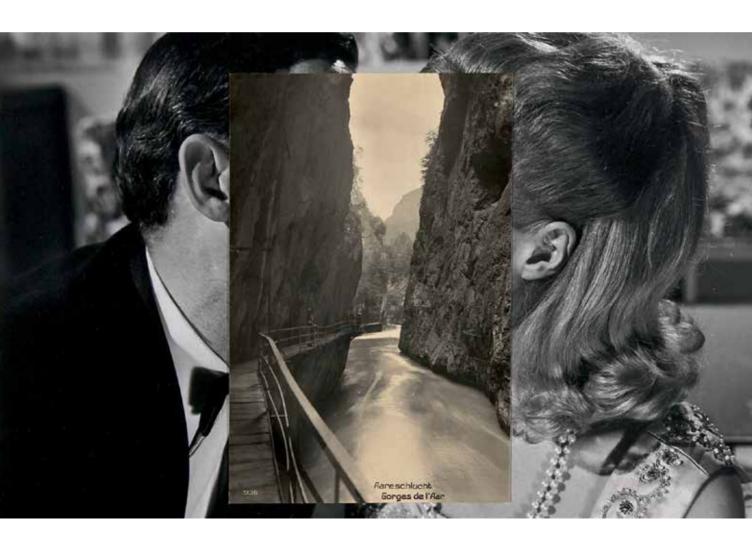
La rassegna oblique stampa di Oblique

La rassegna stampa del mese si apre con Copertura Totale, un racconto di Lea Barletti

I volantini pubblicitari del fondotinta coprono i marciapiedi e le strade. Ne hanno distribuiti a migliaia, oggi: campeggiano sui parabrezza delle auto, vorticano insieme alle foglie secche mossi dall'aria calda sopra le grate della metropolitana. Lei cammina, dopo il lavoro, come ogni sera, parlando piano tra sé, e le parole, le frasi, si appoggiano sulla punteggiatura dei suoi passi come sui tasti del computer. Torna a casa, oppure, ancora una volta, anche stasera, anche se il cielo è basso e le manca il respiro, supererà



senza rendersene conto il portone del suo palazzo e continuerà a camminare. Anche stasera, anche se è tardi, anche se sa che dovrebbe fermarsi, cercare le chiavi nella borsa, sempre che non le abbia dimenticate, il che potrebbe complicare la questione, cercare le chiavi, infilarle nella toppa, aprire il portone, chiamare l'ascensore, non aspettarlo e invece salire le scale, salirle fino al sesto piano, l'ultimo, aprire la porta di casa, pulire le scarpe sul tappetino, entrare, togliere le scarpe, gettarle in un angolo dell'ingresso, cercare le pantofole, non trovarle, ricordare di averle buttate, avevano un buco, anzi due, pensare: devo ricordarmi di comprarne un altro paio, togliere la giacca, appenderla all'attaccapanni, se c'è spazio, altrimenti alla spalliera di una sedia, andare in bagno, fare pipì, lavare le mani, andare in cucina, bere almeno uno o due bicchieri di acqua del rubinetto, sedere alla scrivania, accendere il computer, cominciare a scrivere.

Invece anche stasera, come la precedente e come tutte le sere dal tempo della guerra in poi, da allora: supera il portone e continua a camminare. Il suo sguardo registra la strada, i numeri civici, le auto, sempre le stesse, i cartelli, le aiuole, i portoni, tanti portoni uno di seguito all'altro, poi anche il suo portone: ma non succede niente. Niente che le faccia pensare: sono arrivata a casa: eccomi arrivata. Invece, prosegue fino al lungomare: si toglie le scarpe, le nasconde dietro a un muretto, cammina sulla spiaggia: raccoglie sassi, se ne riempie le tasche e la borsa. Camminando guarda per terra, i sassi, sempre diversi ogni giorno. E i suoi piedi, e la cicatrice sul piede destro, violacea, in rilievo, che lo percorre tutto, dallo spazio tra l'alluce e il secondo dito fino al malleolo, descrivendo una specie di S. Per cicatrici come questa o anche peggiori, che dopo la Grande Guerra degli Uni contro gli Altri sono in pochi, davvero in pochi, a non avere, è pensato il fondotinta Copertura Totale, un cosmetico all'avanguardia, non testato sugli animali, capace di coprire ogni tipo di cicatrice, segno, imperfezione, sbavatura, macchia della pelle per quarantott'ore di seguito senza necessità di ritocchi, a meno che non ci si lavi, è ovvio, ma pure se ci si lava bisogna effettivamente insaponarsi

con uno speciale sapone in pasta tipo quello che usano i meccanici, per intenderci, o strofinarsi per bene con un guanto, possibilmente di crine, o una spugna per i piatti, per levarselo, questo fondotinta, che infatti è waterproof, e resiste, se non si usano prodotti abrasivi o guanti di crine, fino a una o due docce (temperatura dell'acqua massimo trentotto gradi) e anche a ripetuti bagni in mare. E pensare che, lavorando nella fabbrica, potrebbe procurarselo gratis, ma lei non ha mai voluto usarlo, il fondotinta, né sul viso né sulle gambe, né tantomeno sui piedi. In tanti la invidiano perché può avere gratis tutto il fondotinta che vuole: donne, più o meno della sua età, o forse anche più giovani, che spendono ogni mese una fortuna per nascondere le cicatrici sui volti e sulle braccia con un adeguato strato di fondotinta Copertura Totale tonalità Bronze o Sable; e uomini, tra cui alcuni suoi amici, che ne consumano confezioni formato famiglia sulle natiche e sulla schiena, per coprire i segni dei morsi e delle bruciature. Le madri lo spalmano sui moncherini delle figlie che hanno violato le regole, per renderli uniformi e lisci, dei moncherini rosa mat che si possano guardare senza fastidio, e soprattutto senza rimpiangere le mani. Che poi è quello che promette la pubblicità e in questo caso, bisogna ammetterlo, i risultati sono superiori alle aspettative. Ma lei, soprattutto da quando lavora in quella fabbrica, ma anche da prima, non ne sopporta l'odore. E non è che puzzi, intendiamoci, ma a lei ha sempre ricordato l'odore dei salotti buoni, quelli che restano impacchettati nella plastica per anni.

È per questo che lei, dopo che tutto è accaduto, e dopo che è nata la fabbrica del fondotinta nella quale è stata assunta quasi subito, è per questo che lei non ha mai voluto usarlo. Così le sembra siano andate le cose, se non fosse che da quando lavora alla fabbrica, ma forse anche da prima, ha le idee un po' confuse su cosa è accaduto prima e cosa dopo, e soprattutto su cosa è accaduto. Quando è tornata, non ricorda da dove, ma ricorda di essere tornata, ha cominciato a collezionare sassi. Non crede che le due cose siano collegate, probabilmente i sassi le piacevano già da prima. Ma in effetti non ricorda nemmeno che

ci sia stato, un prima. Ma deve pure esserci stato, pensa. Un tempo in cui le persone non credevano necessario nascondere le cicatrici. Un tempo in cui una cicatrice non rimandava a nulla, un tempo in cui non bisognava mostrarsi lisci e innocenti, in cui non era accaduto quello che invece era accaduto, e che da allora non smetteva più di accadere. Un tempo in cui non ci si vergognava di ricordare, in cui ricordare non era una vergogna, e non una vergogna qualsiasi, una vergogna piccola, ma la peggiore di tutte le vergogne: la grande vergogna di ricordare.

Ma non si può dire che pensasse a queste cose mentre camminava lungo la spiaggia e raccoglieva sassi, perlomeno non in questi termini. Pensava ai suoi piedi, alla cicatrice sul dorso del piede destro, si chiedeva come se la fosse procurata – ma ha davvero importanza saperlo? -, e le altre, quelle sugli avambracci, tante, non smarginate come quella del piede, ma nette, e una sul viso, dall'angolo destro della bocca lungo la guancia fino all'orecchio, molto nodosa, quella, e spessa, che la sentiva anche da dentro, dall'interno della bocca passandoci la lingua. E le tante sulla schiena, ma soprattutto quelle sotto le piante dei piedi che rendevano difficile e doloroso indossare le scarpe: per questo, preferiva camminare scalza. Quelle cicatrici sotto i piedi che rendevano impossibile dimenticare ciò che non riusciva a ricordare: a ogni passo la grande vergogna risaliva dai piedi lungo le terminazioni nervose del dolore, e gocciolava giù dalle radici dei capelli, dagli occhi, dal naso, formando pozzanghere fangose, in cui il bambino dei vicini, che ha un baratro al posto del volto, fa navigare la sua barchetta di carta. La madre del bambino si è rovinata spendendo tutti i suoi risparmi per comprare confezioni su confezioni di fondotinta Copertura Totale formato famiglia

nel tentativo di riempirgli la faccia, ma non bastava mai, e a un certo punto il bambino ha sviluppato una reazione allergica, e ha cominciato a urlare, tutte le notti: urla così forte che il suo urlo trapassa il corpo della madre, e dal suo baratro di faccia vede qualcosa che nessun altro riesce a vedere, e questo qualcosa che solo lui vede lo fa urlare dal fondo della gola, dal fondo del petto, dal fondo di quel qualcosa che era la sua faccia e che ora non c'è più. Di giorno poi il bambino è sereno e vuoto, guarda navigare la sua barchetta e se parla è solo per chiedere ancora una volta il nome del padre, che nel frattempo ha dimenticato, che continua a dimenticare, anche se sua madre, pazientemente, glielo ripete ancora, e ancora, e ancora. Lei, quando esce dal lavoro, dalla fabbrica del fondotinta, e camminando passa vicino al bambino, si ferma a guardare le sue gambette buttate disordinatamente per terra, poco più in là insieme allo zaino di scuola, si chiede se il bambino non corra il rischio di dimenticarle lì, si sa, i bambini quando giocano dimenticano tutto il resto: vorrebbe dirglielo, ma non ricorda come si dice, e preferisce aiutarlo a fare silenzio. Dopo che l'ha aiutato a fare silenzio quel tanto che basta, lei può proseguire, ma è anche il momento, quello, in cui cominciano a pesare i sassi nelle tasche e non le resta altro che ricordare la strada del ritorno, anche se il ritorno è morto e sepolto sin dall'inizio della Guerra degli Uni contro gli Altri, o forse da prima, da molto prima. Da quando ha cominciato ad accadere quello che non ha più, mai più, smesso di accadere, nemmeno ora che le vendite del fondotinta Copertura Totale hanno cominciato ad andare davvero bene e per la prima volta, forse, la fabbrica concederà ai dipendenti un aumento di stipendio. Nemmeno ora.

Lea Barletti è attrice e performer in spazi interiori ed esteriori. Ha due figli e vive da qualche anno a Berlino. In copertina: © John Stezaker, *Pair IV* (2007), collezione privata.

Accettando la pura sopravvivenza non mi sono compromesso—DANTE VIRGILI

≠ Se non sei morto non sei nessuno	
Paola Zanuttini, «il venerdì della Repubblica», primo aprile 2016	7
≠ Il libro senza il libro	
Richard Lea, «la Repubblica», 2 aprile 2016	11
≠ Una dose di Dante Virgili per renderci immuni all'odio	
Roberto Saviano, «la Repubblica», 3 aprile 2016	13
≠ «Elena Ferrante sono io»	
Nicola Lagioia, «la Repubblica», 4 aprile 2016	15
≠ Is it Internet or internet? The Internet can't agree	
Abby Ohlheiser, washingtonpost.it, 4 aprile 2016	23
≠ La versione di Gay Talese: «Donne e libri, ecco la verità»	
Antonio Monda, «la Repubblica», 5 aprile 2016	24
≠ Intervista distratta a Laura Lepetit	
Silvia Cardinale Pelizzari, finzionimagazine.it, 6 aprile 2016	26
≠ Per tutto il tempo che importerà qualcosa: Breece D'J Pancake	
Liborio Conca, minimaetmoralia.it, 8 aprile 2016	32
≠ Harold Bloom e Gianni Celati, la critica letteraria ai tempi del Like	
Luca Ricci, ilmessaggero.it, 9 aprile 2016	34
≠ La scuola cattolica di Albinati svela la violenza dei maschi italiani	
Christian Raimo, internazionale.it, 10 aprile 2016	35
≠ Il libraio dell'Aquila	
Luca Misculin e Elena Zacchetti, ilpost.it, 12 aprile 2016	40
≠ I libri? Vanno a ruba. Ma per colpa dei furti	
Simonetta Caminiti, «il Giornale», 14 aprile 2016	42
≠ I faraoni gelidi di Don DeLillo	
Matteo Persivale, «La Lettura del Corriere della Sera», 17 aprile 2016	43
≠ Tutto è Shakespeare	
Francesco Guglieri, rivistastudio.com, 18 aprile 2016	46
≠ Perché in Italia abbiamo paura dei racconti?	
Vanni Santoni, vice.com, 19 aprile 2016	49
≠ Le startup che creano piccoli editori	
Sara Grattoggi, «la Repubblica», 20 aprile 2016	53

≠ Che bello il futuro, visto dal 1939	
Edoardo Nesi, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 22 aprile 2016	55
≠ Gli scritti di Anna Maria Ortese, il mondo discende dalle stelle	
Pietro Citati, «Corriere della Sera», 22 aprile 2016	58
≠ Il libraio accanto al lettore. Consigli per i venditori di storie	
Romano Montroni, «Corriere della Sera», 24 aprile 2016	60
≠ Nabokov schiavo di Lolita prima di Lolita	
Serena Vitale, «La Stampa», 22 aprile 2016	61
≠ Storia dell'animale che alla verità preferì la leggenda	
Angelo Carotenuto, «la Repubblica», 24 aprile 2016	63
≠ Del Giudice, un punto inatteso della realtà in scala	
Raffaele Manica, «Alias del manifesto», 24 aprile 2016	64
≠ New Italian weirdness	
Alcide Pierantozzi, rivistastudio.com, 26 aprile 2016	66
≠ Michel Houellebecq e la poesia. Consigli disperati per restare vivi	
Emanuele Trevi, «Corriere della Sera», 27 aprile 2016	70
≠ Secrets of the book designer: the many ways a cover is rejected	
Erik Carter, lithub.com, 27 aprile 2016	72
≠ Il talento di Edna O'Brien, narrare la vulnerabilità femminile	
John Banville, «Corriere della Sera», 29 aprile 2016	78
≠ Il libro che verrà	
Eugenio Cau, «Il Foglio», 30 aprile 2016	80

Se non sei morto non sei nessuno

È, in pillole, la filosofia di Harold Bloom. Che, in un'ora di conversazione, torna a liquidare quasi tutti gli scrittori contemporanei, da Jonathan Franzen a David Foster Wallace fino a Stephen King: *garbage*, cioè spazzatura

Paola Zanuttini, «il venerdì della Repubblica», primo aprile 2016

Prima di parlare del Sublime, tema molto caro al vetusto e controverso principe dei critici Harold Bloom, bisogna dar conto di qualche mediocrità. L'anno scorso, appena uscito negli Stati Uniti il suo *The Daemon Knows: Literary Greatness and the American Sublime*, è partita la solita zuffa. Tagliando e incollando qualche riga estrapolata dal ponderoso tomo, «Vanity Fair» ha presentato i Dodici autori americani che a parere di Bloom incarnano «lo sforzo incessante di trascendere l'uomo senza rinunciare all'umanesimo»: Whitman, Hawthorne, Melville e compagnia di defunti maschi bianchi (con l'eccezione di Emily Dickinson).

Due giorni dopo su Book Riot, sito letterario molto popolare e antiaccademico, si è scatenata la blogger Rachel Cordasco che, dichiarando candidamente di non aver letto il libro di Bloom, ha comunque stracciato la Lista dei Dodici proponendone una sua, più contemporanea, multiculturale e bazzicata dalle donne. Inutile dire che si sono presto aggiunte molte altre controliste politicamente correttissime. Quasi in tutte ricorreva il nome di Toni Morrison, autrice che, secondo Bloom, scrive roba da supermercato e ha ricevuto il Nobel senza meritarlo. D'altra parte, con la giuria del Nobel il critico è in frequente disaccordo: è arrivato a dire che premia idioti di quinta categoria.

Quando gli ricordi queste cose Bloom, che va per gli 86 e combatte con parecchi acciacchi, non spreca il fiato. Sussurra: *garbage*, cioè «spazzatura». In questa intervista, la parola – riferita a libri inutili, autori esangui, accademici in declino, critici infedeli

alla loro missione e recensori incapaci – ricorre con la stessa frequenza di Toni Morrison nelle liste di Book Riot. L'hanno definito sprezzante e certo lo era, ma adesso è dimagrito troppo, la baldanza sembra affievolita e *garbage* assume quasi un significato di autodifesa, la formula per liquidare gli assalti della bruttura: «Sono forse l'ultimo critico barricato sul fronte del Sublime letterario».

Seduto più modestamente al tavolo del soggiorno con un gilet di piumino bordeaux e la cuffia di
lana in tinta, ha piuttosto l'aspetto di un bambino
montanaro. Soprattutto quando le guance gli si accendono mentre recita (inaspettatamente) *La figlia che piange* del poco amato T.S. Eliot. «Tutta la mia
avversione per la misoginia, l'antisemitismo e la sessuofobia di Eliot si sgretola davanti a questa poesia».
Questo per dire che ideologia e letteratura non andrebbero mescolate, anche se per Bloom con Eliot
non è facile.

Oggi *The Daemon Knows* esce in Italia per Rizzoli con il titolo *Il canone americano*, che lascia perdere il daimon, ovvero il genio creativo, per strizzare l'occhio a *Il canone occidentale*, l'opera di Bloom più conosciuta (non necessariamente più letta), che alla sua uscita nel 1994 suscitò parecchi disaccordi. Li suscitò perché nella selezione dei 26 autori che hanno edificato la grande tradizione letteraria dell'Occidente (da Dante a Shakespeare, da Montaigne a Milton, da Cervantes a Borges, da Molière a Proust, da Freud a Virginia Woolf, fino a Beckett) non c'era un vivente.

Non che Bloom detestasse tutti gli scrittori vivi o quelli morti da poco, ma a suo parere nuotavano, alcuni molto bene, in acque già solcate dagli augusti precursori. (Lui poi sostiene che la profezia canonica va messa alla prova per due generazioni dopo la morte di uno scrittore).

Nelle intenzioni di Bloom Il canone americano non è un canone, ma non ha fatto tante storie con la Rizzoli su quel titolo furbetto. Per scoraggiare fraintendimenti, polemiche e giochi della torre anche in Italia, conviene dargli spazio, molto spazio, per raccontare come è nato e che cosa è il suo nuovo libro. «Sei anni fa provo a fare uno spettacolo su Walt Whitman, ma dopo un po' mi arrendo: più lo conosco come poeta, più lo perdo come persona. Credo che Whitman si sia cancellato deliberatamente. Allora decido di scrivere un libro sulla sua poesia e, di lì a poco, mi chiedo: cosa c'è di altrettanto titanico nella letteratura americana? Moby Dick. Ecco quindi la prima sezione Whitman-Melville. Ma Whitman deriva da Ralph Waldo Emerson che, mezzo secolo fa, mi ha folgorato e mi è stato di grande aiuto in un periodo di profonda crisi. Nella seconda sezione metto quindi Emerson e con lui Emily Dickinson, perché è la più importante poetessa americana dopo Whitman. Passo alla narrativa, declinata dai nostri grandi sul romance: il maestro del genere è Nathaniel Hawthorne, che ha avuto una potente influenza sull'ottimo Henry James. E siamo alla terza. Nella quarta decido di inserire due autori che, a differenza dei precedenti, hanno avuto un grande pubblico e un considerevole potere letterario in vita: Mark Twain e il poeta Robert Frost. Quindi comincio a pensare ai poeti che mi sono piaciuti di più: Wallace Stevens e Hart Crane. Stevens ha vissuto un agone continuo con Eliot, così ai duellanti spetta la quinta sezione.

«Nietzsche diceva che gli errori nella vita sono necessari alla vita e, nella lettura, alla lettura. Hai visto cosa hai fatto e fai meglio.» Nella sesta mi concentro sugli autori americani più ambiziosi, William Faulkner e Crane, che è la mia passione da quando avevo 10 anni. È libro complesso, una sfida forse troppo difficile, ma penso sia migliore del *Canone occidentale*».

Nota a margine. A 10 anni, il piccolo Harold, figlio di immigrati ebrei che parlano solo yiddish, si innamora di un poeta ostico come Crane e si interroga sul perché Melville non abbia inserito in *Moby Dick* alcune citazioni del Libro di Giona: ma che bambino era? «Molto sensibile, la poesia mi consolava, forse per questo ne ho imparate così tante che recito ancora, di notte, bisbigliando per non svegliare mia moglie. La scuola ebraica ha sviluppato la predisposizione per l'esegesi. E forse i geni di un bisnonno rabbino influiscono».

Bloom ammette di essere «un critico empirico e personalizzante»; nel libro, che è impegnativo quanto fascinoso, ci si può interrogare sull'attendibilità delle visioni o di qualche elucubrazione. Prendiamo pagina 279, dove si parla di *La lettera scarlatta* e in particolare dell'eroina: «Hester costringe Hawthorne a uscire dall'àmbito del *romance* per entrare in quello del romanzo psicologico, il che è un segno della sua relativa libertà e della curiosa schiavitù del suo autore, della incapacità di quest'ultimo di rendere conforme alle proprie aspettative morali il suo personaggio più poderoso. Hester inganna gli altri, e per un po' anche se stessa, ma non permette a Hawthorne di illudersi. Lui forse avrebbe preferito vederla come una dark woman».

Una protagonista che spadroneggia sulla trama è una bella invenzione, ma quanto dimostrabile? Insomma, il più autorevole critico vivente si è mai accorto, a posteriori, di averla sparata grossa? «Certo: bisogna sbagliare. Nietzsche diceva che gli errori nella vita sono necessari alla vita e, nella lettura, alla lettura. Hai visto cosa hai fatto e fai meglio. E Beckett suggeriva di sbagliare, sbagliare di nuovo e sbagliare meglio».

È a Yale dal 1951 Harold Bloom. Ha insegnato in molte altre università, anche italiane, ma questa è la sua casa madre, non senza contrasti. Nel 1976 ha mollato il dipartimento di Inglese: «Quando ho visto che prendeva il sopravvento la School of Resentment». La definizione, coniata da lui stesso, si riferisce a quegli accademici risentiti che nella critica letteraria antepongono, o accompagnano, ai valori estetici quelli ideologici: marxismo, multiculturalismo, femminismo, poststrutturalismo eccetera. Continua a insegnare, è Sterling professor – la carica più prestigiosa conferita a Yale – di Studi umanistici. Tiene lezione nel suo soggiorno a una dozzina di giovani studenti: quelli della specializzazione o dei master non li vuole «perché li hanno già rovinati». Le materie sono due suoi cavalli di battaglia: Shakespeare il martedì e influenza poetica (ovvero il conflittuale debito d'ispirazione che gli autori hanno con i loro precursori) il giovedì.

A questi studenti, che cita spesso nel libro, il professor Bloom non teme di insegnare cose sbagliate? «Quello che insegno non è sbagliato, alla mia età è come acciaio temperato. Insegno dal dentro al fuori, non al contrario. Parlo da dove è la poesia, dal cuore della visione. Questa conoscenza è stata raggiunta in una lunga vita trascorsa leggendo bene e profondamente, meditando su cos'è la scrittura e restando in contatto con una manciata di critici occidentali che fanno la differenza».

I critici, appunto. Una volta ho chiesto a Philip Roth notizie su Michiko Kakutani, la critica del «New York Times» che lo stroncava sempre: mi ha risposto che non era importante. Era solo una giornalista che redigeva recensioni, mentre i veri critici come il suo amico Harold Bloom non perdono tempo con le recensioni: pensano ai libri, ci scrivono i saggi. In realtà il caro amico Harold prima le scriveva anche, le recensioni, e proprio sulla «Book Review» del NYT, poi un articolo pubblicato dal giornale per il ventennale del *Canone occidentale* l'ha così irritato da fargli troncare ogni rapporto di lettura o collaborazione con la testata. Ma se il vero critico non si abbassa a recensire la produzione corrente il povero lettore a chi si rivolge?

La risposta di Bloom è un po' irritante. «C'è poco tempo: perché sprecarlo con questa spazzatura invece di rileggere la Divina Commedia? Il mio compito è insegnare e scrivere i miei libri, non leggere

«Quello che insegno non è shagliato, alla mia età è come acciaio temperato. Insegno dal dentro al fuori, non al contrario. Parlo da dove è la poesia, dal cuore della visione.»

questa spazzatura per comunicare al pubblico che è spazzatura. Il mio precursore Samuel Johnson, la figura che ho emulato, diceva che la funzione della vera critica è trasmutare le opinioni in conoscenza. Questo è il mio lavoro». Qui ci vuole un correlativo oggettivo: le note maestose e canoniche emesse dalla filodiffusione (col volume che non si riesce ad abbassare) sottolineano a dovere la gravità di Bloom. Nel Canone americano si parla di religione americana. Una religione in cui Whitman si vede come un sole che irradia e il capitano Achab è pronto a colpirlo, il sole, se l'astro ha la malaugurata idea di offenderlo. «Dei miei Dodici solo uno è cristiano, anzi, neocristiano, Eliot; per il resto sono trascendalisti. Il nuovo americano è un dio-uomo che si è creato da solo e, se Dio o Gesù viene a lui, gli accade solo quando è in perfetta solitudine e libertà».

Ecco, la solitudine: nel *Novecento americano*, anche nel secondo dopoguerra, ci sono scrittori, comunque defunti, che hanno raccontato la solitudine. Snocciolo un rapido elenco: Hemingway, Fitzgerald, Salinger, Carver, Cheever («Chi? Ah, un brav'uomo, giusto uno scrittore di storie»), Richard Yates («*Revolutionary Road* era buono, ma niente»), Nathanael West. Responso finale: bravi o bravini, per carità, ma nessuno è canonico.

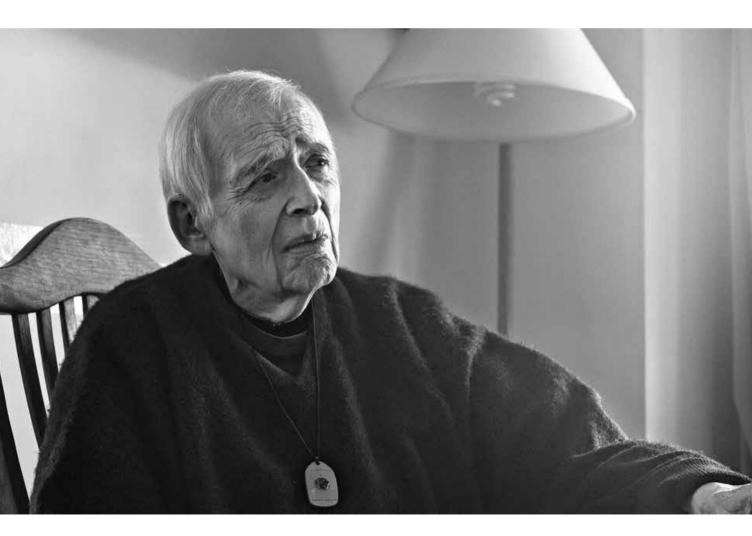
Inutile citare i viventi o i morti recenti, che parlino di solitudine o meno. Il critico promuove, e non per tutta l'opera, solo Roth, DeLillo, Pynchon, Cormac McCarthy e John Ashbery tra i poeti. Scrittrici, niente. Stephen King è il male assoluto, provo a paragonarlo a Balzac, solo in termini di iperproduttività. Nessuna risposta pervenuta, ma basta lo sguardo quasi offeso di Bloom che, nel libro, tra un Sublime e l'altro dà una stoccata pure a Franzen e Wallace: «Ci troviamo di fronte a una crisi di vasta

entità quando le opere contemporanee non sono in grado di realizzare le proprie ambizioni (*Infinite Jest* di David Foster Wallace, *Libertà* di Jonathan Franzen)».

È scontato ipotizzare che a un ottantaseienne il presente faccia un po' schifo (anche se ha in programma un nuovo libro, *Possessed by Memory*, excursus tra poesie e prose molto amate e immagazzinate nella sua poderosa memoria), ma è altrettanto scontato affermare che la letteratura americana non produce capolavori, al momento. Comunque il Sublime è dichiarato ufficialmente morto.

«È finito con Faulkner e Crane. È una situazione molto triste: il declino culturale, l'avvitamento della speranza, la morte della democrazia. Ormai gli Stati Uniti sono una plutocrazia, un'oligarchia.

Guardi a cosa ha portato la reazione alle controculture: a questa orribile involuzione fascista dei repubblicani. La School of Resentment ha vinto nelle università, ormai in totale decadenza, è riuscita a demolire gli studi umanistici mettendo sullo stesso piano i fumetti e i sonetti, gli standard sono collassati, la scrittura cattiva passa per buona. Ho sprecato anni a denunciarli. Basta. Hanno vinto. Pace. Tanto Dante sarà sempre Dante e Shakespeare sempre Shakespeare. E magari in futuro tornerà un po' di ragione. Intanto resiste un'élite, non riconosciuta dalla società corrotta né dall'accademia degradata. Siamo migliaia, in Cina, Perù, Australia, Slovenia, tutti in contatto. Mi scrivono, io non rispondo, ma mi commuovo: c'è ancora qualcuno che non vuole spazzatura».



Il libro senza il libro

Negli Usa un editore sperimenta opere definite non stampabili, impossibili da immaginare su carta, reperibili online e che utilizzano app e Google Street View. Ma quali sono le caratteristiche e gli aspetti di contenuto di questi volumi digitali? Parlano gli autori che si cimentano con la nuova piattaforma

Richard Lea, «la Repubblica», 2 aprile 2016

L'editrice Anna Gerber non sta cercando di dare il colpo di grazia al libro stampato: vuole solo farci passare un po' più di tempo sul nostro cellulare. «Il problema, secondo noi, non è cambiare il nostro modo di leggere» dice «ma ci piace tentare di immergere i lettori nei libri sui loro cellulari». Gerber si è spinta ai confini della pagina stampata da quando lei e Britt Iversen, nel 2010, fondarono la Visual Editions, una casa editrice che pubblica libri fuori dagli schemi come Tree of Codes di Jonathan Safran Foer e Composition No 1 di Marc Saporta. Ora la Visual Editions si è unita al Google Creative Lab per creare Editions at Play, al tempo stesso progetto editoriale e libreria online che vende libri che «non si possono stampare», disponibili su Google Play. «Stiamo cercando di fare dei libri molto piacevoli, sorprendenti e totalmente non pubblicabili» dice Gerber. Non sono dei giochi e nemmeno delle app - sono tutti scritti in html - ma ognuno di essi è impossibile da immaginare su carta».

I primi due titoli sono *The Truth About Cats and Dogs*, racconto bifronte di un tentativo di collaborazione poetica in cui si salta tra i capitoli di due scrittori, Sam Riviere e Joe Dunthorne; e *Entrances & Exits*, una love story scritta da Reif Larsen in cui una chiave, trovata in una libreria abbandonata, apre a un viaggio che il lettore può seguire usando Google Street View.

«La gente dice che i libri di carta hanno delle qualità che non è possibile trasferire ai libri digitali» dice Iversen. «Ma noi vogliamo far vedere che i libri digitali possono avere delle qualità narrative e visive che promuovono la scrittura e tuttavia non possono essere trasferite alla stampa. Vi leggereste un libro seduti alla scrivania? È più probabile che vi mettiate comodi sul divano o su una poltrona a leggere un libro – ma questo lo potete fare sul vostro cellulare con la stessa facilità con cui lo fate con un libro tascabile».

L'equilibrio tra interattività e flusso narrativo è uno dei punti più discussi, spiega Tom Uglow del Google Creative Lab, il cui team è sempre diffidente rispetto a ogni elemento interattivo che si mette in mezzo alla storia.

«A volte questo significa lavorare in un modo circolare e apparentemente illogico,» dice Uglow «con gli scrittori che fanno delle modifiche sulla base di un'esperienza di lettura che si muove interattivamente e non solo su una base narrativa, mentre programmatori e disegnatori fanno dei cambiamenti con un impatto sulla leggibilità e su ciò che si può fare da un punto di vista tecnico. Ma è in questi punti circolari delicati che si sviluppa la maggior parte della magia». Al di là dello stereotipo dello scrittore come creatore solitario, per lo scrittore Reif Larsen questa rete di collaborazioni non è molto diversa dal processo di produzione di un romanzo tradizionale. Le sue ultime opere – The Selected Works of TS Spivet e I Am Radar – sono entrambe piene di illustrazioni e note a margine di ogni genere, spiega, e accanto al lavoro editoriale c'è stato «un grande lavorio su problemi di progettazione piccoli e grandi. Mi piace questo lavorio, è utile a un processo creativo più forte».

Per il suo libro Entrances & Exits, pubblicato con Editions at Play, Larsen aveva inizialmente

immaginato un processo di avanti e indietro, uno scambio di prototipi e idee tra lui e i programmatori; una visione impossibile, considerando quanto tempo può richiedere la codifica. Invece, Larsen ha prima scritto una bozza completa, immaginando «come potesse funzionare sullo schermo, quanto avrebbe funzionato il ritmo tra il testo e l'immagine, quanto dovessero essere brevi i portali di testo».

«Siamo soliti leggere dei libri stampati quando sappiamo di avere una quantità di tempo relativamente grande per farlo» dice Russell Quinn, che con lo scrittore Eli Horowitz ha dato vita a Sudden Oak, creando delle app narrative già premiate. Tra i titoli pubblicati da Sudden Oak c'è *The Silent History*, che si svolge in un mondo in cui i bambini nascono incapaci di imparare il linguaggio, e The Pickle Index, il racconto di una sgangherata troupe di un circo che organizza un'evasione dal carcere. «Quello spazio è di solito piuttosto controllato e le interruzioni che ci si può aspettare sono minime, tanto se ci troviamo a casa che sull'autobus. Le app sono di solito delle esperienze molto fuggevoli – la gente salta da un'app all'altra, è interrotta da notifiche, naviga su vari siti mentre è in attesa nell'ufficio postale. Devi offrire una serie di esperienze a bocconcini e rendere facile riprendere il punto e andare avanti».

Pears aveva solo una «vaga nozione» di un racconto quando ha commissionato un software per gestire i rapporti tra blocchi di testo indipendenti e poi ha cominciato a scrivere. La complessa avventura che ne è emersa, *Arcadia*, si muove tra un paradiso agrario, una tecnocrazia repressiva e la Oxford degli anni Sessanta in piccoli brani, ognuno dei quali, nell'app, appare come un'unità separata.

«Devi offrire una serie di esperienze a bocconcini e rendere facile riprendere il punto e andare avanti.» «Ho cominciato a scrivere per piccole scene» spiega Pears. «Mentre prima ero solito scrivere capitoli molto più lunghi, scene molto più lunghe, qui ogni blocco di testo dell'app era un piccolo blocco di testo sul mio schermo. Dato che le storie erano molto più separate in questo strumento di scrittura su misura, hanno cominciato a separarsi... nello stile e nel genere, molto più di quanto mi aspettassi».

Non avendo letto molta letteratura interattiva prima di imbarcarsi in *Arcadia*, Pears si è trovato in difficoltà con i fan della narrativa interattiva «perché non ne sapevo nulla. Mi interessava tentare di risolvere il problema, più che dare il mio contributo in un àmbito preesistente» dice. «A me non importava se era una soluzione nuova, mi importava solo che funzionasse».

Quando in una stanza c'è un programmatore, uno scrittore e un editore, chi ha l'ultima parola? «Credo di averla avuta io» dice Reif Larsen. «Ma forse è più corretto dire che è stata del libro. Il libro, in realtà, ci ha detto di che cosa aveva bisogno. Un paio di volte Google ha avuto l'ultima parola, quando hanno detto "impossibile". Un paio di volte sono tornato alla carica per dire: "Il libro ha davvero bisogno di questo. Bisogna trovare un modo per renderlo possibile". Probabilmente mi avranno odiato, ma sono tornati nella loro caverna magica e lo hanno reso possibile». Conquistare l'attenzione in un mondo digitale in cui i lettori semplicemente «si muovono in modo ampio e superficiale» è la sfida per gli autori, dice Larsen, il quale vorrebbe che i lettori consumassero le sue opere «singolarmente e profondamente».

«Chi racconta delle storie brama la vostra attenzione» dice. «Abbiamo bisogno della vostra attenzione. È la sola cosa che abbiamo. Quindi dobbiamo essere intelligenti, credo: non si tratta di banalizzare le nostre storie, ma di conoscere il nostro mezzo e la piattaforma che abbiamo. Alla fine si tratta sempre di rendere grande il racconto, di far sì che non si possa più posare il libro, usando tutti i vecchi trucchi: grandi personaggi, misteri, amori, drammi, informazioni taciute. Ma bisogna anche lasciare che la piattaforma guidi un po' la storia. Non stai scrivendo nel vuoto».

Una dose di Dante Virgili per renderci immuni all'odio

Roberto Saviano spiega perché rileggere il libro più controverso

Roberto Saviano, «la Repubblica», 3 aprile 2016

Odio. Odio vivo, sanguinante, pulsante. Odio vero, non gioco di prestigio, sotterfugio letterario, pigro sfogo di penna. Odio, odio, odio. Scriverlo tre volte di seguito forse basterà nella somma a far intuire cosa ha scritto e chi è stato Dante Virgili. I francesi, in letteratura, sanno quando si parla d'odio vero, con che cosa si ha a che fare. Louis-Ferdinand Céline, che non abbisogna altro che d'esser citato, Blaise Cendrars e la sua mano mozza, artefice di pagine dove l'odio umano vibra in un incredibile meccanismo armonioso, e il padre assoluto degli odiatori, Charles Baudelaire, sono autori capaci d'usare la parola come arnese acuminato contro tutto ciò che si pone a portata d'affondo, di staffilata. L'odio totale non ha un obiettivo preciso, o un piano d'accusa, è un'irradiazione circolare che investe ogni elemento e soprattutto l'origine del proprio odio: sé stessi. Nell'attività dell'odiatore letterario vi sono oggetti prediletti, preferenze di distruzione, precedenze di disprezzo ma non v'è una chiara gerarchia e ancor più non v'è una politica dell'odio, una possibilità di soluzione dialettica tra odiatore e odiato. È una scrittura fatta col martello!

Torna ora in libreria Dante Virgili, non me l'aspettavo, credevo ormai che non avrebbe mai più rivisto scaffale, che sarebbe rimasto nelle mani di chi già sprovvedutamente ne avesse preso rara copia. Detto ciò, prendete le pagine di Dante Virgili e schiacciatele con un pestello in un robusto mortaio di pietra viva, dopo pochissime pestate nel fondo del mortaio troverete un liquido bilioso, denso, simile a un bolo di catarro narrativo e rigagnoli di sangue, un pasticcio d'ossa umane e ali di falena. Non mi sovviene altra figura descrittiva per meglio rappresentare la scrittura di questo osceno narratore ritrovato. Il

nome Dante Virgili è sconosciuto ai più. Anche gli addetti ai lavori non ricordano questo strano nome, anzi si arrovellano nel cercare di venire a capo di uno pseudonimo così assurdo da sembrare banale. Nessuno pseudonimo. Dante Virgili è il nome reale dell'unico scrittore «nazista» italiano, autore di un solo romanzo pubblicato (e con diversi pseudonimi autore di molti romanzi western e libri per ragazzi), personaggio solitario, ipocondriaco, di lui non esiste neanche una fotografia. Quando è morto nessun familiare ha voluto spendere un obolo per fargli il funerale, nessun amico ha sofferto, nessuna lacrima, nessuna presenza. Dante Virgili faceva schifo a tutti e tutti gli facevano schifo, o quasi.

Nel 1970 la Mondadori pubblica un romanzo, *La distruzione*, in copertina campeggia il volto di Adolf Hitler in una sua smorfia tipica, costruita con una molteplicità di colori a chiazze. Una grafica particolare per un testo davvero singolare. Il libro è provocatorio, dannatamente tormentato, un inno disperato al nazismo e al Führer come negazione assoluta di un presente decadente e decaduto. Il libro di Dante Virgili è una cassa di nitroglicerina pronta a esplodere. Sogna stroncature, si immagina fiaccolate contro di lui, raccolte di firme che lo indichino come bersaglio. Invece, il romanzo è ignorato. Gli ambienti politici non lo considerano, i cenacoli intellettuali non lo detestano, non lo stroncano. Virgili e *La distruzione* sono riassorbiti nell'oblio.

Il protagonista è un uomo brutto, che lavora come correttore di bozze in un giornale squallido, buro-cratizzato, circondato da mediocrità e stupidaggine. Sogna la fine dell'umanità, gode nell'immaginare la tragedia ultima di una guerra nucleare che possa far terminare «l'esperimento umano, come quello

dei dinosauri». Il distruttore non ha famiglia, non ha moglie né figli, osserva la politica internazionale nella speranza che i tempi per il conflitto nucleare si velocizzino, che la catastrofe sia prossima. Il distruttore ha nostalgia del Reich, ammira la Germania di Hitler, adora le possenti armate tedesche, ha svolto il ruolo di traduttore per le Ss, durante l'occupazione tedesca in Italia, ha assistito estatico a Berlino a un discorso del Führer. Eppure Dante Virgili non sembra essere un intellettuale conservatore. Predilige il suono del cingolato, la marcia della Wermacht, la protervia del soldato; gli scenari di sangue che appaiono nella sua mente gli ricordano, nella melma della pigrizia, cosa può ancora significare essere uomo. «Ho evitato la mediocrità. Moglie scialba prole male allevata. Accettando la pura sopravvivenza non mi sono compromesso. Vivendo in attesa della vendetta non mi sono alienato. Sono ancora IO... In ultimo un conflitto nucleare mi salverà. È fatale che scoppi prima o poi. DEVE scoppiare. Si strazieranno a vicenda bruceranno vivi nel loro calderone di streghe. Si macereranno in un'orgia di fuoco».

La libidine e la Germania sono due cardini, due ossessioni che tempestano il romanzo. Il sadomasochismo, spinto sino ad aneliti pornografici, è una costante per Virgili che lo usa con un accento misogino. Il distruttore considera la donna null'altro che la vita trionfante che si manifesta in tutta la sua versatilità. Trionfo della vita, che nel tempo del capitalismo significa trionfo della merce, attrazione per il danaro, rapporti finalizzati all'accumulare finanze. Il distruttore vede nella possibilità di pagare le donne un mezzo per dominarle, per esperire il potere su

quegli esseri che essendo lui squattrinato, brutto e trascurato, non si avvicinerebbero mai.

Nel suo libro *Cronaca della fine* Antonio Franchini racconta della vicenda umana e intellettuale di Dante Virgili, della complicatissima vicenda editoriale dei suoi scritti, delle sue manie di tormentare i funzionari della Mondadori. Molti funzionari si erano legati a Virgili, nonostante la sua insistenza, antipatia, spesso tracotanza. Insomma Virgili, pur avendo tutte le caratteristiche del solito aspirante scrittore, scocciatore e rompiballe, aveva lasciato traccia di sé nella casa editrice.

Il suo primo romanzo fu pubblicato quasi come tentativo provocatorio, l'altro testo fu bocciato, eppure quando Dante Virgili si presentava, fisicamente, alla Mondadori, un capannello di persone gli si raccoglieva d'intorno. Cosa vedevano questi funzionari nelle pagine e nella vita di Virgili? Solo curiosità per un mostro metropolitano, nascosto al terzo piano di un qualsiasi palazzo a imbrattare fogli? Giuseppe Genna, Michele Monina e Ferruccio Parazzoli scrissero un bel libro dal titolo I Demoni dove il personaggio Dante Virgili (modificato in Dante Virgilio) è mostrato in tutto il suo aspetto mitico, amalgamato agli spettri dostoevskijani di cui sembra essere figlio abortito. Proprio la magica impubblicabilità di Virgili, rende le sue pagine così importanti e necessarie, ma d'una necessità che trascende il piano d'un romanzo. Le parole di Virgili marchiate a fuoco su pagine bianche, potranno anche esser pubblicate, ma manterranno la loro labirintite scompaginata, l'accumulazione parossistica d'odio ed efferatezza, la tenerezza nascosta di un'umanità in letargo. Virgili non è da leggere ma da iniettare.

Il libro è provocatorio, dannatamente tormentato, un inno disperato al nazismo e al Führer come negazione assoluta di un presente decadente e decaduto.

«Elena Ferrante sono io»

Non ha mai voluto rivelare la sua identità lasciando che a parlare fossero solo i suoi libri. Il perché l'autrice di L'amica geniale lo spiega in questo colloquio: «Scrivere è di per sé già un atto di superbia...»

Nicola Lagioia, «la Repubblica», 4 aprile 2016

Nicola Lagioia: «Uno degli aspetti più potenti di L'amica geniale riguarda il modo in cui viene resa l'interdipendenza tra i personaggi. È evidente nel rapporto tra Lila e Elena, nel modo in cui ognuna riesce a depositare nell'altra la propria forma, la quale (proprio come una forma di vita autonoma) continua ad agire al di là della presenza fisica che l'ha generata. Ogni volta che Lila svanisce dall'orizzonte degli eventi di Elena, continua comunque ad agire nell'amica e, si presume, accade anche il contrario. Leggere il suo romanzo è confortante, perché nella vita vera succede così. Le persone per noi davvero importanti (le persone a cui abbiamo dato l'opportunità di scassinarci interiormente) non cessano di interrogarci, ossessionarci, perseguitarci, all'occorrenza guidarci. Anche se nel frattempo sono morte, o lontane, o se ci abbiamo litigato. Il che – mi sembra – altera addirittura la costruzione dei ricordi. Il modo in cui rileggiamo il romanzo della nostra vita dipende anche da come agiscono silenziosamente in noi (modificandone gli snodi) le persone fondamentali. Per come riesce a rendere questi meccanismi, L'amica geniale mi sembra un romanzo di una modernità assoluta. Però nei suoi 4 libri questa interdipendenza si estende a tutto il mondo delle due amiche. Nino, Rino, Stefano Carracci, i fratelli Solara, Carmela, Enzo Scanno, Gigliola, Marisa, Pasquale, Antonio, persino la Galiani... Nonostante per loro le regole dell'attrazione reciproca non siano intense come quelle che legano Elena e Lila, rimangono tutti comunque sempre in orbita. Sbarazzarsene è impossibile. Ricompaiono di continuo gli uni davanti agli altri. Certo litigano. Si tradiscono. In certi casi finiscono quasi per ammazzarsi. Si dicono o si fanno cose che in

altri contesti sarebbero sufficienti a troncare i rapporti per sempre. Eppure, questo non succede quasi mai. C'è sempre uno spiraglio che rimane aperto (penso ad esempio a Marcello Solara che continua a essere cordiale con Elena anche dopo i suoi attacchi su «l'Espresso»). Sembra che solo la morte – o l'estrema vecchiaia – possa spezzare i loro legami. Tenendo conto di cosa sono fatti quei legami, potrebbe sembrare una maledizione. Eppure non è da considerare anche una benedizione? L'alternativa rischia di essere la solitudine assoluta. In certi casi confesso che li ho invidiati».

Elena Ferrante: «Da dove comincio? Dall'infanzia, dall'adolescenza. Certi ambienti napoletani poveri erano affollati, sì, e chiassosi. Raccogliersi in sé, come si dice, era materialmente impossibile. Si imparava prestissimo ad avere la massima concentrazione nel massimo disturbo. L'idea che ogni io è, in gran parte, fatto di altri e dall'altro non era una conquista teorica, ma una realtà. Essere vivi significava urtare di continuo contro l'esistenza altrui ed esserne urtati, con esiti ora bonari, l'attimo dopo aggressivi, quindi di nuovo bonari. Nei litigi si tiravano in ballo i morti, non ci si accontentava di aggredire e insultare i vivi: si finiva per degradare con naturalezza anche zie, cuginette, nonni e bisnonni che non erano più al mondo. E poi c'era il dialetto e c'era l'italiano. Le due lingue rimandavano a comunità diverse, entrambe gremite. Ciò che era comune all'una non era comune all'altra. I legami che stabilivi nelle due lingue non avevano mai la stessa sostanza. Variavano gli usi, le regole di comportamento, le tradizioni. E quando cercavi una via di mezzo ti veniva un dialetto finto che era contemporaneamente un italiano triviale. Tutto questo mi (ci) costituisce, ma tuttora senza un ordine e una gerarchia. Niente è tramontato, tutto è qui nel presente. Certo, oggi ho luoghi piccoli e tranquilli dove mi posso raccogliere in me, ma questa espressione la sento tuttora un po' ridicola. Ho raccontato di donne in momenti in cui sono assolutamente sole. Ma nelle loro teste non c'è mai silenzio e nemmeno raccoglimento. La solitudine più assoluta, almeno nella mia esperienza, e non solo narrativa, è sempre, come nel titolo di un libro molto bello, troppo rumorosa. Per chi scrive non c'è persona rilevante che si rassegni a tacere definitivamente, anche se abbiamo interrotto ogni rapporto da tempo per rabbia, per caso o perché il suo tempo era finito. Io nemmeno riesco a pensarmi senza gli altri, men che meno a scrivere. E non parlo solo di parenti, di amiche, di nemici. Parlo delle altre, degli altri, che oggi, adesso, figurano soltanto nelle immagini: nelle immagini televisive o dei rotocalchi, a volte strazianti, a volte offensive per opulenza. E parlo di passato, di ciò che in senso lato chiamiamo tradizione, parlo di tutti gli altri che sono stati al mondo prima e hanno agito e agiscono oggi attraverso di noi. L'intero nostro corpo, volente o nolente, realizza una folgorante resurrezione dei morti proprio mentre avanziamo verso la nostra stessa morte. Siamo, come dice lei, interconnessi. E dovremmo educarci a guardare a fondo in questa interconnessione – io la chiamo garbuglio, o meglio frantumaglia - per darci strumenti adeguati e raccontarla. Nella più assoluta tranquillità o coinvolti in eventi tumultuosi, al sicuro o in pericolo, innocenti o corrotti, noi siamo la ressa degli altri. E questa ressa per la letteratura è sicuramente una benedizione. Ma quando andiamo alla materialità dei giorni, alla fatica quotidiana di vivere, stento a fare il gioco del rovesciamento di senso: maledizione/benedizione, benedizione/maledizione. Mi sento bugiarda se considero l'eredità del rione un fatto positivo. Capisco che le maglie molto strette e resistenti del mondo che ho raccontato possano dare l'idea di un antidoto. Ci sono molti momenti, nell'Amica geniale, dove l'ambiente in cui Lila ed Elena

sono immerse appare, malgrado tutto, bonario e accogliente. Ma non bisogna perdere d'occhio quel "malgrado tutto". I legami col rione limitano, fanno male, corrompono o dispongono alla corruzione. E il fatto che non si riesca a reciderli, che si ripropongano oltre ogni loro apparente dissolversi, non è un bene. L'insorgenza improvvisa delle cattive maniere dall'interno di quelle buone, salvo poi tornare al sorriso, a me sembra tuttora il sintomo di una comunità inaffidabile tenuta insieme da complicità opportunistiche, e perciò attenta a dosare furie e ipocrisie per non finire in una guerra aperta che comporterebbe scelte definitive: tu stai di qua, io di là. No, quindi, ciò che compatta la piccola folla del rione è, nei fatti, inevitabilmente guasto e, ai miei occhi, una maledizione. Naturalmente, però, quella folla è fatta di persone e le persone hanno sempre, tra mille contraddizioni, una loro preziosissima umanità cui un racconto deve badare, se non vuole fallire. Tanto più che la gente si passa ciò che ha di buono e ciò che ha di cattivo quasi senza accorgersene. Il rione è immaginato così e anche Lila ed Elena sono fatte della sua materia, ma come se essa fosse allo stato fluido e trascinasse con sé di tutto. Volevo che, contro la fissità chiusa dell'ambiente, loro fossero mobili, che niente riuscisse a stabilizzarle davvero e che soprattutto esse stesse si attraversassero reciprocamente come se fossero d'aria. Ma senza mai liberarsi della forza d'attrazione del luogo di nascita. Anche loro dovevano sentirla, loro specialmente, malgrado tutto. Ecco, è forse proprio quel "malgrado tutto" che è tecnicamente difficile da raccontare. Bisogna badare a quel "tutto", non dimenticarselo, riconoscerlo sotto ogni suo travestimento, anche se i legami affettivi, le consuetudini acquisite con l'infanzia, gli odori, i sapori, i suoni carichi di dialetto ci seducono, ci inteneriscono, ci fanno oscillare, ci rendono eticamente instabili. Forse ottenere sulla pagina la qualità cangiante delle esistenze significa sottrarsi ai racconti troppo rigidamente definiti. Siamo tutti soggetti a una continua modificazione che però, per evitare l'angoscia dell'impermanenza, camuffiamo fino alla vecchiaia con mille effetti di stabilizzazione, il più importante dei quali promana proprio dalle narrazioni, specie quando ci dicono: è andata così.

Questo tipo di libri non li amo particolarmente, preferisco quelli in cui nemmeno chi racconta sa bene come è andata. Narrare per me ha sempre significato depotenziare le tecniche che danno i fatti come incontrovertibili pietre miliari e potenziare quelle che mettono in scena l'instabilità. Il lungo racconto di Elena Greco è tutto improntato all'instabilità, forse ancora più che i racconti di Delia, di Olga, di Leda, le protagoniste dei miei libri precedenti. Ciò che Greco allinea sulla pagina, in principio con apparente sicurezza, diventa sempre meno governato. Cosa sente davvero, questa narratrice, cosa pensa, cosa fa? E cosa fa e pensa Lila, e chiunque altro irrompa nel suo racconto? Tutto, nell'*Amica geniale*, volevo che si formasse e si sformasse.

Nello sforzo di raccontare Lila, la sua amica si vede costretta a raccontare tutti gli altri e se stessa tra loro, incontri e scontri che lasciano le tracce più diverse. Gli altri nell'accezione più ampia, come dicevo, ci urtano di continuo e noi facciamo lo stesso con loro. La nostra singolarità, la nostra unicità, la nostra identità si crepano senza sosta. Quando alla fine di una giornata esclamiamo: mi sento a pezzi, non c'è niente di più letteralmente vero. A guardar bene, siamo le spinte destabilizzanti che subiamo o che diamo, e la storia di quelle spinte è la nostra vera storia. Raccontarla significa raccontare compenetrazioni, un subbuglio, anche, tecnicamente, una commistione incongrua di registri espressivi, di codici e di generi. Siamo frammenti eterogenei che, grazie a effetti di compattezza - le figure eleganti, la bella forma – stanno insieme malgrado la loro casualità e contraddittorietà. La colla più a buon mercato è lo stereotipo. Gli stereotipi ci acquietano. Ma il problema è, come dice Lila, che anche solo per pochi secondi si smarginano sospingendoci nel panico. Nell'Amica geniale, almeno nelle intenzioni, c'è un dosaggio meticoloso tra stereotipia e smarginatura.

Nonostante Lila – quando lo va a sentire accompagnata da Nino – mostri di apprezzare molto Pasolini, nell'Amica geniale non compare mai l'ombra di un Ninetto Davoli. Men che mai compare un «Gennariello» tutto colmo di ingenuità e bellezza interiore come il Pasolini delle Lettere luterane (definito nella medesima scena da Nino un «ricchione» che fa «più bordello che altro») immaginava l'archetipo di certi ragazzi napoletani. Nel suo romanzo, voglio dire, il sottoproletariato non ha alcun potere salvifico. Storicamente dalla parte della ragione, sul piano pratico si mette sempre in modo brutale da quella del torto. Difficile da digerire, eppure chi è cresciuto in quegli ambienti o li conosce bene non può non apprezzare, fino ad amarla, e a restarvi commosso, l'assoluta veridicità delle scene che descrive. Ci sono critici che l'hanno accostata a Anna Maria Ortese e a Elsa Morante. Secondo me a ragione. Eppure la sua plebe è più simile alla terribile orda umana descritta da Curzio Malaparte in La pelle che non a quella raccontata da Il mare non bagna Napoli. Questo tipo di plebe è davvero irredimibile?

Malaparte non so, dovrei rileggerlo. Non ho mai avvertito alcuna consapevole affinità con La pelle, una lettura che risale a molto tempo fa. Ma devo ammettere che anche Gennariello l'ho sentito sempre assai distante dalla mia esperienza. È il capitolo di Il mare non bagna Napoli intitolato «La città involontaria» che, anche in fasi diverse della mia vita, mi è sembrato un punto di partenza necessario, se mai avessi provato a raccontare ciò che mi pareva di sapere sulla mia città. Ma delle suggestioni letterarie è sempre difficile parlare: un verso zoppicante, due righe dimenticate, una pagina bella che sul momento non abbiamo apprezzato, spesso, per vie traverse, fanno più dei blasoni letterari che in buona fede esibiamo per darci importanza. Comunque cosa posso dirle? Almeno nelle mie intenzioni Lila ed Elena non nascono e crescono in seno a una terribile orda umana. Ma l'ambiente del rione non offre nemmeno un Gennariello, che del resto Pasolini stesso sentiva come un miracolo della sua immaginazione, un'eccezione tra tanti schifosi fascisti, come scriveva. La città plebea che conosco io è fatta di gente comune che non ha soldi e ne cerca, che è subalterna e insieme violenta, che non ha il privilegio immateriale della buona cultura, che sfotte chi pensa di salvarsi con lo studio e tuttavia allo studio attribuisce valore.

Per Lila e Elena lo studio è fondamentale. Farsi una cultura è l'unico percorso davvero degno per uscire dallo stato di minorità. Nonostante i tanti guai che devono affrontare nel corso della vita, raramente le due amiche perdono fede nel potere dell'istruzione. Anche quando studiare non porta a un risultato pratico, Elena e Lila non mettono in discussione la sua importanza nella costruzione di ogni individuo. Cosa pensa dell'Italia di oggi, così piena di laureati allo sbando? È vero che alcuni di questi ragazzi non hanno magari con l'istruzione il rapporto quasi disperato di Lila e Elena, ed è vero che per le generazioni successive (quella di Dede e Elsa, ad esempio) potrebbero essere altri gli strumenti attraverso i quali superare la linea d'ombra. Eppure, tutto sommato, lo studio non mi sembra uno strumento d'emancipazione come un altro.

Innanzitutto non lo ridurrei a solo strumento di emancipazione. Lo studio è stato soprattutto sentito come essenziale alla mobilità sociale. Nell'Italia del secondo dopoguerra l'istruzione ha cementato vecchie gerarchie ma ha anche avviato una discreta cooptazione dei meritevoli, tanto che anche chi restava in basso poteva dirsi: sono finito così perché non ho voluto studiare. La storia di Lenù, ma anche di Nino, mostra questo uso dell'istruzione. Ma nel racconto c'è anche il segnale di una disfunzione: alcuni personaggi studiano e tuttavia il loro percorso si inceppa. Insomma c'è stata un'ideologia dell'istruzione che oggi non funziona più. Il suo cedimento è diventato evidente: i laureati allo sbando testimoniano drammaticamente che la crisi ormai lunga della legittimazione delle gerarchie sociali sulla base dei titoli di studio è giunta a compimento. C'è però, nel racconto, un altro modo di intendere lo studio, quello di Lila. Privata dell'intero percorso scolastico - all'epoca fondamentale innanzitutto per le femmine, e per le femmine povere –, smistate su Lenuccia le proprie ambizioni di ascesa socioculturale, lo studio per Lila diventa la manifestazione di un'ansia permanente dell'intelligenza, una necessità imposta dalle infinite disordinatissime circostanze dell'esistenza, uno strumento di lotta quotidiana (funzione quest'ultima a cui Lila cerca di ridurre anche la sua amica «che ha studiato»), mentre Lena insomma è il tormentato punto d'arrivo del vecchio sistema, Lila ne mette in scena con tutta la sua persona la crisi e in un certo senso un possibile futuro. Come poi la crisi si ricomporrà nel tumultuoso mondo cui apparteniamo, non so, è da vedere. Le contraddizioni del sistema formativo diventeranno sempre più evidenti segnandone la decadenza? Avremo una buona cultura diffusa senza più alcun nesso con il modo di guadagnarsi da vivere? Avremo più diligenza colta e meno intelligenza? Diciamo che in genere io sono incantata da quelli che producono idee, non da quelli che le chiosano. Anche se, devo dire, un mondo di fantasiosi realizzatori di grandi idee mi sembra una meta formidabile. In esso mi sentirei meglio.

Se è vero, come ho letto in più di un pezzo, che L'amica geniale non ha aperture verso il trascendente (almeno per come il trascendente è stato reso letterariamente in gran parte del Novecento), ci sono le smarginature di Lina. I momenti fondamentali, vale a dire, in cui il mondo si scolla davanti agli occhi di una delle due protagoniste, va fuori asse mostrandosi nella sua insostenibile nudità: una massa caotica e informe, «una realtà pasticciata, collacea», priva di senso. Sono attimi rivelatori, ma si tratta di rivelazioni ogni volta terribili. Più che le illuminazioni degli epilettici dostoevskijani, mi hanno fatto pensare a uno degli ultimi capitoli di Anna Karenina, quando la protagonista del romanzo di Tolstoj osserva in carrozza le strade piene di gente e si convince che un senso la vita non ce l'ha, l'amore non esiste, siamo creature gettate nel caos, governate da forze che gli ultimi brandelli di illusione definirebbero squallide, mentre (peggio ancora) quelle forze sono soltanto ciò che sono. Non più buone né cattive della legge di gravità. Poco più tardi Anna Karenina si getta sotto un treno. Non riesco a capire (e non le chiederò) se l'angoscia di Lina derivi dal fatto che durante le smarginature l'universo le si mostri invincibilmente privo di significato, o dalla consapevolezza che quello stato di trance offra la massima apertura di visuale concessa all'uomo, una visuale dalla quale si intuisce al contrario che un senso (e dunque una possibilità di pace, di felicità) astrattamente esiste ma è per sempre irraggiungibile, oltre che indecifrabile ai nostri sensi. Quello che mi interessa riguarda piuttosto la

finzione. «Le cose finte», come le chiama Lina, «che con la loro compostezza fisica e morale la calmavano». Le cose finte sono i nostri argini al disordine e alla violenza da cui siamo circondati. Da questo punto di vista, la letteratura è una cosa finta. Anche il diritto o la filosofia lo sono. Da una parte questo presupporrebbe la nostra condanna all'infelicità, perché solo un'illusione (credere vera una cosa finta) ci tranquillizza. Ma dall'altra, mi chiedo, non è forse proprio questa la nostra natura (creare «cose finte» che ci consentano di entrare davvero in comunicazione tra di noi, e con il mondo) e dunque la nostra più alta aspirazione?

Mi meraviglio sempre quando qualcuno mi segnala come un difetto il fatto che nelle mie storie non si apre al trascendente. Qui voglio passare a una dichiarazione di principio: a partire dai quindici anni, non credo al regno di nessun dio né in cielo né in terra, anzi dovunque lo si dislochi mi sembra pericoloso. D'altra parte condivido l'opinione che la gran parte dei concetti che maneggiamo sia di origine teologica. La teologia aiuta a capire da dove sono scaturiti i fondi di caffè a cui tuttora ricorriamo. Per il resto non so che dirle. Mi consolano le storie che dopo aver attraversato l'orrore impongono una svolta, quelle dove qualcuno si redime a riprova che pace e felicità sono possibili o che si può tornare in un privato o pubblico eden. Ma mi sono provata a scriverne, in passato, e ho scoperto che non ci credevo. Sono attratta invece dalle immagini di crisi, dai sigilli che si spezzano, e forse le smarginature vengono di lì. Lo smarginarsi delle forme è un affacciarsi sul tremendo, come nelle Metamorfosi di Ovidio, come in quella di Kafka e come nello straordinario Passione secondo GH di Lispector. Oltre non si va, bisogna fare un passo indietro e, per sopravvivere, rientrare in una qualche buona finzione. Non credo però che tutte le finzioni che orchestriamo siano buone. Aderisco a quelle sofferte, quelle che nascono dopo una crisi profonda di tutte le nostre illusioni. Amo le cose finte quando portano i segni di una conoscenza di prima mano del tremendo, e quindi la consapevolezza che sono finte, che agli urti non reggeranno a lungo. Gli esseri umani sono animali di grande violenza, e fa

«Mi meraviglio sempre quando qualcuno mi segnala come un difetto il fatto che nelle mie storie non si apre al trascendente.»

paura la rissa che sono sempre pronti a scatenare per imporre il proprio salvifico eterno salvagente e fare a pezzi quello degli altri.

L'amica geniale è piena di litigate memorabili. Le liti, gli scoppi di rabbia dei vari personaggi sono resi in modo magistrale. Quasi contagioso. Ogni tanto leggevo e mi veniva da sferrare un pugno sul tavolo al solo scopo di enfatizzare fisicamente qualche esplosione verbale di Nunzia Cerullo o della mamma di Elena. Sono sempre rimasto colpito dalle accensioni di certi poveri in Italia. Il repertorio è incredibilmente vasto. Parolacce vomitate senza soluzione di continuità. Accuse feroci e assurde. Capelli strappati. Bestemmie sempre più fantasiose.

I miei nonni materni erano piccoli coltivatori diretti, mentre mio nonno paterno faceva il camionista. Il modo in cui li sentivo inveire gli uni contro gli altri e più spesso contro se stessi o il destino (anche se accadeva in modo più frequente nelle città che non nelle campagne) l'ho raramente ritrovato in altri ambienti. In certi casi addirittura mi manca. Questi scoppi di rabbia non credo accomunino gli oppressi di tutti i popoli. In Francia, funziona più o meno allo stesso modo. In Inghilterra. Ma in certi paesi orientali (la Thailandia, per esempio) i poveri, almeno esteriormente, se la prendono con il destino in maniera assai meno violenta. Allora, da una parte capisco che lo spettacolo del turpiloquio possa risultare triste e degradante, o addirittura bestiale. Dall'altra le domando: non è anche però un vagito di civiltà, la percezione istintiva della povertà come ingiustizia? Qui torniamo ai litigi. E sì, diciamo che la lite tra poveri è liminare. Il liminare è un artificio retorico interessante, rappresenta metaforicamente la sospensione tra due opposti ed è una procedura che rappresenta in modo efficace il tempo in cui viviamo. Disfatto il concetto di coscienza di classe e di

conflitto di classe, i poveri, i disperati che sono ricchi solo di parole furiose, a parole li teniamo sulla soglia, tra l'esplosione degradante, che imbestialisce, e quella liberatoria, che umanizza e avvia una sorta di purificazione.

Ma nella realtà la soglia è varcata di continuo, diventa guerra sanguinosa tra poveri, versamento di sangue. Oppure approda alla riconciliazione, ma nel senso di ritorno all'acquiescenza, alla subalternità dei più deboli ai più forti, all'opportunismo. Il vagito di civiltà, se vuole, è l'intuizione della propria dignità che si accompagna al bisogno di cambiare. Altrimenti i litigi tra poveri sono solo l'ennesima riproposizione dei capponi di Renzo Tramaglino.

Mi perdoni se ritorno a Malaparte. A un certo punto mi è venuto in mente quel passo di La pelle in cui lui scrive: «Che cosa sperate di trovare a Londra, a Parigi, a Vienna? Vi troverete Napoli. È il destino dell'Europa di diventare Napoli». Non ho potuto fare a meno di associarlo – sebbene in maniera speculare – ad alcune considerazioni di Lenuccia: «Napoli era la grande metropoli europea dove con maggiore chiarezza la fiducia nelle tecniche, nella scienza, nello sviluppo economico, nella bontà della natura, nella storia che porta necessariamente verso il meglio, nella democrazia si era rivelata con largo anticipo del tutto priva di fondamento. Essere nati in questa città – arrivai a scrivere una volta, pensando non a me ma al pessimismo di Lila - serve a una sola cosa: sapere da sempre, quasi per istinto, ciò che oggi tra mille distinguo cominciano a sostenere tutti: il sogno di progresso senza limiti è in realtà un incubo pieno di ferocia e di morte». Una sfiducia nella Storia che richiama la definitiva sfiducia nel cosmo, o nella natura, di cui sempre l'io narrante parla all'inizio del terzo volume: «Me l'ero battuta infatti. Ma solo per scoprire, nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena di anelli sempre più grandi: il rione rimandava alla città, la città all'Italia, l'Italia all'Europa, l'Europa a tutto il pianeta. E oggi la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi. E l'abilità consiste nel nascondere e nascondersi lo stato vero delle cose». Mi fermerei alla Storia. L'amica geniale è anche un canto dolente

alzato alle illusioni del secondo Novecento, o forse di tutta la nostra modernità. Mi spaventano molto alcuni storici quando ultimamente dichiarano che il quarantennio 1950/1990 (il periodo in cui le sperequazioni si sono ridotte, la mobilità sociale è diventata una realtà, le masse popolari sono state non di rado protagoniste) potrebbe essere letto alla lunga come un piccolo momento di discontinuità in un quadro generale dove le grandi disuguaglianze rappresentano la regola. Il XXI secolo è iniziato col violentissimo riallargarsi della forbice tra ricchi e poveri. A lei sembra davvero che la seconda metà del Novecento sia stata solo una parentesi? Non è invece addirittura realistico pensare che il futuro non sia mai scritto?

Sì, credo che sia così: il futuro non è mai scritto. Ma la Storia e le storie sono scritte, e scritte guardando dal balcone del presente la tempesta elettrica del passato, vale a dire niente di più mobile. Il passato, nella sua indeterminatezza, si offre o attraverso il filtro della nostalgia o attraverso quello dell'istruttoria. Non amo la nostalgia, porta a non vedere le sofferenze individuali, le ampie sacche di miseria, la povertà culturale e civile, la corruzione capillare, il regresso dopo progressi minimi e illusori. Preferisco l'acquisizione agli atti.

Il quarantennio che lei cita è stato in realtà faticosissimo e dolorosissimo per chiunque muovesse da una condizione di svantaggio. È intendo per svantaggio anche e soprattutto essere donna. Non solo. Le grandi masse che si sono sottoposte a sacrifici disumani per guadagnare qualche gradino nella scala sociale, già a partire dagli anni settanta hanno sperimentato i tormenti della sconfitta, loro e dei loro figli. Senza contare una sorta di guerra civile latente, la cosiddetta pace mondiale sempre a rischio e gli esordi di una delle più devastanti rivoluzioni tecnologiche parallela a una delle più devastanti destrutturazioni del vecchio ordine politico ed economico. Il fatto nuovo non è che il millennio si inaugura con l'allargarsi della forbice ricchi-poveri, questo è un dato diciamo di sistema. Il fatto nuovo è che i poveri non hanno più altro orizzonte di vita che il sistema capitalistico e altro orizzonte di redenzione che quello religioso. È la religione ormai a gestire sia la rassegnazione in vista di un regno di dio nei cieli, che l'insurrezione in nome di un regno di dio sulla terra. La teologia, cui accennavo prima, si sta prendendo la sua rivincita. Ma, come lei diceva, niente è scritto e ciò che accadrà non potrà che sorprenderci. Non amo i tecnici della previsione. Lavorano sul passato, e nel passato vedono solo il passato che fa comodo vedere. È meno progressiva e impetuosa, ma più sensata, la navigazione a vista, specialmente quando i gorghi abbondano. A me sembra inevitabile vivere sul bordo del caos, è ciò che tocca a chi sente - e chi scrive non può non sentirlo – l'equilibrio precario di tutte le esistenze e di tutto l'esistente. È giusto e stimolante avere sempre bene a mente che se lì, in quel determinato luogo, le cose un po' funzionano, altrove non funziona niente e lo squilibrio distante è il segno di un cedimento che presto ci investirà.

Sembra che la fine dell'Amica geniale coincida con la fine di una certa idea d'Italia. Qualcosa che aveva ricominciato a vivere nell'immediato dopoguerra, mostra la corda. Mi chiedo se sia davvero così, o se l'Italia (forse perché rischia davvero a volte – come dalla citazione precedente di Lenuccia – di anticipare in modo scabro e nudo discorsi che altri paesi del mondo digeriscono poi retoricamente in una veste meno immediata, e meno scandalosa) sembri spesso spalancata su un qualche tipo di abisso. Ci ritroviamo non di rado senza terreno sotto i piedi. In fondo, se L'amica geniale fosse finita nell'estate del 1992, dopo la morte di Falcone e Borsellino, ci sarebbe stato ugualmente un sapore da capolinea. Stessa cosa nel 1994, o dopo il terremoto del 1980. Oppure al contrario questa volta il nostro paese sta voltando (o sta finendo di voltare) pagina per sempre?

Non vedo il capolinea di alcunché, e non mi piacciono né i pessimisti né gli ottimisti. Cerco solo di guardarmi intorno. Se la meta deve essere una vita non dico felice ma agevole per tutti, non c'è capolinea, ma un continuo ripensare il percorso, che non riguarda solo le singole vite, ma – come le dicevo – le generazioni. Io o lei – chiunque – non siamo solo questo «tempo-adesso» e nemmeno «gli ultimi decenni».

«La famiglia è di per sé violenta, lo è tutto ciò che si fonda su legami di sangue.»

Siamo il paese del familismo amorale. La famiglia è il primo nucleo sociale che riusciamo a immaginare, e spesso anche l'ultimo. Il fatto di essere così poco interessati storicamente al bene comune fuori dalla porta di casa non credo contraddica il fatto che la famiglia è anche un luogo di scontro violentissimo. Per Lila e Elena è così, continuamente. I legami di sangue non smettono di voler essere recisi, e al tempo stesso non smettono di volerci possedere. Ogni rito di passaggio ha un prezzo, d'accordo. Ma emanciparsi dalla famiglia in Italia è ancora oggi impossibile senza passare per una parte di violenza (e sofferenza) assolutamente inutili?

La famiglia è di per sé violenta, lo è tutto ciò che si fonda su legami di sangue, vale a dire legami non scelti, legami che ci impongono la responsabilità dell'altro anche se non c'è stato mai un momento in cui abbiamo deciso di assumercela. I buoni sentimenti e i cattivi sono sempre eccessivi, nella famiglia: affermiamo esageratamente i primi e neghiamo esageratamente i secondi. È eccessivo Dio padre. Abele è eccessivo quanto Caino. I cattivi sentimenti sono particolarmente insopportabili quando è il consanguineo a suscitarli. Caino alla fin fine uccide per recidere il legame di sangue. Non vuole essere più il custode di suo fratello. Essere custode è un compito insopportabile, una responsabilità sfiancante. Soprattutto non è facile accettare che i cattivi sentimenti siano suscitati non solo dall'estraneo, il rivale – colui che è sull'altra riva del «nostro» corso d'acqua, che non sta sul nostro suolo e non ha il nostro sangue – ma forse, con maggiore cogenza, da chi ci è vicino, il nostro specchio, il prossimo che dovremmo amare, noi stessi. L'emancipazione senza traumi è possibile solo in un nucleo in cui l'autoreferenzialità è stata combattuta da subito e si è imparato ad amare l'altro non come

noi stessi – formula rischiosa –, ma come l'unica modalità possibile del piacere di stare al mondo. Ciò che ci corrompe è la passione per noi stessi, la necessità e l'urgenza del nostro primato.

Chi è davvero conficcato nella vita non scrive romanzi. Il rapporto tra Elena e Lila mi sembra veramente archetipico da questo punto di vista. Molte coppie di amici/rivali funzionano così. O, se si vuole, è la dinamica che lega gli artisti alle loro muse, sebbene le muse in questo caso siano tutt'altro che aeree. Al contrario, sono terrene fino al midollo, impegnate ad affrontare la vita, a scontrarsi con essa in modo totalizzante. È Lila a sentire le cose del mondo con maggiore radicalità. Eppure, proprio per questo, non è lei a poterne dare testimonianza. Benché Elena tema che prima o poi la sua amica riesca a scrivere un libro meraviglioso, in grado di ristabilire oggettivamente le proporzioni tra loro due, questo non può accadere. L'implacabilità di una simile regola è talmente ricorrente che a me crea sgomento. Sentirsi in colpa per qualcosa che, se solo all'improvviso non avesse più ragione di essere, si trasformerebbe per noi in una minaccia. Questo è uno dei paradossi che mi sembra stringa Elena a Lila. Come si può provare a scioglierlo o a conviverci? Testimoniare per chi non lo farà potrebbe sembrare un atto generoso. Oppure è al contrario una manifestazione di enorme arroganza. O ancora (questa l'ipotesi più dolorosa) diventa l'arma per rendere innocue, fino a rischiare di schiacciarle, le persone che amiamo. Che rapporto ha con la scrittura da questo punto di vista?

Scrivere è un atto di superbia. L'ho sempre saputo e perciò ho nascosto a lungo che scrivevo, soprattutto alle persone a cui volevo bene. Temevo di svelarmi ed essere disapprovata. Jane Austen si

«Scrivere è un atto di superbia. L'ho sempre saputo e perciò ho nascosto a lungo che scrivevo, soprattutto alle persone a cui volevo bene.»

era organizzata in modo da occultare subito i suoi fogli, se qualcuno entrava nella stanza in cui si era rifugiata. È una reazione che conosco, ci si vergogna della propria presunzione, perché non c'è niente che riesca a giustificarla, nemmeno il successo. Comunque io la metta, resta sempre il fatto che mi sono arrogata il diritto di imprigionare gli altri dentro ciò che a me pare di vedere, sentire, pensare, immaginare, sapere. È un compito? È una missione? È una vocazione? Chi mi ha chiamato, chi mi ha assegnato quel compito e quella missione ? Un dio? Un popolo? Una classe sociale? Un partito? L'industria culturale? Gli ultimi, i diseredati, le loro cause perse? L'intero genere umano? Quel soggetto imprevisto che sono le donne? Mia madre, le mie amiche? No, oggi tutto è diventato più spoglio ed è lampante che solo io stessa ho autorizzato me stessa. Io mi sono assegnata, per motivi oscuri anche a me, il compito di raccontare ciò che so del mio tempo, vale a dire, ridotto all'osso, ciò che mi è capitato sotto il naso, vale a dire la vita i sogni le fantasie i linguaggi di un ristretto gruppo di persone e di fatti dentro uno spazio ridotto, dentro una lingua di poco rilievo resa ancor più di poco rilievo dall'uso che ne faccio. Si tende a dire: non esageriamo, è solo un lavoro. Può darsi che ormai sia così. Le cose cambiano e cambiano soprattutto gli involucri verbali in cui le chiudiamo. Ma resta la superbia. Resto io che passo gran parte della mia giornata a leggere e a scrivere perché mi sono assegnata il compito di raccontare. E che non riesco ad acquietarmi dicendo: è un lavoro. Quando mai ho considerato scrivere un lavoro? Non ho mai scritto per guadagnarmi da vivere. Scrivo per testimoniare che sono vissuta e che ho cercato una misura per me e per gli altri, visto che gli altri non potevano o non sapevano o non volevano farlo. Bene, questo cos'è se non superbia? E cosa significa se non: voi non sapete vedermi e vedervi, ma io mi vedo e vi vedo? No, non c'è via d'uscita. L'unica possibilità è imparare a ridimensionare il proprio io, a rovesciarlo nell'opera e tirarsene via, a considerare la scrittura come ciò che si separa da noi non appena è compiuta: uno dei tanti effetti collaterali della vita attiva.

Is it Internet or internet? The Internet can't agree

Abby Ohlheiser, washingtonpost.it, 4 aprile 2016

In the summer, the «Internet» will become the «internet», at least according to the Associated Press's widely-followed stylebook. The change was announced over the weekend at the American Copy Editors Society's annual meeting, immediately setting off a round of arguments about whether «internet» with a lowercase i is a good or a bad thing.

For some, «internet» represents a long-overdue acknowledgement that the Internet, as a term, has outgrown its capitalization. For others, it's just wrong: The Internet – the one you are almost certainly using right now to read this article – refers to a specific network of smaller networks, and should keep the capital I that distinguishes it from any other plain old «internet» of connected computer networks.

There are few moderate opinions, at least on the Internet, about the matter. «What a shame» wrote Seth Maxon in Slate. The «New Republic», meanwhile, declared «finally». The replies to the AP Stylebook's tweet about the upcoming change reveal similar divisions. «You change that "I" in the Internet to lowercase and you're entering a world of pain» one frustrated follower wrote. Another responded, «Dreams DO come true».

We asked Bill Walsh, the copy editor who oversees "The Washington Post" stylebook, about AP's change. He argues that the capital I should stay, and at "The Post", it will. "It's possible we'll reconsider down the road," Walsh wrote in an email "but for now "Washington Post" style will retain capitalization for "Internet".

«The word could just as easily have entered the language as a common noun, like "electricity", but it didn't» Walsh said. «It was a name for the network, not just a newly coined word for the network, and to me it looks sloppy – at least for now – to ignore that precedent just because people don't use the shift key much anymore».

In the case of «internet», Team lowercase i is arguing that the precedent doesn't matter anymore. The «Internet» and the «Web» have «become generic terms», the AP's Standards Editor Thomas Kent said in an email to Poynter. The stylebook will also switch to a lowercase w in all instances of Web, once the changes take effect on June 1. Those changes «reflect a growing trend toward lowercasing both words».

«The Post» has been more conservative than the AP on a couple of other changes that reflect the usage of technical words. For instance, the Associated Press dropped the hyphen in «email» in 2011 – a change that, to Internet-based publications like Mashable, felt overdue at the time. «The Washington Post» made the same change years later, in December of 2015.

No matter how you feel about Internet vs. internet, it's clear that the uppercase version of the word is losing its dominance against the upstart lowercase spelling. The linguist Susan Herring looked at «Internet» late last year for «Wired». Here's what she had to say on the evidence of «internet's» rise:

«Internet» was twice as frequent as «internet» between 2000 and 2012, according to the Oxford English Corpus (a huge database that includes everything from academic papers to Internet comment sections), yet «Internet» has outpaced «internet» by only a slim margin since 2012; by late 2015, that margin may have disappeared.

«The lower-case version will eventually win the day,» she argued «driven by age-old principles of language change». But «eventually» is pretty key, here, because «Internet» has stuck around for a lot longer than some lowercase proponents had hoped. Wired itself was one of the first major publications to declare that it was done with the «Internet» and was ready for the «internet» in 2004. But «Internet» later returned to «Wired», at least temporarily, when Conde Nast bought the magazine and reverted it to its style.

La versione di Gay Talese: «Donne e libri, ecco la verità»

Il giornalista scrittore e le accuse di sessismo per la frase: «Mai fonti d'ispirazione femminili»

Antonio Monda, «la Repubblica», 5 aprile 2016

Gay Talese non ha mai avuto paura di essere politicamente scorretto, ma è sconcertato per la reazione scatenata da una sua affermazione, che oggi difende, conferma e spiega con rinnovata passione. La vicenda ha fatto il giro del mondo: alla fine di una conferenza alla Boston University ha dichiarato di non riuscire a nominare nemmeno una giornalista donna che lo avesse ispirato. Da quel momento Talese è diventato il soggetto di violenti attacchi sulla stampa e in particolare sui social media: «Se non fossi sgomento e indignato» spiega nella sua casa di Park Avenue «sarei perfino divertito, e spero che questa storia possa essere di insegnamento per capire lo stato degradato della cultura e dell'informazione».

Andiamo per ordine: cosa è successo?

Alla fine di una conferenza una persona nel pubblico mi ha chiesto se ci fossero state giornaliste donne che avevano rappresentato per me un ruolo di ispirazione. Ci ho pensato a lungo e ho detto: «No, nessuna». Il che è la verità e lo confermo: avevo 16 anni e all'epoca i punti di riferimento erano tutti maschili.

Era un mondo dominato dagli uomini?

Certamente per quanto riguarda il lavoro che mi interessava, e che poi ho fatto. Esistevano ovviamente anche giornaliste, e di eccellenza, ma all'epoca scrivevano soprattutto di costume, e di quello che oggi chiamiamo «soft news». Una riflessione interessante e scomoda da fare è relativa al rapporto tra sesso e politica: quando il giornalismo era dominato da

uomini si attribuiva meno peso agli scandali sessuali, basti pensare alla differenza tra come sono state raccontate le vicende di Kennedy rispetto a Hart, Clinton e lo stesso Berlusconi.

Il new journalism, che lei ha fondato insieme a Tom Wolfe e Norman Mailer, è qualcosa di prettamente maschile?

Lo era allora, e oltre ai nomi che hai fatto possiamo citare Truman Capote e George Plimpton: dobbiamo negare che fossero tutti uomini? Ma negli anni si è visto che ci sono state anche tantissime magnifiche giornaliste. È qui faccio la mia prima riflessione: non trovi incredibile che si debba negare anche il passato? Stiamo vivendo purtroppo sotto la dittatura del politicamente corretto, e questo episodio ne è una prova evidente: ma ammorbidire, smussare, e falsificare la storia non aiuta la verità. Aggiungo una seconda riflessione: viviamo in un periodo il cui il giornalismo è sempre più scadente. È vittima della fretta – che altro è rispetto alla velocità – e del sensazionalismo. Le persone che hanno riportato la mia frase non hanno contestualizzato. Non posso dire se per ignoranza o malafede, ma sospetto che si tratti di entrambe le cose. Quello che interessava era il titolo ad effetto, e hanno ottenuto il loro risultato. La cosa più illuminante è quello che è successo in diretta: quando ho fatto la mia affermazione qualcuno ha fischiato e un paio di persone hanno abbandonato la sala. Ma poi, alla fine della conferenza, c'è stata una festa dove nessuno ha menzionato l'accaduto: anzi, ho ricevuto soltanto complimenti. Io avevo persino dimenticato quella battuta e una giornalista del «New York Times» mi ha chiesto di fotografarsi con me: il giorno dopo ho trovato quella foto sul giornale con il commento: «Ho perso il rispetto per il mio idolo». La mia prima reazione è stata quella di reagire spiegando la verità, ma poi ho capito che sarebbe stato inutile: viviamo in un mondo pressapochista, dove conta quello che fa più rumore.

È vero che riceve lettere piene d'odio?

Sì, e anche questo è incredibile. Sono tornato a New York da Boston ignorando tutto e ho capito quello che stava succedendo quando un facchino della Penn Station mi ha detto: «Lei si è messo nei guai». Poi a casa ho trovato mia moglie esterrefatta e le mie figlie che mi chiamavano preoccupate al telefono. La notizia era stata trasformata in «Gay Talese disprezza le donne»: non è patetico? Credo che ci sia stato anche il tentativo di farmi passare per una specie di Donald Trump, cosa che oggi fa notizia: altro esempio di cialtroneria, conformismo e sensazionalismo giornalistico.

Se chiedessi oggi quali sono le giornaliste che ammiri? Premesso che in un mondo civile una persona deve essere libero di dire quello che pensa, la risposta è che sono tantissime, e recentemente ho fatto un blurb (una breve recensione per la fascetta editoriale, ndr) a Larissa MacFarquhar, che stimo molto. Ma guardando al passato recente penso a Nora Ephron e Lillian Ross. Per non parlare di Oriana Fallaci, che è stata una straordinaria maestra di giornalismo per varie generazioni, interpretandolo con lucidità, grande coraggio e ammirevole durezza.



Intervista distratta a Laura Lepetit

Silvia Cardinale Pelizzari, finzionimagazine.it, 6 aprile 2016

Milano, nelle giornate di sole, sa essere di una bellezza disarmante.

E mentre ci cammino, in un lunedì di marzo che non ha una nuvola, mi accorgo che assomiglia a un mio personale Luna Park dove ogni cosa profuma di possibilità.

Per una ragazza di provincia pagare una Caesar Salad 15 euro può essere shockante, ma anche superati i trent'anni, in un'età in cui molto è già deciso e le vie già tracciate, Milano mi regala la speranza che tutto può ancora essere fatto e ricostruito. Milano è il mio Erasmus.

Mentre cammino dalle parti di Porta Venezia abbandono il pensiero della Caesar Salad pagata 15 euro e inizio a pensare a cosa significa essere donna oggi. Ho 33 anni, e continuare a giudicarmi una ragazza ha un che di patetico. Mi mantengo, pago le bollette, gli studenti mi danno del Lei sull'autobus, le mie amiche si sposano e fanno figli. Sono grande, ma lo sono senza essermene troppo accorta, distrattamente, così come distrattamente faccio molte cose.

Sono nata e cresciuta in un'epoca che mi sembrava, se non la migliore in assoluto, quella che più mi avrebbe permesso di fare quello che desideravo. Ho sempre pensato di essere una donna privilegiata. Ho spesso pensato, in modo molto superficiale, di non dover lottare per praticamente più niente che riguardasse le donne. Sentivo di avere le stesse opportunità che potevano avere gli uomini, trovavo ogni appunto contrario a questo concetto come una presa di posizione stantia e impregnata di polemica sterile.

Trovavo – in parte trovo ancora – certi attuali atteggiamenti diffusi piuttosto stucchevoli.

Per esempio ritengo che le quote rosa siano una cosa aberrante, perché dimostrano che abbiamo bisogno dell'aiutino per essere prese in considerazione come gli uomini. E quando leggo che non ci sono donne nei 10 libri dell'anno della «Lettura del Corriere della

Sera» sul momento non faccio un plissé, perché dentro, forse ingenuamente, non ci leggo né l'inferiorità muliebre né una discriminazione da parte dei votanti nei confronti delle donne in quanto donne, ma solo una questione di gusti che riguardano la scrittura in sé, e non il genere sessuale di chi quelle storie le ha scritte. È indubbiamente un discorso lungo, che dovrebbe chiamare in causa molte variabili (il numero dei votanti, il numero delle donne votanti, il motivo della presenza di così poche donne tra le collaboratrici della «Lettura»), e cosa grave difficilmente ne usciremmo con una risposta che potremmo giudicare definitiva o che chiude l'argomento zittendo tutti. E nel frattempo, da dicembre ad oggi, ho anche cambiato opinione, su questo tema e su diverse altre cose. Servirebbe un articolo solo su questo, sebbene moltissimo sia già stato scritto, non lasciando, vado a memoria, nessuna opinione talmente incisiva da rimanere nel tempo.

Necessità di riflettere su cosa significa essere donna oggi, dicevo. Ma anche bisogno di capire quanto incida la mia assuefazione ad essere trattata effettivamente o falsamente alla pari, e anche una certa mia ignoranza e incapacità di alzare lo sguardo. E gli alberi si stanno preparando a fiorire.

Ricordo che una volta ho ascoltato un'intervista fatta a una scrittrice, che parlando di un racconto aveva detto: «Credo che il mio racconto non sembri assolutamente scritto da una donna». Io quel racconto lo avevo letto e avevo pensato: «Sembra proprio scritto da una donna». La differenza è che lei ne parlava come se questo fosse un limite mentre io ci vedevo dentro un valore aggiunto.

Quand'è successo (o meglio: succederà mai) che anziché vederci come una risorsa ci siamo viste come una minoranza il cui nome è già ontologicamente discriminante?

Assodata cioè la presa di coscienza, le battaglie, i traguardi, e assodato anche che molto ancora c'è

ancora da fare, quando riusciremo a non sentirci più, noi in primis e coi noi stesse, qualcosa che cova in sé un limite?

Ecco. Poi succede che ogni tanto arrivano libri, articoli, persone, che cambiano il tuo (mio) modo di vedere le cose. Che ribaltano totalmente certe opinioni radicate, certe opinioni ataviche. Ma anche, semplicemente, argomenti che senza ribaltare nulla pongono dubbi, scuotono le fondamenta, insinuano domande. E in un'epoca in cui tutti provano ad avere ragione e sentenziare verità a cui non è più dato rispondere, ben vengano dubbi, domande, turbamenti. Anche su questo ci sarebbe da scrivere un intero saggio a parte.

Per ora basti sapere che sul treno regionale che attraversa il nord dell'Emilia Romagna e mi deposita a Milano leggo un articolo dell'«Atlantic» che mi ha mandato la mia amica Cecilia.

È un articolo illuminante e basa le fondamenta del discorso parlando della (poca) fiducia che le donne hanno in sé stesse, nelle proprie potenzialità e nelle proprie capacità. Spiega, tirando in ballo esperimenti, nomi di università e professori, come diversi studi abbiano dimostrato che, accanto alle competenze, per avere successo serve una dose non indifferente di fiducia nei propri mezzi. Attenzione, non di ostentazione. Credere per davvero di essere brave, di meritare un posto di lavoro, di poter fare un test al massimo, di essere capaci di scrivere un buon articolo. E sembra che questa tensione alla perfezione, questo eterno grumo che ostruisce e rende difficoltosa la riuscita, sia tipica delle donne.

Nemmeno a dirlo, i risultati tra i due sessi nei test effettuati sono pressoché identici, quello che invece cambia è la propensione di rischiare, l'alta percezione delle proprie capacità e la certezza di essere in gamba e poter riuscire in ogni cosa. Le donne non pensano di meritarsi uno stipendio alto, non credono di essere all'altezza di un posto di lavoro ai vertici di un'azienda, non rispondono alle domande di un test se non sono assolutamente certe di sapere la risposta.

Finito l'articolo mi sono ammutolita.

Quante volte ho fatto leggere un mio pezzo agli amici (quasi sempre maschi, quasi sempre più in gamba di me – secondo la mia percezione femminile di bassa autostima) – sfinendoli, letteralmente, su cose che forse non funzionavano, forse non erano abbastanza? Quante volte ha vinto l'inazione al provarci, la sfiducia alla consapevolezza, la paura di fallire al desiderio di rischiare?

Giornata di sole, dicevo. E gli alberi che già si riempiono di germogli. Palazzi antichi che regalano interni con quadri contemporanei e gatti che guardano fuori dalla finestra.

Sto andando a intervistare Laura Lepetit, una splendida 84enne che ha segnato la storia dell'editoria italiana, contribuendo alla nascita della rivista «Linus» (sì, quella rivista «Linus») e fondando, nel 1975, La Tartaruga edizioni. Ha da poco pubblicato, con Nottetempo, un piccolo libro che assomiglia a un memoir, pieno della sua vita, delle sue storie e della sua scrittura ricca di grazia ed eleganza, quella che si confà a un'anziana signora che ha visto e vissuto molto. Si intitola Autobiografia di una femminista distratta. È in effetti un'autobiografia, per quanto parziale, che si appoggia solo ad alcuni ricordi. Femminista lo è indubbiamente. Durante gli anni Settanta si è unita alle riunioni del gruppo di Rivolta Femminile di Carla Lonzi, e con quel gruppo vivrà anni intensi, di lotta e autocoscienza. Distratta, anche, perché si definisce così, o meglio perché è così che la vedono gli altri, con la testa per aria e il naso nei libri.

La sua vita editoriale inizia dietro il bancone della libreria Milano Libri, dove lavorava con Annamaria Gandini negli anni Settanta, in una Milano culturalmente in tumulto. Poi, grazie anche ai consigli dell'amico Giovanni Gandini, marito di Annamaria, decide di diventare editore, dando vita alla Tartaruga, una casa editrice che pubblicava un catalogo esclusivamente femminile, con nomi del calibro di Alice Munro, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Gertrude Stein, Simone de Beauvoir, Grace Paley, Dorothy Parker, Patricia Highsmith, solo per citarne alcuni.

Libraia, editore, conduttrice radiofonica, per un certo periodo. E non si può non citare l'esperienza di «Linus», una rivista ancora oggi bellissima. Ecco

quindi nascere questo piccolo libro, un racconto che attraversa i ricordi, che ha pochissimo di sistematico e di ordinato, e molto del flusso di coscienza, così come viene, così come la memoria lo concede.

La casa di Laura Lepetit è al quinto piano di palazzo luminoso. Lei ha un bel sorriso, e al collo una tartaruga di corallo consumata. «Ho scelto la Tartaruga come simbolo della casa editrice perché va piano e per vivere ha bisogno solo di un po' di insalata. Proprio come me».

Mi invita a sedermi e scambiamo due chiacchiere. «Sono cresciuta con i libri che lei ha scelto e pubblicato».

«Sono emozionata».

Le lettere di Zelda e Francis Scott Fitzgerald. Momenti di essere di Virginia Woolf. Ma soprattutto la vita di Frida Kahlo, che io e la mia amica Sara abbiamo letto e riletto, sottolineato, da ragazzine, milioni di volte. Pagine che abbiamo ricopiato, che ci siamo scritte e raccontate a vicenda. Però la copia era sua, e non sono mai più riuscita a trovarne una, nei quindi anni successivi; nemmeno online, o nei mercatini in giro per l'Italia.

Quando glielo dico si alza, scorre il dito tra gli scaffali della sua straripante libreria. A un certo punto si ferma, e con l'indice tira un libro verso di sé e si gira, guardandomi.

«Ouesto?» dice sorridendo.

«La prego non me lo faccia nemmeno vedere se no mi viene da piangere» rispondo.

È tempo di iniziare.

Per la mia generazione è molto complicato capire fino in fondo cosa ha significato essere una donna tra gli anni Cinquanta e Settanta ed essere una femminista.

Mi rendo conto, io per prima, di dare per scontato dei traguardi che abbiamo raggiunto e forse non ci

accorgiamo pienamente della nostra situazione attuale. Non abbiamo memoria di un certo tipo di lotta e siamo frastornate dal mondo di oggi, abbiamo infiniti stimoli esterni. So che questo è un problema che viene sempre fuori. Nemmeno io riesco a capire come mai oggi una donna non senta di avere diritto a più cose. Non riesco a capire, perché è tutt'ora un problema molto grosso. Tutt'ora siamo trattate, senza nemmeno accorgercene, come esseri di seconda categoria, specialmente in Italia. La televisione è mostruosa, siamo truccate, travestite, costrette ad essere eternamente giovani. Ogni volta che vedo una donna della mia età con le rughe penso: finalmente! E non riesco a capire come mai questa consapevolezza non sia diffusa. Noi tutto sommato siamo anche fortunate. L'altro giorno leggevo questo articolo che spiegava come alcune donne musulmane non possano andare in bicicletta. Una cosa incredibile. Forse siete diventate donne incallite, forse queste cose non vi colpiscono più, siete assuefatte a una falsa libertà, a cose mostruose che continuano a giocare sul corpo delle donne, perennemente in vendita. Non vedo una grandissima differenza tra la mia generazione e la tua sulla condizione della donna. Certo sono cambiate le variabili esterne, non c'è più il diritto all'aborto da conquistare, non si combatte più per il divorzio. Ma fatto salvo le condizioni esterne, non vedo molte differenze tra le due ere in merito alla situazione della donna, soprattutto in Italia. Mi sembra che in Europa, nei paesi anglosassoni e in Francia, ci sia un po' più di rispetto, così come nei paesi nordici, di cui però non ho diretta esperienza. In generale penso che se fossi giovane oggi mi sentirei lo stesso molto offesa.

Qual era la spinta, allora, per le donne, nel momento della protesta, della presa di coscienza? Perché in quel momento è diventato assolutamente necessario?

Non lo so cosa è successo. La spinta all'autocoscienza è arrivata dall'America. Credo che in America sia nata perché le donne combattevano per i diritti dei neri, e poi si sono accorte che anche a loro mancavano dei diritti. Forse in Italia sono state le donne più impegnate nella Sinistra che a un certo punto hanno

^{*} Il giorno dopo ho trovato il libro di Frida Kahlo, proprio nell'edizione che aveva la mia amica Sara. Un tuffo al cuore, come rivedere una cartolina di un amore giovanile. O ritrovare una fotografia di un momento bellissimo che avevamo accantonato.

deciso che non avevano voglia di fare gli angeli del focolare o del ciclostile e che volevano lottare per sé stesse.

Lei nel '75 ha fondato La Tartaruga edizioni che per tantissimi anni ha pubblicato un catalogo meraviglioso di sole donne. È vero che lei ha deciso di aprire La tartaruga quando si è accorta che in Italia nessuno aveva mai pubblicato Le tre ghinee di Virginia Woolf?

Beh, è stata una scoperta interessante, che non ho fatto solo io. Tutte le case editrici delle donne di allora hanno pubblicato questo testo, che era stato considerato troppo eccessivo, poco interessante, all'epoca della pubblicazione. In realtà è ancora attualissimo. In Italia non era mai stato tradotto, e anche altrove era un testo molto trascurato.

Tra l'altro La Tartaruga ha pubblicato per prima autrici che poi sono diventate autrici di punta nel panorama internazionale.

Sì, è vero. Autrici come la Munro, la Gordimer, Grace Paley.

Quando guarda all'editoria di adesso, cosa vede e cosa ne pensa?

Credo che l'editoria di adesso abbia imparato la lezione. Pubblica tantissime donne, sia nella narrativa che nella filosofia e nella politica. Non c'è da lamentarsi. Direi che nel campo dell'editoria hanno avuto un riconoscimento più che giusto e più che altrove. Forse questo è dovuto al fatto che non c'era solo la Tartaruga, c'erano le Edizioni delle donne in tutti i paesi, che hanno contribuito a questa presa di coscienza da parte di tutti gli editori. Non bisognava insomma più pensare che le donne scrivessero solo romanzi rosa, o saggi di cucina. Che poi adesso la cucina è diventata proprietà degli chef – è una cosa che mi fa molto ridere, con tutte quelle arie che si danno per fare un soufflé! Ecco, penso che oggi l'editoria sia sufficientemente cambiata.

Lei fonda la casa editrice nel 1975, e in quel momento c'è anche la rottura definitiva un po' con Carla Lonzi, e un po' con tutto il momento di rivolta. Cosa ricorda

«In generale penso che se fossi giovane oggi mi sentirei lo stesso molto offesa.»

di quel periodo? Immagino sia stata una scelta difficile, una scelta che in qualche modo l'ha un po' isolata.

Prima ero protetta da questo gruppo, poi però ho trovato la Libreria delle Donne. Non direi che c'è stato isolamento. Io almeno non l'ho sentito. Certamente la rottura soprattutto con Carla Lonzi è stata molto dura, ma il movimento già allora aveva tanti aspetti, non ce n'era uno solo.

Carla Lonzi aveva paura che fondare una casa editrice la compromettesse troppo, che la facesse scendere troppo a compromessi con un mercato che in qualche modo il movimento rifiutava.

Sì, lei ha sempre pubblicato in proprio, non mai voluto scendere a compromessi, per cui la sua posizione era molto radicale.

Lei parlando di Carla Lonzi ha detto: «Forse è necessario sopravvivere a una madre per sopravvivere», e a me è venuto in mente quel verso di Sylvia Plath, in Daddy, in cui lei dice: «Daddy, I have had to kill you. You died before I had time».

Sì, ma è una sensazione, non una teoria. E cioè che abbiamo un po' paura di rompere un'altra donna perché forse ci viene in mente che può essere una rottura che risale al rapporto materno. L'uccisione del padre è più ovvia, riguarda il patriarca e il patriarcato. Con la madre invece c'è un rapporto un po' meno codificato.

Se lei dovesse consigliare dei libri fondamentali alle donne di oggi, alle donne della mia generazione, quale consiglierebbe? Io per esempio ho iniziato a leggere molto tardi, a interessarmi alle letteratura molto tardi, e mi manca tantissimo tutto un certo substrato sicuramente fondamentale. Un libro che è come un riassunto di tutte le donne del Novecento è quello di Grazia Livi, *Le lettere del mio nome*. Lo avevamo pubblicato con la Tartaruga ed è ora stato per fortuna ristampato. Fa proprio un ritratto di tutte le scrittrici e pensatrici del secolo scorso. Questo direi che può essere una traccia, poi ognuno scopre qual è la scrittrice che più ti risuona e che più ti parla. È tutto molto personale, non credo ci sia in astratto un libro fondamentale.

Lei, per esempio, nel suo libro scrive che non riusciva ad afferrare Simone de Beauvoir, «che se ne stava con uno strano turbante e l'aria dimessa al tavolino del Café de Flore insieme al suo Sartre». Non l'ha mai convinta. È vero, perché ci sono dei testi che ti parlano e degli altri che non ti parlano, ognuno poi ha la sua strada tra i libri. Che non è mai unica.

Com'è nata la scrittura di questo memoir? Da dove è venuta la spinta?

Mah, è nata dal fatto che incontravo spesso donne che mi dicevano «devi scrivere la tua storia!» e io rispondevo che non sapevo cosa scrivere. Poi mi è venuto in mente di seguire i ricordi, così come venivano, non sistematicamente. E allora è venuto fuori questo libro, che è una traccia di quello che è venuto in mente pensando al passato. Incontro persone che mi dicono: «Ah, ma non hai parlato di questo e di quello!». E io dico che no, non ne ho parlato. I ricordi si selezionano da soli.

La sua vita è sempre stata circondata dai libri. Ha sempre saputo di voler fare questo lavoro?

«Ognuno scopre qual è la scrittrice che più ti risuona e che più ti parla. È tutto molto personale, non credo ci sia in astratto un libro fondamentale.»

Io no. Tutto è iniziato con la Milano libri. Un po' per caso abbiamo rilevato questa libreria, sono stata per molti anni dietro al bancone. Poi ho pensato: potrei anche io fare l'editore. E l'ho fatto. Ma nessuno nella mia famiglia ha mai voluto fare l'editore o ci ha mai anche solo pensato. Non sono figlia di, o parente di.

Ecco, lei a un certo punto ha deciso di fare l'editore e l'ha fatto. Cosa abbastanza improbabile se non impossibile oggi. Era un periodo in cui si riusciva di più, secondo lei, a raggiungere un obiettivo come questo?

Sì, c'erano molte più possibilità, era tutto più facile. Ci volevano meno soldi, tutto costava meno, c'era meno concorrenza.

Nel libro racconta di quando andò a pranzo con Gandini e l'agente letterario Erich Linder, che conosceva perché frequentava la libreria e che le metteva un po' di soggezione. Un pranzo in un ristorante a San Babila per chiedere un consiglio sulla sua idea di fondare una casa editrice.

Ci disse che servivano svariati milioni di lire e un paio di anni di copertura in termini di catalogo.

E Gandini le dava di gomito facendole capire che erano sciocchezze.

Esatto! Gandini aveva fondato «Linus» vendendo la sua raccolta di francobolli, quindi ho pensato che forse anche io con pochi soldi potevo fare qualcosa. «Linus» ha avuto un successo enorme subito. Era un periodo in cui tutto sembrava tutto possibile.

Lei oltre ad avere a che fare con i fumetti in casa «Linus», con la narrativa e la saggistica con La tartaruga, ha avuto a che fare con la radio.

Con Radio popolare. Bruna Miorelli chiamò me e Rosaria (Guacci, *ndr*) a condurre questo programma che si chiamava *Ciao Bella*, ogni giovedì, e che era imperniato sui libri delle donne. Per cui ogni settimana andavamo alla sede della Rai e parlavamo in diretta.

E bisticciavate fuori onda.

Sì, bisticciavamo nei fuori onda. «Ma tu non hai

capito!», «No, tu non hai letto il libro!». Eravamo amiche e ci siamo anche molto divertite.

Io ho iniziato a leggere molto tardi, e a casa mia i romanzi non c'erano. Lei che lettrice è stata?

Una lettrice molto sconnessa, distratta, di nuovo. Leggevo Salgari, *Alice nel paese delle meraviglie*. Più tardi Thomas Mann, Rilke, Jane Austen, Virginia Woolf. Non ho mai letto sistematicamente, e credo che anche senza sistematicità ognuno può trovare cose molto belle che può fare sue.

Un libro molto bello che ha letto recentemente?

Ah! Trovare un libro molto bello che ho letto recentemente è dura. (Ci pensa) Mi è piaciuto molto quello di Pia Pera, Al giardino non l'ho ancora detto (Ponte alle Grazie, ndr). È la storia di questa donna con una malattia che si chiama Sla, e che l'ha quasi paralizzata. Si era ritirata in toscana e coltivava questo giardino, e racconta che ora, diventando sempre più immobile, non riesce più a fare quello che faceva un tempo, eppure il suo rapporto con giardino e con la natura c'è sempre. È interessante e autentico. Trovo che ora la letteratura sia un po' troppo astratta, parla raramente di vita vera, di fatti quotidiani. In questo senso trovo difficile mettermi in relazione con gli scritti della narrativa moderna.

Però ha una grande passione per la letteratura anglosassone.

È così. Ma «letteratura anglosassone» è un termine talmente vasto che è ormai assurdo pronunciarlo. Dentro c'è di tutto. È una lingua molto bella che sembra elementare e facile, ma che invece ha tantissime sfumature, tantissime possibilità.

Lei scrive molto?

Scrivo pochissimo e ho sempre scritto pochissimo. Scrivo su commissione. Non sono abituata. Quando facevo la casa editrice scrivevo i risvolti, cose utili, poi ho scritto questo libro perché me l'hanno chiesto. Non ho una spinta a scrivere di per sé, non la sento. Però vedremo. Chissà, se mi capita tornerò a farlo.

C'è una domanda che mi ritrovo a fare sempre agli autori che intervisto, perché credo faccia fare una riflessione interessante rispetto ai propri gusti e le proprie priorità. Due anni fa a Parma c'è stata un'alluvione che ha sommerso di acqua e fango una parte della città, nemmeno a dirlo la parte in cui vivo io. Mi sono trovata a fare in fretta e furia uno zaino con dentro alcune cose per poter passare un paio di notti da amici. Il computer, biancheria intima, due paia di pantaloni, un pigiama. Ho preso 3 libri e li ho infilati nello zaino, e alla fine lo zaino era troppo pieno, ho dovuto fare una cernita su ogni cosa. La sera, a casa di quegli amici, ho guardato il maglione che avevo scelto, l'unico libro che avevo scelto, e ho di fatto capito che la scelta non era affatto banale, significava che se avessi dovuto leggere un solo libro nei successivi 30 giorni, avrei scelto quello. Se andasse a fuoco il suo palazzo, quale libro di quelli che ha alle sue spalle metterebbe nello zaino?

A me piace molto un'autrice poco popolare, che è Gertrude Stein, e mi porterei *L'autobiografia di tutti*. Mi ha molto ispirato anche a scrivere, perché fa questa operazione per cui chiunque può scrivere, chiunque è interessante. Da Picasso al suo cuoco cinese, tutti hanno qualcosa da dire. Lo trovo molto interessante e molto liberatorio. Molto saggio, anche.

Quando spengo il registratore è il momento delle chiacchiere informali. Arriva una gatta di nome Nina, che date le dimensioni ama evidentemente mangiare e che si fa coccolare senza remore.

Mi chiede di Finzioni, di come è nato, e dell'idea che c'è alla base.

Poi finiamo a parlare di scrittura. Le confesso di avere una storia in mente da diversi anni, di non avere il coraggio di tentare, di avere molta paura di scoprire di non essere in grado di fare qualcosa che amo.

Mi chiede qualcosa di più. Le racconto l'idea. «Inizia» mi dice. «Parti dalle piccole cose. Buttati. Rischia».

Eccolo qui in carne e ossa il mio articolo dell'«Atlantic».

Per tutto il tempo che importerà qualcosa: Breece D'J Pancake

Liborio Conca, minimaetmoralia.it, 8 aprile 2016

«Tutta l'acqua che veniva dalle vecchie montagne scorreva verso ovest. Ma la terra si è sollevata. Mi restano solo il letto del torrente e gli animali di pietra che colleziono. Sbatto le palpebre e respiro. Mio padre è una nuvola color kaki tra i cespugli di canne e Ginny nient'altro che un odore amaro tra i rovi di more, su per il crinale».

Siamo alle (se permettete: bellissime) battute finali di «Trilobiti», il racconto di Breece Dexter John Pancake contenuto nella sua unica raccolta uscita nel 1983, The stories of Breece D'J Pancake - in Italia sono stati pubblicati per la prima volta da Isbn, prossimamente saranno nuovamente in libreria per minimum fax con traduzione di Cristiana Mennella e prefazione di Joye Carol Oates. Pancake si suicida con un colpo d'arma da fuoco alla testa l'8 aprile 1979, quando non aveva ancora compiuto 27 anni. Le circostanze e le motivazioni che lo indussero al suicidio restano controverse. Alcuni suoi conoscenti pensarono che si trattò di un incidente. Altri, invece, dissero che ripensando a certi suoi messaggi avrebbero potuto leggere in controluce la sua volontà di farla finita. Di sicuro il giovane scrittore non se la passava bene e sul suo umore pesavano due lutti avvenuti a distanza ravvicinata: nel 1976 Pancake perde prima il padre, dipendente del colosso della chimica Union Carbide, e subito dopo uno dei suoi amici più cari.

Morto da giovane – per di più a 27 anni, quell'età che accomuna tutto un gruppo di artisti scomparsi prematuramente – dotato di sicuro talento, il cliché dello scrittore rock potrebbe scattare come un riflesso incondizionato. Per fortuna, niente nella sua biografia e soprattutto nelle sue storie, pervase invece da una tensione quasi sacra, un invito al raccoglimento sullo sfondo di (apparentemente) piccole quisquilie domestiche, prende questa direzione.

Pancake visse a Milton, nella Virginia occidentale, studiò letteratura e scrittura creativa all'università

dello Stato. Siamo nel «Nord del Sud» degli Stati Uniti, tra il Kentucky, l'Ohio e la Pennsylvania. Le sue storie sono pervase dell'atmosfera del luogo, un posto tutto sommato tranquillo che poteva d'altra parte tendere alla desolazione, paesi dove certo non doveva accadere molto, e il richiamo delle dipendenze – quella dall'alcol, ad esempio – si rivelava un rifugio abbastanza scontato. Un'America insomma quantomai lontana dalle grandi metropoli. Potrebbero venire in mente certe atmosfere recentemente rievocate da Roberto Minervini nei suoi film documentari.

Lì, tra i monti Appalachi che dominano la Virginia occidentale, Pancake andava a caccia, s'armava di lenza per andare a pesca, o alla ricerca di trilobiti (fossili). Amava il cantautore folk Phil Ochs. Si diploma nel '74 e quindi insegna per due anni all'Union Military Academy, prima di abbandonare la professione per dedicarsi più seriamente alla scrittura. Comincia a sottoporre le sue storie a editori e riviste. Una prima risposta positiva gli arriva dall'«Atlantic», storica rivista culturale americana. Sono interessati a «Trilobiti». In fase di lavorazione gli editor del giornale sbagliarono la punteggiatura del nome, abbreviandolo in D'J Pancake non volle correggere le bozze. Siamo nel 1977 e «Trilobiti» apparve dunque sull'«Atlantic». Il racconto di Breece D'J Pancake piace e stimola l'interesse degli editor di altre riviste letterarie.

Malgrado il discreto successo ottenuto, Pancake non è sereno, perlomeno non sempre. Nel '76 sono avvenuti i due lutti che lo hanno notevolmente segnato. All'università poi si sente emarginato, o piuttosto *vuole* emarginarsi: non è a suo agio con gli altri studenti, d'estrazione sociale differente, e malgrado tutto sommato la sua famiglia non fosse povera, coltiva un certo mito fatto di purezza e autoisolamento. Viveva in una misera stanza alla periferia di Charlottesville, arredata con pochi mobili e tanti libri, e

lì leggeva e scriveva i suoi racconti. La notte dell'8 aprile 1979, che fosse per sua volontà (l'ipotesi che resta più probabile) o per un incidente, muore.

«Apro la porta del camioncino, scendo sulla stradina di mattoni. Guardo ancora una volta Company Hill, tutta consumata e logora. Molto tempo fa era davvero scoscesa e stava come un'isola sul fiume Teays. C'è voluto più di un milione di anni per fare questa piccola collina liscia e io ho cercato dappertutto trilobiti. Penso a com'è sempre stata lì e a come ci starà sempre, almeno per tutto il tempo che importerà qualcosa. Quando arriva l'estate, l'aria si fa afosa. Un branco di storni fluttua sopra di me. Sono nato qui e non ho mai voluto andarmene davvero. Ricordo gli occhi di papà morto che mi guardavano». (traduzione di Ivan Tassi)

Questo è l'attacco di «Trilobiti», tutto dolcemente proteso verso la millenaria infelicità degli esseri umani. Natura e uomo, intimità e vaste distese si fondono in un unico abbraccio, non necessariamente piacevole. Sappiamo che esistono il passato (il milione di anni che ha impiegato la collina per diventare liscia) e il presente – l'aria afosa dell'estate, il dolore per la perdita del padre. Decifrare quel «per tutto il tempo che importerà qualcosa» è il vero mistero di queste righe: Pancake sta parlando della sua esperienza del mondo come individuo – oppure le sue parole suggeriscono una dimensione religiosa

e trascendente? Una piccola risposta può risiedere nella conversione al cattolicesimo di Breece, intorno ai 23-24 anni – fu in quell'occasione che aggiunse «John» al suo nome. Interpretazioni a parte, tuttavia, resta la bellezza puramente letteraria di un grande incipit.

Fu solo nel 1983, lo stesso anno in cui uscì «Cattedrale», che 12 suoi racconti vennero riuniti in un'unica raccolta. La cosa sorprendente - sorprendente per il tono dei racconti, notevolmente distanti per ambientazione e «sentire» dalle opere che andavano più per la maggiore in quel periodo - è che il libro ottiene buoni riscontri. Vende 15mila copie ed è candidato al Pulitzer. «Il marchio», «L'attaccabrighe», «La mia salvezza», «Come dev'essere» sono altre delle storie contenute nella raccolta di Pancake, che coltivava una disciplina assai rigida nella scrittura. Joyce Carol Oates lo paragonò a Ernest Hemingway, personalmente ho intravisto echi della letteratura di Pancake nelle storie di David James Poissant, tra le più interessanti arrivate nell'ultimo periodo dagli Stati Uniti.

Uno dei suoi lettori più entusiasti fu Kurt Vonnegut, che disse: «Si tratta semplicemente del più grande scrittore, dello scrittore più sincero che io abbia mai letto. Quello che temo è che questo gli abbia dato troppo dolore, non c'è nessun divertimento a essere così bravi. Ma né tu né io lo sapremo mai».

Natura e uomo, intimità e vaste distese si fondono in un unico abbraccio, non necessariamente piacevole.

Harold Bloom e Gianni Celati, la critica letteraria ai tempi del Like

Luca Ricci, ilmessaggero.it, 9 aprile 2016

È verissimo che la distanza tra lettori e critici si è assottigliata. I primi, grazie ai social e alle comunità virtuali della rete, possono condividere la loro passione anche attraverso giudizi, mentre i secondi spesso sembrano essere diventati solo gli estensori passivi di quel che vogliono promuovere gli uffici stampa delle case editrici. Pare proprio che oggi non ci sia più tempo né spazio per un'analisi, conta solo la lode o la stroncatura. Se si vuole le terze pagine dei giornali si sono «internettizzate», e i critici si sono messi a servizio degli acquirenti rilasciando stringati feedback; allo stesso modo semplici lettori stanno colonizzando le quarte di copertina dei libri con i loro giudizi prelevati direttamente da internet. Tuttavia leggendo uno di seguito all'altro *Il canone* americano (Rizzoli, pp 602, euro 28) di Harold Bloom e Studi d'affezione per amici e altri (Quodlibet, pp 273, euro 16,50) di Gianni Celati si ha la netta impressione che la critica non solo serva ancora a qualcosa, ma che abbia anche una sua rispettabile identità e precisa autonomia. Pur nella diversità degli approcci già rinvenibile nei rispettivi titoli - Bloom è accademico e talvolta perfino ingessato, Celati più distensivo e casual -, il risultato a

La grande critica si poggia su nozioni pencolanti che cedono il passo alla personalità – spesso ai personalismi – del critico.

cui si perviene durante la lettura è il medesimo: la grande critica si poggia su nozioni pencolanti che cedono il passo alla personalità - spesso ai personalismi – del critico. È sempre stato così. Pensate ai critici più conosciuti di sempre, Croce, Bachtin, Lukács, Benjamin, Adorno, Barthes, Foucault: tutti, nessuno escluso, hanno sempre anteposto le loro intuizioni (le loro idiosincrasie) alle teorie. Chi grida alla morte della critica sbaglia sempre (da ultimo, si potrebbero citare qui da noi almeno Lavagetto, Berardinelli, Fofi). La critica non può morire semplicemente perché non è mai davvero nata. La critica, soprattutto quando è interessante, rappresenterà sempre un vicolo cieco o, se si preferisce, sarà sempre sul punto di nascere. È sempre stato questo il suo limite e la sua forza: di essere inscindibile dal critico che la compie. Non ha gli strumenti per darsi come sistema onnicomprensivo, e si basa giocoforza sulle intuizioni (anche di metodo, anche di strumenti) di alcune intelligenze e sensibilità fuori dal comune (che fanno scuola, tutt'al più, ma non lasciano eredi). Bloom e Celati nei loro saggi, preliminarmente, non fanno altro che snocciolare dei nomi. Bloom si concentra sugli autori classici, strutturando il libro su quelle coppie di scrittori che secondo lui costituiscono il canone americano: ad esempio Walt Whitman e Herman Melville, o Mark Twain e Robert Frost. Celati non ha la minima intenzione di stabilire una regola, e si sofferma invece su alcuni nomi di lunatici italiani: Tomaso Garzoni, Antonio Delfini, Silvio D'Arzo, Giorgio Manganelli. E in fondo alla critica si dovrebbe richiedere proprio questo: che facesse dei nomi, ristabilendo le giuste proporzioni tra qualità (letteratura) e quantità (mercato). Gli elenchi saranno sempre parziali, certo. Quello che conta non è l'esaustività, ma la capacità di costruire un percorso d'indagine attraverso una serie di opere e autori.

La scuola cattolica di Albinati svela la violenza dei maschi italiani

Christian Raimo, internazionale.it, 10 aprile 2016

È veramente complicato parlare del nuovo libro di Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*. E non è solo per la sua lunghezza, sono 1.294 pagine di un'edizione Rizzoli con una gabbia molto larga, e per leggerle occorre almeno una settimana in cui si rinuncia a quasi ogni altra attività. Ma la mole gigantesca non è l'ambizione maggiore di *Lsc*, che non è, come qualcuno ha fatto notare, solo un libro lunghissimo, ma un testo che già di suo dichiara di essere molte cose insieme.

È un romanzo fagocitante, bulimico, che cerca, impossibilmente, di fare i conti una volta per tutte con gli atti e le ideologie di quella generazione diventata adulta negli anni Settanta tra crisi dei valori borghesi ed esplosione della violenza non solo politica; è un romanzo dell'io, metà Bildungsroman con tutte le scene classiche del genere (conflitto con i genitori, scoperta del sesso, amore per i mentori, amicizie e tradimenti, confusioni ideali, nostalgia e sollievo per la possibilità di lasciarsi quel tempo alle spalle) e metà memoir scritto a mo' di diario, con appunti che ripercorrono l'aneddotica di una giovinezza esemplare anche per il solo fatto di essere lontana. Ed è anche un trattato sull'educazione del maschio in Italia, il tentativo di rintracciare la genesi di quel carattere idealtipico di sopraffazione, arroganza, cameratismo criptofascista attraverso cui interpretare la storia complicata del nostro paese; ed è, come ha già fatto notare su «IL» Francesco Pacifico, un libro che somiglia per andamento e voce ai Saggi di Michel de Montaigne (in alcuni casi a Blaise Pascal), una serie di riflessioni che procedono per divagazione dalle letture e dalle esperienze biografiche di Albinati: invenzione e fedeltà ai ricordi si fondono senza nemmeno specificare precisamente le dosi dell'amalgama.

Cinquant'anni di storia personale e comune La fonte nera da cui scaturisce l'intera narrazione è duplice. La prima è la coincidenza per cui Albinati è stato compagno di scuola dei tre protagonisti del delitto del Circeo – Angelo Izzo, Gianni Guido e Andrea Ghira (Angelo, Subdued e il Legionario, nel libro) – che violentarono e massacrarono Rosaria Lopez e Donatella Colasanti; quest'ultima si salvò miracolosamente, fingendosi morta. Era il 1975: l'autore aveva vent'anni, gli assassini avevano vent'anni.

La seconda è l'altro delitto di cui si è reso colpevole Angelo Izzo, nel 2004: l'omicidio feroce di una donna e di sua figlia di 13 anni a Ferrazzano, un paesino vicino Campobasso nel quale Izzo scontava la pena in una cooperativa, affidato di giorno ai servizi sociali. Nel 2004 Albinati, che non aveva mai scritto del delitto del Circeo nonostante la conoscenza diretta, sente invece di essere *chiamato* a farlo: una sorta di vocazione a raccontare questa storia, a doverla dire *tutta*.

L'eccezionalità di questo libro deriva da questo: dai 10 anni di lavoro necessari alla stesura certo, ma soprattutto dal non voler lasciare nulla di nascosto, nel vuotare il sacco come in una confessione, alla Agostino, alla Rousseau.

Se è vero quindi che *La scuola cattolica* è un romanzo programmaticamente sconfinato, è vero anche che ha dei limiti geografici, che sono le stesse mura scolastiche dell'istituto solo maschile San Leone Magno e le strade del quartiere Trieste; SLM e QT come sono abbreviati nel libro. Ciò che può sembrare un campione talmente minuscolo da non poter essere paradigmatico di nulla, diventa invece, più che lo specchio, la lente deformata attraverso cui raccontare cinquant'anni di storia personale e comune.

Soprattutto la prima parte del romanzo è un ritratto plurale di un gruppo di maschi, i compagni di classe e di scuola, che costituiscono un unico personaggio, un noi, da cui ogni tanto si distacca un nome.

Eravamo sognatori abbastanza privi di fantasia. La principale stimolazione ci veniva dalla televisione e dalle barzellette sporche, di cui devo ammettere che raramente coglievo il senso, voglio dire, il senso integrale. Non sarà per caso che esiste l'espressione "il primo della classe" mentre non si è mai sentito dire il secondo o il terzo, o il quinto della classe, come eravamo Zipoli e Zarattini, Lorco e io. Nascere maschi è una malattia incurabile. Non era solo Arbus a mostrarsi goffo, scoordinato. Tutti noi facevamo movimenti sgraziati per compiere qualsiasi gesto, fosse anche mettersi la cartella sulle spalle (allora non esistevano gli zaini se non quelli da campeggio). Se uno psicologo avesse osservato i balzi scomposti che facevamo, il nostro modo di grattarci e sbracciarci, avrebbe dedotto che eravamo malati di mente.

Se non è rigida come nel Giardino delle vergini suicide di Jeffrey Eugenides – dove il narratore non ha un'identità, scompare direttamente nel gruppo dei maschi adolescenti – la prima persona plurale coniugata all'imperfetto (eravamo, facevamo) è comunque il cardine della narrazione di Albinati. Questa gli serve per diagnosticare senza darsi scampo questa malattia incurabile dell'essere nati maschi.

La condizione maschile è setacciata attraverso un'acribia sociologica, filosofica, storica, letteraria, e soprattutto attraverso la strumentazione che gli viene dal femminismo. Albinati stesso ha dichiarato nella presentazione di *Lsc* all'Auditorium un mese fa che per scrivere questo libro si è letto centinaia di testi femministi, e anche a un certo punto del libro ammette questo debito:

Il più originale e durevole discorso politico del novecento è il femminismo. [...] Il principale discorso politico del novecento non è dunque il comunismo, originato nel cuore del diciannovesimo secolo, e non lo sono nemmeno le alchimie reazionarie che lo hanno combattuto più o meno mescolandovisi. Tantomeno il capitalismo, che ha origini ancora più remote. Il più innovativo movimento politico degli ultimi cento anni, nonché quello più drammaticamente attuale, è quello della liberazione delle donne.

La potenza maggiore di questa scelta sta proprio nell'originalità di non prendere a distanza d'anni un caso di cronaca criminale ed esplorarlo costruendoci un'epica nera; come evidenzia bene Andrea Cortellessa sulla «Stampa»: «Quasi provocatoriamente, Albinati capovolge la vulgata stucchevole del noirche-fa-finalmente-chiarezza-sui-misteri-d'Italia». Il racconto dei fattacci – da un certo punto di vista l'inizio del romanzo – è rimandato fino a pagina 473.

Verso le undici di sera del 30 settembre 1975, dalla finestra di casa sua, un residente di viale Pola 5 (duecento metri da dove abito io) nota due ragazzi fare manovra per parcheggiare una 127 nel vialetto condominiale, scendere dalla macchina, discutere animatamente e quindi allontanarsi.

Del resto non c'è nessuna suspense, sappiamo che nel bagagliaio di quella macchina ci sono le vittime del massacro, una morta e una viva. E allora perché aspettare così tanto per arrivarci?

Perché per Albinati era necessaria – a ragione – una lunga premessa, che ci facesse ritornare su quei corpi distrutti con uno sguardo diverso dalla pietà fatalista o dalla morbosità malcelata con cui li abbiamo considerati finora.

Chi ha letto gli altri libri di Albinati conosce il suo procedere per associazioni: dai suoi testi più belli, Maggio selvaggio e Svenimenti (ristampatelo!), ai suoi libri più occasionali di saggistica, Orti di guerra oppure Oro colato, e fino ai suoi poemi, il meraviglioso e introvabile La comunione dei beni (ripubblicate anche questo!) o Sintassi italiana, la frammentazione, l'episodicità, l'aneddotica, il non concedersi mai a grandi trame o a grandi interpretazioni non sono il segno di una resa alla possibilità di comprendere e narrare il mondo, ma la decisione occamista di non moltiplicare gli enti se non ce n'è bisogno, di stare alle cose. Il criterio che guida la scrittura di Albinati è l'adesione fenomenologica, la sola trascendenza possibile è quella del mettere sulla carta ciò che registrano i sensi.

Anche quando ci addentriamo in un abisso, abbiamo il dovere, da scrittori, di catalogare.

Andiamo all'esempio principale. Una buona parte delle pagine di *Lsc* parla di stupro, con una lucidità quasi da scienziato naturalista e senza edulcorare nemmeno un tono.

Lo stupro è contiguo o intrecciato ad altri atti di violenza, la guerra, la rapina, la vendetta, di cui può rappresentare il culmine, lo scopo iniziale o quello di ripiego, l'accompagnamento, la traslazione, la variante, l'invenzione improvvisa. Se un rapinatore resta a mani vuote, può sempre violentare la padrona di casa. Se la violenta, potrà sempre ucciderla. Se aveva pensato di stuprarla, può rinunciarvi e invece picchiarla fino a farle perdere i sensi. Oppure fare tutte queste cose insieme. Stupro e saccheggio vanno sempre insieme. Quando c'è poco da saccheggiare, si può sempre violentare: il principio dell'appropriazione si applica più o meno nello stesso modo alle cose e agli esseri viventi.

Seppure non manifesti, attraverso note o bibliografie, i suoi debiti teorici (Joanna Bourke, Andrea Dworkin, bell hooks, per citare i primi nomi che vengono in mente), vanno riconosciuti ad Albinati il coraggio e la capacità di scrivere un romanzo-monstre sulla storia recente d'Italia a partire da un nodo che nessun autore maschio aveva mai messo così al centro della sua narrazione.

Da quest'interrogativo – perché noi maschi stupriamo? – *Lsc* si irradia, toccando altri temi-mondo, dalla violenza alla crisi della borghesia, e scrivendo pagine bellissime di **teodicea**. Sì, l'interrogativo chiave del libro è la questione del male, ma la disamina con cui Albinati ci cattura non è quella di un dostoevskjismo di risulta o quella di un pasolinismo in vena di facili generalizzazioni sociologiche. Quando Albinati arriva a chiederci qual è il nostro grado di coinvolgimento, le sue domande non sono provocatorie né retoriche.

Ora mi chiedo, con un certo anticipo sul racconto, si può applicare il perdono ai protagonisti del delitto che, pagina dopo pagina, mi sto avvicinando a trattare (troppo lento e divagante, direte, questo mio cammino? L'ho presa un bel po' alla larga? Avete ragione: ma era la na-

La condizione maschile è setacciata attraverso un'acribia sociologica, filosofica, storica, letteraria, e soprattutto attraverso la strumentazione che gli viene dal femminismo.

tura stessa del delitto a richiedere che se ne raccontassero i preliminari; o piuttosto, i cerchi concentrici che lo avvolgono, gli anelli che da un lato vi conducono, dall'altro se ne allontanano, come in certe insegne luminose. La scuola, i preti, i maschi, il quartiere, le famiglie, la politica. Potrebbe darsi che al centro del bersaglio non vi sia alla fine quel delitto, ma qualcos'altro... che se avete la pazienza di seguirmi scopriremo insieme), potranno essere perdonati a prescindere dal fatto che abbiano o meno scontato la pena comminata loro dallo Stato? E se non il perdono cristiano, quantomeno l'indulgenza o il semplice oblio?

La struttura spiraliforme, digressiva, capiamo bene che non è dunque un palinsesto pretestuoso, ma l'unica via possibile per provare a rendere sulla pagina un difficile percorso di autoanalisi generazionale e politica, un cammino di autocoscienza che in Italia i maschi evidentemente non hanno mai avviato. In un altro degli ennesimi preliminari o chiose che costellano le mille e passa pagine di *La scuola cattolica*, Albinati scrive:

Premessa: prima di essere caucasico, italiano, battezzato cattolico romano, borghese, di sinistra e laziale, io sono un maschio. È questa la mia identità più ovvia, la discriminante, il mio carattere spiccato, di cui rendere conto non appena affacciato dal ventre di mia madre. Ho dunque più affinità con un musulmano nero povero, nato in Sudan, che con un'avvocatessa dei Parioli, o con la badante ucraina che prepara il brodo a sua madre. Del subsahariano, dal quale pure mi separano abissi, porto, fraternamente perché involontariamente, le medesime stimmate fisiologiche, le colpe e forse un analogo insensato orgoglio, nutro desideri simili, coltivo frustrazioni gemelle. Il mio corpo funziona come il suo, e al 90

percento anche la mia mente, quella enorme parte sommersa della mente che l'ambiente in cui siamo cresciuti lui ed io non riesce a sfiorare.

E se subito dopo confessa la sua «venerazione per Sigmund Freud», lo fa per evidenziare anche tutti i pezzi mancanti di una storia: che i maschi non abbiano fatto propria una prospettiva di genere ha voluto dire non elaborare importanti eredità culturali. Gli omissis della storia della repubblica sono questi, più che i segreti di stato. L'insicurezza, il senso di solitudine, l'inadeguatezza, la sudditanza psicologica, l'ambiguità morale, che Albinati riconosce negli amici, nei compagni con i quali è cresciuto, sono stati elementi praticamente rimossi nel racconto di quegli anni turbolenti, e lo sono ancora.

Se oggi dovessimo avere a cuore non dico una memoria condivisa (che espressione brutta) ma un incontro tra memorie, l'obiettivo principale non sarebbe solo far dialogare le visioni conflittuali determinate da posizioni politiche opposte, o le lacerazioni tra i responsabili di atti di violenza e le vittime, ma obbligarsi ad accostare la prospettiva maschile e quella femminile, tramite un femminismo della differenza a cui possano contribuire finalmente anche la parola e il pensiero degli uomini.

Questo nuovo discorso Albinati lo intraprende, e per questo motivo prima di altri Lsc è un romanzo da leggere, spesso entusiasmandosi per la bellezza di certe pagine; e da discutere, non fosse altro per reagire di fronte a passaggi come questo:

Noi viviamo dunque in una società dello stupro. Ostilità rapacità e potenza trovano una manifestazione sessuale. Il sesso è il linguaggio, non la cosa. È il modo

Che i maschi non abbiano fatto propria una prospettiva di genere ha voluto dire non elaborare importanti eredità culturali.

di volere, non l'oggetto voluto. Si declina attraverso il sesso qualsiasi pulsione: vendicativa, rivendicativa, esibizionistica, identitaria. I ragazzini stuprano le loro compagne di classe e le filmano col cellulare. Libertà intesa come facoltà di nuocere. Libertà = delitto. Una piena realizzazione di se stessi può avvenire solo se si è pronti a prevaricare gli altri, e capaci di farlo. L'io coincide in pieno con la potenza.

Ma proprio perché ribadiamo la rilevanza di questo libro, dobbiamo riconoscerne anche i limiti. Il primo è strutturale: se fino a pagina 550 l'andamento ondivago viene padroneggiato con uno stile magistrale, che rende la lettura ipnotica, nella seconda parte il procedere per accumulo finisce per risultare faticoso, e quello che si esige dal lettore è uno sforzo che sembra non si sia voluto fare in fase di editing: le interpolazioni come il diario del professore d'italiano Cosmo, seppure piene di spunti e intuizioni, sembrano rimanere a un livello di piano di lavoro, non si amalgamano con quell'intenso processo di conoscenza che è incarnato nel romanzo.

Allo stesso modo, tutta la vicenda di Arbus – l'amico prodigioso e inarrivabile – risultano poco credibili, sanno di fiction artefatta, in un libro che conquista l'incredulità del lettore proprio quando mette a nudo ciò che è più banale, conosciuto nel racconto della realtà, o nella verbigerazione del resoconto personale, come i pensieri di Albinati stesso.

Il secondo limite riguarda l'autocritica che Albinati muove al suo mondo, alla sua educazione, alla sua identità. Non usa un briciolo d'indulgenza per raccontare il suo sguardo di maschio: famelico, perennemente predatorio, insicuro fino all'anima e desideroso di affermazione, riconoscimento, potere (e in questo senso *La scuola cattolica* va messo vicino a quelli che sono due tra i più importanti romanzi italiani degli ultimi anni, *Scuola di nudo* di Walter Siti e *Rondini sul filo* di Michele Mari). Un tipico maschio italiano, riuscito esperimento di una classe sociale che non ha saputo trovare gli anticorpi per la sua intrinseca violenza.

Ma al contempo non riesce a essere altrettanto spietato con la sua formazione borghese, pur esaminandone le caratteristiche per centinaia di pagine o pur avendo la capacità di rintracciare nell'idolo dell'ordine domestico un altro elemento fondamentale che ha nutrito la cultura tanto della sua normale famiglia onesta quanto l'ideologia deviata degli assassini del Circeo – il dettaglio sulla preoccupazione per la casa in disordine nelle dichiarazioni sul massacro è un colpo al cuore.

Eppure Albinati liquida quasi del tutto il marxismo, non si fida molto della lettura degli eventi come conflitto di classe, confonde una borghesia alta, come quella da lui rappresentata, con il ceto medio, parla della cameriera che aveva in casa da ragazzo solo per prendere in giro il suo accento, e soprattutto se ne esce con giudizi*tranchant* da perbenista quando parla di Roma, quasi a ottenere un consenso facile dai difensori del decoro urbano.

Eppure anche qui, nel QT, il diffuso degrado romano. Cassonetti traboccanti mai svuotati. Macchine parcheggiate tranquillamente in seconda e terza fila. Passeggiatori di cani che, con le cosce tremanti, defecano davanti ai portoni, collaudatori di mini-moto costruite in garage o altri apparecchi radiocomandati (attenzione: non sono ragazzi, ma cinquantenni), e poi writers o taggers cioè quei pipparoli che imbrattano muri coi loro monotoni scarabocchi e che qualche reduce del Dams o ex deputato di Rifondazione comunista (ma perché? perché vi ho votato?) si ostina a difendere come manifestazione artistica o sintomo del 'disagio giovanile'.

Se tutti questi sono difetti veniali, c'è una mancanza che alla fine di *Lsc* risulta invece più pesante. Ed è quella di non aver saputo cogliere fino in fondo la voce dell'altro, di chi era coinvolto in questa storia, un'umanità davvero vertiginosa che forse la razionalità che Albinati si impone per tutto il romanzo non riesce a catturare. Fa impressione mettere a confronto righe che scrive in prima persona – a pagina 1.149 – come se fosse il diario di Angelo Izzo dopo il delitto di Ferrazzano, quello del 2004, con la testimonianza video del processo che andò in onda a *Un giorno in pretura*. L'assassino di Albinati è scisso ma clinico, un personaggio che ha rinunciato all'empatia

come se fosse in un romanzo di Albert Camus o Bret Easton Ellis.

Poi mi sono girato. È morta soffocata. Avevo avvolto lo scotch anche intorno al sacchetto. Quanta aria conterrà un sacchetto? La ragazza non ha reagito, legata com'era mani e piedi e imbavagliata, con il sacchetto in testa. Non si è agitata come sua madre. Mi sono girato perché mi dava fastidio. E ho bevuto una Coca-Cola.

L'assassino che invece dal vero risponde alle domande del giudice è un istrione, ridacchia, ha il tono di un bonario trafficone romano anche quando spiega come s'impacchetta un cadavere, non ha nulla di Mersault o di Patrick Bateman. In questo senso è più spaventoso.

E ancora: c'è una voce soprattutto di cui si sente la mancanza in *La scuola cattolica* ed è quella delle vittime, in primo luogo quella di Donatella Colasanti, la superstite del Circeo, morta nel 2005 per un tumore. Albinati più volte riconosce come di fronte ai delitti efferati si sia più interessati alla storia dei colpevoli che a quella delle vittime. E nel caso particolare addirittura aggiunge che allora nel racconto dei mezzi d'informazione si respirava una specie di snobistico classismo, che etichettava le due ragazze semplicemente come di un ceto più basso, popolane contro i pariolini, e non raccontava quasi nient'altro di loro. Avrei voluto sapere finalmente qualcosa di più di loro. Avrei voluto poterne risentire la voce.

Per questo alla fine della lettura sono andato a cercare le interviste che le fecero nel tempo. Ne ho trovata una impressionante, che Enzo Biagi realizzò con Donatella Colasanti nel 1983.

A riguardarla oggi, e dopo la lettura così chirurgica da parte di Albinati del potere italiano, le domande che le pone Biagi risultano ancora più aggressive e mistificanti. Ma lei risponde con una calma e una dignità davvero sorprendenti, che la emancipano dal ruolo della vittima, e dal personaggio che i giornalisti le hanno cucito addosso, e la fanno risultare una persona che ha a cuore la giustizia al di là del suo caso personale.

Ma forse questa è una storia che prima o poi qualcun altro racconterà.

Il libraio dell'Aquila

Polarville è l'unica libreria che ha riaperto nel centro città dopo il terremoto del 2009, e ha dietro moltissime storie

Luca Misculin e Elena Zacchetti, ilpost.it, 12 aprile 2016

In una via laterale del centro dell'Aquila, largamente disabitato dopo il terremoto del 6 aprile 2009, c'è una strada che prima gli aquilani chiamavano «via dei morti»: perché oltre a un'agenzia di pompe funebri c'era poco altro, e le persone che passeggiavano per il centro ci passavano lontane. Dopo il terremoto, a causa della chiusura di molte altre vie, la «via dei morti» – che in realtà si chiama via Castello – è diventata una delle più trafficate del centro. Oggi qui ci sono diversi bar, una fruttivendola, un parco pubblico rimesso a nuovo e soprattutto Polarville, l'unica libreria che ha riaperto nel centro dell'Aquila dopo il terremoto. Polarville non è sempre stata in via Castello: fino al 2009 si trovava in un palazzo vicino alla centralissima piazza del Duomo, poi gravemente danneggiato dal terremoto. Tra un paio di mesi le autorità aquilane dovrebbero restituire a Giuliano Cervelli, il gestore di Polarville, la sede originaria della libreria, molto più ampia dell'attuale. Polarville comunque rimarrà in via Castello: «Noi seguiamo la città» dice Cervelli. E gli aquilani nel cuore del centro - dove ci sono centinaia di cantieri aperti - non ci vanno quasi più: la vita si è spostata altrove.

Giuliano Cervelli ha 45 anni e non è solo un libraio: è anche un bassista di una storica rock band di
L'Aquila e un conosciuto organizzatore di mostre e
concerti. Cervelli aprì Polarville nel 2004. Allora si
chiamava Polar Café, un riferimento a un particolare genere letterario e cinematografico del noir francese degli anni Settanta: il polar – dalla crasi fra policier, «poliziesco», e noir – di cui Cervelli, che tutti

chiamano Giuliano, è molto appassionato (Cervelli ha studiato cinema, e racconta che poteva scegliere di lavorare come montatore, oppure lavorare «con le persone»: ha scelto la seconda). Il Polar Café vendeva libri e dischi, ma era anche un posto dove in molti si ritrovavano per bere un caffè. Quel Polar Café chiuse nel 2009, per il terremoto. Cervelli – che oggi gestisce la libreria con l'aiuto della compagna Luna - riaprì subito la sua attività da un'altra parte: dopo il 2009 molte attività commerciali che prima si trovavano in centro si spostarono in via Corrado IV, uno stradone a quattro corsie utilizzato soprattutto da chi andava a Roma. Anche Cervelli si spostò lì, sfruttando il via vai che si era creato attorno al Gran Caffè, uno dei locali più frequentati dagli aquilani. Cervelli tornò in centro città appena fu possibile, nel dicembre del 2014, insieme a pochi altri commercianti che erano riusciti a trovare il modo di pagare gli affitti altissimi chiesti dai proprietari degli edifici della zona. In un certo senso gli andò anche bene: le persone che abitano sopra al negozio dove oggi si trova Polarville non volevano che venisse affittato a un bar, l'unico tipo di attività commerciale che per molto tempo riuscì ad aprire in centro, grazie al lavoro garantito dalla presenza degli operai e restauratori. Gli andò bene anche per un altro motivo: nonostante il terremoto avesse danneggiato ampiamente l'edificio del Polar Café, Cervelli era riuscito a recuperare i libri, i cd, i dvd e i vinili che si trovavano in magazzino: con questi, e con altro materiale recuperato dall'edificio terremotato, riuscì a riaprire già pochi mesi dopo il terremoto, senza perdere clienti o contatti.

La nuova Polarville è un posto molto piccolo – è formato da due locali – ma anche molto accogliente. Sul pavimento ci sono libri, dischi, cd e dvd ovunque: è un ambiente molto pieno di cose ma allo stesso tempo poco invadente.

Gli scaffali a parete sono stati costruiti riutilizzando le travi in legno dei ponteggi dei cantieri, «per fare più in fretta» ha raccontato Cervelli, e sopra ci si trova un po' di tutto: ci sono l'ultimo di Jonathan Franzen ancora incellophanato, Antonio Pascale, James Salter e Dave Eggers; su un tavolone vicino ci sono moltissimi Adelphi, i 3 libri di J.D. Salinger uno sopra l'altro, e Israel J. Singer; su uno scaffalino poco distante la raccolta di Wu Ming sulle passeggiate. Al centro della libreria ci sono delle curiose cassette nere di plastica a cui Cervelli ha attaccato il logo di Polarville: erano le cassette nelle quali veniva portato il latte ai tempi del Polar Café, che Cervelli riuscì a recuperare dopo il terremoto e che ora vengono usate come dei porta-vinili. Anche qui l'offerta è molto varia, con una predilezione per la musica anni Sessanta. Sulla destra c'è poi uno spazio solitamente occupato da un tavolino con le graphic novel che Cervelli usa per organizzare delle presentazioni dei libri: solamente a marzo ce ne sono state 6, fra cui quella di un libro di fotografia della nota casa editrice Postcart e un catalogo degli alberi di L'Aquila pubblicato da Legambiente (è stato il primo incontro incentrato su L'Aquila organizzato da Polarville dopo il terremoto: «era una ferita ancora aperta» ha raccontato Cervelli). Le pareti sono cosparse di locandine di vecchi film noir - salta agli occhi soprattutto quella di Frank Costello faccia d'angelo, del 1967, con Alain Delon - ma Cervelli spiega che nel vecchio Polar Café ce n'erano ancora di più.

Polarville sta andando piuttosto bene anche oggi, nonostante tutte le difficoltà e conseguenze provocate dal terremoto: si basa soprattutto su una clientela molto affezionata che Cervelli segue con invidiabile pazienza rispondendo alle domande più disparate su libri e musica. È anche una clientela molto varia: nelle due ore in cui è rimasta aperta lunedì pomeriggio, i primi due clienti sono stati un

ragazzo diciottenne appassionato di musica e un settantenne alla ricerca di vecchi cd jazz. Il primo ha comprato due vinili – uno dei Led Zeppelin e uno di Janis Joplin – e ha chiesto informazioni sui CunninLynguists, una band seminale di hip hop della Georgia; il secondo è rimasto più di un'ora a parlare con Cervelli di Miles Davis e Paolo Fresu. Poi tra gli altri è entrato anche un pittore aquilano che ha comprato un librone di grafica dall'aria parecchio impegnativa. Cervelli ha detto che il libro più venduto nelle ultime settimane è Non adesso, per favore di Annalisa De Simone, candidato al premio Strega di quest'anno (ma forse perché è ambientato all'Aquila, dice Cervelli). Per capire l'atmosfera: in sottofondo c'era un vinile di Kurt Vile, B'lieve I'm Goin Down.

L'esistenza di Polarville non è legata solo alla vendita di libri e musica: una parte significativa dell'attività di Cervelli è l'organizzazione di eventi, anche fuori dalla libreria di via Castello. Una storia che si ricordano ancora in molti in città risale all'estate del 2005: quell'anno Cervelli convinse gli organizzatori della Festa dell'Unità dell'Aquila a far suonare i National, che allora erano un gruppo rock semi-sconosciuto che aveva appena pubblicato il suo terzo disco, Alligator. I National andarono a L'Aquila per circa 300 euro (inclusi i 50 euro di hotel) e fecero un concerto memorabile: negli anni successivi pubblicarono 3 dischi di grande successo internazionale e divennero quelli che conosciamo oggi. Negli ultimi mesi Cervelli ha collaborato anche con l'Asilo occupato, che è una via di mezzo tra un centro sociale e un atelier di artisti riconosciuti e apprezzati anche fuori da L'Aquila: l'Asilo ha a sua volta una storia bizzarra e interessante insieme, che in parte condivide con Polarville la volontà di far rinascere piano piano il centro di L'Aquila.

Ah sì: Cervelli è anche un musicista. Qualche mese fa ha suonato con la sua band, i Link Pretara, nel centro culturale Casematte di L'Aquila. Cervelli ha raccontato che gli organizzatori di vari festival musicali a L'Aquila gli chiedono spesso di rimettere insieme la band in occasione di grossi concerti in città.

I libri? Vanno a ruba. Ma per colpa dei furti

Non solo studenti squattrinati: a rapinare le librerie sono insospettabili signori e belle donne. Con gusti sofisticati e trucchi da Arsenio Lupin

Simonetta Caminiti, «il Giornale», 14 aprile 2016

Sembra uno scioglilingua, «ladri di libri», oltre che un concetto surreale e una contraddizione in termini: davvero il furto di libri, pezzi di cultura o d'evasione, parole scritte, in un'epoca nella quale pochissimi leggono, può essere un business? Ahinoi, sì, e lo dicono i numeri. Un libro su cento viene rubato dagli scaffali in cui è in vendita: lo ha dichiarato Riccardo Cattaneo, ex direttore generale delle librerie Mondadori. Ottocento di questi, ogni anno, solo nelle grandi librerie Mondadori (che certo non sono le uniche in Italia), finiscono nello zaino di qualche lettore che preleva, intasca, e non paga. Centinaia di migliaia di libri subiscono la stessa sorte.

Il ladro di libri più abile del mondo ha sottratto alle migliori biblioteche d'Inghilterra un valore complessivo, stimato per difetto, di un milione di sterline: 1,2 milioni di euro. Si chiama William Jacques, e non ha certo alle spalle una formazione da Arsenio Lupin: ha imparato ad amare la letteratura a Cambridge, dove ha studiato. Il suo primo furto? L'edizione originale dei *Principia Mathematica* di Isaac Newton. Ma quali sono i libri più desiderati dai ladri? A differenza di quel che immaginiamo non sono effimeri fenomeni di massa, bestseller che attirano i palati più curiosi, ma, spesso, pietre miliari della narrativa e della filosofia. Stando a una classifica del «New York Observer», gli autori più gettonati dai ladri sono Michel Foucault, Paul Auster, Georges Bataille, William S. Burroughs, Charles Bukowski, Raymond Chandler, Michel Foucault, Dashiell Hammett, Jack Kerouac: e non manca il nostro Italo Calvino. Il «Post» deduce da alcune interviste ai librai un identikit molto interessante del ladro di libri. Nei grossi store, a rubare sarebbero perlopiù uomini, e tra loro suddivisi in due tipologie: la prima sono gli studenti, che poi, colti in flagrante, sostengono di aver saccheggiato gli scaffali perché non possono permettersi il costo di un libro. Fin qui nulla di inimmaginabile. Ma la seconda categoria di quelli che vengono «beccati sul fatto», di frequente, non è fatta di ragazzini dall'aria spiantata e pochi spiccioli in tasca, bensì signori d'età, adulti finiti, benvestiti e di estrazione non bassa. Quelli che vogliono libri costosi, ma che non hanno nessuna intenzione di pagarli. Un profilo, pur insospettabile, che ci viene confermato da una commessa di una libreria centrale di Roma: volumi costosi nelle mani di uomini, anche di mezza età. Pare che le donne affondino le mani tra gli scaffali delle librerie più piccole, invece, i cui titolari raccontano che una minoranza delle loro clienti, magari giovani e di splendido aspetto, ingoiano in qualche borsa libri senza passare dalla cassa. A noi, un impiegato di un'università statale, a Roma, racconta che «nelle biblioteche dell'università scompaiono dozzine di libri, messi in borsa di soppiatto durante banali consultazioni: un vero peccato perché si tratta di testi rari, edizioni usurate dai polpastrelli e dalle matite di generazioni che non si trovano più in commercio». Viene solo il dubbio che, anziché rivendere a un prezzo altissimo, lo studente non ami collezionare questi gioielli dall'aspetto consunto e una vita infinita.

Ma quali sono i paesi in cui il ladrocinio di libri è più diffuso? In Sudafrica, nel 2013, una importante catena di librerie ha perso 275mila euro a causa di furti. La Bibbia e l'autobiografia di Nelson Mandela i più saccheggiati. Un retaggio culturale, abbozzano gli esperti: come ai tempi dell'apartheid, la popolazione nera considererebbe i libri un privilegio dei colonialisti, e il furto legittimerebbe una corsa a guarire il gap culturale.

I faraoni gelidi di Don DeLillo

I ricchi hanno beffato tutti, ora devono solo battere la morte. Il nuovo romanzo (letto in anteprima) del maestro americano

Matteo Persivale, «La Lettura del Corriere della Sera», 17 aprile 2016

Herbert von Karajan, già anziano e malato, diresse nel 1985 in San Pietro, davanti al Papa e, nelle prime file, a un oceano porpora di cardinali, la *Messa di Incoronazione* mozartiana: ai suoi Wiener Philharmoniker bastò un gesto, lievissimo, del braccio del Maestro, per far nascere dalle prime note un suono di una bellezza abbagliante, inconfondibile. E al soprano Kathleen Battle, allora la voce più cristallina della lirica – e dal temperamento ingestibile, ma con Karajan la divina non faceva capricci –, bastava uno sguardo del direttore per essere guidata attraverso l'*Agnus Dei*.

A Don DeLillo, nel nuovo Zero K (Scribner) letto in anteprima da «La Lettura», basta un incipit di 9 parole (in originale), 7 in italiano, «Tutti vogliono possedere la fine del mondo», per dare inizio alla sua sinfonia più bella e affascinante dai tempi di *Underworld* (1997, Einaudi).

DeLillo ha avuto la fortuna, a differenza di altri autori americani condannati a una carriera tutta in salita subito dopo l'esordio fulminante, di cominciare piano la sua scalata al Monte Rushmore della letteratura statunitense: 7 romanzi in 11 anni, dal 1971 al 1982 (Americana, End Zone, Great Jones Street, La stella di Ratner, Giocatori, Cane che corre, I nomi: tutti editi in Italia da Einaudi), ottimamente recensiti ma poco letti, prima di arrivare nel 1985 al libro che gli ha cambiato la vita, e la carriera, a 49 anni: Rumore bianco (sempre Einaudi), vincitore del National Book Award, che ha inaugurato il trittico – non una trilogia – della maturità dell'autore: Libra sull'assassinio Ken-

nedy, Mao II, su uno scrittore in fuga dal mondo che spiega come il mondo non sia più plasmato dalla letteratura ma dal terrorismo (era il 1991, l'anno dell'ottimismo generalizzato su scala globale per la fine della guerra fredda), e Underworld. Dopo *Underworld*, romanzo-fiume di quasi 900 pagine che ci racconta una storia parallela del dopoguerra americano e della guerra fredda – il baseball come summa dell'esperienza americana, la paura della bomba atomica, il rock, la distruzione dell'ambiente e l'implosione del capitalismo -, 4 romanzi che hanno dato vita al tardo periodo della creatività di DeLillo, libri più compatti, con pochi personaggi, quasi delle novelle lunghe se non proprio delle miniature, il maestro che – forse per reazione, o perché non è mai troppo tardi per sperimentare - impugna il bulino dopo aver terminato l'affresco della sua Sistina. È la tetralogia di Body art, Cosmopolis, L'uomo che cade e Punto omega: una storia postmoderna di fantasmi, l'avidità di Wall Street, l'orrore e le cicatrici dell'11 settembre, la guerra come business e come necessità antropologica, evolutiva, che spinge noi umani verso l'annientamento. DeLillo porta sulle spalle l'ammirazione di tanti colleghi più giovani - Paul Auster è un amico fraterno e a lui ha dedicato il suo libro più delilliano, Leviatano; David Foster Wallace lo elesse a suo mentore negli anni più caotici della sua vita breve e straordinaria; il solitamente laico Martin Amis gli ha attribuito il dono della profezia; Jennifer Egan e Dana Spiotta gli devono amicizia e generosa attenzione - oltre alla stima di tanti grandi autori della sua generazione – Matthiessen, Doctorow, Salter, Sorrentino – che ora non ci sono più e dei quali ha ricordato in modo toccante «la recente dipartita» lo scorso novembre ritirando la medaglia alla carriera del National Book Award «per il contributo straordinario alle Lettere americane» (il suo discorso si può ascoltare su **YouTube** perché il video è stato oscurato su richiesta dell'autore, un momento che fa molto *Mao II*).

Zero K come zero gradi Kelvin, lo zero assoluto, la temperatura alla quale vengono conservati in animazione sospesa i corpi dei ricchi e potenti per sfuggire alla morte: sigillati in una capsula da astronave dentro un complesso segreto in un'ex repubblica sovietica. In attesa di una cura per la loro malattia. In attesa della resurrezione.

Perché alle élite che governano il mondo, per De-Lillo, avendo conquistato il potere temporale assoluto restava soltanto una frontiera da oltrepassare: quella della morte. Tenerla lontana grazie alla tecnologia, in attesa che sempre la tecnologia – nostra nuova religione – trovi una via d'uscita, la guarigione. Ross Lockhart è un miliardario sui sessant'anni che il figlio Jeffrey - Ross non ricorda, o finge di non ricordare, neanche il nome della madre, la sua prima moglie - da bambino vedeva soltanto in tv, a parlare in francese (sottotitolato) in tv, da Davos dove discettava di «ecologia della disoccupazione». Ross Lockhart – fasullo fin dal nome, un'invenzione di gioventù per rendere più mascolino ed elegante il suo vero nome: i padroni del mondo sono strutturalmente incapaci di dire la verità e allora plasmano la realtà secondo i loro desiderata, ci avverte De-Lillo: è il segno del loro potere – è uno dei finanziatori, insieme ad altri miliardari come lui e alcuni

DeLillo racconta il sogno impossibile dei faraoni del nostro tempo con il solito occhio clinico che non sempre nasconde una tenerezza da umanista. anonimi capi di Stato, di una specie di base lunare nei dintorni di Bishkek, capitale del Kyrgyzstan. È il laboratorio dove una sorta di culto – c'è anche una scena, esilarante, in sala mensa con una specie di Rasputin in abito talare che spiega che la morte è soltanto «un manufatto culturale» - tiene lontana la morte in attesa della resurrezione da quelle specie di tombe egizie sottozero: DeLillo racconta il sogno impossibile dei faraoni del nostro tempo con il solito occhio clinico che non sempre nasconde una tenerezza da umanista. La seconda moglie di Ross, Artis, sta morendo di sclerosi multipla e l'unica speranza è l'animazione sospesa, sottozero. Dove restare per anni, decenni forse, in attesa della cura tramite cellule staminali, nanotecnologie, robot telecomandati e piccoli come enzimi, per poi emergere in un mondo radicalmente diverso dall'attuale ma nel quale ritrovare gli altri membri di quel culto, quella società segreta di ricchi e potenti, che hanno scelto – andando oltre le religioni, prendendo possesso anche della fine del mondo – la vita eterna.

Chiede Jeffrey ad Artis, prima della procedura di congelamento: «Pensi mai al futuro? Come sarà tornare indietro? Lo stesso corpo? Un corpo migliore, ma cosa sarà successo alla tua mente? La coscienza resterà inalterata? Sei la stessa persona di prima? Quando muori sei una persona con un certo nome, una certa storia, un certo mistero racchiuso nel tuo nome e nella tua storia. Ma ti sveglierai con tutto questo ancora intatto? È solo una lunga notte di sonno?».

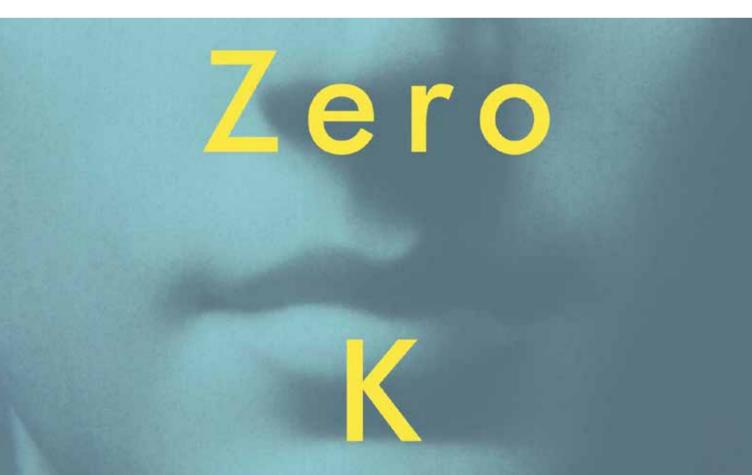
Ovviamente no, e la prima parte del romanzo – intitolata «Al tempo di Chelyabinsk» – è separata dalla seconda ambientata a New York – «Al tempo di Kostantinovska» – da un breve capitolocerniera nel quale DeLillo si avventura coraggiosamente su un terreno impossibile che nella storia della letteratura è stato affrontato da Paolo, da Agostino, da Maimonide. Cosa pensa Artis, durante il periodo di sospensione tra la vita e la morte? È uno stato liminale? È già morta, in attesa di ritornare? Qui DeLillo scrive soltanto 6 pagine, da vecchio postmodernista mai domo chiede in prestito a Beckett una delle sue voci incorporee

per il brevissimo, lacerante capitolo «Artis Martineau». Il monologo oltre la vita che va anche oltre la grammatica, oltre la prima e la terza persona, dove tutto è una domanda senza punti interrogativi. E dove l'ultima frase è la nota di un drammaturgo invisibile, in corsivo: «Ancora e ancora. Occhi chiusi. Corpo di donna in una capsula».

Se un tempo l'eschaton era esclusiva delle religioni, ora Lockhart padre e i suoi soci-complici-correligionari hanno preso possesso della fine dei tempi: la base del culto della vita eterna (per i ricchi) non è lontana da Chelyabinsk, dove nel 2013 una meteora sfiorò la Terra, immortalata da tanti video girati col telefonino e caricati su YouTube, prima di esplodere in cielo mandando in frantumi i vetri di un'intera regione, millecinquecento feriti lievi, prova generale della fine del mondo. Sarebbe un'imperdonabile mancanza di sportsmanship anticipare cosa accade nella seconda parte del romanzo, in cui DeLillo dall'ex Urss torna alla sua città natale, New York, non il natìo Bronx ma

la Manhattan dei super ricchi, e dove il passivo, inutilmente ribelle, debole Jeffrey specialista in fallimenti pare intenzionato ad accettare una proposta di lavoro – un patto faustiano: «Barba fatta, scarpe lucidate» – confezionata dal padre. Ma è in questa parte che DeLillo torna a un calore che mancava da *Underworld*, l'umanità dello scrittore che regala dettagli come piccoli gioielli, i «regali nascosti» dei quali ha parlato Jennifer Egan. Qui DeLillo ci fa dono del taxista afghano che non si stupisce quando un quattordicenne bianco comincia a parlargli in Pashto «senza lasciarsi intimidire dal rumore del traffico e dei cantieri stradali», perché così è New York, città dove risiede «ogni genere di genotipo».

Dentro Zero K non ci sono più le arie d'opera alle quali ci aveva abituato il DeLillo di tanti anni fa come il magnifico monologo di Marguerite Oswald alla fine di Libra perché il maestro, alla vigilia degli ottant'anni, calibra ogni gesto, come faceva Karajan quel giorno in San Pietro.



Tutto è Shakespeare

Il 23 aprile si celebra il 400esimo anniversario della morte dell'autore inglese. Perché letteratura, intrattenimento e società non possono prescindere dalle sue opere

Francesco Guglieri, rivistastudio.com, 18 aprile 2016

Una compagnia teatrale si aggira faticosamente tra le rovine del mondo dopo la fine del mondo: in ogni accampamento, presso ogni comunità che incontrano, mettono in scena Shakespeare per ricordare ai pochi sopravvissuti cosa significa essere umani.

È la storia di un bel romanzo uscito un paio di anni fa (e colpevolmente affondato nell'indifferenza generale qui da noi l'anno dopo) di Emily St. John Mandel, *Stazione undici* (Bompiani). Quando Mandel si è chiesta quale simbolo universale scegliere per incarnare la resistenza della civiltà ha scelto – senza nemmeno pensarci troppo, immagino – William Shakespeare.

Stazione undici è romanzo d'ambientazione fantascientifica (con cui Mandel ha vinto l'Arthur C. Clarke Award) e di grande valore letterario (finalista al National e al PEN/Faulkner): mi piace cominciare da qui, allora, perché c'è già un elemento, anzi due che tornano in ogni discussione su Shakespeare. La sua universalità e il suo mettere in crisi qualsiasi gerarchia – in questo caso tra alto e basso, letterario e di genere.

Se invece pensavate che la particolarità fosse l'ambientazione catastrofica, tranquilli: esiste un intero filone di studi shakespeariani postapocalittici.

Dire che Shakespeare è moderno non è certo un'idea moderna. Ogni epoca ha pensato sé stessa come shakespeariana e proprio per questo moderna. Tanto che a volte i due termini si confondono o appaiono intercambiabili. A dire il vero l'unica epoca che non si è detta shakespeariana è stata quella di Shakespeare: quando morì, il 23 aprile 1616, e fu seppellito nella chiesa della Trinità a Stranford, la sua morte ebbe un'eco poco più che locale. Nessuno propose di deporlo nell'abbazia di Westminster, né la notizia fece il giro d'Europa attraverso gazzettini o elegie in sua memoria: al tempo era visto più che altro come un rispettabile professionista dell'intrattenimento, un maestro di qualcosa che indubbiamente regalava piacere al suo pubblico ma non conferiva lustro e nobiltà a chi lo faceva. Solo a 7 anni dalla morte, quando vennero riunite in volume le sue opere e grazie all'introduzione che di esse scrisse Ben Jonson, si iniziò a riconoscerne la grandezza.

Una grandezza che ancora oggi ci sfugge in tutte le sue ricadute. E per un semplice motivo: perché vi siamo ancora così immersi che non ne percepiamo i confini, non ne vediamo con precisione i lasciti. Molte delle cose che consideriamo «naturali», o semplicemente umane, sono shakespeariane. A cominciare dalla lingua: Shakespeare è stato soprattutto un sublime inventore di parole, un divino giocoliere del linguaggio. Migliaia di parole inglesi sono state letteralmente inventate da lui. Ma anche per i non anglofoni il bagaglio di espressioni che arrivano dai suoi testi è enorme. Senza contare quella che è forse l'eredità più importante: il repertorio di storie, personaggi, trovate narrative di cui i suoi drammi sono pieni. Basti pensare per l'Italia a quanto Shakespeare sia stato mediato nell'Ottocento attraverso i libretti d'opera rendendolo così famigliare al grosso pubblico (spesso appena alfabetizzato) tanto se non più di Dante. Shakespeare era, se vogliamo, un prodotto globale già all'origine: ben note, infatti, sono le fonti dei suoi testi, in gran parte riconducibili alla novellistica italiana e alla mitologia greco-latina.

L'Imdb elenca più di 6000 pellicole tratte esplicitamente da Shakespeare - a cominciare dai 63 adattamenti di Amleto - mentre quelle semplicemente ispirate a lui sono innumerevoli. Il fatto è che siamo tutti immersi in uno Shakespeare quotidiano, quasi inconscio. Forse l'ambito dove è più evidente la sua impronta è in quei racconti popolari ma narrativamente sofisticatissimi che sono le serie televisive. Game of Thrones è l'esempio più eclatante: del resto George R.R. Martin non ha mai nascosto di aver ricalcato quasi pari pari lo svolgimento della Guerra delle due rose come spunto iniziale per il suo gioco del Trono, con gli Stark nella parte degli York e i Lannister a fare i Lancaster - vicende narrate dal Bardo nell'Enrico VI e in Riccardo III. La luciferina grandezza di Riccardo III è evidente anche in Frank Underwood, esaltata dall'accostamento di una perfetta Lady Macbeth quale è sua moglie Claire. Empire, con il signore dei dischi Lucious Lyon che deve decidere a chi lascerà la sua casa discografica tra i 3 figli, è un divertente Re Lear più Beautiful in salsa hip hop. E in fondo Lost cos'era, con i suoi aerei spiriti isolani e i suoi mostri calibaneschi, con i suoi naufraghi e col suo Prospero a capo degli Altri che intesseva magie, se non una versione d'appendice della *Tempesta*?

Il fatto è che per scrittori e registi inglesi e, paradossalmente, ancora di più americani, Shakespeare è l'aria che respirano fin dalle scuole. Pensate al topos della recita al liceo di ogni teen-commedy che si rispetti: molto probabilmente quello che i personaggi dovranno recitare sarà Romeo e Giulietta. Già, gli americani: qualche giorno fa il «guardian» scriveva di come Shakespeare, al pari di Benedict Cumberbatch, sia passato dall'essere tesoro nazionale a patrimonio stelle e strisce. Tra l'altro proprio Cumberbatch è stato interprete di uno straordinario Amleto al Barbican Theater: in ottobre una replica dello spettacolo è stata trasmessa in diretta nei cinema inglesi. A quanto pare, quella sera, l'87 percento dei cinema trasmetteva Cumberbatch che recitava il malinconico principe di Danimarca. Lo spettacolo

Il fatto è che siamo tutti immersi in uno Shakespeare quotidiano, quasi inconscio.

si potrà vedere anche nei cinema italiani il 19 e 20 aprile.

Shakespeare è anche un'ottima lente per leggere la politica (del resto se c'è un tema eminentemente shakespeariano quello è il potere e la sua legittimità) e l'economia: alcune aziende di consulenza insegnano Shakespeare a manager e dirigenti e basta fare un salto su Amazon per trovare decine di libri che pretendono di insegnare «la leadership» attraverso i personaggi shakespeariani.

Shakespeare è stato – ed è – il campo di battaglia e la posta in palio di praticamente ogni battaglia culturale degli ultimi cento anni. C'è stato lo Shakespeare imperialista, voce monologica dell'Impero, contrapposto allo Shakespeare postcoloniale, raffinato decostruttore dello sguardo etnocentrico; lo Shakespeare maschilista e quello femminista e quello queer; Shakespeare poststrutturalista che fa a pugni con lo Shakespeare «inventore dell'uomo» di Harold Bloom; Shakespeare antisemita (certe letture del *Mercante di* Venezia) contro lo Shakespeare antifondamentalista (nel Mercante il vero obiettivo polemico non sono gli ebrei, ma i Puritani). Shakespeare e Star Wars, Shakespeare e i fumetti (chiedete a Neil Gaiman: le apparizioni del Bardo in Sandman sono tra le pagine più belle della letteratura disegnata), Shakespeare e la pubblicità, la musica pop, la globalizzazione. Shakespeare e il porno. All'infinito.

Il fatto è che Shakespeare, a questo punto, potrebbe sembrare un simbolo vuoto, un vascello ora di questa ora di quell'altra idea. In realtà è vero proprio il contrario. In Shakespeare alto e basso si scambiano continuamente di posto, così come destra e sinistra: Shakespeare è l'inventore del moderno perché è l'emblema della mobilità, della circolazione di idee, storie, personaggi, simboli. Non è un caso che tanta

della sua fortuna sia legata all'espansione del libro a stampa e alla trasportabilità, economicità e diffusione che ciò comporta.

Ma se dovessi usare un'immagine più contemporanea, direi che Shakespeare è un *meme*, un pacchetto di informazioni che, sottoforma di personaggi o trame o atmosfere, circola viralmente all'interno di una cultura. Ma a differenza dei memi coi gattini, quelli shakespeariani «contengono le istruzioni» per simulare l'umano e per agire nel mondo. Il maggiore studioso di Shakespeare vivente, Stephen Greenblatt, in un recente articolo della «New York Review of Books» cita le teorie della «personalità distribuita». L'idea viene dall'antropologia, in particolare dagli studi di Alfred Gell sulla capacità dei manufatti artistici (ad esempio le decorazioni sulle imbarcazioni delle isole Trobriand) di manipolare l'agency dei fruitori, creando l'illusione di trovarsi

di fronte a persone viventi. «Shakespeare» scrive Greenblatt «ha creato centinaia di questi agenti secondari, i suoi personaggi, alcuni dei quali sembrano liberamente uscire dalle strutture narrative in cui si svolgono le loro vicende e acquistare una volontà che normalmente riserviamo alle persone reali. Parliamo delle opere di Shakespeare come se queste fossero riflessi stabili delle sue intenzioni originarie: però continuano a circolare proprio perché sono così suscettibili alla metamorfosi. Hanno abbandonato il loro mondo per diventare parte di noi. E quando noi saremo scomparsi, loro continueranno a vivere, magari leggermente cambiate dall'aver sfiorato le nostre vite e destini, e diventeranno parte di altre umanità che Shakespeare non poteva certo prevedere e che noi possiamo a malapena immaginare».

Shakespeare è un virus.



Perché in Italia abbiamo paura dei racconti?

Vanni Santoni, vice.com, 19 aprile 2016

Sei in libreria, prendi in mano il nuovo libro del cileno Alejandro Zambra, edito da Sellerio, avevi letto qualcosa di suo anni fa, ti era piaciuto; sbirci la quarta di copertina: «Undici brevi romanzi, un mondo di personaggi e di oggetti...».

Undici brevi romanzi? Le pagine sono 223. Duecentoventitré diviso 11, 20... Romanzi di 20 pagine? Si tratterà mica, forse, per caso – vai a saper tu – di racconti? Siamo a questo? Tanto radicato è il pregiudizio contro il racconto nell'editoria italiana, che la parola stessa è diventata tabù? Cercando una conferma a questa intuizione, ti aggiri tra gli scaffali a caccia di raccolte.

Ecco Sette anni di felicità di Etgar Keret, tra i migliori autori di racconti in attività. Edito da Feltrinelli nel 2015, non reca ombra del lemma «racconto» in bandella (anzi, si parla piuttosto di un «condensato»). Né lo si incontra nella quarta di È così che la perdi di Junot Diaz, pubblicato da Mondadori: ancorché composto di racconti usciti nell'arco di 14 anni, viene inquadrato alla prima riga parlando del «protagonista di questo libro», come a suggerire che ci si trova davanti a un'unica vicenda.

Non va meglio con l'Italia: nel paratesto di *La Sposa* di Covacich (Bompiani), ultima raccolta a vedere la ribalta del maggior premio nazionale, si parla di «storie», sottolineando che si è di fronte a «un unico flusso di pensieri»; in uno degli ultimi libri pubblicati da Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta* (Feltrinelli), l'espediente di bandella (dove al solito non si parla di racconti) è «tutti i personaggi di questo libro...»; anche sulla quarta di una delle migliori raccolte degli ultimi anni, *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco, uscita per Einaudi Stile Libero, non figura la fatale parola.

Ti viene in aiuto Paolo Repetti, fondatore con Severino Cesari della stessa Stile Libero, che ha costruito la propria fortuna anche su raccolte come *Gioventù Cannibale* o *Superwoobinda* di Aldo Nove: «È vero,»

spiega Repetti «a volte non si mette neanche la parola "racconti", né in copertina né altrove. C'è una tendenza da parte dei librai a ordinare meno copie dei libri di racconti, e storicamente è un fatto che vendano meno. Credo perché a differenza del romanzo non hanno il "fattore immersivo": il racconto viene percepito come un'esperienza più letteraria che esistenziale, quasi un'abitudine più sofisticata rispetto al romanzo. Detto questo, va tracciata una linea: una cosa sono le raccolte che l'autore-romanziere fa una volta ogni tanto; un'altra quelle di coloro che nascono come autori di racconti. Il lettore in questi casi percepisce che è la dimensione naturale dell'autore, e il rischio è minore. Superwoobinda di Aldo Nove è un buon esempio, si tratta del resto di un autore che dà il meglio nella forma breve, e infatti è un libro compattissimo. Per questa ragione, anche quando si fanno racconti di autori percepiti come romanzieri, è cruciale avere una forte unità tematica o formale. Ad esempio Passeggeri notturni di Gianrico Carofiglio, che abbiamo appena pubblicato, è composto di 33 racconti, ma tutti di 3 pagine esatte».

Considerato che proprio il libro di Carofiglio ha esordito da primo in classifica, «possiamo confermare che il lettore italiano non è necessariamente avverso ai racconti,» continua Repetti «a patto che gli vengano presentati in un contenitore coerente, compatto e sensato».

Un caso completamente diverso sarebbe quello delle antologie a più voci, che devono necessariamente tentare di proporre un'idea, meglio se nuova, di letteratura: «Gioventù Cannibale era una vera e propria antologia-manifesto e come – si parva licet – I Novissimi nella poesia, aveva la sua maggior forza nel potenziale dirompente rispetto al campo letterario. Vale anche la pena dire» conclude il fondatore di Stile Libero «che la novella, il racconto lungo in volume, funziona abbastanza bene. Il che conferma il

mio sospetto secondo cui è l'assenza di immersione a pregiudicare l'efficacia commerciale di molte raccolte fatte di racconti scollegati l'uno dall'altro».

Fra gli autori di novelle e racconti più stimati in Italia c'è il pisano Luca Ricci: gli telefoni immediatamente e pare quasi attendere la domanda, tanto ha le idee chiare. La forma breve, asserisce, farebbe fatica per 3 ragioni. «La prima è prettamente editoriale: il libro di racconti è più difficile da comunicare, non avendo un plot riassumibile in una scheda stampa. Poi c'è una ragione storica. In Italia la forma antagonista al romanzo è sempre stata la poesia. Scontiamo ancora la dicotomia Leopardi-Manzoni. Di Verga si ricordano I Malavoglia più che le Novelle rusticane; di Pirandello si parla sempre del teatro e dei romanzi, e molto meno delle Novelle per un anno. Gli editori, infine, hanno sempre la foglia di fico di qualche titolo in catalogo, ma sappiamo che un conto è pubblicare il libro, un altro spingerlo con i librai. A parte un paio di isole felici, gli editori, anche quando stampano libri di racconti, quasi sempre li mollano lì».

Un'isola di recente formazione è la NEO di Angelo Biasella e Francesco Coscioni, che ha pubblicato diverse raccolte: «Siamo andati bene con *I cani là fuori* di Gianni Tetti e con *Antropometria* e *Il giorno che diventammo umani* di Paolo Zardi,» racconta Biasella «ma "bene" per noi è un migliaio di copie». Che fare perché il racconto esca da una nicchia così ridotta? «Continuare a fare cose buone e a parlarne quando ne scopriamo una». Ed è forse la difficoltà di riuscita del racconto che contribuisce al pregiudizio. «In un romanzo, del resto, si possono mascherare anche cali di tensione, in un racconto no. Anche per questo è più raro che escano buone raccolte di

«A parte un paio di isole felici, gli editori, anche quando stampano libri di racconti, quasi sempre li mollano lì.» racconti». Come esempio positivo Biasella cita *Non abitiamo più qui* di Dubus, pubblicato da Mattioli: «Un prodotto di una qualità tale da poter impattare qualunque tipo di lettore».

In effetti, quando si parla di autori di racconti italiani, emerge una lista circoscritta: oltre agli stessi Ricci e Zardi, Valeria Parrella, Paolo Cognetti, Rossella Milone, Christian Raimo, tutti nomi che sono o sono stati legati alla casa editrice romana minimum fax, l'unica a puntare ancora in modo deciso sulla forma breve – penultima uscita è la riedizione della raccolta Io odio John Updike di Giordano Tedoldi. Una linea, come ti spiega Nicola Lagioia, editor della narrativa, «formatasi anche per ingenuità: pubblicavamo quello che ci piaceva, minimum fax nasceva come rivista, le riviste pubblicano testi brevi, così venne naturale farne anche in volume. Tanto più che avevamo un legame con la cultura nordamericana rappresentato anzitutto da Carver, un autore di racconti su cui la casa editrice era riuscita a costruire un discorso importante. Non dimentichiamo poi» prosegue Lagioia «che i primi due libri di Valeria Parrella, nel 2003 e nel 2005, furono grandi successi, il primo vendette 30mila copie, il secondo segnò l'unica volta in cui riuscimmo a mandare un libro in cinquina allo Strega, quindi per noi, fin dall'inizio, l'idea che i racconti vendessero meno è stata falsa e continua a esserlo, pur nella piena consapevolezza di muoverci in un contesto editoriale per il quale è [generalmente] vera».

La stessa Parrella, che ha pubblicato recentemente un'altra raccolta, *Troppa importanza all'amore*, per Einaudi, vede responsabilità perlopiù editoriali: «Le major lavorano su due soli piani, fare fatturato per vivere e fare catalogo per mantenere un'immagine. Non si sognano nemmeno di potenziare un comparto che già rende poco. Ormai solo alcune indipendenti – penso, che so, a Sellerio – hanno interesse a lavorare di fino».

Anche l'abitudine dei lettori gioca un ruolo importante. «Credo sia anzitutto questione di programmi scolastici. Nelle antologie ci sono estratti di romanzi e poemi, ma difficilmente racconti. E sì che con i racconti si potrebbe fare letteratura comparata, o

addirittura scrittura creativa, dato che con un racconto ci si può rapportare subito, con un estratto da un testo molto più lungo, no». Per rilanciare il racconto in Italia servirebbero cambiamenti a lungo termine. «Sarebbe necessario che gli editori si prendessero qualche rischio. Comincino a fare per le raccolte la stessa tiratura dei romanzi, a presentare in libreria delle pile significative del prossimo libro di racconti in cui dicono di credere, e vediamo. Chissà, forse la rete potrà aprire qualche spiraglio, fornendo spazi di pubblicazione così come ne ha forniti per il dibattito».

Ma non tutti pensano che internet possa essere d'aiuto: di diverso avviso è per esempio Paolo Cognetti, autore, oltre che di varie raccolte, anche di un libro sull'arte del racconto, A pesca nelle pozze più profonde, edito sempre da minimum fax: «Non credo che internet possa aiutare. Ormai non è più luogo di lettura ma di cazzeggio; il contesto naturale dei racconti mi sembrano ancora le riviste e i libri. Io stesso, se non avessi incontrato in libreria le raccolte di Wallace e Carver, probabilmente avrei scritto romanzi. Chiediamoci piuttosto se la scarsa considerazione che hanno i racconti in Italia non sia colpa, più che di lettori o editori, degli scrittori. Di quelli che raccolgono i loro fondi di cassetto e si fanno pubblicare miscellanee di scarsa qualità. Quando il libro di racconti nasce per essere tale, e non come raccolta di avanzi, la coerenza di sguardo e contenuti, e quindi la vendibilità, rimangono invariate. Quel che si deve fare, allora, è agevolare lo sviluppo di nuovi autori dando loro spazio in libreria e su rivista».

Anche oggi che le riviste si sono spostate perlopiù online e siti come Le parole e le cose, minima&moralia, Carmilla, Nazione Indiana, 404:FNF o Il primo amore sono divenuti i luoghi del dibattito letterario, nessuno di essi pubblica regolarmente racconti. Da un anno esiste però Cattedrale, portale fondato da Rossella Milone, allo scopo di monitorare, promuovere e sostenere il racconto. «Abbiamo appena compiuto un anno e c'è stata molta partecipazione,» racconta Milone «evidentemente c'era chi sentiva il bisogno di uno spazio così, vista anche la situazione dell'editoria italiana rispetto alla forma breve. A me

«Quando il libro di racconti nasce per essere tale, e non come raccolta di avanzi, la coerenza di sguardo e contenuti, e quindi la vendibilità, rimangono invariate.»

è andata bene, sia il mio esordio che la mia prima uscita con una grande erano libri di racconti; che in Italia esistesse un problema con questa forma me ne sono accorta dopo. Certo, se avessi debuttato con un romanzo, in un momento storico in cui gli esordienti andavano forte, magari le vendite sarebbero state diverse» continua Milone. «Il problema, però, mi pare culturale. Guardiamo alle rare occasioni in cui un giornale pubblica un racconto: viene sempre presentato come un "regalino" dell'autore, come a sottolineare il suo essere qualcosa di minore. Non riconoscere a qualcosa piena dignità è il primo passo per la sua marginalizzazione. Oggi, infatti, un vero mercato del racconto non esiste, ci sono solo eccezioni e zone franche, tant'è che si è formato un circolo vizioso: gli editori pubblicano poche raccolte, i lettori si disabituano a leggerle, gli editori ne riducono ulteriormente quantità, tiratura e promozione, e via così».

In un contesto del genere, qualcuno prova comunque ad andare in direzione opposta. Stefano Friani e Emanuele Giammarco, due giovani intellettuali di ritorno da due diverse esperienze in campo editoriale – Friani all'ufficio iconografico Einaudi, Giammarco al Saggiatore – si presenteranno al prossimo Salone del Libro con una nuova casa editrice dedicata alla sola forma breve, Racconti Edizioni. Gesto folle?

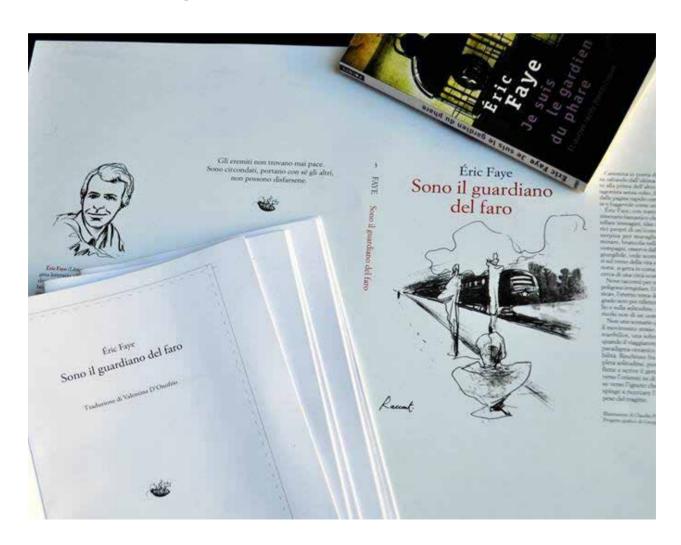
«Al contrario,» spiega Friani «frutto di una riflessione di ordine commerciale. La nicchia esiste, ma per incancrenito pregiudizio nessuno prova a sfruttarla davvero. Abbiamo trovato titoli di grande successo mai portati in Italia, come *Appunti da un bordello turco* di Philip Ó Ceallaigh, *Il guardiano del faro* di Éric Faye, o libri meravigliosi che erano passati inosservati, come *Firozsha Baag* di Rohynton Mistry, che

probabilmente aveva bisogno di un titolo meno criptico, e che proveremo a rilanciare. Speriamo che il pubblico ci segua».

Un ottimismo a cui ti viene voglia di associarti, sebbene Christian Raimo, a sua volta debuttante 15 anni fa per minimum fax con *Latte*, prima di 3 raccolte, avverta: «La crisi del racconto va letta all'interno di una più ampia crisi della fiction letteraria. Il racconto non è solo la forma breve della fiction, ne è anche la forma più "dura". Si pensi a quanto sono rare le raccolte di racconti di genere, o i "racconti di non-fiction". È difficile anche solo pensarlo, un libro di racconti genericamente "commerciale", perché il racconto è forma intrinsecamente letteraria: ogni parola pesa. Mi sembra anche» chiude Raimo «che si sia ridotto quell'ecosistema di riviste

che c'era un tempo, laboratori che per ovvie esigenze di spazio si orientavano sul racconto. Oggi la gente pensa più alla pubblicazione che al confronto – ne è prova l'aumento degli agenti letterari, quando una volta era proprio nelle riviste che gli editori cercavano nuovi talenti – ed è naturale, allora, che tenti subito con i romanzi senza passare dai racconti».

Due elementi che toccano la questione stessa della produzione letteraria: meno racconti letti, meno racconti scritti; meno racconti scritti, meno sperimentazione; meno sperimentazione, meno buoni romanzi: qualcosa che riguarda anche te, che preferisci le narrazioni lunghe. Nel dubbio, allora, recuperi e porti alla cassa il libro di Zambra – e non perché hai creduto alla storia degli «undici brevi romanzi».



Le startup che creano piccoli editori

Hanno tra i trenta e i quarant'anni. Da precari sono diventati fondatori di marchi low cost lanciati sul web

Sara Grattoggi, «la Repubblica», 20 aprile 2016

Pubblicano solo i libri che vorrebbero leggere, orientando la ricerca editoriale su temi e forme letterarie che intercettino tensioni e curiosità del contemporaneo. Ne curano ogni dettaglio come artigiani d'altri tempi. Ma li promuovono con strategie digitali, puntando ad accorciare la distanza con i lettori e a creare una community che vada oltre le pagine. Sono le startup editoriali figlie della crisi, piccole case editrici che, con budget di partenza spesso magrissimi, ma con un enorme capitale di idee, hanno deciso di scommettere prima di tutto su una forte identità, anche se di nicchia. «Ma una nicchia logica» precisa Stefano Friani, che insieme a Emanuele Giammarco e Leonardo Neri, tutti fra i 28 e i 31 anni, ha creato Racconti edizioni, casa editrice romana che debutterà a maggio con i primi 3 titoli (da giugno anche in ebook): Appunti da un bordello turco dell'irlandese Philip Ó Ceallaigh, vincitore del Rooney Prize; Lezioni di nuoto dell'indiano-canadese Rohinton Mistry, per ben 3 volte finalista al Man Booker Prize; e Sono il guardiano del faro del francese Eric Faye, vincitore del Prix Deux Magots.

Come suggerisce il nome, la casa editrice pubblicherà solo racconti, «non solo perché è una nostra predilezione, ma perché crediamo sia la forma letteraria che meglio si adatta alla contrazione dei tempi di lettura, e in generale, del tempo libero che viviamo oggi» spiega Friani. Una risposta antica, insomma, a un problema attuale. Così come è figlia dei tempi la loro idea di «una letteratura che sia la risultante del melting pot contemporaneo, che restituisca una pluralità di voci e indaghi quello spaesamento che

è condizione esistenziale dell'uomo del XXI secolo». Altrettanto figlia dei tempi è l'esigenza di contenere i costi, «senza però sacrificare la qualità». Anche perché il loro budget di partenza è stato di «10mila euro, poi arrivato a 50mila grazie a fondi europei e nostri risparmi».

Per questo, Stefano e Emanuele hanno fatto tesoro delle loro esperienze precedenti in Einaudi e per il Saggiatore e dei rapporti intessuti con grafici e illustratori. «Il nostro grafico» racconta, infatti, Stefano «è Fabrizio Farina di Einaudi, il logo ce lo ha disegnato Franco Matticchio, mentre i primi 3 titoli saranno illustrati da Enzo Sferra e Claudio Palmieri». Per abbattere i costi, hanno puntato, in parte, anche sui fuori diritti, da Virginia Woolf – di cui in autunno uscirà un'antologia di racconti curata da Liliana Rampello - a Alice Dunbar Nelson, giornalista, poetessa e scrittrice afroamericana della Harlem Renaissance. Non si risparmia, invece, sulle traduzioni e sulla realizzazione tecnica dell'oggetto-libro, «che sarà estremamente curato e assorbirà l'11-12 percento del prezzo di copertina». Intanto, per testare alcune idee e alcune penne emergenti, è nato il blog Altri animali, «un'esondazione della casa editrice», come lo definisce Friani, che pubblica fra l'altro nella rubrica I racconti del martedì short stories che vengono dall'universo dei fuori diritti, piccoli assaggi di quelli che potrebbero diventare libri futuri. «Ma dal prossimo anno proveremo a sperimentare anche qualcosa di diverso,» annuncia Friani «avevamo pensato, ad esempio, a una sorta di iTunes di racconti, scaricabili anche singolarmente a pagamento».

Con i racconti in QR code della serie «Pendolari», diffusi gratuitamente attraverso i biglietti da visita, si è fatta conoscere invece CasaSirio. Una «casa editrice pop» come la definiscono i suoi fondatori, un gruppo di ex studenti della scuola Holden di Torino, divisi fra Roma, Milano, Genova e Venezia, alcuni con esperienze come grafici o editor in altre case editrici o di produzione, come Einaudi e Cattleya. Il loro modello è marcos y marcos, «pochi titoli, curatissimi, e tanti modi per arrivare al lettore, anche in maniera trasversale» spiega il giovane direttore editoriale, Martino Ferrario. Mentre l'obiettivo è quello «di diventare un piccolo punto di riferimento in Italia per una narrativa di alta qualità, ma adatta a un pubblico più ampio possibile. Il nostro budget iniziale è stato di 10mila euro» racconta Ferrario «e per i primi 3 anni abbiamo deciso di reinvestire tutti i guadagni nella casa editrice e di non darci uno stipendio, mantenendo contemporaneamente altri lavori. Ma naturalmente paghiamo, fin dall'anticipo, tutti i nostri autori e traduttori». Per il primo anno, continua Ferrario, «abbiamo pubblicato solo esordienti e inediti o racconti "dimenticati" di autori spesso fuori diritti, come Mark Twain e Hornung, il cognato di Conan Doyle papà di Raffles, il ladro gentiluomo». A loro è dedicata la collana Morti e Stramorti, mentre per le storie agrodolci c'è Sciamani. I romanzi «più arrabbiati o di genere» sono raccolti, invece, nella collana Riottosi, per cui a maggio uscirà *Elementare*, cowboy, il romanzo d'esordio di Steve Hockensmith pubblicato negli Usa nel 2006: un giallo ambientato nel West, i cui protagonisti sono due cowboy appassionati di Sherlock Holmes. Non solo. Tra le iniziative c'è anche una raccolta di racconti (non in vendita), regalati da scrittori come Joe Lansdale, Tim Willocks e lo stesso

Hockensmith, per gli iscritti al Mucho Mojo Club, creato dalla libreria Mucho Mojo di Firenze: un club che ospita autori non solo per le consuete presentazioni, ma anche per corsi di scrittura, cene ed eventi in cui si crea un rapporto più «intimo» con i lettori. Punta a creare intorno a sé una vera e propria community, usando anche i social network per coltivare il rapporto con i lettori e mostrare loro il «dietro le quinte» della produzione, anche la milanese NNEditore, nata nell'autunno del 2013 dall'idea di quattro quarantenni con esperienze editoriali alle spalle: Eugenia Dubini, Alberto Ibba, Edoardo Caizzi e Gaia Mazzolini (recentemente scomparsa). NN sta per nescio nomen, «nome sconosciuto», sigla che un tempo identificava gli orfani. E che ora dà il senso di un lavoro editoriale incentrato prima di tutto «sulla ricerca di identità e di senso nel contemporaneo» sottolinea Dubini. E questa la «bussola» che orienta le scelte della casa editrice, fin dalle prime uscite in libreria di un anno fa, Benedizione di Kent Haruf e Sembrava una felicità di Jenny Offill. Non stupisce, dunque, che nel catalogo, «organizzato non in collane, ma in serie, seguendo percorsi tematici e di lettura», ce ne sia una, La stagione, dedicata proprio alla ricerca di identità, che può trasversalmente unire generi diversi. La contaminazione fra linguaggi artistici si ritrova anche nella scelta di affidare a Danilo Di Termini, del programma musicale Mu di Radio 2, la creazione di una «songbook» per ogni titolo pubblicato: una sorta di colonna sonora per accompagnare o ispirare la lettura, creata attraverso playlist su Spotify postate sul sito della casa editrice. Perché, come ricorda Eugenia, «il libro va oltre l'oggetto ed è un universo in cui immergersi».

Sono le startup editoriali figlie della crisi, piccole case editrici che, con budget di partenza spesso magrissimi, ma con un enorme capitale di idee, hanno deciso di scommettere prima di tutto su una forte identità, anche se di nicchia.

Che bello il futuro, visto dal 1939

Secondo gli economisti il meglio è passato. Ma per ritrovare speranza e fiducia tutti dovrebbero leggere *La fiera mondiale* di E.L. Doctorow, un grandissimo romanzo

Edoardo Nesi, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 22 aprile 2016

Verso la fine degli anni Novanta, quando tutto ancora miracolosamente si reggeva, mio suocero il Carpini Sergio ripeteva sempre che quello in cui si viveva era un periodo di grande decadenza.

Il progresso è bell'e finito, diceva, e l'unica ragione per cui non me ne accorgevo – giacché per spirito di contraddizione ogni tanto cercavo di controbattere ergendomi comicamente a difesa del mio tempo traditore – era che dentro la decadenza c'ero nato, io e tutti quelli della mia generazione, e in vita mia non avevo conosciuto altro.

In questi giorni irritati ho avviato a scrivere un romanzo ambientato in un futuro prossimo, e mi sarebbe garbato molto farlo partire dal passato, dai tempi in cui il domani non era il pantano che è oggi, ma la promessa che la gran corsa del progresso non si sarebbe mai arrestata e saremmo sempre andati a star meglio, tutti quanti siamo.

È difficile, però, molto difficile, e dopo un po' mi son fermato. Ho riavviato, e poi mi sono fermato di nuovo. Mi sembra d'averle già scritte, tutte queste doglianze: d'essermene lamentato così tante volte da averle consumate, rese vuote e lontane, inservibili. Allora ho cominciato a chiedermi se non fosse meglio lasciar perdere tutto e attendere che il romanzo arrivasse da solo, o che ne arrivasse un altro. In genere funziona.

Mi son dato a perder tempo su internet e, spinto da una recensione di Paul Krugman, ho comprato *The Rise and Fall of American Growth*, il libro di Robert J. Gordon, un professore della Northwestern che racconta la storia di come gli Stati Uniti

appena usciti dalla Guerra Civile avviarono una rivoluzione tecnologica che riuscì a migliorare lo standard di vita in modi precedentemente inimmaginabili.

Scrive, Gordon, che l'avvento e la rapida diffusione della luce elettrica, dell'acqua corrente e dei sistemi di fognature, e poi via via della radio, delle automobili, degli elettrodomestici, dei viaggi aerei, dell'aria condizionata e della televisione trasformarono le vite e i sogni degli americani tanto quanto le loro città e le loro case e i loro luoghi di lavoro, dando così origine alla più grande ondata di crescita economica della storia, che in seguito si abbatté anche sull'Europa occidentale, sul Giappone e sull'Australia.

Il professor Gordon prosegue, però, e sostiene che questa rivoluzione va considerata una sorta di unicum nella storia: una lunga stagione di progresso purtroppo irripetibile perché molte delle sue conquiste potevano succedere una volta sola, visto che non è possibile inventare di nuovo l'aeroplano o la lampadina. Spiega che la crescita economica non è un processo continuo che avanza con passo regolare, ma un fenomeno raro e imprevedibile, tumultuoso, capace di comparire e scomparire capricciosamente dalla storia, tanto che per secoli e secoli nel mondo non ce n'è stata punta. Afferma che certe invenzioni sono molto più importanti di altre e che, nel periodo che va dalla fine dell'Ottocento all'inizio degli anni Settanta, ne sono arrivate a barrocciate, di queste invenzioni importanti.

E poi il professor Gordon tira la stoccata finale, e dice che dall'inizio degli anni Settanta l'innovazione tecnologica si è concentrata in una sfera piuttosto ristretta di attività umane (l'intrattenimento, le comunicazioni, la raccolta e l'elaborazione di informazioni), mentre per molti altri bisogni (l'alimentazione, l'abbigliamento, i trasporti, la salute e le condizioni di lavoro) il passo del progresso è grandemente rallentato, sia in termini di qualità che di quantità. Cioè – dico io – oggi i nostri computer e i telefonini vanno che è una meraviglia, ma si mangia molto peggio di prima, ci si veste molto peggio di prima, gli aerei di linea viaggiano alla stessa velocità da quarant'anni, guidiamo ancora automobili spinte da motori a scoppio il cui principio di funzionamento venne brevettato nel 1876 e alimentate da carburanti la cui combustione genera gas altamente inquinanti, continuiamo a morire di cancro e ad ammalarci di raffreddore, e due miliardi di persone in tutto il mondo lavorano in condizioni dickensiane.

Quindi aveva ragione il Carpini Sergio: si vive in un periodo di estrema decadenza, condannati a fare i manutentori di ciò che hanno inventato i nostri nonni mentre ci divertiamo a pestare sugli schermi dei nostri telefonini.

Per reazione mi son messo a perlustrare la rete alla ricerca di foto e disegni di quegli anni fulgidi e ingenui, americanissimi, in cui regnava l'idea ardita che il futuro sarebbe stato il trionfo infinito della scienza e della tecnologia e per spostarci avremmo avuto aerei invece delle automobili e le città sarebbero state irte di grattacieli alti un miglio, e, mentre cercavo, ho imparato che questa idea ardita ha avuto un culmine, un momento in cui è sortita dai disegni e ha cercato di prendere vita e proporsi di diventare realtà, esposta al mondo in pompa magna.

Si vive in un periodo di estrema decadenza, condannati a fare i manutentori di ciò che hanno inventato i nostri nonni mentre ci divertiamo a pestare sugli schermi dei nostri telefonini.

Solo 4 mesi prima che Hitler invadesse la Polonia, il 30 aprile del 1939, a New York, eretta in fretta e furia bonificando i 500 ettari degli immensi campi di cenere che i personaggi del *Grande Gatsby* attraversano sulle loro fuoriserie decappottabili mentre vanno a divertirsi a Manhattan, si aprì la Fiera Mondiale. Il suo tema era «Costruire il Mondo di Domani».

Oltre a ospitare i padiglioni espositivi di 60 nazioni, tra cui l'Italia (a proposito, andate a vedervelo, il padiglione italiano, si trova anche su YouTube), la Fiera diventò il palcoscenico ideale delle più grandi corporation americane dell'epoca che, appena uscite dalla Depressione, si lasciarono convincere dai primi designer che la nuovissima bellezza delle linee continue e delle superfici curve potesse aiutarli a vendere meglio i loro prodotti, e imbracciarono così il concetto di *streamline* per applicarlo non solo alla Fiera stessa e ai loro padiglioni, ma a decine di altri articoli, dagli spazzolini da denti alle radioline, dalle automobili agli aspirapolvere, dalle macchine da cucire ai frigoriferi, fino alle locomotive e ai transatlantici, modificando così profondamente l'aspetto delle cose di uso comune da farle sembrare i regali di un futuro audace e già arrivato.

Quando mi son messo alla ricerca di un libro fotografico per poter almeno vedere come avrebbe potuto essere il futuro, mi sono imbattuto in World's Fair, un romanzo di E.L. Doctorow scritto nel 1985 che – a detta di Amazon – racconta la vita di un ragazzino nella New York degli anni Trenta e culmina nella sua visita alla Fiera Mondiale. L'ho acquistato subito, in inglese perché in Italia è introvabile (nel 1985 è stato pubblicato da Mondadori con il titolo La fiera mondiale), e poi me ne sono dimenticato. Quando è arrivato, qualche settimana dopo, avevo già lasciato perdere il romanzo sul futuro che cominciava dal passato e la Fiera Mondiale del 1939 e lo streamline e la voglia di mettersi a costruire il mondo di domani. Scoraggiato, ho aperto World's Fair solo per rispetto a Doctorow – di cui avevo sempre sentito parlar bene da persone di cui mi fido, come Marco Cassini, Luca Briasco e Francesco Longo, ma per inescusabile indolenza non avevo mai letto - e fin

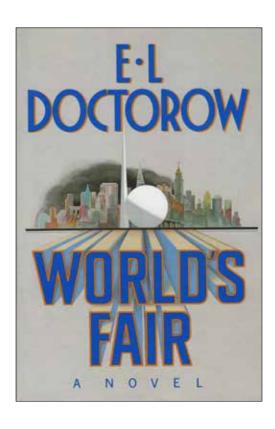
dalle prime righe mi son trovato a essere risucchiato dentro questo romanzo prodigioso.

World's Fair è scritto in prima persona, e il narratore è un bambino ebreo che vive con la sua famiglia e intanto cresce nel tranquillo, dignitoso Bronx degli anni Trenta. Solo nelle ultime 30 pagine, quando dai 4 anni Edgar si è ormai inerpicato fino all'adolescenza, viene raccontata la meraviglia della sua visita alla Fiera Mondiale: le altre 250 sono il racconto sublime di come si vede le cose del mondo mentre si cresce, e leggerle è una delizia.

Ho riscoperto il piacere infantile e antico di ridiventare il lettore entusiasta che ero, e di abbandonarmi al dipanarsi lento e umanissimo di questa scintillante storia di vita minima, cullato dalla maestria delle descrizioni di uno scrittore straordinario, dall'abbraccio di una narrazione sapiente che si incarica del compito immane di descrivere dagli occhi di un bambino la scoperta della vita, e di farci diventare quel bambino.

È un grande, grandissimo romanzo, World's Fair, e più che letto me lo sono gustato, costringendomi a

non superare le 25 pagine al giorno e riservando alla lettura le ore migliori. L'incedere del monumentale camion che spruzza l'asfalto di nuvole d'acqua iridescente al tramonto d'una giornata d'estate! Quelle poche, perfette pagine dedicate al frusciante fluttuare dell'Hindenburg nazista sopra la casa di Edgar, e lui che lo rincorre per il Bronx senza mai smettere di ridere! La costruzione dell'igloo nel giardino di casa dopo la grande nevicata! La donna investita dalla Chevrolet che piomba morta nel cortile della scuola! È stata un'esperienza di piacere quasi fisico. Dopo certi passaggi mi pareva d'aver accarezzato il cashmere puro, o d'aver baciato la pelle di pesca della mia donna, o d'aver bevuto il primo sorso d'un gran vino bello diaccio alla fine d'una lunga giornata. Insomma, avete capito. Sono certo che avete capito. E poi, giunto alle ultime pagine, quando i genitori di Edgar scoprono solo leggendo il «New York Times» che il formidabile temino del figlio ha vinto un premio di consolazione al concorso letterario per ragazzi indetto dalla Fiera Mondiale, ho anche pianto.



Gli scritti di Anna Maria Ortese, il mondo discende dalle stelle

Nella raccolta di scritti di Anna Maria Ortese *Le Piccole Persone* (Adelphi) emerge l'universo apocalittico della scrittrice: gli animali e il loro dolore, l'uomo e la natura

Pietro Citati, «Corriere della Sera», 22 aprile 2016

Sotto il titolo Le Piccole Persone (In difesa degli animali e altri scritti, a cura di Angela Borghesi), la casa editrice Adelphi pubblica numerosi bellissimi scritti di Anna Maria Ortese, in gran parte inediti. In apparenza sono testi sparsi: frammenti. In realtà, come accade sempre in un grande scrittore, appartengono tutti a un sistema. La Ortese ha una mente lucida, ardimentosa, estrema, abitata da una passione filosofica, che la induce a interrogare i misteri di questo e dell'altro mondo, del qui e del perennemente oltre. Il primo dei suoi pensieri è il desiderio-dolore metafisico, la leva di ogni mente umana. «Ogni tanto,» scrive nel Cardillo addolorato «di notte o verso l'alba, mi sveglio con un dolore che è il più disperato e intollerabile di tutti quelli che ho conosciuto. Non so dove mi trovo. Dove sia collocato l'universo, ecco cosa non so. Né come si chiami. E che cosa sia, e di chi sia. Da anni, mi pare, l'idea di queste infinite strade stellari mi si presenta, la notte, e mi fa gelare, sognare, tremare. Dove sono? Chi - io - fra miriadi di abitanti la Terra, fra miriadi di pianeti, di soli, e che cosa sia questa galassia fra le altre galassie? Ma il luogo soprattutto vorrei sapere, e so che non saprò mai: dove tutto ciò è presente, e il suo vero nome, e, se non ha nome, il perché di questo silenzio sul nome». Con il desideriodolore metafisico in cuore, la Ortese batte alle porte dell'Essere; e domanda quale sia l'essenza del mondo e della natura e che cosa presieda ai fatti, e quale ne sia l'ordine, il senso, il principio. Scruta la verità con tutto il corpo – con il corpo delle piante, degli alberi, delle pietre, degli animali, degli uccelli – e soprattutto con il corpo delle stelle, dalle quali è discesa.

Il dolore è, in primo luogo, quello degli animali, supremo tra i suoi pensieri. Ascolta questo dolore specialmente il mattino, quando gli uccelli gridano invocando la madre o i figli, che sono stati loro strappati. Anche se Dio apparisse benedicendo dall'alto dei cieli, se il male fosse vinto, se tutte le creature vivessero giuste e felici, se Utopia fosse qui, basterebbe la sofferenza di una lumaca che un bambino ha schiacciato camminando, perché appaia chiara l'ingiustizia e la malvagità dell'universo. La Ortese difende gli animali. Essi sono «anime viventi»: tale è il loro nome nei libri sacri: sono anime viventi come l'uomo: come lui, sono creature di Dio, anzi sono Dio; ma oggi occupano il grado più basso della vita vivente, soggetti alla infame programmazione dell'uomo. L'uomo si appoggia a un passo della Genesi, per affermare il suo dominio sull'universo e gli animali, che considera sua proprietà. Ma quel passo è falso o è stato male interpretato: l'uomo non è mai stato eletto signore degli animali. Dio è presente in tutte le forme dell'universo: in tutti gli immani cortei di stelle, nei pianeti, nel nostro pianeta, nelle montagne, nei mari, nella terra fiorita, nell'uomo, e in tutta la incomparabile energia che organizza le proprie forme, le completa, e poi le disperde in un solo soffio.

La Ortese esalta le origini: un Padre, un paese beato e felice, che sta prima delle origini; sia la natura sia l'uomo sono mossi di lì, e poi sono naufragati. Allora è avvenuta la separazione: la separazione dell'uomo dalla natura, la separazione della natura da un Altro incomprensibile; il naufragio, di cui

parlarono Leopardi e Pascoli. Questa separazione ha causato il lutto della natura: essa risuona nelle voci degli uccelli, soprattutto di quelli più lieti; «una nota accorata, un'alta e trepida malinconia». Come Leopardi e Pascoli, la Ortese ama gli uccelli: questa famiglia di origine angelica che, nel fitto delle foreste, canta per l'uomo, ricordandogli che Dio non l'ha dimenticato: questi esseri gonfi di cielo, la cui patria è il cielo squillante di colori, splendido e inebriante come uno stendardo azzurro; questi capini macchiati di rosso, con le penne piccole, lisce e diritte, che sembrano uscire da un liquido fuoco o da un largo d'oro e turchino. Per uno scrittore, la cosa essenziale è ascoltare il canto degli uccelli, e ripeterlo. Ma dove sono? «Mi ricordo improvvisamente degli uccelli» dice la Ortese «che un tempo popolavano la mia casa e, non vedendoli più, mi domando con stupore: "Dove sono, dove sono volati?". Non posso credere che siano morti».

La Ortese non ha fede nella pura letteratura: o soltanto in quella che muove dalla meraviglia, dall'ammirazione e dalla compassione; verso tutte le forme, quelle che sono fuori dal mondo e non vediamo, e quelle che appaiono e scompaiono sul nostro pianeta. La compassione è la qualità propria dell'uomo: senza compassione l'uomo è nulla; niente ha valore in tutta la vita dell'uomo sulla terra, nemmeno l'arte e la religione, se non viene accompagnato dal desiderio di soccorrere un altro, vivo e dolente. La compassione sceglie ciò che è piccolo e segreto. Piccolo è il sentimento di un bambino per il suo cane, o di una donna per il suo ultimo bambino. Il piccolo è anche segreto, perché, essendo piccolo, non

è consapevole di esistere. Così le farfalle, specie quelle moribonde. «In un angolo, combattendo ancora, ma molto debolmente, contro la morte,» racconta la Ortese «c'era una di quelle farfalle color seta cruda, piccolissime, quanto un chicco di riso, che spesso, la sera, entrano dalle finestre aperte nelle nostre case. Io ero al corrente, come pochi individui, del terrore che anima quelle deboli creature allorché vengono catturate e, strette in un pugno, sentono ridere, e con i loro poveri occhietti osservano gli strumenti che serviranno a torturarli. Io sapevo che non possono parlare e neppure esprimersi in altro modo, ma con tutte le loro innocenti forze si ribellano e chiedono la grazia della vita». In ogni momento milioni di vite gaie e dolci chiedono di essere risparmiate, e la risposta è quasi sempre un rifiuto.

Il mondo della Ortese discende dalle stelle e ritorna verso le stelle. Esso è apocalittico. Ora invoca la distruzione dell'uomo, questa creatura senza legge, travolta dai suoi delitti. Ora invoca una Nuova Terra, una terra riscattata dai vecchi e turpi dèi della tortura e del massacro, dove potrà vivere anche l'uomo, trasformato e risorto. «Ecco cosa chiede il vero vivente - a gran voce, nella notte, chiamando lo spirito, uno e solo, di tutta la vita». Persino l'Italia, questa terra corrotta, riapparirà un giorno, calma e gentile sotto un cielo celeste. Ci saranno giardini, boschi, belle città. Una popolazione rara e mite vivrà in questi luoghi benedetti. «Avremo allora – finalmente – la malinconia». Essa sarà presente nelle voci degli uccelli, questa nota suprema e velata, che chiede, interroga, sa tutto sul passare delle cose; e nel dolore dell'uomo, vero colore della sua grazia.

Il mondo della Ortese discende dalle stelle e ritorna verso le stelle. Esso è apocalittico. Ora invoca la distruzione dell'uomo, questa creatura senza legge, travolta dai suoi delitti. Ora invoca una Nuova Terra, una terra riscattata dai vecchi e turpi dèi della tortura e del massacro, dove potrà vivere anche l'uomo, trasformato e risorto.

Il libraio accanto al lettore. Consigli per i venditori di storie

Il vero libraio non è mai un commesso generico, è invece un operatore culturale: per questo la formazione è indispensabile, perché cambiano il mercato e i lettori

Romano Montroni, «Corriere della Sera», 24 aprile 2016

La scarsa preparazione dei librai incide sulla scarsa familiarità degli italiani con la lettura: gli unici in grado di dar vita a librerie «con l'anima» sono i librai. Lo ha confermato James Daunt, mente della catena Waterstone's, al seminario di fine anno della Scuola per Librai Umberto e Elisabetta Mauri: i librai competenti e motivati fanno la fortuna dei clienti, e anche delle librerie. Perché le librerie «senz'anima», che si accontentano dei commessi, sono quelle che prima o poi vanno in crisi. Vale sia per le librerie indipendenti sia per quelle di catena.

Il problema è come sempre la qualità, un valore assoluto che in libreria si esprime attraverso l'assortimento e, appunto, il servizio. È dato che sono i librai a comporre l'assortimento, la loro qualità è il presupposto della qualità tout court!

Per questo, la formazione è indispensabile, e dev'essere «rinfrescata» – perché cambia il mercato, cambiano i gusti dei lettori... È importante che i librai siano aggiornati, ed è importante rigenerare in loro motivazione e consapevolezza del mestiere.

La qualità del servizio è un valore da coltivare attraverso attenzioni grandi e piccole, a volte persino apparentemente piccolissime, come raddrizzare una pila di libri. Ma è anche fragile, e va custodita. Lo stesso vale per la qualità dell'assortimento, e dunque per la selezione delle proposte. In questo senso la qualità è, oltre che un valore, un metodo: non è mai standardizzata. Per esempio, un libraio deve conoscere e valorizzare la piccola e media editoria – dalla quale spesso arrivano proposte originali e raffinatissime – e il settore dei tascabili. Lavorare sui tascabili è anche un'operazione profondamente democratica, perché offre ai lettori la possibilità di tenere insieme qualità e convenienza.

E a proposito di democrazia, le librerie possono svolgere una funzione sociale decisiva: i libri, se trovano terreno fertile, aprono nuovi orizzonti, suscitano dubbi e ispirano entusiasmi. Possono creare cittadini migliori. Ecco perché, senza limitarsi ad assecondare il gusto del pubblico, si dovrebbe cercare di incuriosirlo con proposte non banali. Per trovare un equilibrio tra queste due necessità non sempre convergenti ci vogliono intelligenza, sensibilità, esperienza. Ma soprattutto: un bravo libraio comprende l'importanza di un rapporto di fiducia con il cliente. Per questo non è mai presuntuoso né troppo umile: dialoga con il cliente mettendosi al suo fianco - mai al di sopra, mai al di sotto - e lo ascolta, rispondendo alle domande che pone e anche a quelle che non pone: in libreria non si offrono soltanto libri, si offrono – o si dovrebbero offrire - anche gentilezza, competenza ed entusiasmo.

Anche questa è una forma di democrazia. In fondo, le librerie sarebbero tutte uguali se il loro compito si esaurisse nella semplice esposizione di libri, suddivisi per settore e ordinati per autore; i libri, visti da fuori, possono essere più o meno belli, più o meno ben fatti, ma sono gli stessi dovunque. La differenza tra una libreria e l'altra la fanno i librai: il vero libraio non è mai un commesso generico, è un operatore culturale. Quando un cliente entra in libreria, è proprio da lui che si aspetta qualcosa in più: un saluto all'ingresso; una libreria ben organizzata; proposte di lettura; disponibilità; efficienza; gentilezza. Oltre la soglia di ogni libreria c'è un mondo da scoprire. Perché il cliente lo percepisca, deve trovare ad attenderlo librai capaci di riconoscere il senso di quello che vendono e di dargliene uno ulteriore: qualcosa che nemmeno la migliore delle librerie online potrà mai offrire.

Nabokov schiavo di Lolita prima di Lolita

Un ricco signore s'innamora di una volgare fanciulla e precipita nella rovina nella Berlino degli anni Trenta: un romanzo del '38 che anticipa il suo capolavoro

Serena Vitale, «La Stampa», 22 aprile 2016

Nessuno sa con precisione chi fosse la Winifred Roy che nel 1935 volse in inglese *Camera oscura* – il romanzo pubblicato da Nabokov due anni prima a Berlino, «matrigna delle città russe» (vi si erano stabiliti più di 300mila emigrati dall'Urss), quando lo scrittore usava ancora la lingua madre e lo pseudonimo Sirin. A Miss o Mrs Roy va comunque, nell'affollato limbo dei cattivi traduttori, la nostra gratitudine postuma per la versione «sciatta, informe, piena di grossolani errori» cui dobbiamo *Una risata nel buio*.

«Siamo ricchi, siamo ricchi!» annunciò a Nabokov la moglie un giorno della tarda estate del '36 sventolando un telegramma: un editore americano offriva 600 dollari per i diritti di Camera Oscura. Subito, accantonando per qualche tempo il lavoro al Dono, Nabokov si accinse a ritradurre lui stesso il romanzo. Scelse il nuovo titolo, *Una risata nel buio*, cambiò i nomi propri, tagliò, aggiunse... Una vera e propria riscrittura: a cominciare dall'eliminazione del primo capitolo e dal nuovo incipit, «C'era una volta...», dove in 3 righe è riassunto il destino di «un uomo che un giorno lasciò la moglie per un'amante giovane; l'amò; non ne fu riamato», e fece una bruttissima fine... Avvertito del tragico epilogo, defraudato dei banali godimenti del finale-riccodi-suspense, il lettore è ampiamente ricompensato dai numerosi cliffhanger disseminati in ogni capitolo, ma soprattutto dai ben più sottili piaceri che la maestria nabokoviana assicura: implacabile precisione dei dettagli, gran folla di comparse cui l'occhio narrante offre una breve ma sontuosa vita romanzesca, metafore smaglianti, *jeux de mots* (l'attrice Dorianna Karenina, sottospecie berlinese di Greta Garbo «con rauca voce da granatiere», non conosce il nome di Tolstoj, che scambia per Doll's Toy) e *lumières*, visione fluttuante, specchi, vetri, bagliori, abbagli... Già recensendo *Camera oscura* il (grande) poeta «neoclassico» Chodasevic notò con un pizzico di perfidia che almeno qualche pagina avrebbe potuto essere scritta «con la mano sinistra», un po' più sciattamente. Impossibile pretesa nel caso del suo compatriota e compagno di esilio.

Nabokov si muove con eleganza tra dramma e commedia in una storia cupamente ilare dove il cinema (lo amava, e certi film americani di terz'ordine lo facevano letteralmente soffocare dalle risate, al punto che doveva precipitarsi fuori dalla sala) assume il ruolo e gli oneri del Fato. Nel buio di un cinematografo il protagonista, Albinus – mite tedesco sulla quarantina, storico dell'arte, ricco e rispettabile padre di famiglia, quintessenza di integrità e rettitudine se non fosse per certe segrete brame lussuriose – è stregato da un'adolescente che lavora come maschera in attesa di una fulgida carriera da star hollywoodiana. La fascinosa ragazzetta plebea si chiama Margot Peters, ha occhi alla Luini, labbra sensuali, pelle serica; non rifiuta le attenzioni di quel signore ben curato, odoroso di talco e buon tabacco, che può assicurarle un benessere prima sconosciuto. Abbandonate moglie e figlioletta, Albinus va a vivere con la giovanissima amante. Per lei inventa «un piccolo zoo di nomignoli affettuosi», e solo per compiacerla finanzia un film in cui la «micetta» reciterà una parte di rilievo. Pessima attrice, sullo schermo Margot si trasforma in una creatura brutta e sgradevole che somiglia alla madre, rude e grossolana moglie di un portinaio. Nel buio – come quello del piccolo cinematografo dove era iniziata la sua nuova vita peccaminosa – Albinus ritornerà dopo il grave incidente (anche nel guidare l'auto è goffo, incapace) in cui perde la vista. Giacché, si sa, l'amore è cieco...

La settima musa può rivelare i tratti mostruosi della bellezza: variazione sul tema dell'arte che attraversa il romanzo, dove appare sempre sfigurata da inettitudine, dilettantismo, superficialità, mode, «idee, messaggi». E nella superba, gustosissima scena del ricevimento organizzato da Albinus per «ospiti importanti» (oltre a Dorianna Karenina, poeti di second'ordine, scrittori comunisti «con reddito soddisfacente», violinisti da strapazzo, un caricaturista che «fa ridere due continenti» e si rivelerà essere il micidiale deuteragonista del dramma, una pittrice cubista dall'aspetto materno, una cantante lirica dai capelli color marmellata d'arancia...) esplode tutta la furia di Nabokov contro la malefica volgarità della pseudo-arte.

Il cinico Rex – caricaturista, falsario, baro – è stato il primo amante di Margot; fatalmente l'antica fiamma si riaccende. Fingendosi omosessuale, l'uomo riesce a dirottare i sospetti di Albinus, ne diventa grande amico. Onnipresente, è anche, muto e beffardo fantasma, nello chalet svizzero dove Albinus

segue il consiglio del medico: «riposo assoluto... dopo di che vedremo». Ma non vede più nulla, lui, e Margot – ormai solo un fruscio, un profumo, una voce che lo esorta a non agitarsi come la più dedita e tenera delle mogli – può impunemente prenderlo in giro, fargli le linguacce, ingannarlo in ogni modo, mentre Rex arriva a sedere, nudo, «in una posa simile a quella del *Pensatore* di Rodin», di fronte al cieco, a solleticargli la fronte con un filo d'erba. Assalito da parossismi di orrore per l'oscurità in cui è precipitato, stordito da quelle che crede allucinazioni sonore, Albinus è ormai lo zimbello degli spudorati amanti che continuano a prosciugare disinvoltamente il suo conto in banca...

E la vocina del moralista che è in noi – «te la sei cercata, uomo vizioso!» – diventa sempre più fioca, infine si zittisce, travolta da un'ondata di compassione, mentre lo vediamo brancolare, avanzare a tastoni, incespicare, annaspare verso la catastrofe, in pagine di una crudeltà senza pari che provocano «l'improvvisa erezione dei peluzzi sulla schiena», spia inequivocabile della vera arte.

Lo stesso Nabokov riconosceva le affinità tra Margot e Lolita «anche se, beninteso, Margot era una normale puttanella, non una povera, piccola Lo. E comunque non credo che queste ricorrenti stranezze e morbosità sessuali abbiano grande interesse o importanza ...». Neanche noi lo crediamo.

Nabokov si muove con eleganza tra dramma e commedia in una storia cupamente ilare dove il cinema (lo amava, e certi film americani di terz'ordine lo facevano letteralmente soffocare dalle risate, al punto che doveva precipitarsi fuori dalla sala) assume il ruolo e gli oneri del Fato.

Storia dell'animale che alla verità preferì la leggenda

Angelo Carotenuto, «la Repubblica», 24 aprile 2016

Eravamo rimasti al tonno di Bacchelli, ai corvi al rospo e al porco delle *Favole della dittatura* di Sciascia, ai pesci rossi di Cecchi. Quando nella letteratura italiana gli animali parlano, si muovono di solito nel territorio di un genere, gli *exempla morali* di Esopo. Ora arriva un cinghiale a mutare la scena, si chiama Apperbohr ed è più surreale finanche di quel grillo che comunicava con un burattino di legno. Vaga con il suo branco nelle campagne dell'immaginaria Corsignano, fra Umbria e Toscana, dove s'imbatte in una folla di personaggi teneri e grotteschi, infidi e indifesi, di cui non si può tenere il conto, anzi non si deve, questo è il bello, il bello è perdersi.

Teorizzatore di una letteratura che sia allo stesso tempo «commovente e inadeguata, raffazzonata e ingombrante», Giordano Meacci scrive in piena coerenza Il cinghiale che uccise Liberty Valance. Ingombrante è il suo romanzo, l'opera italiana recente più imparentata con l'Underworld di DeLillo, un posto in cui possono stare insieme Bud Spencer, i Baustelle, il Siena Calcio, Nietzsche, le Crociate e perfino l'ispettore Manetta, chi se lo ricordava più l'ispettore Manetta, l'assistente del commissario Basettoni. Meacci è romano, 45 anni, ed è uno della «banda Caligari», fra gli sceneggiatori di *Non essere cattivo*. Non c'è pagina in cui non si veda. Sfoggia una potentissima scrittura per immagini e una serie di riferimenti cinefili, a partire dal titolo, esibiti o nascosti, per costruire un ambiente che può dirsi di commedia all'italiana, ma senza concessioni, con uno sguardo alla Marco Ferreri.

Il cinghiale Apperbohr attraversa questa galleria di figure e trame spacchettate, trafitto da un raggio di luce (uscito dalla tv), da quel momento conquistando facoltà di pensiero, commuovendosi per la musica, scoprendo la capacità di comprendere la lingua degli uomini (gli «Alti sulle Zampe »), ma soprattutto avendo percezione di sé e consapevolezza della morte. Non è più solo un cinghiale ma non è del

tutto uomo. La coscienza fa penetrare misteri ma alla fine ti lascia solo, e da soli si fanno le scelte.

Dire polifonia per questo romanzo è poco. Meacci innesta il parlato locale nell'italiano standard, sempre che possa dirsi standard una scrittura in cui spesso le sdrucciole portano l'accento grafico (rigùrgito, spàzzola, bàndolo), le parole si fondono (tornotorno, senzatregua, filodiscozia) e gli «zoccoli sgricciolano» tra una «falda stazzonata» e un «faro di smalto». In più c'è il cinghialese, lingua biologica di Apperbohr, con tanto di dizionario e grammatica in postfazione. «Quando le parole non ci sono bisogna trovarle, masticarle come se fossero ossa di cervo da spolpare, e se al dio delle parole non va bene allora che si perda, che mi perda».

Prendetevi 50 pagine per entrare a Corsignano e non c'è più verso di volerne uscire. Meacci crea situazioni comiche e liriche, descrive benissimo odori e orge, mescola la sintassi delle forze dell'ordine a quella dei copioni cinematografici, usa una punteggiatura dissidente, inventa nomi azzeccati – il carabiniere Venanzio De Zan, il linguista Rodrigo Galderisi Stocchi – in una continua compresenza di tempi, «in una infinità di universi», perché «il futuro non si prevede, o si aspetta, semplicemente c'è, e coincide con il presente».

Una riflessione filosofica sull'uomo, sulla coppia, sull'amore, un'indagine sulla identità e sul genere, di quella che ossessionò Gaber e Luperini. «Se si potesse dire amore in cinghialese: se si potesse dire amore in qualsiasi lingua». Un romanzo libero. Una prova di letteratura scarcerata. Una sfida alle carinerie, al delizioso, a tutte le regole di buon governo e di correttezza. L'anno scorso Enrico Ianniello e il suo Isidoro Sifflotin che parlava fischiando come gli uccelli, si spinsero fino al premio Campiello per l'opera prima. Stavolta, Giordano Meacci scende con Apperbohr nell'arena dello Strega. Non è certo quello un luogo per sperimentatori, ma il suo cinghiale arriva pur sempre da Corsignano, dove tra la verità e la leggenda, vince la leggenda.

Del Giudice, un punto inatteso della realtà in scala

Einaudi raccoglie *I racconti* di Daniele Del Giudice. Scienza, volo, quadri, polvere... Ciò che è guardato è ridotto a una linea; il provvisorio o marginale diventa centrale nello svolgimento

Raffaele Manica, «Alias del manifesto», 24 aprile 2016

Quando nel 1983 uscì *Lo stadio di Wimbledon* si era in un tempo di ripresa della narrativa italiana. L'autore, Daniele Del Giudice, spiccava nella schiera degli esordienti con quel suo libro incentrato sulla sfuggente figura di Bobi Bazlen, fantasma e insieme gran presenza di anni gloriosi: era colui che aveva messo sotto gli occhi di Montale una foto con solo un paio di gambe indubbiamente femminili e lo aveva invitato a scriverne.

Montale scrisse «Dora Markus». Ma Bazlen era stato soprattutto un gran lettore, eterodosso nei giudizi e implacabile scopritore di capolavori. Aveva scritto poco, gelosamente inedito. Un fantasma, proprio nel senso tecnico che nel titolo di un libro erudito, ai suoi dì celebre, intendeva Maria Corti: *Metodi e fantasmi*; con un capitolo intitolato «Per un fantasma di meno». Una presenza che aleggia. Così era stato Bazlen per Del Giudice: che lo aveva inseguito e lo aveva visto per riferirne, disseminando la sue pagine di non poche tessere montaliane.

Ci si sarebbe poi accorti come il tratto costante di Del Giudice fosse la visività: in *Atlante occidenta-le* (1985) vedeva la scienza; in *Staccando l'ombra da terra* (1994) vedeva il volo, l'aeronautica, e si faceva volo e aeronautica.

La visività o semplicemente il vedere sono la dominante anche nel resto delle sue pagine, che sono ora intitolate *I racconti* (Einaudi Letture, pp 227, euro 19) per un volume che comprende «Nel museo di Reims» (1988) e «Mania» (1997) più 5 racconti sparsi finora in varie sedi. La prefazione partecipe di Tiziano Scarpa è anche una lettura generazionale di

Del Giudice, e non soltanto per i rinvii «climatici» ai tempi delle prime letture.

Questa narrazione visiva trova il proprio tratto nella meditazione sulle superfici, che si sentono quali catalizzatrici di profondità e di complessità. Memore del suo maestro Calvino, Del Giudice potrebbe far sua l'affermazione che in nessun punto o posto c'è maggior profondità che nelle superfici. Più delle cose, i contorni; più del paesaggio lo skyline; più del personaggio la silhouette; o anche: non la psicologia ma le sue forme. Più di ogni altra cosa contano lo spazio e lo sguardo. È per questo che c'è predilezione per la prima persona, che è soprattutto un punto di vista che tende a cancellarsi producendo un effetto di oggettività, una materia fredda o meglio raffreddata.

Ne consegue una scrittura piana, portata da una sua perfino esibita semplicità, una artificiosa semplicità, un effetto di semplicità: un'elegante maniera che diventa funzionale nel rivisitare situazioni topiche sotto una luce inquieta. Gli effetti di oggettività e di semplicità sono procurati da partenze che possono spiazzare. «Nel museo di Reims» comincia: «È da quando ho saputo che sarei diventato cieco che ho cominciato ad amare la pittura»; ma, si è detto, anche questa incandescenza deve essere raffreddata, e allora: «Forse amare non è la parola giusta, perché nelle mie condizioni è difficile provare un sentimento verso qualcosa fuori, e poi perché le mie condizioni già non mi permettono di vedere più bene»; non basta, occorre rilanciare ancora, ancora spiazzando per mostrare che sì, quella è la lettera, ma lo spirito può essere altro: «e dunque non posso dire con certezza che cosa amo, se i quadri che vado a cercare nei musei, o questo stesso andare a cercare»; con poi il ritorno al tema enunciato: «fin quando la vista non calerà del tutto».

Molti di questi racconti, così, presentano la realtà in scala, presa da un punto inatteso, parziale, provvisorio, marginale: che poi diventa totale, stabile, centrale nello sviluppo. Si prenda l'inizio di un altro racconto che potrebbe perfino prestarsi a uno svolgimento comico, e invece si mostra poi subito increspato da un'ala drammatica, al modo che capita in certe pagine di Pirandello e in certo cinema d'autore, quando elementi ambigui, situazioni arbitrarie, fatti in apparenza gratuiti si ricompongono o tendono a ricomporsi in una qualche necessità, oscillante tra fondatezza e stravaganza: «"Vede, disse l'uomo seduto di fronte a me sul treno, - io mi occupo di polvere", e lo disse con una certa nostalgia di non essersi occupato di cose più consistenti, in realtà lasciando intendere che la polvere era un universo ricco e variegato, del quale io certamente non sapevo nulla. "Immagino che per lei la polvere sia soltanto un fastidio, trascuratezze e invecchiamento del mondo, invece è piena di novità"».

Lo svolgimento dei racconti avviene come se Del Giudice procedesse stilisticamente con un disegno al tratto, con riduzione di ogni sorta di informazioni a una sola linea, in apparenza meramente comunicativa: pura narrazione tecnica. Il lettore si trova davanti a un risultato grafico di classe, anche spazioso, dove perfino i tratti emotivi sono scontri tra linee. Tutto ciò che è stato guardato viene portato linearmente. Che cosa è stato visto? La percezione è avvenuta per vista e a discapito degli altri sensi; ed è una percezione di forme, di strutture essenziali delle realtà. Realtà al plurale, proprio. La scienza, il volo, i quadri, la polvere di volta in volta. Tali realtà, che sono i sintomi della realtà nel suo insieme - come una conoscenza per sineddoche -, vengono esperite non di rado su fenomeni up-to-date. Come tali, può trattarsi di fenomeni in via di perfezionamento, così che in breve volgere di tempo la scrittura viene superata dai fatti, come è nel caso di «Evil live», che si approvvigiona lessicalmente dall'esperienza dei computer: «mediamente a quell'ora ogni sera torna a casa attraversando lo spazio – prima strutturato poi meno strutturato e poi sfibrato – di quel che un secolo fa erano le metropoli e ora sono la caricatura beffarda e disfatta di sé stesse come "città", e una volta a casa, mediamente un'ora dopo, accende il macchinario, entra nella Grande Rete, si affaccia al mondo, mette piede nella piazza di un gruppo di discussione, e deposita lì, come un uovo, la sua novella. In qualche altro luogo della Terra un'altra persona rastrema il gruppo di discussione della propria ossessione» e così via.

Rileggendo, tutto sembra avvolto da una qualche obsolescenza: è lo stesso destino di tanta arte costruita su materiali di moda e che presto deperiscono: ma il documento resta tale e quale, col suo alone di verità. Come in *Atlante occidentale*, in alcuni di questi racconti Del Giudice prende le esperienze e i loro gerghi, e certe volte prima il gergo dell'esperienza, che è ancora in corso (per inciso: da una parte di *Atlante* sembra arrivare il racconto «Come cometa»; da una parte di *Staccando l'ombra da terra* sembra arrivare «Di legno e di tela»: quello di Del Giudice è un mondo compatto, che nel circoscrivere trova identità).

Infine, il racconto tende al meta-racconto, esplicitamente o no: l'inizio di «Evil live» è in debito con una pagina di Calvino, *Prima che tu dica «Pronto»* (e proprio per «Evil live», che mette a tema gli incontri tra lottatrici, Scarpa nota che la scrittura di Del Giudice, «solitamente così misurata, può scatenarsi in una rappresentatività minuziosa, puntigliosa, dilagante», come eccezione che conferma lo standard essere altro).

Cambia il mezzo, ma il messaggio è lo stesso: e nell'uno come nell'altro caso, la realtà, anche se vista di scorcio, o dai suoi sintomi, appare come un'arte combinatoria, un grande meccanismo per descrivere il quale lo sguardo va ravvicinato o allontanato, al modo di un orologiaio nel tempo in cui si usavano gli orologi. Meccanismi e linee che li riproducono, per portare a una qualche chiarezza anche le cose più oscure.

New Italian weirdness

Dalle rovine di Luciano Funetta, Tunué, e Il grande animale di Gabriele Di Fronzo: perché romanzi così difficili da incasellare conquistano critica e pubblico?

Alcide Pierantozzi, rivistastudio.com, 26 aprile 2016

Da qualche mese a Milano capita di incontrare gente, perlopiù giovani designer, blogger e autori televisivi, ma anche molti universitari, con in tasca un libro dalla morbida copertina nero-viola, al centro della quale è ritratto lo scheletro di un serpente. È uno strano romanzo, scritto da un ragazzo pugliese di trent'anni che ha passato gran parte della vita a guardare i film di Tod Browning e a leggere Juan Rodolfo Wilcock. Si chiama Luciano Funetta, e con *Dalle rovine* è tra i 12 finalisti del premio Strega di quest'anno.

Il successo dell'esordio di Funetta ci interessa perché si profila innanzitutto come un interrogativo cui rispondere: cosa è venuto a noia ai lettori italiani per appassionarsi alla storia – piuttosto funesta, e intrisa di romanticismo nero – di un uomo che si accoppia con dei serpenti e si lascia impelagare nel mercato degli snuff movie? Alla prova dei fatti, è solo di questo che parla Dalle rovine. Essendo stato tra i primi a leggere il manoscritto in questione, proprio perché non riuscivo a interpretare nulla di ciò che avevo sotto gli occhi per molto mi sono chiesto se il principio che reggeva il libro, diciamo il senso, fosse quello di una parodia: da Bataille a Lautréamont, la storia della letteratura è piena di libri che in un primo momento era abbastanza difficile prendere sul serio. In ogni caso, comprendere cosa sta accadendo attorno all'esordio di Funetta può essere utile a tracciare una prima, sebbene lacunosa, mappatura dei mutamenti che negli ultimi tempi stanno avendo luogo non tanto fra i giovani scrittori italiani, ma fra i lettori, e quindi nell'editoria. Se ho omesso di

dire il nome della casa editrice del libro, la Tunué, è proprio perché merita un sostanzioso «a parte» all'interno di questo discorso.

Nello specifico, il romanzo di Luciano Funetta è quanto di meno classificabile e più degenere possa capitare di leggere a un lettore italiano tipo, e quanto di meno appetibile possa finire nelle mani del classico editor. Non solo per l'ambientazione, in un'immaginaria città chiamata Fortezza, ma soprattutto perché Dalle rovine, a leggerlo da capo a fondo, non ha niente di troppo spaventoso, niente che (grazie a dio) meriterebbe un blurb di Palahniuk. Al contrario: fa compagnia, e molti dei suoi ammiratori sono dell'idea che, per certi aspetti, infonda piacere e leggerezza alla stessa maniera di un lungo haiku. La terra in cui Funetta si addentra non è quella del Grand Guignol dell'effetto speciale o del politicamente scorretto. Il presupposto non è né simbolico né provocatorio, è semmai un proclama di libertà rispetto all'immaginario e alle fissazioni dell'autore. Si potrebbe dire che un romanzo così non ha niente di letterario, a cominciare dall'invisibilità della lingua, e che al «letterario» venga riservata, tutt'al più, una deprecazione costante. In teoria, nessun giornalista recensirebbe mai una cosa simile, e questo per gli editori rappresenta un problema. In teoria. Perché poi nella pratica Dalle rovine, a pochi mesi dall'uscita, vanta già il primato della più abbondante rassegna stampa degli ultimi anni.

La risolutezza con cui Funetta si muove dentro il proprio universo rischia inoltre di sembrare inconcepibile a chi come me, e come alcuni degli scrittori che hanno esordito con me una decina di anni fa, ha tentato sì di indagare l'immaginario orrorifico, ma sempre a partire da un discorso politico e da un riferimento che a noi pareva essere l'unico accettabile: quello di Pasolini. In Funetta l'apparato politico non esiste, l'osceno non serve a rinviare a qualcos'altro. Siamo in una stanza, e un uomo nudo si lascia persuadere dalle proprie pulsioni senza alcuna considerazione interiore, senza l'ombra di un contingente sociale, succube di qualcosa a metà strada fra l'ate dei greci e l'arte per l'arte di Gautier. Perché, allora, attrae così tanto sia i lettori che le lettrici?

Qualcosa di nuovo

Qui è necessaria una prima sostanziosa parentesi, visto che l'interesse per il romanzo di Funetta è in questi mesi andato di pari passo con quello per II grande animale di Gabriele Di Fronzo (edizioni nottetempo), la storia di un tassidermista solitario che, in seguito alla morte del padre, decide di imbalsamare la casa in cui ha trascorso con lui gli ultimi mesi della sua vita. A gennaio Marco Peano e io abbiamo presentato il libro di Di Fronzo al Circolo dei lettori di Torino, e alla fine dell'incontro il firmacopie dell'autore è durato due ore e non sono bastati i libri. Chi chiedesse a Di Fronzo, classe 1984, quali sono i suoi autori di riferimento, si sentirebbe snocciolare pressappoco la stessa lista di Funetta: «Pierre Mac Orlan, Jean Philppe Toussaint, Yoko Ogawa, Jean Echenoz, H.G. Wells, Fleur Jaeggy, Roberto Arlt, Julio Cortázar, Edgardo Franzosini». Sembrerebbero non esistere, nella loro formazione, né Don DeLillo, né David Foster Wallace, né Philip Roth, men che meno Pasolini, che pure avranno letto, apprezzato e debitamente digerito.

Un discorso analogo poteva farsi anche a metà anni Novanta, quando uscirono *Occhi sulla graticola* di Tiziano Scarpa, *Woobinda* di Aldo Nove, *Fluo* e poi *Destroy* di Isabella Santacroce, tutti romanzi o racconti che attingevano a piene mani alla cultura americana (e che in Italia guardavano solo un po' a Busi, Arbasino e Balestrini), e che avevano in comune la maggior parte degli argomenti: la televisione, la pubblicità, i manga, la musica. Libri che

Il presente così com'è non si racconta, tentare di cogliere l'imprendibilità della contingenza è da sciocchi, e comunque alla lunga infastidisce i lettori.

hanno comunque retto al tempo, e che a sfogliarli oggi non sono minimamente invecchiati. Alcuni romanzi degli ultimi anni hanno invece preceduto il «genius» di questa ondata di singolarità del tutto estranea agli autori sopracitati, e ora riapparsa con Funetta e Di Fronzo: Sirene di Laura Pugno, La casa madre di Letizia Muratori, Zoo col semaforo di Paolo Piccirillo, Settanta acrilico trenta lana di Viola Di Grado, Mio salmone domestico di Emmanuela Carbé, recentemente Panorama di Tommaso Pincio, Questa vita tuttavia mi pesa molto di Edgardo Franzosini e Il cinghiale che uccise Liberty Valance di Giordano Meacci.

Che cosa lega questi testi così diversi fra loro? Si tratti di sirene dai capelli azzurri che abitano il mare in un futuro distopico o di bambine che si fingono madri delle proprie bambole Cabbage Patch, di salmoni che si insediano in casa tua e dettano legge come i personaggi di Edward Gorey o di artisti stralunati che vivono negli zoo, questi libri evocano sin dalle prime pagine, con una certa demonicità, qualcosa che non ci viene raccontato in linea retta, ma cui si allude. O meglio: tutto ci viene detto così com'è, e (fatta eccezione per Meacci, il più virtuoso) con un'immediatezza di stile molto atipica nella cultura italiana; ma ciò che ci viene raccontato di un personaggio o di una data situazione vuole dirci sempre qualcos'altro, e che sia la maternità o il problema dell'antropizzazione, ce lo dice assai di traverso, al punto che rimane difficile interpretare il sottotesto, perché non si sa bene quale sia il testo. Se ne coglie il glamour, l'appeal, se ne intuisce il magnetismo. Tra le righe il messaggio sembra essere: il presente così com'è non si racconta, tentare di cogliere l'imprendibilità della contingenza è da sciocchi, e comunque alla lunga infastidisce i lettori. Non è un caso se uno

scrittore originale come Vanni Santoni ha individuato subito questa nuova inclinazione, e ha contribuito a darle i connotati di una scuola all'interno di Tunué, dove è editor per la narrativa italiana dal 2014.

Tunué

Solo la biografia di Vanni Santoni ci racconta più della nutrita rassegna stampa di ciascuno dei libri che finora ha scelto di pubblicare nella sua collana Romanzi, e di come in editoria la nozione di contemporaneo e quella di antico non dovrebbero mai discostarsi troppo. Quello che Vanni ha scritto, tra l'altro, la dice lunga sul perché una personalità come la sua trovi spazio e autonomia proprio dentro una factory di fumetti e graphic novel in stile McSweeney's, quale Tunué. Santoni ha esordito con Personaggi precari (RGB, ora Voland), un libro «à la Manganelli» che metteva in scena 789 personaggi e altrettante storie. Ha ideato il collettivo di 115 autori SIC e coordinato la stesura di un romanzo storico, In territorio nemico, uscito nel 2013 da minimum fax. Le sue mire di editor sono precise: «Per me contano esclusivamente i criteri letterari, e credo che i romanzi che abbiamo pubblicato finora alla Tunué lo dimostrino pienamente. Non che voglia fare l'eroe, ma Tunué ha dimostrato coraggio nell'assecondare questa volontà, e siamo stati premiati dai lettori. Un buon editore il mercato deve anche saperlo influenzare, ampliare e in alcuni casi addirittura creare» ha detto a «Studio».

Finora, incluso il romanzo di Funetta, da Tunué sono usciti 7 titoli, e per motivi che non possono essere ascritti solo alla bravura dell'ufficio stampa o del direttore editoriale Massimiliano Clemente si è parlato moltissimo di ciascuno, a cominciare

«Un buon editore il mercato deve anche saperlo influenzare, ampliare e in alcuni casi addirittura creare.»

da Dettato di Sergio Peter, un racconto di struggente malinconia al limite con l'autobiografia ma lontano sia dall'autofiction che dal memoir, e che arieggia le atmosfere di Dolores Prato e Silone. Subito dopo: Stalin + Bianca di Jacopo Barison, on the road zeppo di citazioni cinematografiche a metà strada tra un romanzo di Chandler e Se mi lasci ti cancello; Tutti gli altri di Francesca Matteoni, una raccolta di frammenti al limite con l'aforisma, dalla scrittura leggera e pastellata; Lo Scuru di Orazio Labbate, storia di un vecchio siciliano emigrato a Milton, West Virginia, che rammenta il folclore della Sicilia in cui ha trascorso l'infanzia, un libro molto amato da Antonio Moresco, scritto in una complessa lingua vicina a García Lorca, Bufalino, Silvana Grasso e Mariosa Castoldi. Poi L'appartamento di Mario Capello, almeno in apparenza il meno espressionista dei libri della collana, che racconta con grande misura e delicatezza i due spazi (concreto e metaforico) dell'appartamento da vendere di un agente immobiliare e del territorio della scrittura, e infine, da pochi giorni, A pietre rovesciate di Mauro Tetti, romanzo già vincitore del premio Gramsci per gli inediti che intreccia storie di orchi, pozzi sacri e streghe in una sorta di grandioso omaggio a Giambattista Basile. Nessuno di questi romanzi potrebbe rientrare in una categoria editoriale ben definita, nessuna delle storie in essi narrate si conforma alle aspettative del lettore italiano medio, sarebbe bastato un niente perché cadessero tutte nelle mani del lettore sbagliato (per esempio del bukowskiano nel caso di Barison o del fan di Bolaño in quello di Funetta). Sono cadute invece in quelle dei cinefili, dei fumettisti, dei blogger più influenti, degli stylist, forse anche di certi hipster frequentatori del Cape Town milanese, ma che alla fine sono le mani che contano.

Spesso si dice che una casa editrice di qualità è un «progetto», parola che, se vista nella sua connotazione architettonica presuppone un riparo. Così come si progetta una casa affinché le intemperie non minaccino chi vi abita, e se ne delineano gli spazi sulla carta, gli editori scelgono cosa inserire nel proprio catalogo sulla base di una minaccia esterna. Nove volte su dieci la minaccia è pretestuosa, o comunque

è una minaccia che hanno prima individuato altre forme di comunicazione parallele all'editoria (la minaccia della televisione, delle ideologie, ma anche la minaccia della «leggerezza», dell'«immediatezza»), forse una prima ragione per cui gli editori italiani negli ultimi anni sono stati più reattivi che idiosincratici. La prima reattività è avvenuta all'inizio degli anni Duemila proprio nei confronti degli autori che furono chiamati «cannibali», e il tentativo di normalizzazione delle scelte successive è stato talmente disastroso che nel giro di pochi anni quegli stessi autori sono tornati prepotentemente in carica, divenendo gli scrittori di riferimento della generazione dei nati negli anni Ottanta e Novanta.

Ma quando una minaccia di grande portata aumenta, ad esempio comincia a riguardare il futuro stesso dei libri, quando cioè il senso della fine si approssima, la progettazione non basta più: è necessario l'ornamento. In questo discorso la storia dell'architettura è forse più utile di quella della letteratura. L'uomo decora e abbellisce quanto più ha paura. Molti editor, anche all'estero, si sono mossi in modo bipolare dinanzi a questa percezione: collane per l'ornamento giocoso, e collane per le cose serie. Non ha sempre funzionato. Perché? Perché gli autori di là da venire – e cioè quelli attuali – avrebbero deciso da soli di intraprendere il percorso dell'ornamento, sotto le forme del *camp* più estremo, del divertissement,

delle ucronie, della commistione goliardica tra i generi, delle storie-sogni e delle lentificazioni, e mai funzionalmente a un progetto pedagogico. Questa cosa andava respirata subito, compresa subito, ma in Italia sembra che non si possa chiedere né al sistema editoriale né a quello cinematografico di compenetrare l'aria del tempo. Tunué rappresenta una felice eccezione, in grado di convivere, pacificamente, con case editrici di sensibilità per alcuni versi affine come minimum fax, marcos y marcos e nottetempo. Funetta è stato un primo apolide, ma subito dopo è arrivato Gabriele Di Fronzo, e dopo ancora è arrivato l'ultimo libro di Giordano Meacci. Da marcos y marcos, nel frattempo, è in uscita Io e Henry del venticinquenne Giuliano Pesce, storia davvero adorabile del paziente di una clinica psichiatrica che confida a un giornalista conosciuto per caso di essere un agente segreto. Deve recuperare il Registro-01, ossia il più importante documento nella storia dell'umanità. Fuggiranno insieme verso Roma, a bordo di una Panda, per andare alla festa della contessina Kosinceva, in possesso di informazioni sul prezioso registro. Un romanzo del genere mi costringe ad ammettere, un po' a denti stretti, che in fondo la regola cui obbediscono Funetta, Di Fronzo, Pesce e tutti gli altri è soprattutto una: divertirsi. Ma il discorso sarebbe molto, molto più complicato di così.

Così come si progetta una casa affinché le intemperie non minaccino chi vi abita, e se ne delineano gli spazi sulla carta, gli editori scelgono cosa inserire nel proprio catalogo sulla base di una minaccia esterna.

Michel Houellebecq e la poesia. Consigli disperati per restare vivi

In libreria per Bompiani la raccolta delle opere poetiche di Houellebecq in 2 volumi. Versi che mostrano come la sofferenza si attenui rinunciando a piegare la realtà

Emanuele Trevi, «Corriere della Sera», 27 aprile 2016

La raccolta completa delle poesie di Michel Houellebecq (La vita è rara. Tutte le poesie, Bompiani) si apre con una singolare opera didattica, un «metodo» come lo definisce l'autore stesso, intitolato Restare vivi. È un genere non molto praticato ai nostri tempi, ma che può vantare antenati illustri, dall'*Episto*la ai Pisoni di Orazio, meglio conosciuta come Ars poetica, alle Lettere a un giovane poeta di Rainer Maria Rilke. L'autore di questo tipo di testi immagina che l'esperienza accumulata possa in qualche modo essere utile a un principiante, permettendogli di trovare la sua strada, mostrandogli gli errori più comuni e l'atteggiamento mentale necessario a migliorarsi. Come i lettori dei romanzi e dei saggi di Houellebecq potranno facilmente immaginare, nel suo «metodo» c'è ben poco di incoraggiante, e spesso, leggendo queste pagine nitide e angoscianti, siamo costretti a domandarci se quelle che abbiamo di fronte sono davvero delle istruzioni poetiche rivolte a un ipotetico novizio, oppure il cupo bilancio di una battaglia personale contro il mondo e contro la vita, battaglia che ovviamente è persa ancora prima di iniziare.

Tanto per cominciare, come mettono in guardia le prime righe, la sofferenza è la ragion d'essere e la sostanza della poesia. Ma in questo la poesia non fa che rispecchiare l'universo stesso, così come Houellebecq lo concepisce. Tutto ciò che esiste soffre, è «una sofferenza dispiegata». Non solo, ma se possiamo immaginare un nulla che precede l'esistenza, ebbene anche questo vibra di dolore: fino al momento in cui, in un «abietto parossismo», il nulla perviene

all'essere. Ma al poeta non è nemmeno necessario spingere lo sguardo fino a orizzonti così cosmologici. Gli basterà esercitare la memoria, ogni singola vita non essendo che un sintomo della malattia universale. È necessario «restare vivi», appunto, senza paura della felicità («che non esiste»), e consapevoli del fatto che ogni passo in direzione della verità è anche un ulteriore approfondirsi della distanza tra sé e gli altri, una conferma della propria solitudine. E con la solitudine siamo arrivati, probabilmente, al motivo di fondo, al nucleo generatore della poesia di Houellebecq. Prima di ogni altra qualità, infatti, la personalità che si esprime nei suoi versi è solitaria. La solitudine è il tarlo capace di corrodere l'amore anche nel momento della sua pienezza. Come se una forza centripeta finisse sempre per allontanare il poeta dal mistero dell'altro, consolazione troppo intermittente e comunque illusoria. Come recita lo splendido inizio di una poesia recente: «Ho per solo compagno un contatore elettrico,/ ogni venti minuti fa dei rumori secchi/ e il suo funzionamento preciso e meccanico/ mi consola un pochino dei miei recenti scacchi». Non ci sono dubbi: se non fossero parole scritte in versi, potremmo scambiarle facilmente per uno dei memorabili attacchi dei romanzi di Houellebecq.

La poesia, il racconto e il pensiero sono come le maschere intercambiabili indossate dalla stessa coscienza avviluppata nel suo *cafard*, parola francese difficile da tradurre, perché non corrisponde esattamente né alla vecchia «malinconia» né alla più attuale «depressione». Come accade anche nei libri di Cioran,

il cafard non è solo una condizione psicologica e una specie di irrimediabile paralisi emotiva, ma un modo di conoscere la natura delle cose, una forma di vita che è anche una filosofia. Poco altro, però, questi due insigni rappresentanti del pessimismo contemporaneo hanno in comune. La percezione del reale di Houellebecq lo conduce a una specie di darwinismo di secondo grado, nel quale l'ambiente naturale ha ceduto il passo a un reticolo di scambi sociali nel quale, paradossalmente, proprio chi è più consapevole è più incapace di adattamento. Ricorre continuamente nelle poesie di Houellebecq l'immagine di un'alba livida, di una metropoli che rimette in moto, ogni giorno identici, i suoi meccanismi di competizione sociale ed economica («Oggi avrà luogo. La superficie invisibile/ che delimita nell'aria i nostri esseri di sofferenza/ si forma e si indurisce a una velocità terribile»). All'inizio del nuovo giorno, la coscienza registra con insopportabile acutezza un futuro prossimo che altro non è se non la ripetizione dei giorni precedenti. Il calendario ha divorato il destino; e la perfezione del meccanismo non consente che uno sguardo attonito, pietrificato dall'angoscia. Houellebecq a volte può dare l'impressione di un'eccessiva abbondanza nelle variazioni di un sentimento sempre identico a sé stesso. Come se gli mancassero quei criteri di selezione che di solito si accompagnano alla costruzione di un libro di poesia. Il fatto è che per lui la poesia non si identifica con nessun

risultato concreto, è il centro stesso di quella coscienza malata che non può che continuare a percepire la sua malattia. Un'altra eresia, se così vogliamo chiamarla, consiste nel fatto che uno scrittore così padrone dei suoi mezzi si mostri molto indifferente alle scelte formali, come se tutto ormai fosse stato inventato e tutto fosse abbastanza adatto per i suoi scopi. Così, all'aspetto modernista di certi componimenti, dove prevale il verso libero e l'alternanza di versi e prosa, si alternano forme più rigide, nelle quali si dispiega l'alessandrino, un verso che nella tradizione francese equivale al nostro endecasillabo, ma più solenne e meno duttile. In questi casi, è soprattutto la lezione di Baudelaire a essere sorprendentemente rivitalizzata. Ma i maestri e i modelli contano ben poco per chi cerca nella poesia, più di ogni altra cosa, un estremo espediente per resistere e restare vivo.

L'ultimo barlume di salvezza sembra consistere nella rinuncia a piegare il mondo, e le sue ineluttabili evidenze, ai propri desideri. Meglio immaginare «l'essere percettivo» come «un'alga», allora: perfetta metafora di una «non-resistenza» a quel mondo di cui, per qualche ragione che nemmeno il poeta saprebbe spiegare, è necessario parlare. Dopotutto, a differenza di molti pessimisti, Houellebecq non dimentica mai che anche noi «facciamo parte del fenomeno», siamo un minuscolo pezzo di quello stesso ingranaggio che ci stritola.

La percezione del reale di Houellebecq lo conduce a una specie di darwinismo di secondo grado, nel quale l'ambiente naturale ha ceduto il passo a un reticolo di scambi sociali nel quale, paradossalmente, proprio chi è più consapevole è più incapace di adattamento.

Secrets of the book designer: the many ways a cover is rejected

Erik Carter offers some tips on how to Kafka better

Erik Carter, lithub.com, 27 aprile 2016

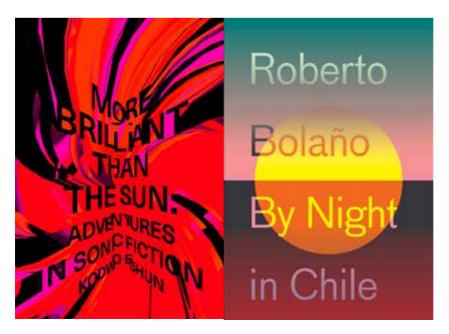
I'm an independent freelance book jacket designer. Throughout the year, I design a small number of covers for a handful of publishers and supplement the income with either a day job or other freelance. The best reflection of being an independent book cover designer — aside from the late nights, pirated software, and greasy takeout — is the way in which your designs are rejected.

Here's a small selection of reasons as to why covers I've designed have gotten killed:

- · Too commercial;
- · Not commercial enough;
- · Won't sell to men;
- · Won't sell to women;

- · Too digital-looking;
- · Too much of a pastiche;
- · Completely and utterly inappropriate;
- · Not flashy enough;
- · Too flashy;
- · Too avant-garde;
- · Not enough cats;
- · Too ugly;
- · Too pretty;
- · Too simple;
- · Too complex;
- · Too much.

And a collection of those casualties of war:







While it can be disheartening to see covers go to their grave, their reasons for rejection are completely valid. It falls on me to be able to argue for them, but more often than not, I'm wrong. There have been times where I've gotten a manuscript the same week as the deadline, and only had time to read the first ten pages, the summary and the last ten pages. Chances of me properly interpreting the visuals in that kind of situation are unlikely. And it gets a whole lot less likely when you have a full-time job. If you look in the stores you'll see a masterwork of literature that looks absolutely atrocious next to a bargain bin self-help book that looks just beautiful, and ultimately it's all just a case of misfired signifiers. It's our job to prevent these kinds of things from happening.

But how do we prevent the atrocity of bad aesthetics from permeating the world of literature? The actual process of designing a book jacket is more than just reading the book and making a beautiful image with your favorite font and slapping it on the front. A good cover should represent the spirit of the book and celebrate what makes that book unique. So then why do so many covers fall for the same visual clichés as so many other covers? Go on down to your local online book dealer and you'll see bargain bin stock photos adorned with tiny endorsements about how this book is so, so much better than the other one you're about to click on. In order to get a book cover approved you have to get the sign off from the art director that you're working for, the marketing department, the author, the editors, sometimes even the author's spouse, their milkman, or their next door neighbor. It's a nimble game of politics that you have to play to get the vision that you have for a cover into the bookstore. And it's a game where design is often the loser. The publisher wants the book to sell, the designer wants the book to look good, and the author wants the cover to match their vision of what the cover of their book should be. And almost always, these three are at odds. There is a lack of definition for

«what looks good» and a shaky science as to «what will sell» and authors are so close to their books it can be difficult to find out what it is that they actually want. The language of aesthetics and the aesthetics of language need to trust each other. It's important for designers to be more acclimated with what it is that a publisher is looking for as to what will sell. Compromising that business by stretching your typefaces to the point of unreadability may not do you any favors. Ultimately it's the author's book, and they know it far better than you do, so really it's their opinion that matters the most, even if they are not familiar with the fundamentals of good design.

How to Kafka better

The majority of book covers that I do are for New Directions, an independent publisher with a long history of excellence in jacket design, to say the least. I started doing covers for them through my first job as a designer for Paul Sahre after he recommended me to continue a series of poetry pamphlets he had started designing while I was working for him. They have a storied relationship to quality designs with work by designers such as Alvin Lustig, Gilda Kuhlman, and Rodrigo Corral and working with them is nothing but symbiotic.

A recent jacket I designed for them was for *Is That Kafka? 99 Finds*, a new biography of Kafka that uncovers curious facts like how much beer he liked to drink, his proposal for a budget travel guide, postcards to his sister, and how no one could really figure out the color of his eyes. It's a humanizing portrait of an author who is often characterized as the epitome of the paranoid loner.

I started off by working with portraits of Kafka, since there wasn't one image besides the man himself that could accurately represent all the facets of his personality. A cockroach? A courtroom? None of the imagery he created in his work had much to do with the oddities of his daily life:



I sent these roughs to New Direction's art director Erik Rieselbach and they were well received. This is the rarest of gems for a graphic designer, the jackpot of immediate client approval. They eventually settled for this option with a die-cut jacket that revealed a colorful portrait below:



When I first designed this comp, at about 11pm on a Tuesday, the idea was just to play with the title of *Is That Kafka?* by cropping in a photo of him close enough to obscure his identifying features forcing the viewer to ask the titular question. While this is a cleverly stupid idea (Nic Hughes's «The Anti-Click» is a beautiful rebuttal to this «A Smile in the Mind» way of thinking), on some ex post facto examination I think it was able to accomplish the same goals as the book. The outer cover's stark minimalism reflects the public's idea of Kafka, while the inner cover is more accurate to what

the book is trying to portray (Peter Mendelsund did an excellent redesign of Kafka's complete works and had a similar inclination to **«let some of the sunlight back in».**) It's hopefully as visually wavy as Kafka may have felt after he got drunk by the Moldau.

After the rough draft had been approved and eight months had passed, it was time for the book to go to print. On a little bit more ex post facto examination, I realized that the accepted cover was maybe a little too colorfully drunk so I proposed a more graphic treatment:



New Directions, however, loved the original, and after a bit of back and forth we were able to settle on a saturation we could all agree on. The only request from the marketing department was to add a touch of

color to indicate what was behind the jacket, which I added to the spine and revealed section of the photograph. For the back cover I isolated the color burst around his face and removed the portrait:



Looking again at this cover, I maybe should have tried a few other directions that didn't just have an author portrait with some wacky colors (every designer has their bag of tricks.) And it looks a bit like my old mentor Paul Sahre's Lispector jacket that just came out – from none other than New Directions (the influence of a teacher can be inescapable). And maybe those colors are still

a bit too tutti frutti. But since the publisher and author were so willing to take a risk on the minimalism of this cover, the end product was able to hold up an idea that was appropriate to the book and could stand out in the typically trite world of biographies.

It's far from perfect but there's always another jacket that needs to be designed harder.

Il talento di Edna O'Brien, narrare la vulnerabilità femminile

Viaggio nell'essenza dell'animo femminile: debolezze e slanci traditi dagli uomini

John Banville, «Corriere della Sera», 29 aprile 2016

La cosa che più colpisce nei racconti di Edna O'Brien, a parte l'inesausta maestria dell'esecuzione, è la varietà. Questa scrittrice conosce molti mondi e ce li presenta con un profondo acume, una precisione che ha del prodigioso, una tenerezza divertita e un'immancabile compassione. Pur avendo lasciato presto la terra dove è nata e cresciuta, non se ne discosta mai. È una delle scrittrici più sofisticate di oggi, eppure la sua sensibilità è pervasa dalla luce dell'Irlanda più occidentale, e nella narrazione torna di continuo ai bei campi e alle cittadine malinconiche della sua giovinezza.

Nei racconti «internazionali» – e di sicuro Henry James riconoscerebbe in lei una compagna di viaggio - guarda con l'occhio calcolatore dell'esule ai fremiti salaci e alle false lusinghe della vita nel bel mondo. La storia che dà il titolo al volume, «Oggetto d'amore», uno dei più apprezzati fra i racconti del periodo maturo, non solo traccia con chiarezza implacabile, quasi forense, lo sbocciare e l'appassire di una storia d'amore, ma ritrae anche, con una certa noncuranza, il mondo pacchiano e compiaciuto della Londra borghese degli anni Sessanta. Soltanto una ragazza venuta dalla contea di Clare direbbe del supponente amante avvocato la prima volta che vanno a letto insieme: «Mi aveva anche intenerito vederlo ripiegare il copriletto di seta verde, una cosa che io non faccio mai».

Edna O'Brien ha cominciato la sua carriera di scrittrice, e l'ha cominciata presto, in una stagione aurea del racconto irlandese. Lei e altri semi-contemporanei come John McGahern e William Trevor si ri-

facevano a Sean O'Faolain, Frank O'Connor, Mary Lavin e Benedict Kiely e, ovviamente, al James Joyce di Gente di Dublino, eppure l'opera raccolta in questo volume prova che il suo vero maestro è stato Čechov, perché rivela un'empatia indiscutibilmente cechoviana con i personaggi e gli ambienti che ritrae.

Il genio di uno scrittore si riconosce dalla capacità di scavare a fondo nella coscienza delle personalità più disparate. Conosciamo Edna O'Brien come l'irlandese cosmopolita, la bella donna dai capelli rossi che si muove con disinvoltura non solo a Londra e a New York ma anche nei giardini del piacere e nei porti turistici europei; l'amica e confidente delle grandi figure dell'arte e della cultura contemporanee; l'antesignana sfuggita alla trappola dell'Irlanda cattolica per crearsi da sola una vita all'estero che le donne giovani – come quelle che prendono amorevolmente vita nella trilogia delle Ragazze di campagna - sognavano e di sicuro ancora sognano. Eppure è quella stessa Edna O'Brien che in «I re della pala» è capace di ritrarre con precisione e doloroso coinvolgimento la vita dura e intollerabile degli sterratori irlandesi che hanno scavato le fondamenta per ricostruire la Gran Bretagna postbellica.

Né si è lasciata sfuggire dalla memoria artistica il benché minimo particolare dell'Irlanda di quei primi 3 romanzi letteralmente meravigliosi: Ragazze di campagna, La ragazza sola e Ragazze nella felicità coniugale. Uno dei racconti più belli, più divertenti, più evocativi e di una precisione agghiacciante di questa raccolta, «Bagordi irlandesi», che riecheggia

alla lontana *I morti* di Joyce, evoca un mondo che è l'Irlanda degli anni Cinquanta ma che potrebbe anche essere la Russia di fine Ottocento, la Russia di Tolstoj, Turgenev e Čechov. In Mary, il personaggio centrale, Edna O'Brien esprime tutta l'innocenza, il desiderio e la delicatezza di un tenero bocciolo finito irrecuperabilmente fra le erbacce: «Gonfiare la bicicletta, trasportare la torba, pulire la casa e sbrigare lavori maschili – non ricordava di aver mai fatto altro in vita sua. Il padre e i due fratelli lavoravano nel corpo forestale, perciò ricadeva tutto sulle spalle sue e della madre: i tre bambini piccoli da accudire, il pollame, i maiali, il burro. La vita era dura nella loro fattoria tra i monti irlandesi».

La delicatezza e l'affettuoso umorismo esibiti in «Bagordi irlandesi» sono magici ma lo è anche, a suo modo, il ritratto impietoso della rudezza e della crudeltà della vita di campagna. Difficile pensare a un altro scrittore contemporaneo capace di combinare l'immediatezza e il ricordo partecipe che costituiscono il tessuto di questo luminoso racconto.

I giovani scrittori di oggi, specie le giovani scrittrici, sanno che Edna O'Brien ha scatenato una rivoluzione nella scrittura irlandese. Nessuna prima di lei, nemmeno Kate O'Brien o Mary Lavin, era riuscita a offrire un ritratto narrativo del tutto convincente della sensibilità femminile. A colpire in queste storie non è tanto la raffigurazione delle

protagoniste, quanto il modo in cui l'autrice cattura nella rete della sua arte un che dell'essenza stessa della femminilità. Alcune delle sue eroine sono chiaramente pazze, ma sono tutte in un modo o nell'altro rovinate dal mondo, nella fattispecie dal mondo maschile. E sono tutte spiritualmente vulnerabili; anzi, potremmo dire che Edna O'Brien è la poetessa della vulnerabilità.

Due dei racconti più commoventi, «La signora Reinhardt» e «Paradiso», ritraggono donne che sono state, ciascuna a suo modo, tradite dagli uomini e dalle loro pretese impossibili che le vorrebbero diverse da quello che sono. La signora Reinhardt, lasciata dal marito per una ragazza viziata che ha la metà dei suoi anni, è struggente in modo quasi insopportabile, determinata com'è a non lasciarsi sfuggire nulla di ciò che la vita potrebbe ancora offrirle, e ovviamente ne esce con le ossa rotte. Anche la giovane senza nome di «Paradiso» ha la smania di assaporare le ricchezze della vita e per questo si dà a un anziano playboy milionario che non fa nemmeno lo sforzo di capirla e che alla fine la scarica, apparentemente perché non è stata capace di imparare a nuotare.

Qui, come spesso altrove, Edna O'Brien lamenta la condizione delle sue donne ferite e allo stesso tempo ne celebra l'esuberanza, la generosità e, in definitiva, lo spirito indomito. È, semplicemente, una delle scrittrici più raffinate del nostro tempo.

A colpire in queste storie non è tanto la raffigurazione delle protagoniste, quanto il modo in cui l'autrice cattura nella rete della sua arte un che dell'essenza stessa della femminilità.

Il libro che verrà

Come leggeremo tra dieci anni? Le sfide dell'editoria e lo scontro tra carta ed ebook. Parla un protagonista del mercato digitale, Alessio Santarelli, direttore del Kindle Store Europa

Eugenio Cau, «Il Foglio», 30 aprile 2016

Tra innovazione e obsolescenza, tra il disruptor e la sua vittima, non corre mai buon sangue. I tassisti non amano Über, i giornalisti guardano con invidia il successo virale di Buzzfeed, i luddisti prendevano a mazzate i telai meccanici. Viene da pensare che nel mondo dei libri sia lo stesso. Che per i vecchi libri di carta l'arrivo di un avversario come l'ebook abbia provocato sconquassi, e che tra l'uno e l'altro mondo sia in corso una lotta per la sopravvivenza. Il leone divora la gazzella, e una volta indovinato quale dei due è il predatore la natura dovrebbe fare il suo corso, i librai e gli editori tradizionali dovrebbero odiare chi commercia in ebook, gli alfieri digitali dovrebbero ricambiare l'odio e la dialettica crudele dell'innovazione a scapito di chi c'era prima potrebbe così avere inizio. Per questo è una sorpresa quando dalla bocca di Alessio Santarelli escono parole come: «I libri di carta sono fantastici, sono strumenti fantastici».

Santarelli è un dirigente di Amazon, il gigante americano dell'ecommerce, ed è il direttore per l'Europa del Kindle Store. In pratica, è l'uomo che gestisce nel Vecchio continente il più grande commercio di ebook del mondo. Conoscendo gli enormi investimenti di Amazon sul digitale, e la dialettica che spesso emerge dai media internazionali, verrebbe da pensare che Santarelli sia il più acceso difensore della transizione verso la lettura digitale a scapito della carta. Invece la sorpresa aumenta quando lo senti dire: «Io per ovvi motivi leggo quasi solo su Kindle, ma adoro regalare libri di carta». Premessa: chi scrive è un talebano del

digitale. Ho comprato il mio primo lettore di ebook circa 8 anni fa, quando leggerci sopra era una pena indicibile, e coltivo il sogno, da realizzarsi entro una decina d'anni, di una casa senza carta, senza libri e senza polvere. In questa casa del futuro i muri saranno privi delle librerie stracolme che rubano spazio in tutte le stanze, e ci sarà un solo device, un Kindle o un altro lettore digitale, leggero e bellissimo, capace di ospitare al suo interno tutta la biblioteca di Babele e di eliminare quei relitti di un mondo passato chiamati libri di carta. In questa utopia totalitaria pensavo che avrei trovato in Santarelli un'anima affine. Invece il capo di Kindle Store Europa, e con lui Amazon, hanno un'idea molto diversa di come sarà la rivoluzione nel mondo della lettura.

A pensarci è abbastanza ovvio. Da sempre si ritiene che l'intervento di Amazon nel mondo della lettura sia legato soprattutto agli ebook. La società fondata da Jeff Bezos ha promosso la lettura digitale come nessun altro (l'ultimo device, presentato la scorsa settimana, è il Kindle Oasis), è stata monopolista di fatto nel mercato per i primi anni e la spinta innovativa verso il digitale è costante. L'associazione tra Amazon e il processo di disruption degli ebook è quasi automatica. Ma Amazon è soprattutto la più grande libreria del mondo. Bezos ha iniziato vendendo libri di carta e su quelli ha fondato la sua fortuna. Vista da questo lato, la spinta di Amazon per il digitale appare quasi contraddittoria. Perché la più grande libreria del mondo dovrebbe tenere al suo interno un elemento potenzialmente pericoloso per quello che fino a poco tempo fa era il suo business principale? Santarelli racconta che Jeff Bezos parla spesso di «willing to be misunderstood», esser pronti a essere incompresi. «All'inizio alcune delle scelte che facciamo non sono capite. Nel caso degli ebook, quando ci siamo lanciati nel business tutti hanno pensato che, essendo noi la più grande libreria del mondo, il digitale avrebbe cannibalizzato la carta» dice. «Ma alla fine abbiamo deciso di entrare lo stesso nel mercato degli ebook e di lasciare la scelta al cliente».

Santarelli, manager italiano che si è formato in parte all'estero e ha fatto carriera nella finanza internazionale prima di entrare in Amazon nel 2011, a volte trova le parole in inglese prima che in italiano. La più importante di tutte è «format agnostic», concetto che può essere tradotto con il più lungo «agnostico dal punto di vista del formato» e che è il cuore della strategia di Amazon nei confronti della lettura su carta e in digitale. «L'importante è che le persone leggano, in quale formato non ci interessa. Se vai sulla nostra pagina web vedrai che abbiamo cercato di rendere neutrale la scelta tra libro cartaceo e libro digitale, ci siamo evoluti in questo senso. Il libro può essere fruito in tutti i modi: in hardcover, in brossura, come ebook, come libro di Audible (il servizio di audiolibri non ancora diffuso in Italia, ndr), in abbonamento con Kindle Unlimited. L'obiettivo è che il contenuto venga consumato, in che modo è una scelta che lasciamo al cliente».

La spiegazione immediata è semplice: per massimizzare il profitto Amazon deve saper accontentare sia gli ebook-nazi come me sia i topi di biblioteca nostalgici della carta. Ma la filosofia che sta dietro questo agnosticismo del formato è molto più interessante. Per Amazon il contenuto, che sia un romanzo o un saggio scientifico – ma il concetto può essere esteso alla musica, alle serie tv e alle altre forme di intrattenimento che la compagnia distribuisce e produce –, è un'unica entità indivisibile e impalpabile che può essere declinata e commercializzata in infinite forme, o meglio in infiniti formati. Se non fosse un gigante commerciale con interessi crescen-

«L'obiettivo è che il contenuto venga consumato, in che modo è una scelta che lasciamo al cliente.»

ti in molteplici business, dall'intelligenza artificiale al cloud computing (quest'ultimo è stato il motore della crescita record del fatturato presentata giovedì nell'ultima trimestrale), si potrebbe quasi dire che Amazon è un agente culturale puro, interessato alla distribuzione (e alla monetizzazione, ovviamente) della cultura per sé, indipendentemente dai metodi di fruizione. Questo è un privilegio di cui non gode quasi nessun altro dei grandi attori del mercato culturale odierno. Si prendano gli editori tradizionali, che prosperano da sempre su un mondo fatto esclusivamente di carta.

Il loro modello di business dipendeva principalmente da un formato, e quando i formati sono diventati molteplici la transizione si è mostrata difficile. «L'industria dell'editoria è una delle più antiche del mondo, e quando sono arrivati gli ebook sono stati uno tsunami» dice Santarelli. «Amazon, che è un'azienda tecnologica votata all'innovazione, ha lavorato per trarre il massimo da questa novità, ma alcune realtà hanno fatto più fatica ad adattarsi a un cambiamento che è stato sicuramente disruptive. Il modo di produrre e distribuire i libri è cambiato, e di conseguenza è cambiato anche il modo di farne marketing ed è diventato tutto molto più veloce, più economico. C'è stata una smaterializzazione che ha richiesto di ripensare come prezzare e come commercializzare gli ebook e ha permesso la creazione di nuovi business model». Santarelli cita Kindle Unlimited, la formula in abbonamento che permette di leggere tutti i libri digitali che si vuole, entro una determinata scelta, pagando un fisso mensile. «Un modello di abbonamento come questo non si può fare con la carta. Ci sono cose che non si possono fare con la carta».

Per Amazon, dice Santarelli, l'ingresso nel mercato della lettura digitale ha avuto poche frizioni. «Ci siamo accorti, anzi, che nel momento in cui un cliente passa dal fisico al digitale legge molto di più e compra molto di più» racconta Santarelli. «Quindi per noi, per gli autori, per gli scrittori, questa è stata una vittoria. Se l'obiettivo è che più si legge meglio è, ovviamente è una vittoria anche per i lettori, quindi non solo per chi guadagna dalle vendite. Tra i lettori digitali, inoltre, quelli che passano all'abbonamento di Kindle Unlimited leggono ancora di più. Questo dipende dalla customer experience. Con il digitale è molto più facile accedere al libro, c'è tipicamente un risparmio economico perché i libri digitali costano meno dei libri fisici. Nel caso di Kindle Unlimited, poi, la fruizione dei contenuti diventa ancora più facile. Più la lettura diventa un'esperienza semplice più riesci a coinvolgere i lettori».

I critici dicono che è facile parlare di completa integrazione con il digitale quando Amazon è un semplice distributore. La società ha inaugurato di recente Amazon Publishing, la propria impresa editoriale, ma per ora si tratta di un «esperimento» piuttosto piccolo. Amazon distribuisce i contenuti prodotti da altri, nel caso dei libri dal mondo editoriale, e da questa posizione di vantaggio l'agnosticismo del formato non è un problema. Ma questo non significa, dice Santarelli, che con il mondo dell'editoria tradizionale si siano create delle dinamiche di contrasto e che gli editori tradizionali vedano necessariamente il digitale come un nemico. «Se si guarda, per esempio, agli editori inglesi e americani quotati in Borsa, e dunque tenuti a pubblicare i loro financial statement, si vede che

«Ci siamo accorti, anzi, che nel momento in cui un cliente passa dal fisico al digitale legge molto di più e compra molto di più.» negli anni hanno pubblicato dei profitti da record grazie al digitale. Con il digitale vengono meno capitoli di spesa importanti come la gestione del magazzino e dei resi. Anche nel mercato italiano, che pure è ancora piccolo se confrontato con mercati più maturi, gli editori hanno fatto dichiarazioni in questo senso. Continuano a investire tanto sul digitale, e lo si vede dai numeri del Kindle Store. Quando abbiamo lanciato Kindle nel dicembre 2011, sul nostro store c'erano 16mila libri in lingua italiana. Oggi sono 125mila e in continua crescita. Nel 2011, inoltre, sullo store italiano avevamo disponibili in digitale solo il 60 percento dei primi 100 bestseller in classifica, oggi sono il 90-95 percento. Questo vuol dire che sulle nuove uscite, sui bestseller, gli editori vogliono esserci, che l'investimento sicuramente c'è».

Sui rapporti tra Amazon e gli editori Santarelli è rassicurante. «Le relazioni sono assolutamente ottime» dice. «Negli Stati Uniti i negoziati con alcuni editori sono diventati molto più visibili sui media di quanto sarebbero dovuti essere, ma sono normali relazioni tra fornitore e cliente». Il riferimento è alla lotta commerciale tra Amazon e alcuni editori americani, primo tra tutti Hachette, che nel 2014 ha coinvolto prima le due società, poi gli scrittori e i lettori in un botta e risposta di comunicati e lettere aperte che sui media fu interpretato come una specie di guerra di civiltà tra l'editoria tradizionale e il suo disruptor, con i vari giornali americani che prendevano parte per l'uno o per l'altro (il «Times» in quei mesi pubblicò una serie di articoli durissimi contro Amazon). Oggi Santarelli, dall'interno, minimizza quegli scontri come normale amministrazione. Una delle ragioni dello scontro, allora, fu il controllo del prezzo degli ebook. E una delle questioni annose del mondo dell'editoria digitale: perché se gli impalpabili ebook, per loro natura, hanno un costo inferiore a quello dei libri cartacei, anche al netto delle spese editoriali, il prezzo a cui sono venduti spesso è simile a quello dei loro corrispettivi fisici? Qui la risposta di Santarelli è stringata, ed è l'unico momento della discussione in cui sembra percepirsi quella dinamica contraddittoria raccontata dai media: «Ad Amazon

siamo sempre stati molto chiari sul fatto che vogliamo che un libro digitale costi meno di un libro fisico. In alcuni casi non siamo noi a decidere il prezzo degli ebook e bisognerebbe chiedere agli editori che hanno deciso quel prezzo».

Allora, forse, l'idea che ci sia una lotta sottotraccia tra libro di carta e libro digitale non è solo un'invenzione dei media. Ci sono molti altri indizi che sembrerebbero dimostrarlo, primo fra tutti la grande retorica, alimentata molto dai media cartacei, sull'inaspettato e prematuro crollo delle vendite degli ebook. È un discorso che va avanti da oltre due anni. Le vendite degli ebook, dopo un lungo periodo di crescita strepitosa e a doppia cifra, hanno lentamente iniziato a calare, per poi andare in negativo di recente. I lettori si stanno già stancando del digitale, si dice, è stata una moda passeggera, niente può battere l'odore della carta che si annusa tra le pagine di un libro appena comprato. Ad amplificare l'impressione di un crollo degli ebook sono arrivate negli scorsi mesi le notizie di alcune grosse catene di librerie, specialmente inglesi, che hanno annunciato di aver smesso di vendere i lettori digitali Kindle perché non erano più richiesti. Altre notizie, che spuntano a cadenza mensile, parlano di una risurrezione inattesa delle piccole librerie indipendenti, segno che i lettori non solo non vogliono il digitale, ma nemmeno la grande distribuzione. In molti hanno cercato di smontare questi numeri e questa narrativa. La versione di Amazon, dice Santarelli, è che chi parla del crollo degli ebook si sta perdendo dei pezzi per strada: «Molto spesso questi numeri non tengono conto del business del self publishing e degli abbonamenti digitali. Basti pensare che nell'ultimo anno abbiamo pagato agli autori indipendenti 150 milioni di dollari per partecipare a Kindle Unlimited, che ad oggi è un enorme motore di crescita per il business degli ebook. Per questo se guardo a tutto il mercato degli ebook, che non è solo l'editoria tradizionale ma anche il mondo del self publishing e delle subscription, lo vedo crescere anche in modo significativo».

«Se guardo a tutto il mercato degli ebook, che non è solo l'editoria tradizionale ma anche il mondo del self publishing e delle subscription, lo vedo crescere anche in modo significativo.»

Quindi il leone sta mordendo la gazzella, il disruptor sta colpendo la sua vittima? Non esattamente, perché Santarelli ribalta perfino la retorica tradizionale della disruption, quella per cui l'innovazione provoca l'obsolescenza e il rimpiazzo del vecchio. Quando gli si chiede come immagina il mondo della lettura tra dieci o vent'anni, se la transizione verso il digitale sarà completa, lui ride e risponde che è divertente, ma infondata, «questa idea che ci sia un vincitore e un perdente. Non è una partita di tennis. Stiamo parlando di due mercati molto grandi e non vogliamo focalizzarci su una delle due partite. Vogliamo dare l'offerta migliore per il cliente in funzione di quello che sceglierà. Se alla fine ci sarà una prevalenza della carta o del digitale non lo so, saranno entrambi mercati che avranno lunga vita». Questo perché Amazon, lo dicevamo, persegue una strategia tutta diversa, e coltiva l'idea che l'innovazione si faccia su ciò che è stabile. L'idea che ci sia un nucleo di bisogni e di desideri che rimangono sempre gli stessi anche nel tempo, e che alla fine è intorno a essi e su di essi che bisogna innovare. «È la strategia che applichiamo per tutto il business, non solo nel settore editoriale. Vogliamo innovare sulle cose che non cambieranno. Di qui a dieci anni, i clienti continueranno a volere prezzi più bassi, più selezione, un accesso al contenuto più veloce possibile. Questo non cambierà mai. Noi ci focalizziamo su questa parte, quella che rimarrà nel tempo, e innoviamo intorno a essa. Tutto ruota attorno a questo pilone strategico». E così si torna al punto di partenza, alla lettura come valore (anche economico) indipendente dal formato e dalla fisicità. A quanto pare, Amazon non ha interesse nel mio sogno di una casa senza libri, anzi.