biografia inventata in cui c’era scritto “vissuto molto a Berlino e a Vienna”, città che peraltro non avevo mai visitato.»

per un certo periodo avevamo condiviso il lavoro in banca. Pontiggia ha fatto leggere il mio libro a Roberto Calasso, a cui evidentemente sono piaciuto.

E così pubblicò anche Bela Lugosi, che è diventato un piccolo cult tra i lettori...

In realtà, *Bela Lugosi* è stato il mio primissimo libro, uscito prima con un altro editore – Tranchida – che mi disse che come «Edgardo Franzosini» non avrei venduto una copia e quindi mi impose un nome immaginifico: Edgar Lander. E anche una biografia inventata in cui c’era scritto «vissuto molto a Berlino e a Vienna», città che peraltro non avevo mai visitato.

Nel suo libro in qualche modo Lugosi diventa un vero vampiro...

La morfina che prendeva incideva su questo aspetto. In più per gli studios e per il pubblico lui doveva essere Dracula anche nella vita. Pare che gli scenografi della Universal andassero spesso a riempirgli la casa di ragnatele. Ho cercato di sottolineare come la macchina da presa sia una sorta di vampiro. Così come i personaggi che finiscono per restare attaccati addosso agli attori. Sembra che Napoleone sia uno dei più pericolosi...

Perché per 15 anni non ha più pubblicato un libro?

Avevo qualche dubbio sulle mie capacità. E poi ho dedicato tutto il tempo al romanzo sul Monte Verità. In realtà ci sono stato sopra troppo. Forse l’argomento meritava un libro più bello del mio. Ho

scritto 4 versioni, sempre troppo lunghe: sono convinto che ogni scrittore abbia una sua misura. Anche Simenon, quando andava oltre le 140-150 pagine, scriveva libri meno convincenti. La grande misura per me non va bene.

Il Monte Verità è la collina di Ascona, in Svizzera, dove nacque la comunità delle utopie all’inizio del Novecento. Come si è avvicinato a questa storia?

I personaggi del Monte Verità avevano tutti un sogno, un’ossessione. Questo è il loro fascino: ognuno aveva fondato una religione o un sistema di pensiero. L’eredità di questo mondo è ancora viva.

Come e quando scrive?

Mi piace scrivere in cucina. Nello studio, l’oppressione dei libri non aiuta. Metto su qualche verdura cotta, sto sulla pagina dalle 9 di mattina fino all’ora di pranzo, poi riprendo nel pomeriggio.

Perché scrive? Cosa cerca nella letteratura?

Non sono ancora riuscito a rispondere. Di tutta la storia di *Belfagor*, il telefilm che vedevo da bambino, mi è rimasta impressa una cosa: il protagonista va a trovare un vecchio alla periferia di Parigi che colleziona scatole di ritagli di giornale con le notizie più strane e sorprendenti. Alla fine io, con il mio archivio di personaggi potenziali, sono diventato come quell’ometto. Anche se non vorrei finire per essere lo scrittore delle vite eccentriche. Poi, invece, chissà... forse sono capace di fare solo quello.