

# La rassegna stampa di **Oblique**

giugno 2016

La rassegna stampa del mese si apre con [La scrutatrice](#), un racconto di [Maria Sole Limodio](#)

Mammà ha il cappello in testa e gocciola sangue da sotto il cappello. Tutti la guardano. Ha sangue in faccia che sembra Gesù con la corona di spine. Lo sguardo imbarazzato e colpevole. Si toglie il cappello e fa un inchino, come a scusarsi, e una bella bistecca rossa fa un volo dalla sua testa fino a terra. Tutti guardano la carne, poi di nuovo Mammà che fa un sorriso, e i denti pure sono

sporchi di sangue, e dice «Carmeli', raccoglila che la dobbiamo cucinare».

Mi sveglio nervosa, ho l'odore della carne ancora nel naso. Ho litigato con Gianni, l'ho sculacciato e lui, con quella faccia di lentiggini, è andato a piangere nel lettone di Mammà. Emilio mi ha tirato i



capelli e ha detto «è inutile che ti fai le trecce, sei sempre una scimmia. Una scimmia con le trecce». Ho provato a picchiare pure a lui, ma è più forte di me ed è di un anno più piccolo.

«Mammà, oggi non ci sta scuola.» Provo a farmi guardare da Mammà che non mi pensa più, pensa solo ai fratelli miei.

«Mammà, oggi ci stanno le elezioni, devi votare pure tu.»

Mammà sta a letto abbracciata a Gianni e gli dà tanti di quei baci che lui diventa rosso come i capelli. Le persiane sono ancora abbassate, entrano solo delle lentiggini dorate di luce, da piccoli fori.

Gianni mugugna. Emilio accende la televisione e si mette ai piedi di Mammà. Li massaggia.

«Mammà, vuoi un poco di latte?»

Mammà e Gianni respirano assieme, come una canzone.

«Mammà, apri gli occhi. Smettetela di dormire. È tardi.» Mi accosto al letto, con un dito le apro le labbra, per controllare che non ci sta più il sangue.

«Grrr» ringhia Mammà, poi abbaia.

Io grido, indietreggio. Mammà ride forte, e pure Gianni, pure Emilio.

«Ti sei messa paura, a Mammà?»

«Cacasotta, cacasotta» cantilena Emilio.

«Cacasotta, Carmelina è cacasotta» lo segue Gianni.

«Non ti mettere paura a Mammà. Ormai sei grossa. Vieni qui, ti devo dire una cosa. E voi statevi zitti.»

Mi avvicino piano. Mammà solleva un braccio sudato da sotto il lenzuolo. Mi stendo al posto di Babbo e sul cuscino c'è ancora odore di brillantina, l'odore suo.

«Mammà, oggi devo andare a fare la spesa? Vuoi venire con me o ti fa ancora male la testa?»

«No Carmeli', oggi mi alzo. Te lo prometto.»

Parliamo a voce bassa bassa io e Mammà, così Gianni e Emilio non ci sentono.

«Carmeli', hai proprio gli stessi occhi da gatto di tuo padre, uguali uguali. L'unica cosa bella di quella chiavica di uomo.»

Li chiudo. Così Mammà non li vede e forse si sta zitta, invece continua a dire le cose che già so. Provo a concentrarmi sulla televisione.

«Mammà, invece io sono proprio uguale a te...!» Gianni si intromette sempre: «...ho pure i ricci come te».

«Gianni, Emilio, andate a fare colazione, io e Carmelina dobbiamo preparararci.»

«No, Mammà, dà, ancora un pochino ti prego» dice Emilio.

«Sì ti prego» lo segue Gianni.

Nel bagno l'acqua della vasca ha raggiunto i bordi.

«Mammà, l'acqua è pronta. Né troppo fredda né troppo calda.»

«Hai fatto la prova?»

«Come mi hai imparato tu.» Alzo la manica e immergo il gomito nella vasca, lenta lenta apposta per lei.

«Brava la mia donnina» mi accarezza la testa.

Mammà si toglie la camicia da notte, la mutanda e il reggiseno. Il seno piccolo e bianco, i fianchi morbidi, che belli!, mi danno sicurezza. Sulle cosce e sul culo ha dei segni tipo melanzane.

«Mammà, come sei bella» le dico.

Mammà mette un piede nella vasca, poi l'altro. Si gira su sé stessa come una ballerina e scende giù, nell'acqua, fino al collo. Prende aria, bagna la testa. Fa le bolle con gli occhi aperti, che sembrano sempre bagnati d'acqua, anche da asciutti. Mi specchio nella faccia senza aria di Mammà, gli occhi azzurri spalancati, la bocca serrata.

«Mammà basta, caccia la testa che mi fai mettere paura.»

Forse non mi sente, io quando sto sott'acqua è come se ho il cotone nelle orecchie o la sporcizia.

«Mammà basta.» Metto le mani nella vasca, le tocco i capelli, il mento, il collo.

«Grrrrrr.» Mammà ringhia e fa le bolle, caccia la testa dall'acqua.

«Carmelina cacasotta. Carmelina cacasotta! Allora hanno ragione.»

«Mammà...»

Mi siedo sul bordo, sto per piangere e allora Mammà mi tira per il pigiama e mi fa cadere su di lei e ride, mentre l'acqua esce dalla vasca.

«Mammà, sporchiamo a terra.»

«E che ce ne frega, Carmeli'. Babbo non c'è stamattina. È la giornata nostra.»

La abbraccio forte forte ma non riesco a muovermi bene, il pigiama bagnato è tutto pesante. Sento il seno di Mammà sotto il naso, le nostre gambe intrecciate e il suo cuore che mi batte nella gola.

«Carmeli', prendi il sapone e il rasoio di Babbo, stanno sotto lo specchio.»

Mi stacco da Mammà con tutta la forza che ho, esco dalla vasca tanto fradicia che le gocce cadono dai capelli e mi vanno in faccia. Mi asciugo con la mano gli occhi e vedo la faccia mia nello specchio e Mammà dietro che si è alzata in piedi. Prendo il rasoio e il sapone e sorrido forte al riflesso di Mammà.

«Mammà, con le braccia alzate pari proprio Sofia Loren.»

«Sì, Carmeli', se sposavo l'uomo giusto a quest'ora stavamo in America. Ti sarebbe piaciuto, non è vero? Ci divertivamo proprio!»

Non lo voglio sentire questo discorso. Mammà si passa il rasoio sulle gambe e i peli fanno il rumore dell'erba tagliata. Prendo lo shampoo e glielo metto in testa, così si sta zitta. Lavo i capelli a Mammà, poi lavo pure i miei e mi faccio profumata profumata. Ci sciacquiamo e ridiamo così tanto che ci entra l'acqua negli occhi e pure in bocca e continuiamo a ridere. Bussano alla porta.

«Chi è?»

«Mammà, sono io. Devo fare la cacca!»

«Gianni, a Mammà tua, entra che me la voglio sentire proprio la puzza dell'amore mio.»

«Bleahhh! Che schifo» dico io.

Dal nostro balcone, al settimo piano, Emilio e Gianni mi guardano che me ne vado mano nella mano con Mammà, e io per farli schiattare di invidia mi faccio sotto all'ascella sua.

«Scimmiaaaaaa» urla Emilio.

«Scimmiaaaa» urla Gianni.

Stringo più forte la mano di Mammà.

«Carmeli', non li pensare a Mammà tua, sono solo gelosi che tu mi accompagni a votare.»

«Mammà mi sottono...»

«Tu non ti girare nemmeno. Oggi ti faccio fare una cosa da grande. Ti ho promesso che uscivo e sono uscita. Ora mi devi promettere tu una cosa a me.»

«Mammà, tutto quello che vuoi ti prometto. Tu però devi uscire sempre. Non vedi com'è bello, ci sta pure il sole, fa caldo, è quasi estate...»

Mammà si ferma, mi guarda dritta negli occhi.

«Adesso che entriamo a scuola tu entri nella cabina con me, io ti do la scheda elettora—»

«Mammà la scheda? Io sono piccola per—»

«Ascoltami Carmeli', io ti do la scheda e tu invece di metterla dove bisogna imbucarla la dai al maestro tuo.»

«Al maestro? Perché sta a scuola oggi?»

«Fa il presidente di seggio. Capito? Vai da lui, gliela dai e gli dici che è da parte mia. Ora non mi fare più domande. Lo prometti?»

Metto gli occhi sulle scarpe e vedo che sono un poco scolorite.

«Carmeli', lo prometti? Sangue mio, me lo prometti? Ora sei grossa. Di chi mi posso fidare? Mi dovevo portare a Gianni?»

«No. Di me ti devi fidare.»

«Allora dimmelo, guardami negli occhi, amore mio.»

«Sì Mammà.»

«Brava, vita mia. Dopo io e te ci mangiamo un bel gelato. Come lo vuoi?»

«A cioccolata.»

«Benissimo!»

«Mammà?»

«Che c'è ora?»

«Prepariamo un bel pranzo insieme per Babbo?»

A scuola mia tutti guardano Mammà e allora io mi faccio gelosa e le stringo la mano.

«Mammà, ti stanno guardando tutti che sei bella.»

«E tu lo sai come devi rispondere?»

«Come?»

«Grrrrrr.» Mammà ringhia e scopre i denti.

«Grrrrrr, è mia. Grrr.»

Un signore vestito di bianco passa accanto a Mammà.

«Scusate, per votare?» dice Mammà.  
«Grrr» faccio io.  
«Signore, perdonate la bambina.»  
«Grrr» faccio di nuovo.  
«Carmelina, smettila.»  
«Lei appartiene a questo seggio?» Il signore sorride e mi accarezza la testa.  
«Sì certo. Ecco la tessera.»  
«Deve cercare una porta col numero due, provi—»  
«Mammà, l'ho visto! È proprio l'aula mia!»

Che bello, la cabina elettorale mi pare proprio il camerino di un negozio di lusso, con la tenda in tessuto, scorrevole.

«Mammà, vorrei stare qui dentro tutto il giorno!»  
«Carmeli', stai zitta, fammi concentrare... non si parla.»

Guardo fuori dalla tenda e alle pareti ci stanno i cartelloni di geografia che ho fatto insieme alle mie compagne.

«Mammà, vedi il cartellone...»  
«Dopo Carmeli', fammi votare.»  
«Mammà, a chi voti?»  
«Shhh. Il voto è segreto.»

Mammà scrive lenta lenta in stampatello. È più lenta di Gianni a scrivere. Il nome suo, a Gianni, gliel'ho fatto scrivere io la prima volta.

«Mammà? Ti aiuto io?»

«Zitta Carmeli'. Devi stare solo zitta.»  
Gli occhi di Mammà ringhiano, abbasso la testa sulla scheda e leggo PERDONAMI. Io sono veloce a leggere.

L'ho fatto un sacco di volte di andare alla cattedra, perché ora mi metto paura? Ho la scheda in mano e mi sento pesante come nella vasca, non riesco a fare un passo. Il maestro sta al posto suo e vicino a lui ci sono gli scrutatori. Mammà chi sono quelli? Mi guardano mentre io sono tutta bagnata che le gocce mi cadono dalla fronte come fuori dalla vasca. Cacasotta. Cacasotta. Mammà, me ne voglio andare di qua, ti prego, non lo voglio dare il foglio, mi metto paura. Ci sta un altro signore con la scheda in mano, mi urta e poco ci manca che cado, mi supera. Ho le mani sudate che sto bagnando la scheda. Mammà, ti stanno guardando pure a te?

Ti vedo Mammà, e mi ricordo del sogno che ho fatto stanotte, della carne, e di tutti quelli che ti guardavano. La scheda me la ripasso da una mano all'altra. Perché hai scritto quella cosa Mammà? Perché al maestro mio? Mica Mammà che Babbo ti uccide di mazzate? io non voglio che muori Mammà e poi io e i fratelli miei con chi stiamo? Il maestro mi guarda dall'alto, i suoi occhi teneri dello stesso colore dei baffi. Io gli voglio bene al maestro mio.

**Maria Sole Limodio** (Salerno 1988) è laureata in Arte e spettacolo e diplomata in Storytelling & Performing Arts presso la Scuola Holden di Torino. Da anni collabora con il Giffoni Film Festival e porta avanti testarda la vocazione per il teatro.

Immagine di copertina: *Anne & Eve* © **Viktorija Sorochinski**

<i>≠ Benjamin un flâneur in biblioteca</i>	
Paolo Mauri, «la Repubblica», primo giugno 2016	7
<i>≠ Disobbedienti. Quelli che... la scrittura «mai più»</i>	
Veronica Tommasini, «il Fatto Quotidiano», 2 giugno 2016	9
<i>≠ La misura della perturbazione</i>	
Alessandra Pigliaru, «Alias del manifesto», 2 giugno 2016	11
<i>≠ Il destino umano è una farfalla</i>	
Cinzia Fiori, «Corriere della Sera», 3 giugno 2016	13
<i>≠ Francesco Marchetti: «Comprai con un clic un libro di Camilleri e così 18 anni fa l'Italia scoprì l'e-commerce»</i>	
Jaime D'Alessandro, «la Repubblica», 3 giugno 2016	15
<i>≠ Nella città che non c'è batte il cuore d'America</i>	
Francesco Pacifico, «la Repubblica», 4 giugno 2016	17
<i>≠ Omaggio e parodia per il genere horror, intervista a Joyce Carol Oates</i>	
Caterina Ricciardi, «Alias del manifesto», 5 giugno 2016	19
<i>≠ Ernaux, tu e io siamo un noi, piccola sorella morta</i>	
Massimo Raffaelli, «Alias del manifesto», 5 giugno 2016	21
<i>≠ Intervista a Thomas Ligotti</i>	
Luca Fusari, prismomag.com, 6 giugno 2016	23
<i>≠ Gli editori, il web e il copyright</i>	
Carlo Blengino, ilpost.it, 8 giugno 2016	27
<i>≠ E Adelphi inventò il longform</i>	
Cristiano de Majo, rivistastudio.com, 9 giugno 2016	29
<i>≠ Le copertine dei libri diventano un'altra cosa?</i>	
Giacomo Papi, ilpost.it, 10 giugno 2016	31
<i>≠ Quando Borges inventò sé stesso</i>	
Simona Maggiorelli, left.it, 12 giugno 2016	36
<i>≠ Imperdonabile, persino con Dio: Flannery O'Connor</i>	
Caterina Ricciardi, «Alias del manifesto», 12 giugno 2016	39
<i>≠ Borges ti spiega Google</i>	
Antonio Sgobba, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 13 giugno 2016	41
<i>≠ Nessuno mi ha letto ma sono già un bestseller</i>	
Antonello Guerrera, «la Repubblica», 14 giugno 2016	43

≠ <i>Perché continuare a lottare per il premio Strega</i>	
Vanni Santoni, vice.com, 16 giugno 2016	45
≠ <i>Albinati: «I miei maschi violenti spaventati della tenerezza»</i>	
Francesco Sforza, «La Stampa», 17 giugno 2016	48
≠ <i>Strega, se il gioco è truccato l'unica è non giocare</i>	
Antonio Moresco, «la Repubblica», 17 giugno 2016	50
≠ <i>Eno: «Ho fede nelle piccole cose»</i>	
Alessandra Mammi, «D la Repubblica», 18 giugno 2016	52
≠ <i>Tempi di ucronia, la fantasia infinita</i>	
Fabio Deotto, «pagina99», 18 giugno 2016	55
≠ <i>Grammatica &amp; «orrori»: tra un qual'è con l'apostrofo e un colloquio col cq...</i>	
Massimo Birattari, illibraio.it, 19 giugno 2016	58
≠ <i>Partire dai libri, così Google comprese la grande intuizione di H.G. Wells</i>	
Jaime D'Alessandro, «la Repubblica», 19 giugno 2016	60
≠ <i>Né santi né peccatori siamo tutti outsider</i>	
Nicola Lagioia, «la Repubblica», 20 giugno 2016	62
≠ <i>Moresco ha ragione, non andava escluso. Allo Strega ho visto cose che voi umani...</i>	
Antonio Franchini, «la Repubblica», 20 giugno 2016	64
≠ <i>I libri italiani alla conquista del mondo</i>	
Raffaella De Santis e Sara Grattoggi, repubblica.it, 22 giugno 2016	66
≠ <i>Per farla finita col mito dell'autore</i>	
Daniele Gambit, prismomag.com, 22 giugno 2016	68
≠ <i>Pensavo fosse solo un noir invece è un caso</i>	
Massimo Vincenzi, «la Repubblica», 23 giugno 2016	72
≠ <i>Nasce Racconti edizioni. Un'intervista</i>	
Giulia Priore, artnoise.it, 23 giugno 2016	74
≠ <i>La missione di Gide non rinunciare mai al coraggio di vivere</i>	
Valerio Magrelli, «la Repubblica», 25 giugno 2016	76
≠ <i>Scrittori andate a lavorare</i>	
Giacomo Giossi, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 27 giugno 2016	78
≠ <i>Go West Virginia</i>	
Vincenzo Sori, thetowner.com, 28 giugno 2016	80
≠ <i>The Hatred of Poetry: An Interview with Ben Lerner</i>	
Michael Clune, theparisreview.org, 30 giugno 2016	83
≠ <i>Author Gay Talese disavows his latest book amid credibility questions</i>	
Paul Fahri, washingtonpost.com, 30 giugno 2016	87

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet tra il primo e il 30 giugno 2016.

Impaginazione a cura di **Oblique**

## *Benjamin un flâneur in biblioteca*

In un saggio scritto nel 1931 il grande studioso racconta i suoi scaffali e soprattutto la sua passione per i libri. Idee e consigli ancora validi nell'era degli ebook

Paolo Mauri, «la Repubblica», primo giugno 2016

Nel 1931 Walter Benjamin scrive un breve saggio che si intitola *La mia biblioteca*. A Benjamin interessa far luce sulla figura del collezionista, cioè, come subito ammette, di sé stesso. «Avete già sentito parlare di persone che si sono ammalate per la perdita dei propri libri» continua. Già in *Infanzia berlinese* si era soffermato sulla sua storia di lettore: nel capitolo «Vecchi libri» ricorda appunto i volumi che gli passava il maestro a scuola e nel capitolo «Armadi» ecco il piccolo Benjamin, rimasto solo in casa, frugare prima nell'armadio della biancheria e poi proprio in quello dei libri. «Spalancavo i battenti, cercavo a tastoni il volume che non era allineato con gli altri, ma stava nascosto dietro, nel buio; lo sfogliai febbrilmente fino a trovare la pagina dov'ero rimasto e, inchiodato sul posto, divorando le pagine davanti all'armadio spalancato, mi studiavo di trarre il massimo profitto dal tempo che mi separava dal ritorno dei miei. Di ciò che leggevo, nulla capivo. Voci di fantasmi, rintocchi di mezzanotte, anatemi...».

Non possiamo immaginare che cosa avrebbe detto Benjamin se avesse potuto squarciare il velo del futuro e vedere questa nostra epoca in cui tutti scrivono (e si scrivono) grazie a strumenti molto sofisticati e insieme di semplice gestione. Certo è che anche il libro come contenitore di scrittura è destinato sempre più a misurarsi con la scrittura che corre liquida in rete e in ogni computer. I nuovi mezzi di comunicazione si chiamano «social», ma in realtà consentono di mettere in primo piano (esibire?) il proprio privato e di «spiare» quello altrui, esprimendo pareri in forma talvolta di stereotipato geroglifico.

Nel ricordare *The Old Wives' Tale*, un romanzo di Arnold Bennett uscito per la prima volta 25 anni prima, cioè agli inizi del Novecento (se ne parla in questo volumetto alla pagina 35), Benjamin apre il suo discorso all'insegna di Oscar Wilde. «Di Oscar Wilde si racconta che una volta si trovò in una cerchia di persone e che la conversazione era caduta sulla noia. Ciascuno aveva espresso una sua piccola sentenza; Wilde tacque sino alla fine. Lo guardarono impazienti per l'attesa. Allora disse: "Quando mi annoio, prendo un buon romanzo, mi siedo presso il fuoco del camino e lo osservo con attenzione"». Spesso non ci si rende conto che il come (e il dove) si legge ha una sua notevole importanza. Non tutti oggi possono godere del fuoco del camino, metafora del calore che viene dalle vicende narrate nel romanzo stesso, anche se parla di morte e di destino.

Ma un libro è un oggetto che ha una sua perfezione. Come il cucchiaino, scrisse una volta Umberto Eco, intendendo dire che ci sono oggetti che si inventano una volta sola e durano per sempre. Robinson aveva con sé una Bibbia. Se avesse avuto un qualunque congegno elettronico, questo si sarebbe fatalmente scaricato e sarebbe in breve diventato inservibile. «Non c'è nulla di più bello che stare sdraiati su un sofà e leggere un romanzo» scrive Benjamin introducendo il suo discorso sul teatro epico di Brecht, che vede invece gli spettatori partecipare collettivamente a quanto accade in scena. Il fatto è che Benjamin si preoccupa di illuminare, come si è già detto, il futuro, dove l'opera d'arte si vale di tecniche riproduttive che permettono una sorta di creatività e

fruizione collettiva. Rispetto a Benjamin noi viviamo già quel futuro e possiamo trarre qualche conclusione forse non del tutto provvisoria.

Benjamin ricorda che durante la rivoluzione del 1848 Dumas pubblicò un appello agli operai di Parigi in cui si presentava come un loro simile. In vent'anni, diceva, aveva scritto 400 romanzi e 35 drammi, aveva dato pane a 8160 persone: correttori e tipografi, macchinisti e guardarobiere, senza dimenticare neppure la claque.

È raro ma non impossibile che uno scrittore produca come una fabbrica: Balzac, Simenon, Wilbur Smith, Camilleri e tanti altri sono lì a dimostrarlo, e la tendenza dell'industria culturale è quella di arruolare scrittori prolifici nella fabbrica del bestseller, in una catena di montaggio che vede intrecciarsi autore, editore e pubblico senza più soluzione di continuità. Una scrittura originale e magari un po' ostica è un vero tormento per il grande pubblico, e va decisamente controcorrente.

Per tornare all'immagine di Benjamin, quando erano in pochi a scrivere e in pochi a leggere il rapporto tra creazione e consumo era più semplice e diretto: chi scriveva somigliava a chi leggeva. E le biblioteche personali contenevano pochi libri fondamentali. In una società di massa può capitare che un lettore legga per tutta la vita senza mai incontrare un'opera degna di questo nome. In fondo non fa altro, questo ipotetico lettore, che adeguarsi al canone provvisorio che l'industria culturale prepara per lui giorno dopo giorno. Ma sull'industria culturale è già stato scritto

tutto, nel bene e nel male. A mio parere, essendo produttrice di beni di consumo in grande quantità, è certamente una ricchezza per tutti, purché prima o poi si impari a consumare, così come si impara ad usare il cucchiaino stando a tavola. Tanto più il cucchiaino-libro.

Uno dei difetti dei pensatori troppo affascinati dai paradisi che verranno è quello di trascurare l'intervento diretto sul Presente, cercando di correggere quello che è possibile correggere. Per esempio, aiutati anche dal comportamento del mercato, possiamo pretendere che i libri, almeno in una certa misura, rimangano quello che sono da qualche secolo. Se ci piacciono così, perché dovremmo accettare l'idea che scompaiano? In fondo l'avvento delle automobili non ha eliminato le biciclette, dunque l'ebook può anche convivere a lungo con il libro di carta. E il piacere del testo di Roland Barthes si può incrociare con il piacere di leggere evocato da Benjamin.

«Come si spiega un grande successo editoriale?» si chiede Benjamin (il testo è qui alla pagina 43) ragionando non su un romanzo, ma su un libriccino dedicato alle erbe medicinali svizzere. Un manuale, insomma. «Al critico, cui i denti sono diventati traballanti dopo tanta pappa di romanzi, essi possono mostrare cosa ci vorrebbe». Essi si basano infatti su una antica antitesi, quella tra luce e tenebre. Nel nostro caso si sta tra erbe ed erbacce, ma l'assunto è chiaro: bisogna saper toccare il cuore del problema, dove si nasconde la grande poesia.

*Robinson aveva con sé una Bibbia.*

*Se avesse avuto un qualunque congegno elettronico, questo si sarebbe fatalmente scaricato e sarebbe in breve diventato inservibile.*

# Disobbedienti. Quelli che... la scrittura «mai più»

Le meteore della letteratura anni Duemila

Veronica Tommasini, «il Fatto Quotidiano», 2 giugno 2016

Li chiameremo i disobbedienti. Stanno fuori la porta solo perché lo hanno scelto. Sono scrittori che hanno smesso di pubblicare e detta oggi sembra persino la più sciocca delle provocazioni, oggi che non esiste un pudico discrimine tra uno status (essere scrittore) e un'azione (dare alle stampe). Erano dei fuoriclasse.

Babsi Jones. Al secolo Barbara Ferrari, classe 1968, milanese. Sparita. In rete orbita ancora un suo lontano manifesto in cui dichiarava: «Sono Babsi Jones, ho vissuto in uno squat londinese e bevo Becherovka». Esordì con Rizzoli, nel 2007, con il romanzo *Sappiano le mie parole di sangue*, grondava slavismo. Babsi fu inghiottita dalla poetica di Kusturica. Il suo linguaggio era potente e anomalo. Molto amata dallo scrittore Giuseppe Genna e dal collettivo dei Wu Ming<sup>1</sup> che la introduce nel genere del New Italian Epic. Babsi doveva restare e invece se n'è andata. È gente che ha scelto, no, grazie, quando i paria dell'editoria se li contendevano o quando il metodo non funzionava più e si era venduto a qualche altro idolo.

Il disobbediente Giuseppe Casa, siciliano di Licata che vive a Milano, classe '63, ha realizzato che «gli editori vogliono solo cose edificanti, anche quelli piccoli, minutissimi, incazzati e anarchici, vogliono fare soldi», ha mandato al diavolo il tabernacolo in cui aveva sigillato la sua autorialità, l'apprendistato nelle officine sperimentali – riviste che servivano da scouting come «Maltese Narrazioni» di Marco Drago, «Pulp», «Il paradiso degli orchii» –, gli esordì con Massimo Canalini di Transeuropa (nel '98 con *Veronica dal vivo*), la Tondelliana, le grandi case, Rizzoli, Mondadori. Poi l'ultimo romanzo, nel 2013, *Metamorph*, per Foschi.

Passato inosservato, era una ballata psicotica, il tributo acido alla sua guerra personale: iperboli attraverso cui raccontare le ceneri fumanti del mondo moderno. Ma Giuseppe Casa, come Babsi Jones, dice: sorry, io vado. E lo fa. «Non voglio essere accomodante con gli editori» dice. «Che poi, scrivere, dovrebbe essere “scomodante”, fare alzare i lettori dalla poltrona. Buttarli giù a terra a forza di calci in culo».

E c'è lei: «Io ho deciso che tutti quelli che mi sono stati vicini finché speravano nella mia fica sono morti. Questo è il cimitero dove voglio compatirli». Era Silvia Magi.

Risaliamo a Silvia grazie allo scrittore Marco Drago. Marchigiana, classe 1971. Stesso apprendistato di Giuseppe Casa, con Canalini di Transeuropa. Drago ne parla così: «Erano gli anni del dopo-Jack Frusciante. Silvia scriveva delle brevi prose oniriche dal sapore di crudeltà infantile, psicofarmaci e immaginario mitteleuropeo». Uscì con Rizzoli, nel 2002, con l'unico volume *Tutto quello che mi sta a cuore*. «Benedetta Centovalli riuscì a spuntarla su Paolo Repetti di Stile Libero. Purtroppo il libro non ha mai avuto un seguito» riferisce Marco Drago. La Magi vive all'estero, ha lavorato per anni a «Vogue», non vuole saperne di pubblicare ancora.

I disobbedienti possono decidere di restare, ma a modo loro. Giulio Mozzi era un autore di culto, nei primi anni Novanta. Esordì nel 1993 con una raccolta di 8 racconti, *Questo è il giardino*, pubblicati con Theoria.

L'attenzione intorno a questo autore di Camisano Vicentino fu altissima fino agli anni della Gioventù Cannibale. Pubblicò per Einaudi: *La felicità terrena*, *Fantasma e fughe*, *Fiction* nel 2001. E proprio dal

2001 e fino al 2009 sopraggiunse il silenzio. Non per lui e per i lettori delle neonate piattaforme del web. Era una scelta prossima al no grazie di Magi o di Casa. Non era un rifiuto, era soltanto uno spostamento di piani. Giulio Mozzi prese a indagare la rete. Dalla rete ingenerò il suo ritorno in libreria con *Sono l'ultimo a scendere* (Mondadori, 2009), la somma di racconti iperrealisti pubblicati sul suo blog, Vibrisse. Mozzi è diventato uno dei più lungimiranti talent scout d'Italia, oggi consulente per Marsilio. Dice: «Godo di una meravigliosa libertà, pubblicare cose non necessariamente destinate a finire dentro i libri». Ma che poi però ci finiscono lo stesso. C'è quindi la storia di quel professore di filosofia che pubblica un solo romanzo, *Ad avere occhi per vedere*, nel 2002. Si chiama Leonardo Pica Ciamarra, di lui ci racconta Gilda Policastro, poetessa e scrittrice, che lo scopre nelle edizioni di minimum fax, con cui Ciamarra ha pubblicato anche un racconto per

un'antologia, due anni dopo. «Come le meteore di una trasmissione televisiva di qualche anno fa, Pica Ciamarra dopo queste due prove sicuramente incoraggianti (ottimo piazzamento al Calvino, stampa entusiasta e una candidatura allo Strega) pare essersi definitivamente eclissato dalla scrittura» osserva Gilda. Sparito.

I disobbedienti sono cavalli bizzarri o veri e propri outsider. Matteo Galiazzo era il più promettente degli ex Cannibali. Uscito dall'epica nera dell'antologia einaudiana. L'ultimo romanzo, *Il mondo è posteggiato in discesa*, porta la data del 2002. Non c'è altro, fatta eccezione per il volume pubblicato nel 2012, editato da Indiana, dal titolo *Sinapsi o opere postume di un autore in vita*. Fu una specie di accanimento terapeutico considerato che Matteo Galiazzo si è tirato fuori dal giro. Prometteva più degli altri, più di Ammaniti, di Scarpa, di Brizzi. Perché mollarlo tutto?



## *La misura della perturbazione*

Jenny Offill. Un'intervista con la scrittrice statunitense innamorata della poesia e della scienza che domani sarà a Ivrea per presentare il romanzo *Le cose che restano* (NN editore), nell'ambito del Festival di lettura La grande invasione

Alessandra Pigliaru, «Alias del manifesto», 2 giugno 2016

Compatto e misterioso come un neutrone. Così Michael Cunningham ha definito *Dept. of speculation* (2015), l'ultimo romanzo di Jenny Offill pubblicato in Italia per l'editore NN (pp 168, euro 16, traduzione di Francesca Novajra) con il titolo *Sembrava una felicità*, in finale al Folio Prize. Lingua evocativa e sapiente, al confine tra poesia e filosofia, quasi verso l'aforisma, il romanzo è una interrogazione inconsueta delle complicità relazionali. Jenny Offill, scrittrice statunitense che insegna scrittura alla Columbia, alla Queens University e al Brooklyn College, è attenta esploratrice della condizione umana, delle sue pieghe di senso che si innervano in una piccola e apparentemente trascurabile metafisica quotidiana. Con lo stesso passo si apre anche *Last things* (1999), romanzo di esordio appena arrivato nelle librerie italiane che da subito le era valso l'attenzione della critica insieme alla promozione come Notable Book dal «New York Times». *Le cose che restano* (NN, pp 234, euro 13, traduzione di Gioia Guerzoni) domani sarà al centro di un incontro pubblico in presenza della sua autrice invitata a La grande invasione. Festival della lettura di Ivrea.

*Nei suoi romanzi vi sono molte citazioni, alcune esplicite e altre nascoste. Le fonti utilizzate sono trasversali e di diversa provenienza. Da Sartre, Wittgenstein, Weil passando per Dickinson e Rilke. Poi ulteriori classici, sia filosofici che letterari, che articolano un immaginario notevole; c'è il sapore della madeleine proustiana, il mormorio e le pietre di Virginia Woolf, l'osservazione dei rapporti tra genitori e figli di Grace Paley, i cassetti della memoria di Henri Bergson. Come si relaziona con i materiali che utilizza?*

Amo leggere e attraversare molti generi diversi. Il mio approccio alla scrittura somiglia a quello di una gazza che cerca le cose luccicanti e poi si costruisce un nido intorno. Per questa ragione, a causa di questo, sono costantemente alla ricerca di fatti e sono influenzata dall'idea di utilizzare operazioni casuali per contribuire a creare le cose. In particolare, la mia personale operazione casuale è che mi aggiro su e giù per i corridoi di biblioteche universitarie, raccogliendo affascinanti libri – spesso obsoleti – i cui titoli mi intrigano e mi raccontano qualcosa. Allora li sfoglio per capire se vi siano eventuali piccole cose strane e belle per me. A volte non trovo niente e rimetto a posto il libro, altre volte invece mi sento (*a little ping*) fortunata perché so di aver inciampato in qualcosa che mi commuove. Non so mai quando userò ciò che ho trovato, forse non subito o addirittura molto tardi rispetto al ritrovamento. **Sul mio sito** ho una sezione chiamata **Half A Library** in cui elenco alcuni dei libri con cui ho un debito o che semplicemente mi hanno influenzata. Il nome deriva da una citazione di Samuel Johnson che dice: «Bisogna girare oltre la metà di una libreria per fare un libro». È molto vero anche per me.

*Sia in Sembrava una felicità che in Le cose che restano si indagano le relazioni familiari. Se l'amore ha un'anatomia incerta, la struttura della scienza è invece esatta. Eppure entrambi, l'amore e la scienza, sembrano accomunati da un profondo e insondabile enigma poetico...* È come un gioco, mi piace usare qualcosa di preciso come la scienza accanto a qualcosa che definirei «senza forma» simile all'amore. Quando scrivo, spesso

avverto che i momenti migliori sono proprio quelli che provengono e sono prodotti da forti contrasti. Così mi autorizzo a parlare di uno scienziato che cerca di misurare un momento di emozione attraverso dei dati, come nel caso del protagonista maschile di *Le cose che restano*, o di una donna che rifiuta il tentativo di utilizzare la teoria evoluzionistica per comprendere le difficili ragioni della monogamia, come nel caso della protagonista femminile di *Sembrava una felicità*. La scienza ha già di per sé tutti gli elementi ottimali per costruire un'ottima fiction o alludere al mistero poetico, insieme alla bellezza e alla sorpresa.

*Le sue protagoniste hanno una grande capacità di osservare e restituire il mondo. Anne lo modifica perché altrimenti le sembrerebbe insopportabile, Grace lo guarda come se assistesse al battesimo di ogni cosa, la donna senza nome di Sembrava una felicità lo seziona e lo digerisce lentamente come una Mrs Dalloway contemporanea...*

Credo che si riesca a osservare di più e forse a sentire meglio in quei passaggi in cui siamo fuori dal passo del mondo che ci circonda. Sono attimi in cui ci si sente come avvolti da un'estraneità, alienati rispetto al rapido flusso della vita intorno, e ciò è come se ci rallentasse in modo da essere più attenti. Tendo a scrivere di personaggi che sono eccentrici, scardinati o sradicati, in qualche modo, perché il più delle volte sono proprio loro a essere i migliori spettatori del mondo.

*Alcuni temi sono ricorrenti nella sua scrittura, per esempio la meditazione sulle categorie di tempo e spazio. L'intersezione fra le due è per lei il vissuto dell'abbandono. Si tratta di un territorio che non si presta a indagini speculative e che rimane oggetto della letteratura?*

I romanzi che ho scritto ruotano intorno alla solitudine e alla nostalgia, penso siano soggetti complessi e figurazioni inesauribili nelle loro declinazioni. In fondo, cosa c'è di più perduto solitario di essere e stare in questo piccolo mondo blu circondato dall'immensità dello spazio?

*Fra Le cose che restano vi sono i reperti raccolti da Grace e sua madre Anna. Possiedono un qui e ora o sono accompagnati da una freccia che li direziona*

*nettamente, misurabili e collocabili seppure nel bislacco calendario cosmico creato da Anna. L'unica dismisura è forse affidata alla relazione tra madre e figlia?*

Anna vuole che Grace cerchi di capire come gli esseri umani contemporanei siano sistemabili nella scala temporale dell'universo. Anna vuole che la figlia sappia che ciascuno è qui solo per una scheggia di tempo. Tuttavia, anche se questo è vero, è una cosa strana da insegnare a una bambina. Di solito una bambina, un bambino viene fatta sentire un assoluto al centro dell'universo, non come un minuscolo granello sospeso. In un certo senso questa è una parte della follia di Anna, cioè lei pensa al tempo in relazione a una ampia scala che però ha caratteristiche inumane, crudeli, per tutti.

*Ci sono anche quelle che lei chiama «ore perdute». Una in particolare è quella della separazione definitiva. Lei, nella vicenda di Anna e Grace, mette in atto dei dispositivi attraverso cui questo strappo possa essere in qualche modo riparato?*

L'ultima sezione del libro è destinata a mostrare come Grace impari a raccontare e a scrivere la propria storia non solo attraverso l'ascolto della propria madre. La bambina intercetta e assorbe momenti sia dalle proprie memorie che dalle memorie della propria madre e, come in uno spazio onirico, confronta, fonde e confeziona i frammenti in una nuova narrazione. È la piccola Grace che trova «l'ora perduta» e conferisce a essa un finale in cui sua madre rimarrà al suo fianco.

*Per Anna, la lingua serve a codificare l'universo e le sue regole. È però una codifica nascosta, una «lingua tutta per sé» che si affida alla fantasia e che condivide solo con sua figlia Grace...*

Verso la fine del romanzo, Anna sembra essersi ritirata in un mondo tutto suo e se le fosse stato possibile avrebbe vissuto lì e in quel modo per sempre insieme a sua figlia. Il mondo fuori dalla loro finestra è crudele e deludente per Anna, così – prima di decidere di esplorarlo – fa ciò che è in suo potere per fabbricarne uno nuovo ed esclusivo solo per loro. Il linguaggio segreto è uno dei modi con cui la madre cerca di attirare la propria figlia in quell'altrove.

## *Il destino umano è una farfalla*

Memoria, spiritualità e la rivolta contro Ceaușescu nell'opera monumentale dello scrittore romeno. Mircea Cărtărescu arriva nelle librerie il 9 giugno con l'ultimo volume della sua trilogia (Voland). E alla finale del von Rezzori con il secondo tomo

Cinzia Fiori, «Corriere della Sera», 3 giugno 2016

Ha una capacità di scrittura straordinaria, Mircea Cărtărescu. Una rara densità nel periodare e un talento per l'immaginazione che finiscono per sedurre anche il lettore abituato a tanto romanzare standardizzato. Perché se il sessantenne scrittore e poeta romeno, tradotto in undici lingue tra gli encomi della critica, se l'autore giunto in finale al von Rezzori e allo Strega europeo è senz'altro un visionario, non è però un visionario oscuro. Cărtărescu si spiega, eccome. Basta seguirlo con un po' di fiducia e, alla fine, tutto si tiene, regalando avventura, conoscenza, riflessione e stupore.

La trilogia che si conclude con *Abbacinante. L'ala destra* è un libro-viaggio, un testo che trasporta per ogni campo del sapere, ponendosi le eterne domande sul nostro esistere. Già la struttura dei tre volumi pubblicati da Voland e ottimamente tradotti da Bruno Mazzoni è peculiare, indicativa del pensiero che sostiene l'opera: c'è un *Abbacinante. L'ala sinistra* (il primo tomo, 2003), un *Abbacinante. Il corpo* (2015) e *Abbacinante. L'ala destra* (esce il 9 giugno). Le due ali e il corpo compongono una farfalla, che era per i greci il simbolo dell'anima e dello spirito ed è, di conseguenza, per l'autore una grande metafora del destino umano. Siamo bruchi fatti di carne che il tempo mangia, destinati a chiudersi nella crisalide della tomba, con la speranza di uscirne farfalle. Il libro è zeppo di farfalle come visioni, ma anche come proiezioni, uno dei modelli «catastrofici» di René Thom è a forma di farfalla, nel nostro corpo l'osso alla base del cranio ha la stessa morfologia, che appartiene pure alle sezioni delle vertebre. C'è

poi tutto un gioco di «doppi imperfetti» come le due ali, simili ma non identiche: dal gemello sparito a circa un anno, il «fantasma» della trilogia, che riappare in quest'ultimo testo, per non dire delle molte corrispondenze tra uomo e cosmo nell'opera.

Suddividendo il libro per filoni narrativi, c'è in primo luogo il vissuto del protagonista, letto spesso tenendo conto della quarta dimensione, relativistica, e della fisica quantistica. E in questo vissuto di Mircea come io narrante scorrono le vicende del personaggio principale e dell'intera Romania vista da Bucarest. Con *L'ala destra* si giunge al periodo della rivolta contro Ceaușescu e della sua caduta, raccontato in molti modi, uno dei quali, efficacissimo, è il monologare della madre su cose banali, il cibo che non c'è e che c'era, le relazioni mutate, il passato della famiglia, la paura, la vita piccola, che non fa storiografia ma che Cărtărescu riesce a trasformare in un potente strumento per esperire la storia. E scorreranno anche immagini mirabolanti, la rivoluzione che scende in piazza accanto alla gente, alta fino al terzo piano e vestita, nel suo trionfo, col costume tradizionale. Un'allegoria potente che, pagine più avanti, con un colpo di scena, si rivelerà tutt'altro. O le statue, che già si animavano nei volumi precedenti, e qui scendono dai piedistalli e si ribellano, stufe della loro condizione. Polo d'attrazione per tutti la gigantesca, sempre più surreale con l'avanzare del racconto, Casa del popolo.

In questo vissuto (o visto) di Mircea in prima persona confluiscono anche i sogni, ed è la parte

apparentemente più oscura, finché non si scopre che tutto quel girare dapprima vuoto per cunicoli e visioni non è altro che il sognare di una persona alla ricerca del trauma rimosso che gli tormenta i giorni. C'è poi, per continuare a offrire qualche chiave di lettura, il filone della memoria, il tempo incantato e tribolato dell'infanzia, rivissuto in un periodo lungo e sonoro, ricco, come l'intero testo, di digressioni. Qui il piccolo Mircea è narrato in terza persona. Si potrebbe parlare di *Bildungsroman*, se non fosse all'interno di un libro mondo. Perché a narrare il bambino è un Mircea più anziano, cinquantenne, l'autore del manoscritto destinato a sostituirsi alla realtà e coevo del bambino e del protagonista, adulto, ma trentaquattrenne nell'anno di grazia 1989 in cui la trilogia si conclude. Non solo «i Mircea» sono coevi, tutto lo è nel pensiero di chi scrive e se «la realtà è la costruzione più complessa della mente», tutto (o nulla) è ugualmente reale. Hanno lo stesso statuto: corpi, oggetti, fatti, atti, sogni, allucinazioni e memorie.

C'è infine il piano cosmologico-spirituale. Il parlare di Herman, qui ritrovato, col suo indagare e raccontare al giovanissimo Mircea il mistero del

nostro vivere e morire basandosi specialmente sul Pentateuco, del quale Herman, specie di sant'uomo ai margini, contesta ogni lettura simbolica o allegorica. Herman, che indaga la tecnica divina, parla usando le figure e i motivi della tradizione giudaico-cristiana, scatenando un florilegio barocco di immagini nella fantasia dell'autore, a partire dallo strano «dispositivo tecno-mistico» che si installa sul cielo di Bucarest. Una specie di trono divino. A un livello ultimo, più in linea con il sapere d'oggi, quello di chi narra: siamo immanenti all'universo e tutto ciò che è esistito esisterà sempre. Tocca al lettore scoprire come, con l'avanzare delle pagine, e farsi una propria opinione. Mentre il libro anche da questa dimensione continua a partorire storie, e ne vedremo delle belle.

Dopo quindici anni di lavoro su un testo che rifiuta la definizione di fiction, Mircea Cărtărescu, nato come poeta della cosiddetta generazione Blue jeans, ha dato alle stampe la sua opera in prosa più ricca: 1.600 pagine totali, 640 quelle dell'ultimo libro. E sono pagine di rara ricchezza lessicale, che usano tutti i mezzi espressivi e immaginativi con una fiducia granitica nella scrittura.



## *Francesco Marchetti: «Comprai con un clic un libro di Camilleri e così 18 anni fa l'Italia scoprì l'e-commerce»*

Parla l'uomo che nel 1998 fece il primo acquisto su un sito italiano di e-commerce: «Sapevo che Ibs avrebbe aperto il sito. A mezzanotte avevo già pagato sul web con la mia carta di credito»

Jaime D'Alessandro, «la Repubblica», 3 giugno 2016

Era il 3 giugno del 1998, poco dopo mezzanotte. Tutto cominciò con un romanzo di Andrea Camilleri, *La concessione del telefono*, al tempo fresco di stampa. Racconta una storia di richieste assurde da parte della burocrazia siciliana di fine Ottocento per concedere una linea telefonica. Ironia della sorte, una copia di quel libro ha segnato la nascita del commercio elettronico in Italia. È stato il primo acquisto fatto online nel nostro paese sul sito internet Bookshop (Ibs), che aveva appena aperto. A 18 anni esatti di distanza, con l'e-commerce ormai maggiorenne, abbiamo rintracciato la persona che fece quell'ordine. Francesco Marchetti, 54 anni la prossima settimana, oggi vive a Ottawa, in Canada. Ma nel 1998 si era stabilito in California e, essendo un forte lettore, l'unico modo per avere libri in italiano era riempire la valigia quando tornava a casa per le vacanze.

«Avevo 36 anni, ero negli Stati Uniti per fare ricerca fin da dopo la laurea in biologia», ricorda con un vago accento romano ormai diluito dall'uso quotidiano dell'inglese. «Pensavo di restarci per qualche tempo. Poi la vita ha preso un corso differente e da allora sono rimasto in nord America».

*Dove di libri in italiano non ne trovava.*

Pochi. Avevo un amico belga a quei tempi che era nella stessa situazione. Mi disse che a Bruxelles avevano aperto un negozio online. Mi misi a cercare anche io.

*Scoprendo Ibs.*

Scoprendo il nulla. C'erano delle librerie che vendevano su ordinazione, ma l'affidabilità era dubbia e il sistema di pagamento degno della burocrazia siciliana. Venni a sapere che Ibs stava per aprire. Mi segnai il giorno e a mezzanotte e un minuto, per me erano le 4 di pomeriggio, comprai il libro di Camilleri.

*E così il commercio elettronico in Italia è cominciato con una storia di arretratezza tecnologica in Sicilia. Come mai quel romanzo?*

Avevo letto una bella recensione proprio su «la Repubblica». Già che c'ero aggiunsi al carrello *Follia* di Patrick McGrath.

*Dal computer di casa.*

Magari, da quello del lavoro. Le connessioni anche in America non erano così diffuse. Usai il pc che avevo in laboratorio.

*Nel mondo del 1998 c'erano 147 milioni di persone che avevano un collegamento alla rete. Lei non era fra i fortunati.*

Oggi sono un po' di più.

*Tre miliardi. O poco meno.*

Un'altra era: c'era America Online e i modem stridevano collegandosi. Amazon era stata fondata da poco.

*Quattro anni.*

Se ne parlava, ma non offriva molto se non libri. In inglese.

Qualcuno fa risalire la nascita dell'e-commerce al 1971, quando degli studenti di Stanford da una parte e del Mit dall'altra usarono Arpanet, il primo nucleo della rete, per mettersi d'accordo sulla compravendita di marijuana. L'erba però fu poi pagata in contanti, quindi non si trattò di vero commercio elettronico. La prima transazione digitale risale all'11 agosto del 1994. Phil Brandenberger, di Philadelphia, comprò con la carta di credito il cd di Sting Ten Summoners' Tales su Net Market. Lei con cosa ha pagato il romanzo di Camilleri?

Con la carta di credito, ma non mi chiedo quale perché non me lo ricordo. Di quella transazione esiste comunque traccia in banca. Ed esistono quelle successive fino ad arrivare agli ordini che faccio tutt'ora dal Canada.

A proposito, di cosa si occupa esattamente a Ottawa?

Mi sono trasferito nel 2011, chiamato dal ministero della Sanità canadese. Il mio campo è la tossicologia genetica.

Domanda di rito: ha mai pensato di fare ricerca qui?

Feci un concorso all'Enea, attorno al 2000, arrivai terzo. Assunsero i primi due.

Peccato.

Non ne ho mai fatto un dramma, in realtà. Sono stato bene in California e mi trovo bene a Ottawa, a parte il freddo d'inverno. Non ho in programma di rientrare. Dal punto di vista professionale qui ho avuto i miei riconoscimenti. E poi se mi serve qualcosa dall'Italia, qualsiasi essa sia, la posso ordinare online.



## *Nella città che non c'è batte il cuore d'America*

Scomparso nel 2014, Kent Haruf sta conquistando i lettori di mezzo mondo (Italia compresa) con la sua Trilogia della pianura: romanzi in cui rivive lo spirito autentico della letteratura «born in the Usa»

Francesco Pacifico, «la Repubblica», 4 giugno 2016

È da qualche mese che i lettori forti d'Italia si sono trasferiti in blocco a Holt, una cittadina di allevatori in Colorado dove l'aria è pulita, i tramonti interminabili e si arriva a sera stanchi dopo aver pascolato il bestiame o chiuso il bar. A Holt i figli degli ubriaconi si nascondono a leggere libri nei garage, le signore dei servizi sociali sono sempre gentili e determinate; una pedata di un cavallo o di una mucca può spaccarti le costole, i padri irresponsabili scappano di casa: il bene è bene e il male è male, perché è il cuore dell'America, quel luogo magico dove ancora esistono le persone di buona volontà e le anime perse.

Holt è una città inventata e il suo burattinaio è Kent Haruf, scomparso nel 2014 a 71 anni dopo aver scritto solo 6 romanzi, 3 dei quali costituiscono la Trilogia della pianura, appena pubblicata per NN editore nell'ottima traduzione di Fabio Cremonesi: *Canto della pianura*, *Crepuscolo* e *Benedizione* sono romanzi corali che raccontano grandi dolori e piccoli piaceri di un posto quasi del tutto fuori dalla storia: i due fratelli scapoli avanti con gli anni che accolgono in fattoria una giovane incinta; le vicende di una coppia cui viene tolto l'affidamento dei figli; l'amore tra due anziani vicini alla morte... Sono storie semplici e coinvolgenti di normale fatica di vivere: proprio come quella del loro autore. Nato con il labbro leporino, figlio di un pastore metodista, deriso per la bocca e il naso piatto, come scrisse due anni fa in un autoritratto per la rivista inglese «Grant», dopo anni di rifiuti venne accettato al programma di scrittura dell'università di Iowa City. Per convincere

la direzione si trasferì in città con tutta la famiglia. Quindi, attese fino ai 40 la pubblicazione, ma divenne famoso a 56 anni con il terzo romanzo (che è anche il primo della trilogia), il *Canto della pianura* (1999). «Devi credere in te stesso anche quando non ci crede nessuno» scrisse. «Mi pareva di avere una fiammella di talento delle dimensioni di una piccola torcia, e dovevo alimentarla regolarmente, religiosamente, con cura e disciplina, come un monaco...». Haruf ottenne il successo e la candidature al National Book Award con il *Canto della pianura* grazie al passaggio dalla prima persona narrante alla terza, con cui scopri quello sguardo dall'alto, una pietà quasi onnisciente che ingloba lo sguardo umano e la natura: «Le colline apparivano in lontananza sul basso orizzonte. Aveva ripreso a soffiare il vento. Riusciva a sentirlo». Dopo la trilogia, gli rimase appena il tempo per completare, malato di tumore, *Our Souls at Night*, uscito postumo nel 2015. Quando si torna a Holt non è per la trama, né per l'attualità, per sentir parlare di internet, dei reality tv, della globalizzazione: il senso della vita, a Holt, si gioca tra i due poli kantiani, il cielo stellato sopra, la legge morale dentro: «Si alzarono a guardare dalla finestra. Ma non c'era nulla da vedere. Soltanto le solite stelle bianche lassù, gli alberi cupi e il vuoto». Per rimanere concentrato sull'essenziale, Haruf scriveva in una capanna costruita nel cortile di casa, e si copriva gli occhi con un berretto di lana per non guardare il foglio e la macchina da scrivere. Voleva essere libero di abbandonarsi al suo mondo. Forse perciò la sua letteratura è tanto vivida. Nel buio del

---

suo berretto Haruf era come al cinema davanti ai ricordi.

La sua fortuna editoriale è a sua volta una storia interessante. In America è ancora l'autore di il *Canto della pianura*, il caso editoriale dello scrittore arrivato al successo da grande. Avvicinato a Cormac McCarthy o Richard Ford per le atmosfere, non è considerato uno sperimentatore. Nel recensire *Crepuscolo*, la celebre Michiko Kakutani ne criticava un certo «sentore di stereotipato», a causa delle troppe formule vincenti ripetute dopo il *Canto della pianura*.

Per i lettori americani, questa letteratura dell'America profonda fa riferimento a un mondo reale, mentre per noi europei certe atmosfere – assimilabili al Midwest di Wallace, Chad Harbach, ma pure all'umanità semplice e morale del Minnesota dei Coen di *Fargo* – sono un luogo del cuore. I libri di Haruf sono stati accolti con entusiasmo in Inghilterra, con la vittoria del Folio Prize e la costante attenzione del «Guardian», sulle cui pagine Ursula K. LeGuin, la grande autrice americana di fantascienza femminista, ha scritto: «Haruf scrive di donne con tenerezza e senza idealizzarle. Ha una simpatia non giudicante per i tormenti dell'adolescenza, e un occhio per scovare volgarità e ipocrisia».

In Italia, anche grazie alla piccola casa editrice, NN, capace di curarne al meglio l'edizione e la promozione, è diventato un classico istantaneo che ricorda il lavoro dell'Orma editore con Annie Ernaux. I due autori non potrebbero essere più diversi, ma avanzo l'ipotesi che tra la sofisticata indagatrice della memoria e Haruf ci sia un legame, che coinvolge anche i successi mondiali di Elena Ferrante e Karl Ove Knausgård, il «Proust norvegese»: questi autori ci offrono mondi, e mondi carichi di affetti. Che sia l'abitudine alle serie tv o un bisogno di biografia ed emozione in tempi di incertezza, troviamo in questi autori una densità confortante.

Con Haruf, poi, c'è l'aggiunta della certezza morale: a Holt, dolore ed empatia hanno ruoli precisi, lavorano come consolazione senza essere per forza consolatori. Nel corso della trilogia, peraltro, Haruf ebbe un'evoluzione interessante: se in *Canto della pianura* il mar rosso della malizia umana si spalancava di fronte a qualunque buona azione perché il bene trionfasse, in *Benedizione* buone intenzioni e demoni interiori si mischiano in maniera più sottile. In ogni caso, come scrisse il «New York Times» dell'ultimo libro: «Il suo dono, raro, è stato fare della decenza morale un tema coinvolgente».



## *Omaggio e parodia per il genere horror, intervista a Joyce Carol Oates*

*Jack deve morire* (il Saggiatore), penultimo romanzo di Joyce Carol Oates. «Nel mio libro a un certo punto l'io sociale del protagonista inizia a disintegrarsi, e un io sino ad allora negato o sepolto emerge»

Caterina Ricciardi, «Alias del manifesto», 5 giugno 2016

Abbiamo posto a Joyce Carol Oates alcune domande sul romanzo appena tradotto dal Saggiatore.

*In Jack deve morire lei pone un'epigrafe tratta da «Il genio della perversione» di E. A. Poe sull'istinto innato nell'uomo a compiere il male. Per Poe è un impulso autodistruttivo, e così è infatti anche nella storia di Jack of Spades, protagonista/ombra di questo romanzo. Tuttavia, lei ha più spesso mostrato come le nostre azioni siano plasmate soprattutto dall'ambiente e dai tempi in cui viviamo. Non le pare che questi due punti di vista siano conflittuali?*

Le nostre personalità sembrano essere plasmate da un'eredità genetica e dai modi in cui essa reagisce a un ambiente che include insegnanti, genitori e altri influenti modelli di comportamento. Le opere di suspense psicologica vanno considerate come parabole – o sogni – piuttosto che come romanzi realistici da mainstream. Questi ultimi hanno la capacità di allestire un affresco sociale più ampio, mettendo in gioco molti più fattori contributivi di quanto non sia invece possibile quando si rappresenta lo spazio della nuda psiche. In *Jack deve morire* a un certo punto l'io sociale del protagonista inizia a disintegrarsi e un io sino ad allora negato, o sepolto, emerge.

*Nei suoi libri, sia quelli «realistici» sia gli altri nella vena dell'horror gotico, lei ha insistentemente cercato un confronto con ciò che ha definito «Darkest America», esponendo gli aspetti più inquietanti dell'American way of life: dal razzismo alla violenza agli eccessi del potere politico e del potere maschile. Non crede che ci sia anche un fondo storico originario responsabile – almeno*

*in parte – della persistenza di questa voce «oscura» nel tessuto ideologico e sociale degli Stati Uniti?*

Gli antichi greci e romani capirono che la vita è calibrata dalla violenza – guerre e guerrieri (incluse le Amazzoni) – e la nostra visione della storia è stata quella di un catalogo di guerre e di ascese e cadute di civiltà. Gli Stati Uniti rappresentano solo una società, e neanche una civiltà speciale. Possiamo aver ereditato una propensione verso il «nero» – la blackness – ma non l'abbiamo inventata noi. La cosiddetta maledizione degli Stati Uniti sembra essere stata tanto la schiavitù quanto i rapporti da genocidio fra invasori e Nativi che – qualcuno sostiene – continuano ancora oggi.

*Può esprimersi sull'escalation della violenza domestica nel suo paese? Pensa che le cause (nuova povertà, contagio xenofobo) e le sue forme di manifestazione siano diverse oggi in ragione del ruolo invadente dei media e dei network nella vita sociale?*

La violenza domestica non è certo aumentata negli Stati Uniti, semplicemente se ne parla di più. In gran parte della mia narrativa lo sguardo si rivolge a un'America più vecchia – un'epoca antecedente ai media sociali e a una consapevolezza più matura dei diritti di donne e ragazze.

*Secondo lei la crisi della famiglia può essere considerata uno dei fattori più squilibranti della vita americana del secondo Novecento?*

Non è proprio così chiaro se la famiglia in sé stessa si sia deteriorata, ma certamente si è deteriorata la

vecchia idea di nucleo familiare ristretto, costituito da padre, madre e figli. Da decenni le famiglie vanno subendo processi di trasformazione; ci può essere una famiglia ovunque ci sia amore e dedizione e una casa incentrata su una qualche sorta di unità finanziaria e affettiva. I nostri antenati vivevano in grandi famiglie ramificate. Forse questa è la famiglia ideale e non la famiglia nucleare, più piccola e costrittiva, da cui, per esempio, il protagonista di *Jack deve morire* salta fuori esplodendo, come se quei vincoli normativi si fossero rivelati intollerabili al suo io a lungo represso, un io abietto e primitivo.

*A proposito di doppio io e dello pseudonimo Jack of Spades, qual è la relazione tra Joyce Carol Oates e Rosamond Smith, o Lauren Kelly, il suo secondo pseudonimo?*

Mi piacerebbe continuare a scrivere e firmare racconti e romanzi con pseudonimi, ma pubblicare nel nostro tempo è un po' diverso dal passato. Molto poco può restare segreto – dobbiamo registrare il nostro copyright presso la Library of Congress, come in effetti risulta poi nei libri, e verrebbe presto fuori la vera identità dell'autore. Ci sono molte allusioni a opere letterarie (e thriller cinematografici) nel romanzo. Si potrebbe dire che sia quasi un piccolo vademecum al genere horror: mi sembra che, oltre a offrirsi come una storia di per sé avvincente, esso voglia proporsi come un omaggio a grandi scrittori e allo stesso tempo una critica dell'industria editoriale. Io vi ho visto anche una vena un po' parodistica, quasi da sberleffo, da lei gestita in modo magistralmente serio.

*È così?*

Sì. *Jack deve morire* è un omaggio a grandi scrittori e a un contemporaneo: Stephen King. È anche una critica del genere horror, dei suoi assunti di base su arte ed estetica e la natura sacrificale delle trame imbastite. Ha una vena parodistica, ciò che avevo sperato avrebbe colpito il lettore come blackly comic, blackly ironic.

*W.C. Haider, il nome della vittima, allude a qualcosa o a qualcuno in particolare?*

Haider/hater: chi odia.

*Nelle ultime pagine lei scrive: «Per distruggere il male dobbiamo distruggere l'essere in cui il male dimora, anche se quell'essere siamo noi». L'aforisma è molto chiaro e terribile. Intendeva rivolgersi a qualcosa di più generale? Un qualche messaggio per il mondo in cui viviamo? O per gli Stati Uniti nelle loro attuali aspettative politiche? È un pensiero del protagonista che, profondamente pentito e sofferente, non vuole commettere il male un'altra volta. Al di là di questo, non posso fare altri commenti.*

*Quali dei suoi numerosi romanzi le sono particolarmente cari?*

*Blonde* (2000), che è la mia «epica tragica» più provocatoria e a vasto raggio... *Quelli* (1969), un altro tipo di epica... *La figlia dello straniero* (2007), *Il maledetto* (2013), *A Widow's Story* (2011), *The Lost Landscape: A Writer's Coming of Age* (2015).

*Qual è la sua relazione con Twitter? Non c'è dubbio che sia un fenomeno sociale e al contempo un nuovo modo di interazione politica e globale. Ma quanto è affidabile Twitter nel sondare o plasmare l'opinione pubblica? Non crede che vi siano anche rischi e pericoli in questa forma di comunicazione, e nella spettacolarizzazione che talvolta ostenta?*

Twitter è un modo di raggiungere un'audience ampia – anche se invisibile – per discutere di molte cose: libri nuovi, film, mostre d'arte, idee, problematiche politiche e sociali, problematiche femminili, i diritti degli animali, fatti personali/memorie – non può continuare all'infinito, ma è una variante eccitante ed eterogenea di ciò che potrebbe essere un'opera più lunga ed elaborata. Per esempio, invece di organizzarmi nella scrittura di un saggio per una rivista, posso semplicemente distillare i miei pensieri sul tema in questione in un singolo tweet, o una sequenza di tweet. Molto, o la gran parte, di Twitter ha vita effimera, ma la stessa cosa vale per quanto si scrive su un giornale o una rivista. Siccome la mia audience non ha l'ampiezza di altri utenti di Twitter nel campo della politica e della cultura, non credo che quello che mi capita di dire abbia un'importanza eccezionale, ma forse è meglio così!

## *Ernaux, tu e io siamo un noi, piccola sorella morta*

Annie Ernaux, *L'altra figlia*, L'Orma editore. Un ricordo primordiale, fondativo, dà il la a una lettera in cui spiccano la «mancanza» e il senso collettivo dell'esistere

Massimo Raffaelli, «Alias del manifesto», 5 giugno 2016

Sembra essere una scoperta recente o una caduta meteoritica quella di Annie Ernaux, la scrittrice normanna, classe 1940, che è arrivata all'attenzione dei lettori italiani con *Il posto*, un libro del 1983 splendidamente tradotto da Lorenzo Flabbi solo un paio di anni fa per L'Orma cui è seguita la versione di un capolavoro quale *Gli anni*, un romanzo corale o meglio un palinsesto epico che d'acchito liquidava ogni questione di fiction o non-fiction o docu-fiction. Perché quello era un libro capace di imporsi al lettore, di calamitarlo grazie a una scrittura letteralmente incomparabile, cioè a firma della stessa Ernaux eppure paradossalmente anonima nella esattezza e nella fredda incandescenza che, sola, tradisce lo stato di necessità.

Quando venne al Festival di Letteratura di Mantova a presentare *Il posto* (uno dei diagrammi autobiografici dove recupera la figura del padre, un ex operaio e poi piccolo commerciante senza studi né coscienza politica, quasi un vettore inconsapevole del Fronte popolare e della Francia repubblicana), Ernaux, bellissima e timidissima, nell'intervista in pubblico con Marino Sinibaldi disse che la sua poetica consisteva appena nel reporter *au jour des histoires ordinaires* e cioè nel dare alla luce storie del tutto comuni. Pochi allora rammentavano che già trent'anni prima, stralciati da una bibliografia che oggi annovera non meno di una ventina di volumi, erano usciti in Italia, e da importanti editori come Rizzoli e Guanda tra il 1988 e il 1996, i suoi maggiori testi d'esordio fra cui *Gli armadi vuoti*, *Diario della periferia* e *Una vita di donna* i quali godevano oltretutto di eccellenti

traduttrici, Romana Petri per i primi due e Leonella Prato Caruso per il terzo. Ma era un tempo che non poteva essere se non ostile alla sua ricezione, nella marea montante del minimalismo, o cosiddetto, e nel trionfo di un professionismo (recupero dei generi e del mestiere più incallito) che presto avrebbe fatto della letteratura un puro indotto dell'industria culturale e dunque un genere, appena uno tra i molti altri, dell'infinito intrattenimento: ovvero un qualunque specchio di Narciso, oggi si direbbe un selfie illimitatamente replicabile e propagabile.

Ma Ernaux batteva in breccia tale metafisica, ignorava simili adescamenti, fedele a una materia prima così grezza da apparire impersonale, tanto ovvia (il proprio sanguinante vissuto, la trafilata autobiografica) da sembrare banale e tuttavia incagliata nel profondo non di una esistenza solamente singolare ma sempre plurale, anzi universale: recensendo *Il posto* sul «Corriere della Sera» il 23 marzo del 2014, Franco Cordelli disse infatti, e opportunamente, che nei suoi libri «non compaiono figure se non in un paesaggio e non vi è persona se non in una comunità». Perciò di che cosa parliamo quando parliamo dei romanzi o palinsesti di Annie Ernaux? Non tanto di una scrittrice travestita da sociologa, o viceversa, come pure in patria le è stato a lungo rimproverato (perché Ernaux è detestata dai Richard Millet e dagli Alain Finkielkraut, vale a dire da truculenti reazionari che si vorrebbero raffinati anticonformisti) quanto di una autrice il cui solo obiettivo è tradurre sulla pagina con nettezza e con obiettività qualcosa che sembra assente o che comunque quasi più

nessuno è in grado di individuare: il legame sociale tra i singoli individui oggi mantenuto sottotraccia, spezzato, negato, infine ritenuto inesistente. È stato già detto che il *je*, l'«io» equivalente al primo mobile della scrittura di Ernaux, corrisponde di fatto alla impassibilità di una terza persona singolare e di diritto alla coralità di una prima persona plurale di solito retorica e impronunciabile, il «noi». Ernaux non dimentica nemmeno per un attimo, mai, lo stigma della sua origine piccolo borghese e provinciale, il fatto di essere beneficiaria come insegnante e scrittrice di ciò che un suo maestro, Pierre Bourdieu, chiamava la «riproduzione sociale» operata dalla scuola laica, di incarnare in prima persona il tempo lungo della Francia repubblicana con gli annessi valori di libertà e uguaglianza, di portare sulla sua viva carne *les manques* che oggi la espongono, anziana, all'onda di ritorno neolibérale e alla progressiva distruzione delle stesse conquiste democratiche che un tempo le permisero di dire «io». Perciò la musa di Ernaux non è la memoria, affluente e appagante nella sua pretesa di totalità, ma piuttosto è la modestia del ricordo nella sua puntuale parzialità. E un ricordo primordiale, fondativo, confessato come a latere rispetto ai suoi libri maggiori, è quello contenuto in *L'altra figlia* (L'Orma editore, pp 81, euro 8,50) che esce nella al solito impeccabile versione di Lorenzo Flabbi. Per una volta la scrittrice passa dalla prima alla seconda persona, il «tu», e scrive una lettera inevitabilmente postuma alla sorella Ginette, morta a 6 anni di difterite nel 1938, due anni prima che nascesse lei, di cui i genitori nulla le dissero mai se non indirettamente, per oscure allusioni o nel lapsus inavvertito con cui sua madre gliela rivelò, e una volta

*La musa di Ernaux non è la memoria, affluente e appagante nella sua pretesa di totalità, ma piuttosto è la modestia del ricordo nella sua puntuale parzialità.*

per sempre, come una bambina migliore e «più buona» di lei: «riporta le parole che le hai detto prima di morire: sto andando dalla Madonna e dal buon Gesù / dice mio marito è diventato matto quando ti ha trovata morta rientrando a casa dal lavoro alle raffinerie di Port-Jérôme / dice non è come perdere il proprio uomo / di me dice lei non sa niente, non abbiamo voluto rattistarla / Alla fine di te dice era più buona di quella lì / Quella lì, sono io». Ancora una volta è un frammento del ricordo a ritornare in luce, *un manque* che chiede di essere colmato e interpretato ma, stavolta, non è il campo orizzontale della realtà esterna, l'ascissa, ad accamparsi sulla pagina ma è il filo verticale, l'ordinata, a dragare una profondità del tutto incognita e non meno dolorosa. Che cosa vive, tuttora, chi dice «io» al cospetto di quel «tu» immaginario e a tanta distanza di spazio-tempo? Qual è il senso della deduzione di un nome reliquato in poche foto o, semmai, di un fantasma? Si tratta di una naturale prosecuzione, di una tacita sostituzione dell'una con l'altra oppure di una vera e propria redenzione, di sé e dell'altra, per mezzo della scrittura?

Forse non è un caso che Annie Ernaux, la scrittrice più severa e oggettiva che si possa immaginare, al culmine della parabola sia voluta tornare alla parte più intima e dolente della propria soggettività. Al suo vuoto più assoluto, a una buia umidità che prima non aveva un nome. Come sentisse il bisogno di portare in luce, proteggendola con la scrittura, la cavità sottesa a una ispirazione che invece insegue corpi e cose in terza dimensione, sempre nel giorno pieno della realtà e nello stillicidio del tempo. È detto a un certo punto: «Sempre più, nello scriverti, mi sembra di incedere nel pantano di una landa spopolata come nei sogni, dove tra una parola e l'altra devo percorrere uno spazio riempito di una materia incerta. Ho l'impressione di non avere una lingua per te, di te, di non saper parlare di te se non attraverso la negazione, in un perpetuo non-essere. Sei fuori dal linguaggio dei sentimenti e delle emozioni. Sei l'anti-linguaggio». Ed è da questa introversione, che si sa impotente o arresa a priori, che Annie Ernaux è dovuta risalire per conquistare una parola che, in prima persona, alluda mutamente a un «tu» ma si rivolga a «noi».

---

## Intervista a Thomas Ligotti

Conversazione col maestro dell'horror filosofico, a partire dalla pubblicazione in italiano del capolavoro nichilista *La cospirazione contro la razza umana*

Luca Fusari, prismomag.com, 6 giugno 2016

---

È appena uscita per il Saggiatore l'edizione italiana di *La cospirazione contro la razza umana*, il saggio di Thomas Ligotti (di cui già vi parlò **Anna Longo qui**) che tra le altre cose ha ispirato *True Detective* e affascinato filosofi come Ray Brassier. Abbiamo quindi chiesto a Luca Fusari, che **di Thomas Ligotti è il traduttore**, di scambiare quattro chiacchiere col più importante, visionario e nichilista autore horror contemporaneo, per farsi raccontare senso e contenuto della sua opera più ambiziosa.

*Per prima cosa, come presenterebbe ai lettori italiani La cospirazione contro la razza umana?*

*La cospirazione contro la razza umana* è come un saggio in forma quasi romanzesca, incentrato su 3 temi fondamentali: la paura, la sofferenza e la stranezza. La «trama» è la vicenda dell'essere umano messo di fronte a queste condizioni, vicenda che è molto simile a quella dei personaggi dei racconti dell'orrore. Come fossimo personaggi di un horror, infatti, partiamo dal presupposto fondamentale che il mondo, come noi, sia qualcosa di naturale. A un certo punto però, arriva la consapevolezza che nell'esistenza c'è qualcosa di strano, che viola la concezione naturalistica della vita. Nelle storie dell'orrore questa manifestazione ha varie forme: fantasmi, vampiri, creature venute da altre dimensioni, oggetti inanimati che prendono vita e via dicendo. Naturalmente, la paura di queste cose ci porta a negare la loro esistenza. Non vogliamo che siano vere perché, in un modo o nell'altro, queste mostruosità ci rivelano che il

mondo non è naturale. È soprannaturale. È strano. E non in senso confortante, religioso, ma in un senso di fronte al quale non possiamo abbozzare e continuare a vivere come se niente fosse. Ovviamente, i personaggi delle storie dell'orrore devono confrontarsi con ciò che è strano e soprannaturale. Devono provare paura. Devono soffrire. Se così non fosse, la loro storia ci annoierebbe a morte. In tutta sincerità, dobbiamo ammettere che adoriamo l'elemento del male nelle storielle che ci raccontiamo, da che siamo esseri dotati di coscienza e capacità di ragionare. È una delle tante maniere in cui ci distraiamo dai mali che agiscono su di noi nella vita reale, i mali della tragedia, della malattia, della pazzia e via dicendo. Il male può risultare davvero interessante quando lo si presenta nella forma artistica in cui, paradossalmente, ci distrae da se stesso al punto tale che non abbiamo nemmeno più bisogno di pensarci. Tuttavia, anche se ha bisogno di questo genere di distrazioni per la maggior parte del tempo, la maggior parte delle persone dice e ripete che in fondo nella vita non c'è così tanto male, o paura, o sofferenza e stranezza; che in fondo vivere va bene. Ma c'è anche chi il male non riesce a tollerarlo nemmeno in dosi minime. E ciò significa non riuscire a tollerare la vita, anche solo per principio; non riuscire a esprimere la propria approvazione al riguardo. Chi la pensa così non crede che la razza umana faccia bene a continuare a inventarsi scuse per il male che le tocca affrontare. Non si crede il personaggio di una storia dell'orrore soprannaturale, un personaggio che magari è strano e

tutt'altro che reale e naturale come crede di essere. *La cospirazione contro la razza umana* parla perlopiù di questo tipo di persone e del male che esse contestano con vigore. O comunque, questo è un modo possibile di descrivere l'obiettivo del libro.

*Lo considera ancora una sorta di «manuale di autoaiuto» o dall'anno della pubblicazione originale (in inglese è uscito nel 2011) la sua idea del libro è cambiata?*

È vero, quando ho scritto *La cospirazione contro la razza umana* lo immaginavo come una sorta di manuale di autoaiuto per scontenti della vita, per chi non riesce ad accettarla com'è. Dev'esserci un modo per farlo, un modo per convincere persino un tipo come me che essere vivi, in fondo, è tollerabile. In realtà non ci ho messo molto a capire che era un'ambizione impossibile. Avrei voluto scrivere un libro che si potesse intitolare «Come vivere con la disperazione» o «Come accettare la disperazione e l'angoscia allo stato terminale». C'è gente che è riuscita a raccontare in un libro come si è ripresa da una tragedia o una crisi nella vita, una crisi ben precisa; gente che ha scritto libri come *Liberarsi dalla depressione*, *Il superamento del dolore cronico* o *Impara a essere un paranoico schizofrenico felice*. Ma io sapevo che per me sarebbe stato futile essere sincero e al tempo stesso parlare di guarigione. Una volta uno psicologo mi ha scritto che dalla *Cospirazione contro la razza umana* si potrebbe trarre davvero un manuale di guarigione, nel senso di guarigione dall'idea radicata, tanto nell'individuo che nella specie intera, che la vita umana sia fatta di sofferenza e indegna di essere continuata. Forse ha ragione lui, ma non è nelle mie corde un libro del genere. Dovrei mentire a

me stesso e al lettore, per scrivere un manuale così. Al tempo stesso, diverse persone mi hanno scritto per informarmi che *La cospirazione contro la razza umana* le ha aiutate a sopportare la vita, fosse anche solo perché le ha consolato confermando loro che non erano le uniche a dubitare che essere vivi vada bene, che non si è in pochi a considerare la vita umana né più né meno che deplorabile. È una consolazione rara, perché sono in pochi ad avere scritto della vita da questa prospettiva. In *La cospirazione contro la razza umana* passo in rassegna le figure più importanti che hanno scritto secondo questa prospettiva, nel campo della filosofia, della psicologia e della narrativa dell'orrore soprannaturale. Naturalmente il libro non ha fatto proseliti, se non tra chi era già convertito all'idea che vivere non va bene. Ho comunque cercato di scrivere qualcosa che fosse il più interessante e coinvolgente possibile senza falsificare le mie opinioni riguardo all'esistenza umana. Come autore di storie dell'orrore soprannaturale, è una cosa che mi è sempre stata molto a cuore.

*Prima di lavorare al testo definitivo della Cospirazione ne ho letta una stesura precedente: può raccontarmi la storia editoriale del testo?*

Buona parte della *Cospirazione contro la razza umana* nasce da una lunga **intervista che ho concesso a Neddal Ayad**. La prima versione del libro era un tentativo di organizzare le risposte all'intervista in forma compiuta, un tentativo in fin dei conti frammentario e malriuscito. Quindi l'ho riscritto da capo mantenendo soltanto qualche sezione dell'originale. Anche alla versione attuale sono arrivato dopo diverse riscritture.

*«Quando ho scritto La cospirazione contro la razza umana lo immaginavo come una sorta di manuale di autoaiuto per scontenti della vita, per chi non riesce ad accettarla com'è. Dev'esserci un modo per farlo, un modo per convincere persino un tipo come me che essere vivi, in fondo, è tollerabile.»*

*Mi ha molto colpito, quasi allucinato, la condizione di straniamento estremo che spesso e volentieri i suoi testi inducono nel lettore. È un effetto che lei cerca consapevolmente?*

*La cospirazione contro la razza umana* è un libro pessimista, anche se spesso persino chi non è d'accordo con le sue tesi ci vede qualcosa di comico. E ogni autore pessimista desidera scatenare reazioni violente nella testa del lettore. E.M. Cioran parlava di opere che sono "esplosioni" che investono l'universo intero. Ovviamente si trattava di un'ambizione metaforica, ma è anche la mia ambizione, come lo è quella di scrivere un libro di autoaiuto per i disperati allo stadio terminale e per chi è stufo di fingere che essere vivi vada bene.

*L'utilizzo della ripetizione di una serie di parole o di un'intera frase è una scelta conscia da parte sua, o la conseguenza spontanea del suo modo di parlare e organizzare le idee?*

La storia della letteratura è un caleidoscopio di influenze reciproche tra autori, influenze tematiche e stilistiche. Io ho subito l'influenza dello stile di certi autori perché mi sembrava che il loro stile si adattasse al meglio alle idee e alle atmosfere che volevo trasmettere con le mie opere. Ci sono stati autori più e meno influenti, per me, quanto a stile. In generale quelli che più mi hanno ispirato sono gli autori che scrivono nello stile che definirei "in prima persona intensa". È la voce che ho sempre voluto usare nella mia narrativa, oltre che nella *Cospirazione contro la razza umana*. Tre autori la cui opera è legatissima alla narrazione in prima persona intensa sono Vladimir Nabokov, Bruno Schulz e Thomas Bernhard. Lo stile ripetitivo, maniacale di Bernhard è quello che più influenza i miei ultimi scritti. Questa è forse la spiegazione più semplice e sincera che riesco a dare del perché utilizzo la ripetizione, che sì, è una tecnica che uso. Più che appropriarmene in maniera conscia, è qualcosa che a un certo punto si è inserito nel mio stile. È un processo simile a quello del musicista che, nel comporre o improvvisare, assimila le qualità di altri musicisti o stili musicali. Quanto al mio processo di scrittura quando mi occupo di narrativa, dopo

aver completato la prima stesura faccio pochissime revisioni. Tuttavia, se posso, le faccio anche a decenni di distanza, com'è successo con i racconti delle mie prime tre raccolte, che la **Subterranean Press** ha pubblicato in una forma riveduta e corretta che ne è diventata poi la versione definitiva, finale. Non c'è niente di scritto che non si possa migliorare.

*In molti dei suoi racconti questo narratore in «prima persona intensa» subisce la cancellazione della propria identità, o una trasformazione fortissima, a causa di un evento esterno: è un tentativo di narrare l'inenarrabile presa di coscienza che l'uomo esiste soltanto in qualità di marionetta umana?*

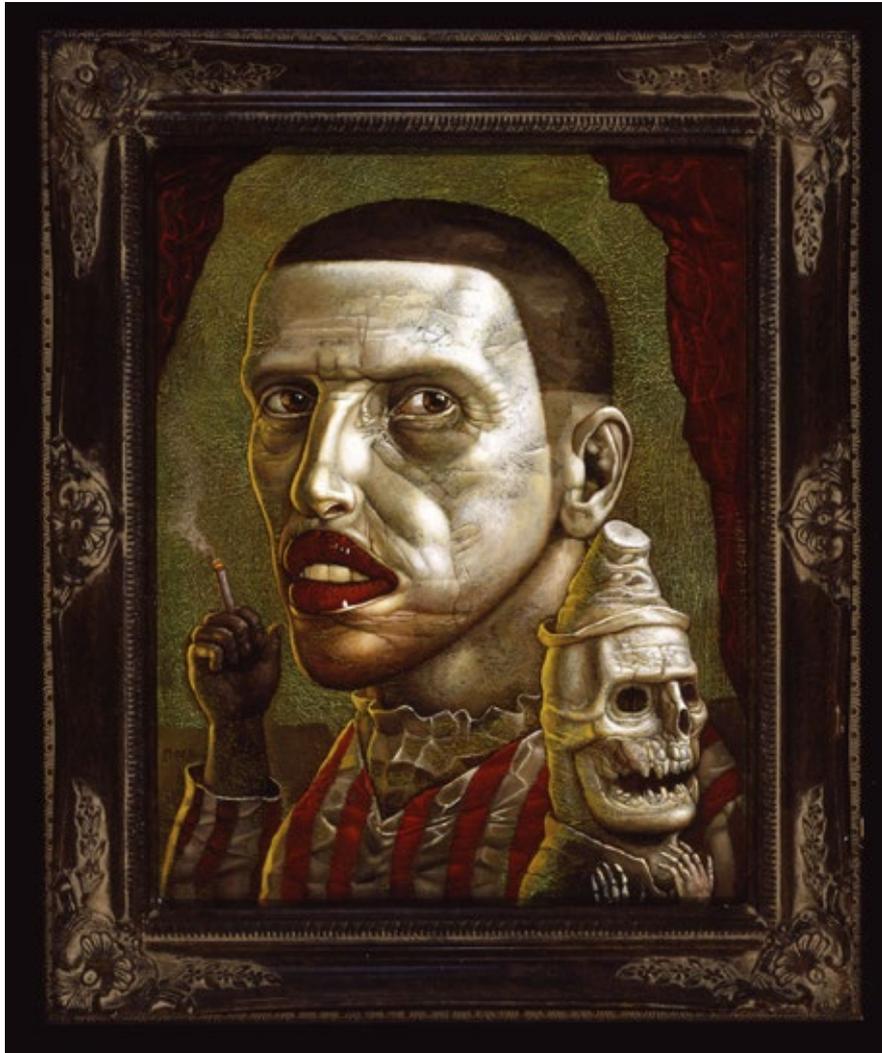
Non so che cosa sia. A quanto badassi all'identità dei miei personaggi ho cominciato a far caso solo dopo che qualcun altro me l'ha fatto notare. Di sicuro ho badato alle alterazioni di me stesso in certi periodi della vita, soprattutto quelli di crisi emotiva e psicologica. A volte sono alterazioni permanenti. Di sicuro non sento di avere un'identità forte, un centro. Non credo che esista, non credo che l'abbiamo, ed è il motivo per cui non credo in ciò che qualcuno chiama "l'io", quello che esercita il libero arbitrio. Certe persone, più di altre, sperimentano una certa continuità nei loro stati d'animo e nelle loro emozioni, e forse per questo credono sia nell'io che nel libero arbitrio.

*Suona ancora la chitarra? Ci può parlare dei suoi chitarristi preferiti?*

Sì, suono ancora la chitarra, compro chitarre e quando mi va ascolto musica per chitarra. Negli anni ho ammirato parecchi chitarristi, a partire dai guitar heroes degli anni Sessanta come Eric Clapton e Jimi Hendrix. Di recente ho visto il video di uno dei concerti della serie Crossroads che Clapton organizza ogni 3 anni per finanziare il suo centro di disintossicazione dalla droga e dall'alcol ad Antigua. Per me il momento più alto del concerto è Steve Winwood che canta *Dear Mr Fantasy*, l'assolo di Clapton lì è all'altezza dei migliori della storia del rock. Dagli anni Novanta, comunque, mi interessa più la musica strumentale di

quella cantata. Da un sacco di tempo filosofi, compositori e musicologi discutono se abbia più valore l'una o l'altra. Io preferisco le atmosfere prodotte dalla prima alle emozioni suscitate dalla seconda. Considerata la mia storia psichiatrica non riesco a non equiparare qualsiasi tipo di emozione alla sofferenza. Credo che in un certo senso sia così per tutti. Mi piacciono i chitarristi solisti classici o acustici, ma perlopiù mi incuriosiscono i gruppi di tre o quattro musicisti in cui la protagonista è la chitarra elettrica. Di solito i chitarristi di questi gruppi non sono per niente noti al fan medio di musica pop e sono praticamente figure di culto nel loro genere, che sia jazz, rock, surf o chissà cos'altro. Per coincidenza, ve lo dico visto

che siete italiani, di recente su raccomandazione di un amico ho conosciuto e apprezzato i Guano Padano. Il chitarrista e compositore del gruppo, Asso Stefana, padroneggia molti stili, dal surf al jazz ai temi da colonna sonora. Magari vi sembra strano che un autore di narrativa dell'orrore soprannaturale e di saggi pessimisti e pseudo-filosofici sia appassionato di chitarre, o di qualcosa che non ha a che fare con le disgrazie del mondo, ma l'unica cosa che posso dire è quello che fanno tutti: la vita trabocca di seduzioni, e sono quelle che la fanno girare, o che perlomeno l'hanno fatta girare fin qui, e così veloce. Che continui in questo modo ancora a lungo o no, per il singolo individuo o per la specie intera, è tutto da vedere.



# *Gli editori, il web e il copyright*

Carlo Blengino, ilpost.it, 8 giugno 2016

Mentre Google sigla **un accordo di collaborazione** con la Federazione italiana editori giornali, la Commissione europea ha in corso una **consultazione pubblica** sul ruolo degli editori nella catena del valore del copyright.

Le due vicende hanno evidentemente una matrice comune e forse l'intesa di questi giorni ha una stretta correlazione con la consultazione che si chiuderà il 15 giugno, ma mentre la prima rappresenta un accordo commerciale giocato sul (libero?) mercato, quello che stanno meditando a Bruxelles su copyright e editori potrebbe avere un impatto assai più significativo sul futuro del web in Europa. L'esito della consultazione riguarda tutti noi: noi come fruitori di news sul web, noi come spamatori di link sui social, noi come autori di commenti e post sui blog; riguarda i giornalisti, gli scrittori e chi con lo scrivere ci vive; riguarda anche la ricerca, l'accesso alle pubblicazioni scientifiche e più in generale la capacità per le imprese europee di innovare sul web. In ultimo, ovviamente, riguarda gli editori, in particolare quelli del mondo dell'informazione, i cosiddetti *press publisher*, che si accordano con Google ma premono sulla Commissione europea per modificare la legge sul copyright.

Gli editori, soprattutto gli editori dei giornali, chiedono che sia loro attribuito un nuovo diritto esclusivo di copyright la cui finalità è evidentemente quella di drenare nelle loro casse un po' dei soldi generati sul web dai nuovi intermediari dell'informazione, Google, Facebook, Twitter e i vari aggregatori di contenuti e news; quali titolari di un nuovo diritto esclusivo gli editori potrebbero inoltre finalmente beneficiare del mitico equo compenso, la tassa che tutti paghiamo su ogni dispositivo, dall'hard disk allo smartphone. Una torta questa che nel 2010 ammontava a oltre 600 miliardi in Europa (dato della Commissione Ue) e da cui gli editori, almeno **secondo la Corte di Giustizia Europea**, sono a oggi

esclusi, dovendo quei soldi andare principalmente agli autori (a proposito, quanti giornalisti/autori hanno beneficiato dei riparti da equo compenso per i loro scritti sui giornali in Italia?).

Ma come sarebbe strutturato questo nuovo diritto degli editori, posto che in Italia le imprese editoriali nel settore delle news hanno già su giornali e riviste un diritto di copyright essendo opere collettive?

La consultazione è sul punto subdolamente criptica e non spiega.

Poiché il fine è quello di generare ricavi dalla circolazione delle opere letterarie sul web, l'idea pare esser quella di conferire all'editore un diritto esclusivo sui cosiddetti *snippets*, ovvero le brevi estrazioni di testo che normalmente accompagnano i link. In questo modo ogni condivisione di link, se accompagnata da parole estratte dal contenuto condiviso o anche solo dal titolo, dovrebbe esser autorizzata dall'editore e remunerata. Se a linkare è un utente privato, scatterebbe l'equo compenso, e dunque una parte di quei miliardi che dovrebbero andare agli autori finirebbe agli editori.

Di fatto si introdurrebbe un copyright sui link, posto che un link che non contenga neanche una parola di riferimento al contenuto, una semplice url, è un collegamento inutile e totalmente inefficace sul web. Il nuovo diritto sarebbe in pratica una versione raffinata dei diritti introdotti in Spagna e Germania per far pagare Google in relazione a Google News. E sì che in Spagna e Germania la pensata è stata un disastro.

In Spagna, dove il compenso agli editori per poter linkare è stato previsto come obbligatorio, Google News ha chiuso i battenti, e con Google gli altri piccoli aggregatori di notizie: il risultato è stato un crollo di traffico sui siti degli editori, e con esso un calo dei ricavi pubblicitari.

Far pagare la condivisione dei contenuti tramite link che di fatto instradano il traffico sul sito dell'editore

è come pensare di far pagare una tassa ai tassisti che portano il pubblico ai concerti, sostenendo che è grazie al concerto, e dunque all'artista, se quel trasporto e il relativo ricavo è avvenuto. Il fatto in sé può esser vero, ma è una questione di mercato, di forza contrattuale, e non c'entra nulla il copyright. Se si continua a usare il copyright per finalità che nulla hanno a che vedere con l'incentivazione dell'opera creativa ma semplicemente come grimaldello per regolare (e scardinare) il mercato, cercando di ridurre la tutela del diritto d'autore (sic) a mero privilegio commerciale delle imprese, si ottengono unicamente effetti distorsivi disastrosi.

In Germania, dove il compenso è facoltativo, si è palesato proprio questo: i grandi aggregatori come Google hanno semplicemente proposto una licenza gratuita, chi ci sta ci sta, gli altri fuori. Ma le piccole start-up e gli aggregatori meno significativi sono di fatto usciti dal mercato, incontrando una barriera insuperabile, non possedendo una massa critica di traffico appetibile per gli editori. Chi era forte diviene più forte, e addio concorrenza.

Introdurre un nuovo diritto di copyright sugli snippets, sui link o su qualsivoglia altra diavoleria verrà inventata a favore degli editori, avrà come unico effetto quello di complicare la vita a tutti, autori e utenti compresi, senza un reale vantaggio per i titolari, anzi, nel caso, ottenendo effetti contrari.

Usare il copyright per regolare il rapporto tra editori e intermediari sul web è come pensare di regolare la diatriba tra Uber e i tassisti cambiando il codice

della strada. Non c'entra nulla, e se gli editori hanno buone ragioni, e in parte ne hanno, trovino la via della contrattazione come avvenuto in Francia ed ora in Italia, non la scorciatoia del privilegio a danno degli autori, degli utenti e dell'innovazione. Sul tema del copyright ci eravamo tutti convinti che bisognasse semplificare, rimettere al centro gli autori, ridimensionare le esclusive di soggetti distanti dall'atto creativo quali produttori vari e broadcaster, adeguare i vari diritti esclusivi alla nuova benefica circolazione dei contenuti su internet, e dunque ampliare le eccezioni d'uso – pensiamo al *text mining* o alle libere utilizzazioni per la ricerca e l'informazione – al fine di favorire l'accesso e la circolazione delle opere e della cultura. Così in parte **si era espresso il parlamento europeo** lo scorso anno con una risoluzione che faceva ben sperare.

Niente da fare. Con questa consultazione la Commissione va in direzione opposta e propone di aggiungere nuovi titolari, gli editori, e nuovi fantasiosi diritti esclusivi, giusto per complicare la vita di chi sul web opera e fa innovazione.

Avanti così. Aggiungiamo un po' di licenze, autorizzazioni, eccezioni e compensi vari; rendiamo un po' più arduo utilizzare legalmente in Europa qualsiasi contenuto, creando un po' di frammentazione tra paese e paese; poi però chiediamoci anche perché i servizi web di aggregazione di contenuti sono tutti made in Usa dove esiste il **fair use**. Se YouTube fosse nato a Torino, sarebbe stato chiuso una settimana dopo; per non parlar di Google Books.

*Far pagare la condivisione dei contenuti tramite link che di fatto instradano il traffico sul sito dell'editore è come pensare di far pagare una tassa ai tassisti che portano il pubblico ai concerti, sostenendo che è grazie al concerto, e dunque all'artista, se quel trasporto e il relativo ricavo è avvenuto.*

## *E Adelphi inventò il longform*

Una chiacchierata con Matteo Codignola sul lavoro fatto con Biblioteca minima partendo dal dubbio che il cosiddetto longform sia più adatto alla carta che al web

Cristiano de Majo, rivistastudio.com, 9 giugno 2016

Abbiamo molto parlato negli ultimi due o tre anni del longform e di come la scrittura su internet, e in particolare quella *forma* di racconto della realtà che sta al confine tra letteratura e giornalismo, avesse trovato una nuova prateria in cui espandersi, grazie soprattutto all'assenza di gabbie e di limiti di lunghezze che siti e riviste online consentivano.

All'incirca nello stesso periodo, però, abbiamo sperimentato come la sproporzionata offerta di contenuti e, più in generale, tutte le interessanti distrazioni che ci capitano davanti agli occhi, rendesse complicato se non impossibile concentrarsi per il tempo, spesso lungo, necessario a leggere questi pezzi di 20, 30 o 40 cartelle. Quante persone leggono un longform dall'inizio alla fine?

In queste settimane mi sono capitate davanti agli occhi due cose che mi hanno fatto riflettere sul presente e il futuro di questo formato: la prima è l'**incredibile pezzo di giornalismo letterario** fornito da Gay Talese sul «New Yorker», ovvero la storia del voyeur nel motel; la seconda è il reportage di Carrère da Calais, uscito prima su giornali e magazine di mezza Europa, da noi su «La Lettura», e poi pubblicato a stretto giro da Adelphi nella collana Biblioteca minima. Ho letto il pezzo di Talese prima sul sito del «New Yorker», poi mi sono deciso a stamparlo, poi mi è capitato tra le mani una copia della rivista e l'ho finito lì, ma è stata un'esperienza di lettura scomoda, a tratti faticosa, nonostante la bellezza del pezzo. Ho letto *A Calais* di Carrère, invece, sul libricino stampato da Adelphi, me lo sono portato appresso in tasca, pensando che fosse un tascabile nel senso

più giusto del termine, e mi è piaciuto tenerlo in mano come oggetto, ho fissato parecchie volte la bella copertina (foto di Jérôme Sessini), e l'ho finito dopo due o tre viaggi in metro, senza nessuna fatica. Ho pensato: non è che ci siamo sbagliati sulla forma lunga? E che l'editoria tradizionale potrebbe puntare di più su questo formato che si presenta da un lato, per la sua permanenza nella nostra memoria, assimilabile alla letteratura dei romanzi, dall'altro, per la sua comodità, la velocità di lettura, la sua trasversalità rispetto ai generi, decisamente congeniale all'era delle grandi distrazioni? In Italia, una collana come Biblioteca minima esiste solo da Adelphi. Ne ho parlato con Matteo Codignola.

*Il cosiddetto longform è un formato molto amato da Adelphi ancora prima che si chiamasse così (o che diventasse una parola di uso comune), sia dal punto di vista della lunghezza (la Biblioteca minima) sia da quello del genere (il giornalismo letterario, il lyric essay, la creative non fiction che dir si voglia). Mi potresti spiegare le ragioni storiche di questa predilezione?*

Non è una predilezione astratta, nasce dalla pura constatazione che da vari anni i testi più interessanti non rientrano nella narrativa di finzione, ma in quella di non finzione. E hanno spesso un formato che non coincide con quello tradizionale del libro. Per questa ragione, molto concreta, abbiamo aperto la Biblioteca minima. L'idea – che peraltro non riguarda solo le cose scritte oggi, se si pensa che il primo libro della collana era un taccuino inedito di Nietzsche, il terzo un antichissimo testo sanscrito – era forzare un po' i

confini del pubblicabile: provare a trasformare in un libro testi nati magari altrove, che si riteneva, secondo noi in modo talvolta meccanico, non potessero uscire dalla loro forma o dalla loro sede originale.

*Esistono editori (italiani e non) che considerate un modello o un concorrente rispetto a questo tipo di collana?*

Trovo le pretese di primogenitura o di esclusività leggermente ridicole, ma al momento della sua uscita una collana come Minima non mi sembra esistesse. In Italia c'era stato un esperimento singolare come quello dei Millelire, che comunque partiva da un presupposto diverso. E in Francia, Allia faceva libri molto brevi prima di noi. Però erano casi isolati. Adesso notiamo che qualcun altro ci ha seguito. Come si diceva nell'Olocene, abbiamo alcuni compagni di strada, diversissimi fra loro. Penguin, ad esempio, o Minúscula, **uno straordinario piccolo editore spagnolo** che fa libri molto simili ai nostri. È un piacere, ed è anche molto utile.

*Pensi che per cose simili a quelle pubblicate nella Biblioteca minima internet possa essere il medium giusto?*

Non lo so. Da questo punto di vista, internet è un po' una delusione. L'idea, qualche anno fa, era che grazie alla drastica riduzione dei costi di produzione e alle enormi potenzialità del mezzo potesse nascere una narrativa – di qualunque genere – molto diversa da quella tradizionale. La aspettavamo tutti, ma con qualche luminosa eccezione non è arrivata. Non ancora, almeno. Un po' perché si è capito che il risparmio è un'arma a doppio taglio: agevola l'accesso, certo, ma tende a cancellare, o a ridurre al minimo, il controllo editoriale. Il che non rappresenta, almeno secondo me, un valore aggiunto, anzi. Poi, a un

*«Cerchiamo testi che ci convincano, e se li troviamo, non facciamo domande sul pedigree.»*

piano se vogliamo più alto, si è capita – credo – una cosa importante: quando è buona, la scrittura ha una forza, un'energia, una tensione rispetto alle quali il ricorso ad altri media, più che un aiuto, si configura come un'interferenza, un disturbo sulla linea fra chi scrive e chi legge. Tutto ciò in un certo senso costringe il discorso su queste cose a girare in circolo – o a ripartire da zero.

*Che senso ha pubblicare un libro come A Calais dopo l'uscita su magazine e inserti di mezza Europa?*

Il senso è tutto nella forma. Un libro è questo prima di tutto – una forma, una cornice diversa da qualsiasi altra. Chiude, limita, struttura – e trasforma. È un fatto fisico anche un po' curioso. Provate a leggere un testo su uno schermo, su una bozza, o anche su un giornale. E poi provate a leggerlo su un libro. Qualcosa, cui per fortuna è difficilissimo dare un nome, cambia. Non so se quell'effetto è un incantesimo, o una banale illusione ottica: ma è comunque il movente profondo del lavoro editoriale. Poi ce ne sono molti altri, più superficiali. Rispetto a questo, il fatto che un testo sia disponibile altrove è irrilevante. A parte che oggi tutti i testi sono sempre disponibili altrove, volendo.

*Biblioteca minima è una collana su cui state facendo ragionamenti alla luce di quello che viene pubblicato in rete? Considerate il longform digitale uno stimolo? Cercate in qualche modo di differenziarvene o di prenderlo come uno spunto?*

Credo di avere già risposto, più o meno. Ma, nonostante quello che ho detto, nessuno di noi è – se non in forme estremamente moderate – un luddista. Cerchiamo testi che ci convincano, e se li troviamo, non facciamo domande sul pedigree. Ad esempio, è possibile che un giorno alcuni degli – straordinari – post che Charles Simic pubblica sul suo blog vengano raccolti in volume. E questo nonostante presentino tutte le caratteristiche di leggerezza e occasionalità generalmente attribuite alla scrittura digitale. Ma il bello di tutto quello che diciamo su questo mondo ancora nuovo è che ogni posizione si trasforma, appena enunciata, nel suo contrario. O no?

# *Le copertine dei libri diventano un'altra cosa?*

Non sono più solo gli involucri di un blocco di pagine, ma anche dei rettangolini che guardiamo online: due grafici spiegano se questo cambia le cose

Giacomo Papi, ilpost.it, 10 giugno 2016

Lucy Feldman del «Wall Street Journal» ha **notato** che negli ultimi tempi molte copertine di libri americani e inglesi sono diventate gialle. La sua ipotesi è che la necessità di essere visibili online – Amazon negli Usa ormai copre intorno al 50 per cento delle vendite – stia spingendo grafici e editori a usare colori sempre più sgargianti in copertina, rinunciando al contrasto più forte per l'occhio umano, ovvero il nero su bianco. A riprova dell'invasione gialla, Feldman ha **fotografato** una distesa di libri recenti, giallo limone, **giallo cartuccia di stampante**, giallo **Pantone 108 o 803**. Il colpo d'occhio è convincente, ma lo stesso effetto si sarebbe potuto ottenere facilmente radunando copertine bianche, nere, rosse o bianche (le monocromie sono limitate, i colori primari sono 3 – RGB). In Italia, poi, il giallo non sarebbe una novità. È almeno dal 1929 – quando nacque la collana **I libri Gialli**, meglio nota come i Gialli Mondadori – che il giallo è una delle dominanti dell'editoria. Vent'anni fa, Stile Libero Einaudi **lo usò per le coste**, e fu imitato da molti, per esempio da **Strade blu** Mondadori e dalle **Farfalle** Marsilio. Ed è almeno dagli anni Ottanta che grafici e editori italiani puntano su colori accesi. L'effetto, paradossale, è che in un mondo coloratissimo, è l'assenza di colore a spiccare. Così è aumentato il bianco: sulla scia dei **Supercoralli** Einaudi sono arrivate, per dirne alcune, Isbn, **Nottetempo**, **Quodlibet**, la **serie Bianca Feltrinelli** (che è bianca fino a un certo punto).

La reazione al digitale è stata, quindi, anche quella di rafforzare l'aspetto cartaceo classico e le caratteristiche tipografiche dei libri. Se il giallo dei libri gialli

non ha soluzione, rimane interessante la domanda. Il digitale trasforma gli oggetti in icone, impone la rinuncia alla terza dimensione, al tatto e all'odorato, e trasforma gli occhi negli unici giudici. Significa che le caratteristiche materiali del libro – la carta, la rilegatura, la porosità del colore – non dovranno in alcun modo indebolire la sua forza visiva. Ma soprattutto, che per rimanere visibili anche online le copertine dovranno reggere anche in formato ridotto, che su Amazon è 3,7 cm x 5,6 cm.

*Cosa ne dicono Chipp Kidd e Paul Sabre*

Per capire se internet stia cambiando il modo di progettare le copertine dei libri, abbiamo girato la domanda via email a due dei più famosi disegnatori di copertine a livello mondiale, ottenendo risposte opposte. Il primo è Chipp Kidd, il **book designer** di Penguin Random House, uno per cui autori come Oliver Sacks si facevano inserire nei contratti la clausola che fosse lui a disegnare le loro copertine. Il suo ultimo libro, *Così è se vi sembra*, appena tradotto in Italia da Rizzoli, analizza il ruolo decisivo delle prime impressioni – o apparenze – nel dare giudizi e orientare le nostre scelte e la nostra vita. Per i libri la copertina è, appunto, la prima impressione. Risponde Chip Kidd: «Non penso che internet influenzi il modo di progettare i libri. Certamente non influenza il mio. Quando andavo a scuola, più di trent'anni fa, ci dicevano: "Se una grafica funziona bene quando è molto piccola, funzionerà in maniera ancora più brillante quando sarà esplosa alle dimensioni reali". Quindi ho utilizzato questo principio da prima che internet esistesse».

Il secondo è **Paul Sahre**, illustratore del «New York Times» e designer di copertine tra i più apprezzati negli ultimi anni (ne abbiamo scritto **qui**). La sua risposta è opposta a quella di Kidd, ma in qualche modo la completa perché aggiunge qualcosa sul rapporto tra carta e immagine digitale: «Sì, Amazon sta cambiando la progettazione delle copertine, ma naturalmente il discorso si può allargare a tutti i social media e digitali. Le copertine hanno bisogno di essere leggibili su tutti gli schermi, spesso in dimensioni ridotte. Nella maggior parte dei casi, ma non in tutti, le sottigliezze del libro fisico nel digitale non si traducono bene. Un risultato può essere l'utilizzo di caratteri più grandi e in neretto».

Per spiegare le difficoltà che si possono incontrare durante la traduzione, Sahre fa un esempio. «Potrebbe interessarti questa storia: avevo disegnato una copertina per un libro di Patton Oswald intitolato *Zombie Spaceship Wasteland*. La copertina della prima edizione hardcover aveva colori contrastanti (blu e rosso) che vibravano una volta stampati. Quando la copertina ha incominciato ad apparire ovunque in digitale, l'effetto di compressione creava una sfocatura illeggibile dei colori. Era un casino ed era totalmente inaspettato. Chi progetta le copertine oggi ha bisogno di conoscere anche queste cose. Ecco **come appariva**. Sul mio sito sono riuscito a tenerla sotto controllo:

Per il paperback abbiamo abbandonato il progetto».



### *Cosa si dice in Italia*

La differenza di opinioni tra Chipp Kidd e Paul Sahre si è riprodotta quasi identica anche con i due italiani interpellati, che però concordano sul fatto che oggi – che sia a causa di Amazon o del mercato in generale – occorre puntare su grafiche più essenziali e su un unico fuoco. «È in atto un processo di semplificazione visiva», dice Ottavio Di Brizzi, responsabile saggistica Rizzoli, «nelle librerie più grandi le copertine devono essere visibili anche a distanza e una cosa simile avviene online dove le copertine sono anche in scala 10 per cento. Ma non mi sembra si possa parlare di un effetto diretto del digitale, quanto della polverizzazione dell'attenzione. È un problema di affollamento che va al di là dell'online».

Quindi il digitale non ha un impatto sulle copertine dei libri? «La perdita di senso delle cornici tradizionali spinge a puntare sul quadro, e a semplificare il messaggio. In un universo affollato tutto quello che aggiunge sottrae. Negli Usa so che qualcuno fa copertine apposta per l'online, forse ha un senso per editori globali che si rivolgono a un mercato in lingua inglese, ma in Italia non potrebbe accadere». In Italia, in effetti, la vendita online di libri fisici è ancora molto lontana da quella negli Usa, che è ormai intorno al 50 per cento: secondo l'Aie, l'Associazione italiana editori, nel 2014 è stata del 13,8, quella di ebook del 3,4 per cento. Aggiunge Di Brizzi: «Per un editore internet è l'ultimo dei pensieri, perché ne diranno gli art director».

**Riccardo Falcinelli** è un art director che disegna copertine per Einaudi, minimumfax, Laterza, Carocci oltre che **«pagina99»**, e ha scritto parecchi libri in materia. Infatti non è d'accordo: «Le librerie online invece hanno cambiato radicalmente il modo di progettare le copertine. La prima volta che un libro viene visto, oggi, è online, non in libreria, quindi deve funzionare anche in formato francobollo altrimenti sui social network non girerà. Bisogna sempre tenere presente che oggi il mondo è filtrato dall'iPhone». Gli editori ne tengono conto? «Quasi mai, l'editoria continua a concentrarsi sul contenuto del libro o sull'aspetto commerciale legato alla libreria. Spesso

sono io che dico leviamo perché stiamo dando troppe informazioni. Ma le difficoltà più grandi sono con gli autori che vorrebbero tutto in copertina, e fanno fatica ad accettare che bisogna puntare su una cosa sola».

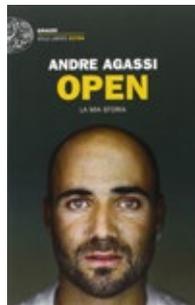
Le due fazioni in campo – semplificando: editori e designer – sono però d'accordo sul fatto che, oggi, la caratteristica più importante di una copertina è l'economia dell'informazione, non la sua ricchezza. «Chipp Kidd una volta ha detto che le librerie, anche quelle online, sono come le discoteche,» dice Di Brizzi «per attirare l'attenzione hai 3 secondi, al massimo 5, quindi sei libero di decidere di non vestirti bene, ma devi sapere che non avrai chance di essere notato. Il paradosso di Amazon è che il negozio più grande del mondo ha soltanto una vetrina. La visibilità è negata all'origine dal collo di bottiglia della vendita online. In questa situazione, l'unica cosa sensata da fare è cercare un elemento chiaro, un *punctum*, su cui far convergere l'attenzione».

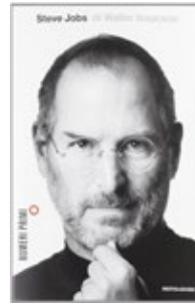
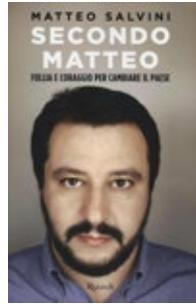
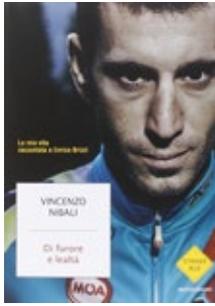
Falcinelli è d'accordo: «È essenziale che ci sia un unico punto focale. Vale soprattutto per la narrativa che si rivolge a tutti, meno per la saggistica alta che parla a chi già sa. Quanto ai colori, in Italia sono

sempre più o meno gli stessi: rosso, bianco e nero per i saggi; giallo, nero e rosso per la narrativa. Su una copertina i punti focali possibili sono 3: il nome dell'autore, se è molto famoso, il titolo se è memorabile, ma è molto raro, oppure l'immagine, che invece si può trovare sempre. Quindi, generalmente, è su quella che occorre puntare».

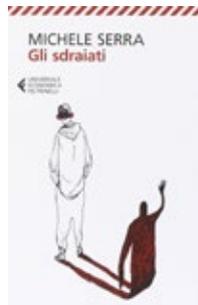
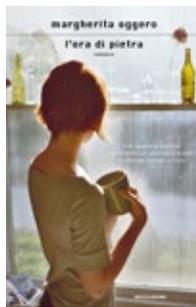
### *La faccia, la schiena e la grafica*

La necessità di trovare un fuoco orienta anche la scelta dell'immagine e determina, anche secondo Falcinelli, le 3 grandi tendenze generali delle copertine che oggi vengono fatte in Italia. «Da *La solitudine dei numeri primi* in poi» dice Falcinelli «c'è stata una pesante intromissione nell'editoria dell'estetica dei giornali femminili, che da sempre puntano sul volto». Il punctum più immediato ed efficace è la faccia umana, e in questo l'estetica di «Vogue» si confonde e sconfinava con quella delle foto segnaletiche (o dei selfie). Negli ultimi anni – almeno da *Open* di Agassi, ma probabilmente anche prima (in fondo è quello che fanno i Meridiani Mondadori dal 1969) – la faccia umana in primo e primissimo piano, che appartenga a sconosciuti o a persone famose, è il soggetto più ricorrente delle copertine italiane.

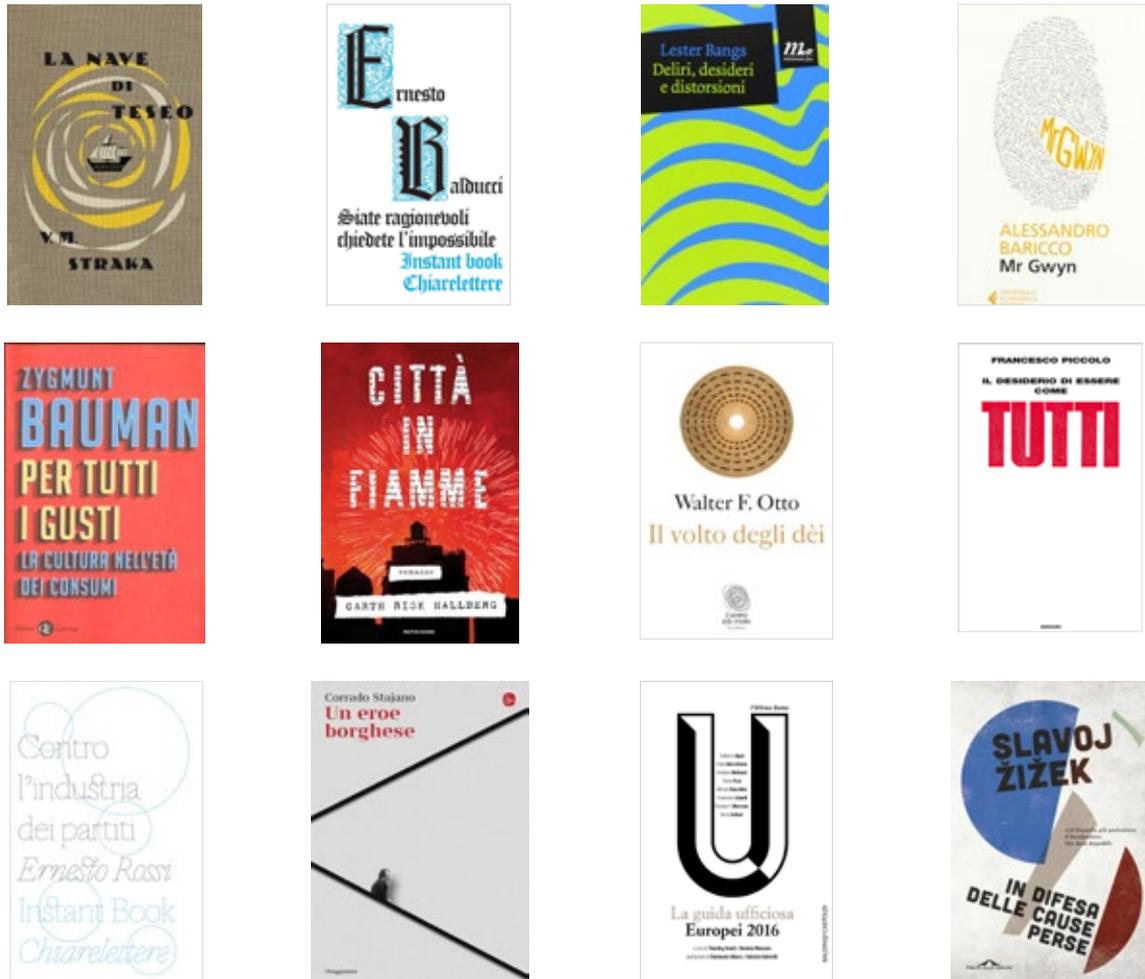




La seconda tendenza è mostrare la figura umana di schiena: dare le spalle al lettore è un gesto che è perfettamente speculare a guardarlo in faccia.



C'è poi una terza tendenza, minoritaria, che va nella direzione opposta e che reagisce al digitale puntando proprio sul carattere originario – *libresco* – dei libri. Negli ultimi anni, dopo decenni di assenza, anche in Italia come negli Usa, si torna a puntare sulla grafica e la tipografia.



Contrariamente a quanto sosteneva qualche anno fa un articolo dell'«Atlantic Monthly», il digitale non sta affatto uccidendo le copertine dei libri, anzi, la loro importanza sembra aumentare.

*«In un universo affollato tutto quello che aggiunge sottrae.»*

# Quando Borges inventò sé stesso

Simona Maggiorelli, left.it, 12 giugno 2016

14 giugno del 1986, esattamente trent'anni fa, moriva il poeta e narratore Jorge Luis Borges, l'autore di *La biblioteca di Babele*, di libri fantastici quanto enigmatici come *Finzioni*, *L'Aleph*, *Altre inquisizioni*. Un monumento nazionale con cui, nel bene e nel male, si sono dovute confrontate intere generazioni di scrittori. Ma che cosa ne è oggi di quest'autore icona, popolare più per le sue celebri interviste tv, con il bastone e il gatto (quando ormai era diventato completamente cieco), che per la sua vasta e complessa opera che spazia dai poemi epici, alla sperimentazione d'avanguardia, alle biografie immaginarie, a vertiginose narrazioni?

Lo scrittore argentino Alan Pauls indaga le molteplici facce di questo personaggio cosmopolita che dopo aver vissuto a lungo in Europa tornò a Buenos Aires dove fondò con gli amici Adolfo Bioy Casares e le sorelle Ocampo la rivista «Sur» lavorando nella biblioteca di Buenos Aires, da cui fu licenziato per il suo antiperonismo. Da critico e narratore il cinquantenne Pauls racconta la vita e l'opera di questo colosso della letteratura in *Il fattore Borges* (Edizioni Sur): un saggio affascinante, prismatico (anche visivamente perché strutturato come un ipertesto), per niente ossequioso nel mettere in luce gli aspetti anche contraddittori di Borges, scrittore nostalgico del passato e sperimentatore, candido e labirintico, reazionario e libertario, fondatore dell'argentinità e poliglotta, astratto e insieme coinvolto nel suo tempo.

«Uno dei luoghi comuni più diffusi è che Borges fosse uno scrittore separato dal mondo, che avesse addirittura bisogno di una distanza dal resto della società per poter scrivere» commenta Alan Pauls in Italia per un tour di presentazioni che dopo La grande invasione a Ivrea ha fatto tappa al Festival degli scrittori di Firenze e poi a Roma. «È stato per me molto importante scoprire che Borges ha vissuto gran parte della sua vita letteraria nel cuore della

socialità, con la sua attività di giornalista che ha portato avanti per molti anni».

*Nel libro lei demolisce molti stereotipi. Mostrandoci anche il lato ludico di Borges che con Bioy Casares scriveva romanzi corrosivi e sfacciati. È falsa l'immagine che abbiamo di lui come scrittore chiuso nella torre di avorio? Tutti dicevano che fosse un autore iper erudito. Di più. Che usasse l'erudizione come una sorta di armatura, di scudo. Rileggendolo per scrivere questo libro ho notato che, oltre a essere un appassionato lettore, fu uno straordinario divulgatore, molto sensibile alla forma della cultura popolare.*

*Un altro aspetto che lei riporta alla luce è la sua nostalgia per la poesia nazionale alla Martin Fierro, per l'epica dei criollos, per la milonga e il fragore dell'azione. Come avvenne il passaggio dal Borges romantico all'autore «metafisico», dalla scrittura essenziale e controllata?*

Come tutti gli scrittori Borges è molti autori allo stesso tempo. Per una buona decade fino agli anni Venti fu uno scrittore nazionalista, populista, addirittura bolscevico. È un aspetto non molto conosciuto del suo lavoro. La svolta vera io credo sia avvenuta intorno al 1930. Quando Borges inventa sé stesso come «scrittore classico». Sono pochi i nomi della letteratura – forse lui è l'unico – che nel xx secolo hanno potuto fare tutto ciò. Di solito è il tempo, sono le istituzioni culturali e le molte letture a decidere se un'opera è un classico. Borges è uno dei rari romanzieri che ha potuto dire: «Ora voglio essere un classico». Se lo autoattribuisce. E da quel momento è ancora attuale, possiamo dire che Borges è nostro contemporaneo, è fra di noi.

*Che cosa voleva dire per lui essere un classico?*

È la definizione di scrittore che Borges inventa. Uno scrittore classico, per lui, lavora sulle tematiche, sui

personaggi, sulla storia; lavora sulle condizioni minime per fare letteratura.

*A Ivrea ha detto che Borges, più che un padre, è stato uno zio un po' perverso per gli scrittori della sua generazione. Ovvero?*

Era per dire che non sentivamo l'esigenza di attaccarlo. Come invece aveva fatto la generazione degli scrittori degli anni Settanta, quella di Cortazar. Per noi era qualcuno che ci apriva la strada della letteratura, che ci permetteva di scrivere, non in maniera necessariamente borgesiana. Anzi. Di solito gli zii sono quelli che incoraggiano i bambini all'avventura. Mentre il padre ti controlla, lo zio, in genere, ti dà libertà. Perverso nel senso che lascia intuire ai nipotini strade che i rappresentanti ufficiali dell'accademia non permettono. Noi che abbiamo cominciato a scrivere a partire dagli anni Ottanta sempre abbiamo scritto con Borges; a partire da Borges. È raro che qualcuno di noi lo abbia usato come banco di prova per poi demolirlo. Per noi è sempre stato un promotore di letteratura, non una presenza dispotica o castrante.

*Roberto Bolaño è stato l'autore che per primo ha riconosciuto il valore di Alan Pauls scrittore. Lei ha detto che La letteratura nazista in America (Adelphi) dello scrittore cileno non sarebbe stato possibile senza Borges. Che cosa vedeva Bolaño in Borges?*

Io penso che abbia scoperto in Borges una sorta di antidoto contro i peggiori mali della letteratura latinoamericana come si è andata configurando negli anni Sessanta e Settanta. Credo che Bolaño si considerasse pienamente uno scrittore latinoamericano ma penso anche che vedesse con chiarezza le cose che non funzionavano più e da cambiare. Mi sembra che Borges abbia funzionato per lui come una medicina per curare la nostra letteratura del boom. Ciò che è più interessante è che Bolaño sia stato capace di mettere in relazione due tradizioni letterarie che avvertiva come incompatibili: da un lato c'era la tradizione beatnik e vitalista. Dall'altro la tradizione erudita. Quando dico erudita intendo una tradizione alla Borges sempre attraversata da auto ironia, dal gioco della finzione.

*«Noi che abbiamo cominciato a scrivere a partire dagli anni Ottanta sempre abbiamo scritto con Borges; a partire da Borges.»*

*Cosa pensa, invece, di chi accusa Borges di essere un «autore ricco di letteratura, ma povero di umanità»?*

Penso che chi ne critica la presunta freddezza, la cerebrality, esprima una visione scissa fra emozione e pensiero, come se fossero due cose distinte. Denota una ideologia che pensa le emozioni da un lato e l'intelletto da un'altra. Questa è un'idea arcaica, cartesiana. In Borges invece c'è una drammatizzazione del pensiero. Il punto in cui si installa per scrivere è esattamente quello in cui un'emozione nasce, per questo dico che in lui non si può distinguere il piano emotivo da quello intellettuale. Non possiamo pensare che l'umanità sia legata alle emozioni e la letteratura alle idee astratte. Penso che Borges metta in crisi questo modo di pensare che tende a dividere le cose. In lui non si può distinguere il corpo, dal pensiero, dal linguaggio. I personaggi di Borges soffrono per il fatto che pensano in quel modo. Quando un personaggio rischia di morire per ciò che pensa il suo pensiero non è massimamente fisico, legato al corpo, al vissuto?

*Scrivere la trilogia – Storia del pianto, Storia dei capelli e Storia del denaro – è stato per lei un modo per elaborare il dolore di quegli anni in cui una intera generazione viva e progressista in Argentina fu stroncata dalla dittatura?*

Per me è stato un modo per comprendere più a fondo cosa era accaduto. Non solo in termini sociali, storici e politici, ma anche e soprattutto personali. Mi sono formato proprio in quel periodo. Avevo 12 anni nel 1970 e 21 nel 1980. Questo significa che i 5 o 6 anni del sogno rivoluzionario e i 4 anni di orrore del terrorismo di Stato coincidono con la mia formazione emotiva, sessuale, intellettuale, come giovane uomo, scrittore, come critico ecc. Ho cominciato a

scrivere in qualche modo per comprendere che cosa era accaduto, non solo negli anni della dittatura ma anche in quelli precedenti che sono stati anni molto complessi in Argentina; volevo capire come si era sviluppata una sensibilità come la mia che era, per molti versi, una sensibilità generazionale.

*Lei è scrittore ma anche giornalista. In Italia La nuova frontiera e Sur stanno pubblicando tutta l'opera di Rodolfo Walsh, giornalista e scrittore desaparecido che con Operazione massacro denunciò il regime.*

Sì, amo il giornalismo e i libri di Rodolfo Walsh: era un grande scrittore che inventò quella che Truman Capote avrebbe chiamato la non fiction. Un giornalismo che incontra la forza della letteratura. Walsh è uno scrittore davvero unico, straordinariamente importante.

*In Italia si sta celebrando il processo Condor, anche se i giornali ne parlano poco. L'elaborazione della memoria continua o incontra ostacoli nell'Argentina conservatrice di Macri?*

Stiamo vivendo un momento delicato. Il lavoro sulla memoria continua, ma il nuovo governo di Macri non ha affinità di pensiero con le associazioni e le istituzioni che in Argentina lavorano sulla memoria. Proprio per questo sono tutte in allerta. Non è scontato che tutto proceda. Per il governo precedente il processo di elaborazione della memoria era una scelta politica, di Stato. Per l'attuale governo non è così. Diversamente da quanto è accaduto in Cile o in Brasile in Argentina la memoria è stata una questione centrale nel dibattito pubblico, per la società, per la giustizia. Spero non si torni indietro.



# *Imperdonabile, persino con Dio: Flannery O'Connor*

Da Bompiani il *Diario di preghiera* di Flannery O'Connor, rinvenuto di recente. Perfettista, mistica moderna attiva, la scrittrice cattolica di Georgia ci si rivela nei suoi commerci con il Padre, a cui chiede di darle una storia, «subito»

Caterina Ricciardi, «Alias del manifesto», 12 giugno 2016

Se c'è una sodale che – avesse avuto il tempo – Cristina Campo avrebbe potuto aggiungere alla sua lista di *Imperdonabili*, la scelta sarebbe caduta su Flannery O'Connor, la scrittrice cattolica del profondo Sud degli Stati Uniti, della quale la poetessa italiana mai parla nei suoi scritti ma che certamente fu tra le sue ultime letture. Gli «imperdonabili» di un suo saggio degli anni Sessanta sono i rari «trappisti della perfezione», gli inflessibili, i meticolosi della scrittura e della visione, coloro che, dotati di «grazia, leggerezza, ironia, sensi fini, occhio fermo e difficile» si votano alla «castità, obbedienza, povertà»: gli stati mentali che quella passione perfettista e «sacrificale» impone. C'è ancora altro che si può accreditare alla comune «imperdonabilità» di queste due contemporanee, le quali, pur distanti per universi geografici e sapienza genetica, nella loro ricerca spirituale condivisero una medesima devozione al mistero religioso e ai rituali liturgici, lessero alcuni degli stessi autori (Léon Bloy, Mauriac, Simone Weil, Maritain) e coltivarono una mistica moderna attiva, non immune talora da imperdonabili impennate eterodosse.

Flannery O'Connor visse la sua giovinezza a Savannah, in Georgia, e gli anni della maturità nella fattoria di famiglia a Milledgeville – molto più addentro nel territorio della Bible Belt –, dove si confinò dopo la scoperta, nel 1950, del «lupus eritematoso», la malattia deformante che l'avrebbe portata alla morte nel 1964, all'età di 39 anni. Nei due romanzi (*La saggezza nel sangue*, *Il cielo è dei violenti*) e i 32 racconti che ha lasciato, di quest'area

geografica a prevalenza protestante-radical, severamente segregazionista, popolata da un'alta percentuale di neri, «poveri bianchi» e un residuo di decaduta aristocrazia di campagna, O'Connor fa l'arena infuocata in cui i suoi personaggi combattono con o contro Dio, attraversando esperienze estreme, violente, grottesche, comicamente sacrileghe, culminanti – quando va bene – nella catarsi di una sofferenza redentiva, quale unico snodo verso la salvezza dell'anima. Sulle sue creature (riprese dal «vero»), il loro fondamentalismo e l'asprezza antropologico-culturale del contesto, O'Connor verifica, spesso sardonicamente, la sostanza dei misteri teologici cardinali del Cristianesimo (colpa, perdizione, grazia, redenzione, eucarestia), sorretta da una scrittura rigorosa, graffiante, e dal pilastro della fede – la lezione tomista in particolare – che l'ha dotata di «sangue sapiente».

Con l'eccezione di un viaggio a Lourdes e a Roma (da Pio XII) nel 1958, l'unica sua evasione dal sanguigno paesaggio domestico fu il felice soggiorno post-universitario a Nord, presso lo Iowa Writers' Project (dal gennaio del 1946 al settembre del 1947) e, poi, nella comunità letteraria di Yaddo (dove, si bisbiglia, prese una sbandata per Robert Lowell) e, quindi, per alcuni mesi, a New York e nel Connecticut: mondi più laici, freddi, agli antipodi della Georgia. E fu nell'eterotopia di Iowa City che ella iniziò a stendere un diario di colloqui a tu per tu con Dio. Rinvenuto di recente fra le sue carte dall'amico W. A. Sessions – l'autore dell'attesa biografia ufficiale di O'Connor – il *Diario di*

*preghiera*, pubblicato negli Stati Uniti nel 2013 con una riproduzione anastatica del manoscritto, appare adesso in Italia (traduzione di Elena Buia e Andrew Rutt, prefazione di Mariapia Veladiano, introduzione di W.A. Sessions, Bompiani, pp 110, euro 11).

Cos'è la preghiera per questa cattolica ventiduenne del Sud catapultatasi in un ambiente intellettualmente scettico, votato non all'evangelismo ma alla creazione artistica? «Oh Dio, Ti prego rischiara la mia mente. Ti prego rendila pulita [...] Non intendo rinnegare le preghiere tradizionali che ho detto per tutta la vita; ma le dico e non le sento». C'è da supporre che furono numerose le tentazioni, le sfide agnostiche (come pure le vanità) che si presentarono alla dirittura religiosa della giovane O'Connor, se ella sentì il bisogno di invocare aiuto («Ho paura di mani insidiose oh Signore che brancolano nel buio della mia anima») sia per non perdersi sia per trovare – quasi in capzioso commercio con Dio – un compromesso tra nuove aspirazioni e l'integrità del suo stigma spirituale: «Vorrei tanto riuscire a avere successo in questo mondo riguardo ciò che voglio fare. Ti ho pregato per questo motivo con la mente e i nervi». Ecco lo sgorgare di una preghiera tutta sua (con la mente e i nervi), spesso vacillante nei toni, più mondana nelle attese: «Caro Dio, non voglio che questo sia un esercizio metafisico, ma un qualcosa in lode di Dio [...] Le preghiere, lo capisco, dovrebbero contenere (momenti di) adorazione, contrizione, ringraziamento e supplica [...] È l'adorarTi, caro Dio, che più mi sgomenta [...] Concedimi la grazia, caro Dio, di vedere la desolazione e la miseria dei luoghi in cui non sei adorato ma profanato». Forse assediata da circostanze che temeva svianti, O'Connor prega e supplica per un apostolato nella vita che possa accontentare entrambi, lei e Dio: «Ti prego, fa' che i principi cristiani pervadano la mia scrittura e fa' che i miei scritti (pubblicati) siano numerosi abbastanza per diffonderli. Ho il terrore, oh Signore, di perdere la fede. La mia mente non è forte. È preda di ogni sorta di cialtroneria intellettuale. Non voglio che sia la paura a farmi restare nella chiesa.

Non voglio essere una codarda che sta con Te per timore dell'inferno». E quindi, dopo questa sorta di taglieggiamento, promette di piegare la sua volontà a quella del «Padre», farsi suo tramite, voce e «strumento» della sua «storia».

Come già Emily Dickinson un secolo prima, O'Connor non teme (o si presta al gioco astuto e infantile) di diminuirsi, farsi piccola, fragile, indegna («La mia intelligenza è così limitata»; «Io sono stupida, stupida quasi quanto le persone che metto in ridicolo [...] Non valgo molto»; «Devo crescere»; «Forse sono mediocre»), affidandosi nella scrittura a una retorica eufemistica, e mettendo in atto un giocare al gatto e al topo, in modo da guadagnare lo sguardo generoso del suo invisibile interlocutore. Inutile precisare che ella ha invece un'alta opinione di se stessa, e lo dice chiaro e tondo anche a Dio: «Voglio essere intelligente e mi piace essere intelligente & voglio essere considerata tale». Il suo diario di devozioni trabocca tuttavia di stilemi da *captatio benevolentiae*: «Per favore aiutami caro Dio a essere una brava scrittrice e a riuscire a far accettare qualche altra mia opera. Certo, questo è così lontano da ciò che merito, che naturalmente sono colpita dalla mia sfrontatezza». E Dio l'accontenta, le dà infine «una storia» da scrivere.

Ma non basta, la storia che ella va componendo per Grazia ottenuta deve essere anche di qualità, e per renderla tale pretende che sia Lui a prendersi «cura di farla sembrare una buona storia». Quella storia, dirà più avanti, vuole scriverla «per un'intenzione buona & per una cattiva. Quella cattiva è al di sopra di tutto»: si tratta dei primi germi del perverso La saggezza nel sangue. «Quello che chiedo» ammette infine la supplice «è davvero molto ridicolo. Oh Signore, vado dicendo, al momento sono una scamorza, fai di me una mistica, immediatamente». Immediatamente, senza perdere tempo, se non quel tanto che le serve per correggersi e trasformare la «scamorza» in una «falena»: una falena imperdonabile che (addirittura!) «vorrebbe essere re, una stupida cosa indolente, una cosa sciocca, che vuole che Dio, il creatore di tutta la terra, sia il suo amante. Subito».

# Borges ti spiega Google

La Biblioteca di Babele ci aiuta a capire il motore di ricerca, dalle ambizioni di onniscienza alle inevitabili imperfezioni

Antonio Sgobba, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 13 giugno 2016

Il 14 giugno 1986 moriva Jorge Luis Borges. Trent'anni dopo, perché dovremmo ancora leggerlo? Una risposta la suggerisce il filosofo dei media **John Durham Peters**, nel suo ultimo saggio (*The Marvelous Clouds*, University of Chicago Press, 2015): «Borges è il santo patrono di Google». Non è una scoperta: «È la stessa retorica di Google nella sua autorappresentazione, a coltivare questo lignaggio» scrive il filosofo. Per esempio, nell'agosto del 2011 il motore di ricerca aveva onorato lo scrittore con un doodle celebrativo per il centododicesimo anniversario della nascita: **un ritratto di Borges davanti a una biblioteca di Babele stilizzata**. Il riferimento era a uno dei racconti più famosi (la prima versione è del 1941, ora si trova nella raccolta *Finzioni*) dello scrittore argentino, a partire dall'incipit:

*L'universo (che altri chiama la biblioteca)*

La biblioteca contiene tutti i possibili libri composti da tutte le possibili variazioni delle 25 lettere dell'alfabeto, disposti in gallerie esagonali composte da 20 scaffali (5 per lato, due lati sono liberi e danno su corridoi che conducono verso altre gallerie), ogni scaffale contiene 32 libri, ciascuno di 410 pagine, ogni pagina ha 40 righe, ogni riga 40 lettere. «La Biblioteca è totale», i suoi scaffali registrano ogni cosa:

*Tutto: la storia minuziosa dell'avvenire, le autobiografie degli arcangeli, il catalogo fedele della Biblioteca, migliaia e migliaia di cataloghi falsi, la dimostrazione della falsità di questi cataloghi, la dimostrazione della*

*falsità del catalogo autentico, l'evangelo gnostico di Basilida, il commento di questo evangelo, il commento del commento di questo evangelo, il resoconto veridico della tua morte, la traduzione di ogni libro in tutte le lingue, le interpolazioni di ogni libro in tutti i libri.*

E invece, che cos'è Google? «Un bibliotecario con una completa padronanza dell'intero corpus della conoscenza umana» lo ha definito **una volta** Larry Page, uno dei fondatori. Nei primi anni Duemila poteva sembrare solo un proposito ambizioso, oggi l'idea che il motore di ricerca sia in grado di gestire tutta la conoscenza del mondo non ci sembra così distante. **Si calcola** che la capacità dei depositi di dati di Google sia pari a 15 exabyte, vale a dire 15.000.000.000.000.000 di bytes. L'obiettivo aziendale, la cosiddetta **Corporate mission**, è così definita:

*La mission di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e utili.*

*The world's information.* Le informazioni del mondo: possiamo intuire la mole di dati se pensiamo che l'umanità ha prodotto 150 exabyte di dati nel 2005, saliti a 1200 exabyte nel 2010, e **si prevede** che entro il 2016 il traffico dati globale solo su rete mobile raggiungerà i 10,8 exabyte mensili.

Dove potremmo mai trovare una biblioteca di queste dimensioni? Secondo Durham Peters gli scaffali in cui si muove il bibliotecario sognato da Page sono gli scaffali della Biblioteca di Babele descritta da

Borges. Il matematico William Goldbloom Bloch, nel saggio *The Unimaginable Mathematics of Borges Library of Babel* (oup, 2008), ha calcolato il numero di volumi che la biblioteca descritta da Borges dovrebbe custodire: si parla di 10 alla 1.834.097 libri. E se immaginiamo variazioni nella disposizione degli scaffali, il numero delle combinazioni diventa ancora più vertiginoso. Negli scaffali della biblioteca troveremmo appunto tutta la conoscenza, fianco a fianco con tutta la falsità, immerse in pagine e pagine di assoluti nonsense – ricorda qualcosa? E se fino a poco tempo fa potevamo considerare questa solo un’utopia (o distopia) forgiata dalla mente immaginifica di Borges, ora abbiamo la possibilità di vedere concretamente com’è fatta la Biblioteca di Babele. Renato Giovannoli, bibliotecario e allievo di Umberto Eco, nel saggio *Come costruire la Biblioteca di Babele* (Medusa, 2015) propone una concreta visualizzazione architettonica della struttura. Mentre è sufficiente visitare il sito [libraryofbabel.info](http://libraryofbabel.info), realizzato dallo scrittore e programmatore newyorkese Jonathan Basile, per trovare il testo di ogni volume della Biblioteca. Consultando la pagina web a cura di Basile viene da pensare che internet – in un solo sito – è in grado di contenere l’intera Biblioteca di Babele.

Borges descrive la reazione alla scoperta del fatto che la biblioteca comprendesse tutti i libri possibili (quindi anche tutta la conoscenza): «La prima impressione fu di stravagante felicità. Tutti gli uomini si sentirono padroni di un tesoro intatto e segreto». Ma poi le cose cambiarono: «Alla speranza smodata, com’è naturale, successe un’eccessiva depressione», aggiunge Borges. Una sensazione che dovrebbe esserci familiare. È «la maledizione dell’onniscienza» come la chiama **James Gleick**. La Biblioteca di Babele finirà sempre col rivelarsi un incubo soffocante. Abbiamo a disposizione la risposta a tutte le nostre domande, ma selezionare ciò di cui abbiamo bisogno richiede lavoro. Dimenticare richiede ancora più lavoro. E in ogni caso continueremo a chiederci che cosa non sappiamo. La conoscenza non è una raccolta senza fine; conoscere vuol dire scegliere, liberarsi dell’inutile, sprecare informazioni.

Comprendere significa scartare più che accumulare. Google sa tutto, sa anche questo. Come scrive John Durham Peters, «Google si adatta a un universo lo-fi, un universo che richiede molti eccetera nel suo catalogo». Google non ha l’ansia di conoscere ciò che non è ancora stato segnalato in un pagina web. Qualsiasi cosa prima o poi verrà fuori in una ricerca su Google, se la gente crede che valga la pena notarla e taggarla. L’universo visto da Mountain View è abbastanza finito da essere schematizzato. «Se Google è Dio, è un Dio approssimativo» scrive il filosofo. La sua conoscenza non è infinitamente accurata, ma generica e pragmatica, è un dio che brancola tra le probabilità. Perché Dio dovrebbe intasare la sua mente con dettagli inutili quando l’intelligenza si muove per intuizioni e salti? Chi possiede il catalogo più ampio e profondo di tutti ha anche la necessità di un indice veloce. «Forse Dio non è nei dettagli» leggiamo in *Marvelous Clouds*. **Di recente** un portavoce di Google ha ribadito:

*Il nostro obiettivo è essere utili. Siamo consapevoli che non saremo mai perfetti, esattamente come la conoscenza di una persona o di una biblioteca non è mai completa.*

E anche questa è una caratteristica che Borges avrebbe apprezzato: «È un errore considerare la Biblioteca di Babele come una distopia: è un imperturbabile attestato di giubilo» scrive Durham Peters. «Le lacune nella biblioteca ci mostrano che l’universo è incompleto, cosparso di macchie di eccetera». Un’immagine dell’universo che fa pensare a internet: c’è il dark e il deep web, le reti private, classificate, protette, quello che le password nascondono, i link morti, guasti, e tutto il resto. Internet contiene vasti deserti di irreperibilità. «Il web non sa che cosa ignora» ricorda Durham Peters. internet, come la biblioteca borgesiana, è pieno di lacune. Del resto una rete non è altro che una collezione di buchi tenuti insieme da uno spago. Questa prospettiva non deve essere scoraggiante, secondo il filosofo: «Un universo di lacune è un universo in cui abbiamo qualcosa da fare».

# *Nessuno mi ha letto ma sono già un bestseller*

Fiona Barton, esordiente di 59 anni ha venduto i diritti del suo thriller *La vedova* in 32 paesi. «L'agente letterario? L'ho trovato su Google»

Antonello Guerrera, «la Repubblica», 14 giugno 2016

Sarà il bestseller dell'estate. Anzi, il thriller dell'anno, dicono. Eppure l'autore, o meglio l'autrice, non ha mai scritto un libro prima. Sta facendo il suo esordio a «soltanto» 59 anni, sottolinea lei. E non la conosce nessuno. Almeno fino a oggi, quando sarà in libreria *La vedova*, il primo e già chiacchieratissimo romanzo dell'inglese Fiona Barton, ora anche in Italia grazie a Einaudi Stile Libero. Un'opera sulla quale si è scatenata un'asta incredibile ben prima della sua pubblicazione. Già venduta in 32 paesi, appena approdata negli Usa è subito stata inclusa tra i migliori libri del «New York Times».

Per l'«Observer» è il nuovo *La ragazza del treno*, il bestseller mondiale di Paula Hawkins. Per Stephen King, invece, è un libro «imperdibile».

«Ma io ho avuto solo fortuna, tanta fortuna» tiene a precisare Barton, che abbiamo incontrato a Bordeaux, in Francia. Perché il buen retiro della rinomata giornalista di «Telegraph» e «Daily Mail» ora in pensione è a due ore di macchina dalla città girondina del vino: «Io e mio marito abbiamo deciso di trasferirci in Francia perché questa regione ci è piaciuta subito» racconta sotto il suo scialle fresco e grigio, dietro gli occhietti verdi e i capelli rossi e ordinati. «E poi Londra era diventata invivibile».

*La vedova* parla di una bambina, Bella, scomparsa mentre giocava nel suo giardino di casa. La Vedova è Jean, moglie di Glen Taylor, un ex bancario e poi autista, con il turpe peccato della pedopornografia online e accusato del rapimento di Bella. La Vedova Jean parla in prima persona della vicenda e del tormento di vivere accanto a un uomo che, anche se

rilasciato per insufficienza di prove, la polizia ritiene un mostro. Ma Jean non è l'unica voce del libro. Perché qui sono intersecati narratori e punti di vista, come quello dell'irriducibile reporter Kate, quasi un alter ego della Barton, che vuole intervistare la Vedova. Il risultato è una scrittura liscia ma corposa, ricamata da una ragnatela di illuminazioni, fragili sentimenti ed esili menzogne.

*Signora Barton, ma come ha fatto ad avere un successo simile alla sua opera d'esordio, a 59 anni, ancor prima che arrivasse in libreria?*

Non lo so. So solo che ho avuto molta fortuna. Oggi, con tutti i libri che ci sono in giro, conta il tempismo e soprattutto trovare la persona giusta. Nel mio caso, il mio attuale agente: Madeleine Milburn.

*E come ha fatto a convincerla che custodiva un bestseller nel cassetto?*

Qualche anno fa ho partecipato a un concorso letterario in tv aperto a testi di diecimila parole. Mi aveva allertato un'amica. Io avevo scritto un testo proprio di quella lunghezza mentre ero in Sri Lanka, dove io e mio marito facevamo volontariato dopo aver lasciato i nostri rispettivi lavori. A un certo punto, però, lui è tornato in Inghilterra per il padre malato. E così sono rimasta sola. Mi son detta: proviamoci. Ho scritto 10 capitoli e li ho messi in un cassetto.

*E poi?*

Ho partecipato al concorso. Sono arrivata in finale con altri 5 aspiranti scrittori. Dal testo di diecimila

parole, bisognava scrivere un intero romanzo in 6 mesi. L'ho fatto in fretta e furia, mentre ero in Birmania per organizzare una scuola di giornalismo.

*E così ha vinto il concorso, tante lodi e poi è stato tutto facile.*

Ma no! Invece ho perso. Però oramai il libro era completato e non sapevo cosa fare. Allora ho cercato su Google le parole: «thriller psicologico agente». È spuntata Madeleine Milburn. Le ho inviato tutto e le è piaciuto subito. Lo ha proposto a diverse case editrici e si è accesa una piccola asta tra due editori. Ed è cominciato un effetto domino. Non riuscivo a crederci. Ma oggi giorno succede anche questo.

*Quanto l'ha aiutata la precedente carriera giornalistica?*

In realtà, all'inizio mi ha ostacolato. Quando sei una reporter hai la testa sempre occupata. Mi era impossibile scrivere un romanzo. Poi ho avuto il coraggio di lasciare il giornalismo, che però mi facilita molto lo stile della narrazione.

*Che infatti è molto particolare, intreccia punti di vista, tempi verbali e verità molto relative.*

In effetti, uno nella *Vedova* si chiede sempre chi manipola l'altro. Sono partita con una sola voce narrante, Jean. Ma poi piano piano ho amato l'idea che il lettore potesse avere la stessa storia raccontata da 4 diversi punti di vista, anche attraverso le bugie e le menzogne delle voci narranti. Perché la verità è un'entità molto scivolosa.

*Lei è stata lodata persino da Stephen King, un maestro del thriller psicologico. Quanto hanno influito le sue opere sulla scrittura della Vedova?*

King è un grandissimo, e per me è un onore ricevere i suoi elogi. Ma se devo essere sincera, sono state altre le mie fonti di ispirazione. Al momento la mia favorita è Kate Atkinson.

*Perché?*

Perché scrive meravigliosamente. Quando la leggo mi sembra che diriga un'orchestra. E poi Hilary Mantel. Pochi come lei sanno descrivere i personaggi.

*A proposito, si è ispirata a un evento particolare per raccontare il rapimento della bambina al centro del suo romanzo, come il caso di Madeleine McCann?*

No, anche se di quella tragedia me ne sono occupata personalmente come reporter. Ma secondo me *La vedova* non parla tanto del rapimento di una bambina, quanto della storia di un matrimonio. E dei suoi segreti. Marito e moglie, quanto sanno realmente l'uno dell'altro? Quando hai un uomo accusato di crimini così imperdonabili come il rapimento di una bimba e la pedopornografia online, cosa succede in una donna? Come può comportarsi nei confronti dell'uomo che ha sposato e amato?

*I suoi protagonisti, il suo agente, i suoi riferimenti letterari. Sono tutte donne. Perché?*

Perché durante la mia carriera ho incontrato molte donne forti. Donne che hanno sofferto le pene più strazianti. E che mi hanno sempre impressionato e commosso per la loro tenacia, per l'abilità di affrontare gli eventi. Molto spesso, in generale, nei thriller le donne sono solo i cadaveri, le vittime. Nei miei libri, invece, hanno una voce, dirimpente. Ed è questo ciò che volevo.

*«Molto spesso, in generale, nei thriller le donne sono solo i cadaveri, le vittime. Nei miei libri, invece, hanno una voce, dirimpente.»*

## Perché continuare a lottare per il premio Strega

Questo articolo è stato pubblicato nell'ultimo numero di «Vice Magazine». L'autore è Vanni Santoni, scrittore, giornalista e editor che dirige la narrativa Tunué e il cui ultimo libro, *Muro di casse*, è stato pubblicato lo scorso anno da Laterza

Vanni Santoni, vice.com, 16 giugno 2016

Sei un editor che sta muovendo i primi passi nel campo editoriale. Il secondo titolo della tua collana comincia a fare risultati importanti. Il suo autore, un giorno, te la butta là: «Perché non lo candidiamo allo Strega?».

Era il 2014. Il libro era *Stalin+Bianca* di Iacopo Barison. Ero editor da un anno, ma scrittore lo ero da 7, ero amico di gente che era stata candidata e anche di alcuni vincitori, eppure il premio Strega continuava ad apparirmi come qualcosa di esoterico. La richiesta di Barison mi sembrò curiosa. Non era forse, lo Strega, il premio degli editori, in cui tutto è preordinato, telecomandato, gestito da oscure camarille, inaccessibile ai liberi e indipendenti? C'entrava forse il fatto che, con l'eccezione del mio primo romanzo, avevo pubblicato narrazioni ibride, letteratura epigrafica, romanzi collettivi, romanzi fantastici – nulla, insomma, di sufficientemente canonico per essere candidabile al premio, e quindi lo avevo sempre osservato dalla distanza, finendo vittima della vulgata. Il pregiudizio si infranse sulla candidatura di Barison. Non fu semplicissimo trovare due *Amici della domenica* – questo il nome dei 400 e più giurati che possono candidare i titoli e poi li votano – disposti a sostenerlo, ma neanche impossibile. Dunque, si poteva. Dunque, non vi erano invisibili barriere a impedire alle indipendenti la partecipazione. L'intraprendenza di Iacopo aveva aperto una crepa in un'idea che io stesso avevo introiettato. Così, quest'anno, quando *Dalle rovine* di Luciano Funetta ha sbriciolato i record di *Stalin+Bianca*, ce lo siamo detti da soli, «candidiamolo allo Strega!».

Il compito appariva anche più complesso, dato che il libro era uscito più a ridosso. Molti Amici avevano già preso impegni con altri libri, e ci siamo trovati con un solo sponsor. A quel punto è stata proprio la Fondazione Bellonci, tramite il suo direttore Stefano Petrocchi, a suggerirci alcuni giurati che avrebbero potuto apprezzare e candidare il libro: chiara testimonianza dell'interesse di averlo al premio, al di là di qualunque logica editoriale. Quando il romanzo è riuscito a superare quelli di altre e più grandi case editrici ed entrare in dozzina – il percorso di un libro allo Strega si articola in 4 fasi: candidatura da parte di due Amici; eventuale ammissione nella dozzina semifinalista in base alle sole decisioni del comitato direttivo; eventuale ammissione nella cinquina finalista in base ai voti degli Amici; eventuale vittoria secondo la stessa modalità – l'impressione è stata che la qualità letteraria l'avesse spuntata sul peso editoriale, e che di conseguenza tale peso non fosse, come molti dicono, il solo parametro d'azione del premio.

Guardando l'albo d'oro, però, è pur vero che negli ultimi 10 anni i vincitori appartengono tutti al Gruppo Mondadori (7 vittorie, ripartite tra Mondadori – 4 – ed Einaudi – 3) e Rcs (3 vittorie, due a Bompiani e una a Rizzoli); andando più indietro cambia poco, salvo qualche apparizione di Feltrinelli. Non stupisce allora che ogni anno ci sia una polemica, e di solito, più che dalle piccole e medie, che la gara la fanno sulla dozzina o sulla cinquina, arriva da quelle grandi o dai loro autori che non riescono a centrare la vittoria.

Nel 2012 Emanuele Trevi, a sua volta Amico, sembrava destinato a rompere la tradizione col suo libro *Qualcosa di scritto*, uscito per Ponte alle Grazie (parte di quel gruppo Gems che include Garzanti, Longanesi, Guanda e altri marchi): finì per concedere la vittoria, per due soli voti di scarto, ad Alessandro Piperno e il suo *Inseparabili*, edito Mondadori. In un'intervista rilasciata al «Messaggero» dopo la sconfitta, disse che il premio avrebbe dovuto cambiare: «Non è possibile che a scegliere i libri da votare siano gli editori [...] ciò che non va, per dirla con un termine politico, sono le primarie. Il fatto che sia l'editore a candidare». Allo stesso modo, l'anno scorso Roberto Saviano aveva avuto parole pesanti per i giurati che non avessero votato Elena Ferrante – la cui *Amica geniale* edita dalla indipendente e/o è arrivata in effetti terza, dietro alla *Ferocia* di Nicola Lagioia, Einaudi, e *La sposa* di Mauro Covacich, Bompiani.

Da parte editoriale, le polemiche non sono minori: in passato furono Baldini&Castoldi e lo stesso gruppo Gems a lamentare la presunta impossibilità di arrivare al gradino più alto; quest'anno è stato Gianluca Foglia, direttore editoriale di Feltrinelli, a rompere col premio decidendo di non partecipare e auspicandone una riforma radicale. Tutte queste polemiche, però, non fanno che alimentare la mitologia dello Strega, ma soprattutto testimoniano l'enorme interesse editoriale che ancora catalizza. Per una ragione molto semplice: a differenza di quasi tutti gli altri premi letterari italiani, lo Strega fa vendere, e molto.

«Secondo un'indagine indipendente realizzata nel 2013 dall'economista Vincenzo Scoppa e dalla ricercatrice Michela Ponzo» racconta Petrocchi «è emerso che la vittoria al premio Strega incrementa

le vendite anche del 500 per cento. È un fatto» continua «che anche l'ammissione in dozzina e il passaggio in cinquina abbiano effetti positivi sulle vendite, anche per via della ulteriore esposizione mediatica. Ma il vero impatto si ha sul libro vincitore». In alcuni casi – due recenti sono stati *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano e *Storia della mia gente* di Edoardo Nesi – il venduto si è addirittura decuplicato.

Per questo, racconta Filippo Bologna, che allo Strega ha partecipato da outsider nel 2009 con *Come ho perso la guerra* (Fandango) e ne è rimasto tanto colpito da ambientarci il romanzo successivo (*I pappagalli*, 2012), «la verità è che, al di là delle dichiarazioni sportive dei partecipanti, è una lotta ferocissima, quello che conta è vincere. Anche quegli autori, magari veterani, che partecipano ostentando irenico distacco, in realtà vogliono solo una cosa: vincere. L'unico modo per guardare il premio con obiettività è partecipare come ho fatto io, ovvero senza alcuna possibilità di vittoria. Allora» ghigna Bologna «diventa divertentissimo. Perché è in simili situazioni che il vero animo delle persone viene fuori, nel bene e nel male. Credo però che non sia solo il venduto a generare tanta competitività. Basta guardare l'albo d'oro. Ci sono stati alti e bassi, ma in linea generale fa impressione: essere lì dentro, con quei nomi – Eco, Landolfi, Volponi, Morante – può dare senso a una vita».

Un libro sullo Strega lo ha scritto anche Petrocchi: uscito per Mondadori nel 2014, *La Polveriera* indica già dal titolo il carattere controverso del premio. «In realtà la mia è una docufiction,» spiega Petrocchi «sono partito dai documenti di archivio che mostravano come il premio si incrociasse con la storia della

*«Essere lì dentro, con quei nomi  
– Eco, Landolfi, Volponi, Morante –  
può dare senso a una vita»*

cultura italiana, spesso in modo esplosivo. Anche in passato: si pensi al clamoroso ritiro di Pasolini, nel '68, col timore che Casa Bellonci venisse assaltata da gruppi di estrema sinistra. O al '61, dove *Ferito a morte* di La Capria arrivato come outsider vinse per un solo voto di scarto, salvo poi scoprire che mancava una scheda, inviata per posta e giunta in ritardo». Un fenomeno, quello delle vittorie sulla linea, che stava scomparendo dalla storia del premio e adesso ha cominciato a ripresentarsi: «È vero,» ammette Petrocchi «qualche anno fa il premio aveva preso una direzione un po' prevedibile, il vincitore finiva per trionfare con moltissimi voti di scarto, anche 50 in alcuni casi, il che faceva calare molto l'interesse. Molte vittorie recenti – penso a quelle di Scarpa, Piperno, Pennacchi e Piccolo – sono invece avvenute con un numero di voti di scarto compreso tra 1 e 5. I votanti che abbiamo aggiunto in questi ultimi anni, i lettori forti scelti dalle librerie indipendenti e i gruppi interni agli istituti di cultura, in un simile scenario sono sempre più decisivi».

Nonostante ciò, i gruppi Mondadori e Rcs monopolizzano o quasi il premio grazie a consistenti «pacchetti di voti» rappresentati dai loro stessi autori o da persone nell'orbita delle case editrici, e adesso che, con l'acquisizione di Rcs da parte del primo, i due gruppi sono uno solo, il rischio è che non ci sia proprio più partita.

Edoardo Nesi, vincitore nel 2011 con *Storia della mia gente*, edito da Bompiani, faceva parte del comitato direttivo del premio fino all'anno scorso. Si è dimesso in seguito alla fondazione della Nave di Teseo, casa editrice creata da Elisabetta Sgarbi, ex direttrice editoriale di Bompiani, con molti autori fuoriusciti dalla stessa. «Il rischio esiste, è inutile girarci intorno. I voti su cui può fare affidamento il gruppo Mondadori, se combinati con quelli del gruppo Rcs, sono talmente tanti da poter condizionare ogni volta l'esito del premio. Cambiare, però, è complicato: il premio ha una tradizione che è anche la sua forza. Sperare che le case editrici interne al gruppo lottino tra loro non basta, anche se sono curioso di vedere come andrà quest'anno, con la nuova configurazione editoriale. Sul lungo periodo,

*«Il problema non è il premio Strega o il suo regolamento. Il problema è che c'è un solo premio Strega.»*

probabilmente, la soluzione è ampliare ancora il numero degli Amici. Magari cogliendo l'occasione per invitare più donne che uomini».

Secondo Nicola Lagioia, campione in carica del premio ma anche editor narrativa per minimum fax, che nonostante una lunga storia di qualità solo una volta è riuscita ad arrivare in cinquina (nel 2005 con *Per grazia ricevuta* di Valeria Parrella; tre anni dopo, *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta mancò la finale per due voti), «anche nell'era Mondazzoli libri di case editrici interne al gruppo possono combattere senza compromessi. Il problema vero, che esiste, è il fatto che il vantaggio economico, uno dei motivi fondanti l'interesse editoriale per il premio, andrà comunque a un solo soggetto. Questa è una questione da porre alla Fondazione. È chiaro che in un mondo perfetto tutti i libri avrebbero le stesse possibilità di vittoria – tuttavia,» continua Lagioia «dato che è normale che le grandi case editrici abbiano un peso maggiore, credo che la questione vada affrontata in tutt'altro modo. Il problema non è il premio Strega o il suo regolamento. Il problema è che c'è un solo premio Strega».

Lo guardo, mi spiega: in Italia, oggi, i canali di elezione a un pubblico di massa di un testo letterario sono pochissimi. O lo mandi allo Strega, o lo mandi in televisione. Non c'è molto altro. Al di fuori di queste possibilità, un libro anche eccellente rimane quasi sempre confinato a una nicchia di lettori fortissimi. Se si creassero più strutture e canali, anche a livello statale, atti a far emergere i migliori testi letterari dell'anno, questa attenzione morbosa per lo Strega finirebbe. Perché le case editrici di ricerca e qualità, in Italia, ci sono: è un po' come un paese in cui nascono grandi talenti sportivi ma poi mancano gli impianti.

## *Albinati: «I miei maschi violenti spaventati della tenerezza»*

Parla l'autore arrivato primo nella cinquina del premio Strega con *La scuola cattolica*, romanzo ambientato nel 1975 intorno al massacro del Circeo: «Siamo in un sistema autoritario e lassista»

Francesco Sforza, «La Stampa», 17 giugno 2016

La stanza in cui è nato il romanzo di Edoardo Albinati *La scuola cattolica*, edito da Rizzoli, ricorda quella di Carrie Mathison in *Homeland*, con le pareti tappezzate di foglietti colorati per orientarsi all'interno della trama. Un lavoro lungo, un romanzo vero, che sulla colonna vertebrale del delitto del Circeo ha innervato i tanti tessuti da cui è composta l'Italia: la borghesia, il cattolicesimo, i conflitti generazionali e fra i sessi, l'adolescenza sempre diversa e sempre uguale. La stanza di Albinati si affaccia su una strada del Quartiere Trieste, a Roma, dove tutto inizia e intorno a cui tutto ruota.

*Quanto è italiano il Quartiere Trieste?*

La letteratura crea delle tipicità capaci di andare oltre il tipo. E in un luogo se ne riflettono infiniti altri. Roma è fin dalle sue origini una città di mezzisangue, lo sosteneva persino l'imperatore Claudio. E il Quartiere Trieste (nel libro è il QT) è nato proprio come residenza per i non romani: urbanisticamente era un'appendice che doveva servire i ministeri disposti su via xx Settembre e sulla Nomentana, realizzato per nobilitare un poco una borghesia ancora immaginaria, tutta da creare, con i suoi villini, le palazzine, i giardini, le strade alberate... Anche la mia famiglia era così: mio padre lombardo, mia madre di genitori piemontesi ma nata a Imperia. Ce n'è abbastanza per ricreare nel QT un microcosmo romano, certo, ma anche italiano, e non solo.

*Cosa risponde a chi la accusa di un eccesso di narcisismo?*

Hanno ragione, è un libro narcisistico, visto che il collante di tante situazioni e storie sono io. Come narratore, faccio da garante alla miriade di riflessioni, episodi, digressioni e personaggi del libro, altrimenti tutte queste storie fuggirebbero per la tangente. E poi, ancora, sono davvero io quel ragazzo e poi quell'uomo che racconta in prima persona? Il lettore, mi spiace, deve arrendersi a questa inverificabilità.

*Parliamo del materiale, quali sono le prove di questo libro?*

Scaffali interi: verbali, processi, saggi sulla violenza, sul genere maschile e femminile, sulla famiglia... e poi politica, religione, l'architettura, il terrorismo, lo stupro... Quando in questi anni mi è capitato di raccontare a qualcuno cosa stavo facendo – questo strano enorme libro – per spiegarmi dicevo: «Vedi, è come se stessi collazionando l'opera di un autore morto, io sono il redattore che si trova a mettere insieme i pezzi di un libro ritrovato e disperso, che va completato.

*L'educazione cattolica e l'ossessione per il sesso, che connessione c'è?*

Forse il dato specifico di quella ossessione non si deve all'educazione religiosa bensì al fatto che il nostro istituto fosse esclusivamente maschile. Peraltro, il San Leone Magno era una scuola piuttosto liberale, ispirata a una tolleranza d'epoca che forse, involontariamente, non ha ostacolato alcuni suoi studenti nello sviluppare tendenze pericolose.

*Si definisce cattolico, o cristiano?*

Ammiro il cristianesimo ma resto in polemica aperta per la passione smodata che nutre verso i malfattori. Pur insegnando io in un carcere, resto stupito e amareggiato da tutta questa indulgenza verso le pecorelle smarrite, i figlioli prodighi, e infastidito dal proclama che «siamo tutti colpevoli»: in una società come quella italiana credo che questo atteggiamento abbia procurato danni enormi. Con certe tendenze non si può essere indulgenti, mai. È la grande contraddizione di un sistema che riesce a essere autoritario e lassista allo stesso tempo.

*Lei indica nell'assenza di una cultura della tenerezza fra maschi la radice della violenza maschile. È ancora così?*

Tra i maschi è ancora difficile rivelarsi e scambiarsi la propria l'intimità, perché subito assume una coloritura erotica, e quindi omosessuale, e di qui la paura di essere scambiati per... Non potendo riconoscersi nella chiave della tenerezza, allora ci si riconosce attraverso l'aggressività e il dominio (contrario esatto della tenerezza), prima verso gli altri maschi poi verso le donne, come ultime destinatarie dell'esigenza di tenerezza. Quando i maschi non riescono a investire naturalmente questo desiderio tra di loro, allora ne chiederanno ragione, lo imporranno, lo strapperanno alle donne.

*La scarsa coloritura delle ragazze rispetto alla vividezza degli assassini, cos'è cambiato dai tempi del delitto del Circeo a oggi?*

Non molto, penso abbia a che fare con il meccanismo della percezione dello stupro e, in genere, della violenza, anche perché colui che vi sopravvive è il colpevole, mentre spesso alla vittima è riservato solo un «supporting role». A meno che non si tratti di un personaggio famoso, o di una persona che si desiderava punire per un motivo preciso, ex moglie o ex fidanzata, la vittima nello stupro è interscambiabile. Ciò che le vittime hanno in comune è l'essere indifese, facili da colpire: un donna sola in un luogo isolato, straniera, disabile, oppure ubriaca e drogata, come avviene adesso nello stupro da discoteca.

*C'è molto dell'uomo in questo libro, c'è molto del figlio, c'è poco del padre, fatta eccezione per un episodio in cui entra in scena sua figlia. Si parla molto di sesso nel libro, di educazione o maleducazione sessuale. Voleva dire qualcosa anche a loro?*

I miei quattro figli... Una di loro, Adelaide, ha letto il libro e mi ha aiutato a correggerlo perché è una ragazza obiettiva, una grande lettrice. Sapevo che facendolo leggere a lei non l'avrei scandalizzata, ma avrei avuto un giudizio sul testo, sulla scrittura, sulla sua tenuta. Dagli altri attendo l'esito della loro lettura: è un libro così lungo... So che non sarà semplice per via di questa autorivelazione del loro padre in aspetti che non conoscono, ma anche lì credo che queste rivelazioni siano necessarie. Sarebbe come dire: «Mia madre fa la modella di costumi da bagno, perché quello è il suo lavoro». Ecco, il mio lavoro è anche farmi vedere seminudo o nudo, e mostrare la nudità degli altri, senza riguardo alle vite reali se non quello di darne conto con intensità e profondità. Il tradimento non è il racconto o l'invenzione, bensì la sciatteria. Se butto via un segreto, devo farlo in modo tale che sia letterariamente forte e risarcisca, eventualmente, il dolore che quella rivelazione ha provocato.

*Ci sono tantissime donne in queste pagine, si immagina qualcuna realmente esistita... Cosa hanno detto, si sono arrabbiate?*

Le donne che si riconoscono in presenza o in assenza (o perché c'erano o perché non c'erano, o non c'erano abbastanza) si lamentano di come sono state raffigurate. Quando dalla vita si passa alla letteratura nessuno è mai soddisfatto del risultato, anche Beatrice probabilmente si sarebbe lamentata di Dante – «quante esagerazioni su di me!», avrebbe detto. Se però considero le lettrici in generale, beh, sono loro ad avermi comunicato maggiore entusiasmo. Molte mi hanno scritto che non si aspettavano, da parte di un uomo, un ritratto così spassionato e critico dell'identità maschile. «Era ora che un uomo scrivesse questo!», mi hanno detto.

# *Strega, se il gioco è truccato l'unica è non giocare*

La denuncia di Antonio Moresco, escluso dalla cinquina del premio. «Il mondo culturale italiano mosso da interessi e deliri di piccolo potere»

Antonio Moresco, «la Repubblica», 17 giugno 2016

Baci, abbracci e pugnalate alle spalle, cabaret che si muovevano a stento nella ressa, file di calici, scrittori e scrittrici in fibrillazione, omaggi insinceri, uomini potenti nella piccola cerchia dell'editoria, dei media e dell'accademia, novantenni con il bastone che vantavano la loro longevità di uomini e di giurati, ragazze e signore in abiti da sera, astrologhe... Nelle stanze e nelle terrazze sovraffollate della Fondazione Bellonci, in un situazione di estraneità, ho assistito al consumarsi di un antico rito, quello della votazione per eleggere la cinquina dei finalisti dello Strega, dalla quale è stato escluso il mio ultimo romanzo intitolato *L'addio*, che – se può valere qualcosa l'opinione dell'autore – a me pare il più ardimentoso dei miei romanzi brevi. Qualcuno in rete, nelle settimane scorse, mi aveva così definito: «Un alieno al premio Strega». Per come sono andate le cose, aveva visto giusto.

«Come fate a vivere così?» mi veniva da domandare guardandomi attorno. «Perché state con le gambe così piantate dentro questa melma? Perché avete dato a questa melma il nome di cultura? Non lo sapete che quello della poesia e della letteratura è il più grande e irradiante sogno che sia mai stato sognato?». Certo, non mi aspettavo niente, tanto più che ho presentato questo libro non con il potente editore con cui avevo pubblicato i precedenti ma con un altro, per rispondere all'invito di un amico cui mi legava un debito di riconoscenza, perché gli scrittori non sono o non dovrebbero essere dei robot tesi soltanto alla loro promozione e «carriera», a mio parere, e anche perché, se la situazione è tale per cui

l'unica alternativa che viene data è tra vincere male e perdere bene, allora preferisco perdere bene. Certo, non sono una persona ingenua al punto di non sapere come stanno le cose e non mi faccio illusioni. Ma quello che ho visto è stato più prevedibile e desolante di quanto avessi immaginato. Tutti sanno e tutti fanno finta di niente, come se fosse naturale un simile orrore.

Sapevo quanto il gioco fosse truccato. Eppure, certo per mia inguaribile ingenuità, a 68 anni e dopo avere scritto tanti libri e dopo quello che sta iniziando a succedermi all'estero, mi ha impressionato il fatto di non essere stato neppure ritenuto degno di entrare nella cinquina degli attuali finalisti, come mi ha impressionato che nel più noto premio nazionale tutti i finalisti, tutti, nessuno escluso, abitino a Roma.

Nella mia vita ho fatto ampiamente esperienza di questo rigetto da parte della società della cosmesi culturale, che ho anche raccontato in modo diretto in *Lettere a nessuno*, ed è anche vero che quella dei rifiutati (*refusés*) è una storia lunga e che è spesso proprio dalle loro schiere che ci arriva ancora adesso ciò che può portare il terremoto nelle nostre vite e far rivivere le nostre anime. Eppure, se non sei disattivo, il fatto di saperlo non mette evidentemente al riparo dal provare dolore e scandalo.

Diversi anni fa avevo scritto da qualche parte: «Quando il gioco è truccato, l'unica è non giocare. O fare un gioco diverso». Ho sbagliato a dimenticarmi di quelle mie stesse parole. Non mi succederà una seconda volta di andarmi a cacciare in una situazione simile. Ma è certo che continuerò

a fare un gioco diverso. Per allargare un po' l'orizzonte, ripeto qui quello che vado scrivendo da tempo: il mondo culturale italiano partecipa delle stesse logiche e comportamenti che vengono invece esecrati con aria di superiorità nella politica. Ogni cosa, anche nata con le migliori intenzioni, viene piegata a logiche di cerchia, snaturata nella sua essenza, resa funzionale a interessi o deliri di piccolo potere terminale e gregario, in un gioco chiuso e di sponda tra editoria, accademia e media. Libertà e coraggio sono una merce rara, così come lo sono in altri campi dove il rischio che si corre è molto più grande. Anche per questo la cultura italiana di questi decenni ha chiuso gli orizzonti invece di spalancarli e sfondarli, si è attestata in una

zona morta e ha preteso che tutto fosse a propria immagine e somiglianza, per questo non è riuscita a fare argine al male ma è diventata essa stessa una forma di questo male.

Ringrazio i miei due coraggiosi presentatori, Daria Bignardi e Tiziano Scarpa, per la loro libertà, convinzione e fervore, Antonio e Jacopo che mi sono stati vicini in questa battaglia, senza speranza come quella del protagonista del libro che abbiamo inalberato, l'editore Giunti e le ragazze toste che mi hanno seguito, le persone che hanno dato il loro appoggio e il loro voto a questo libro così anomalo e poco accomodante, per le cose sincere e toccanti che mi hanno detto a voce durante la mia serata catatonica e poi per telefono.



## *Eno: «Ho fede nelle piccole cose»*

Musicista, videomaker, produttore, Brian Eno è da sempre un uomo pieno di curiosità. In questo incontro romano ci parla d'arte, religione, politica e altri demoni

Alessandra Mammi, «D la Repubblica», 18 giugno 2016

«Come posso averla vista tutta? È un'opera che dura 280 giorni, ovvero: 6.720 ore, 403.200 minuti, 2.419.200 secondi...». Nessuno in effetti può aver visto dall'inizio alla fine *Light Music*. Neanche il suo autore, Brian Eno, che calcola i secondi con agilità da matematico e mette in scena questa danza di colori, dal tempo finito che appare infinito, che si espande da lightbox con movimento lento, fluido, eterno come l'ellisse di un pianeta e trasforma l'arancio in rosso, il magenta in indaco mentre il violetto scivola nel blu... Così questo caleidoscopio inonda la stanza, già invasa dalla musica ambientale composta da Eno.

Siamo a Roma, nel Vecchio Ghetto. Seduti su un gradino nella galleria di Valentina Bonomo, al centro della mostra di questo «polistrumentista, compositore, produttore discografico, scultore, pittore e videomaker» (come da comunicato stampa), l'uomo che ha traghettato le ricerche di John Cage e La Monte Young verso il rock, il padre della musica d'ambiente, il compagno di strada di Brian Ferry, David Byrne e David Bowie, il produttore degli U2 e molto altro ancora. A un passo dall'opening, maglietta e scarpe comode, controlla il «paesaggio sonoro», aggiusta l'allestimento coi ciuffi di steli che culminano in minuscoli diffusori: i suoi *speaking flowers*, che emettendo suoni oscillano come mossi da un vento interno. Il risultato è un ambiente meditativo ai limiti del sacro. Ed è proprio dal sacro che parte quest'inconsueta conversazione con il neo sessantottenne Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno.

*Colori ipnotici, suoni avvolgenti: c'è quasi un clima mistico in questa installazione, d'altronde la sua biografia rivela una solida educazione cattolica. Che ruolo hanno avuto nella sua vita i collegi religiosi e la famiglia osservante?*

Molto importante. Essere cattolico in Inghilterra significa appartenere a una minoranza. Per voi forse è l'opposto, ma lì sei un outsider e anche se nessuno te lo fa notare cresci sentendoti diverso dai tuoi compagni. Io poi appartenevo a una famiglia molto devota e ho un forte ricordo della chiesa frequentata da bambino. Mi piaceva immensamente, ero incantato dalla musica dell'organo, la luce colorata che entrava dalle finestre, la lingua latina che nessuno capisce ma ha un suono bellissimo: «In nomine patri et filii, spiritus sanctiiii aaaameennnn». Una messa è un'opera d'arte totale. E io ero un assiduo frequentatore. Ho anche vinto premi di catechismo, sa?

*La vita però poi l'ha portata a frequentare ambienti molto diversi.*

Direi di sì. Ma il cattolicesimo è una costruzione mentale e interiore talmente forte che per uscirne devi per forza fuggire il più lontano possibile. È una vera lotta.

*E cosa l'aiutata a (s)fuggire?*

Ho avuto la fortuna di iscrivermi ad una scuola d'arte sperimentale, con insegnanti laici. Uno in particolare è stato molto importante per me, era ossessionato dalle teorie cibernetiche e nelle sue lezioni univa musica, matematica e una gamma di cose che

normalmente non si insegnano in un'accademia. Sono convinto che quelle lezioni siano state la base della mia formazione.

*Più che artistica, quindi, una formazione scientifica?*

Entrambe. Anche Kandinsky, Malevic, i suprematisti russi, i futuristi, le teorie del colore sono stati tutti insegnamenti fondamentali per quel che ho fatto dopo. Anche se allora mi gettavo sull'arte astratta perché non ero un gran disegnatore e in fondo al cuore pensavo: «Beh, Mondrian lo posso fare anch'io, Raffaello certamente no».

*La sua ricerca, però, si direbbe più concettuale alla Duchamp, che pittorica alla Kandinsky...*

Sbagliato! Sono sempre stato interessato alla pittura. Mentre interpreto il dadaismo come una battuta, uno scherzo intelligente e sofisticato, uno scherzo che rispunta ciclicamente nell'arte dagli anni Venti agli Young British Artist. Ma la vera bellezza contemporanea arriva dalla scienza. Ed è una rivoluzione che ci lascia esterrefatti e in quanto artisti ci getta in una crisi profonda. Gran parte delle costruzioni immaginarie ci vengono sottratte da una realtà molto più forte di ogni nostra fantasia: il suono dell'universo, l'immagine di una nebulosa, l'«immensamente grande e l'immensamente piccolo». Sapere che la bellezza dell'universo è generata da atomi che si uniscono insieme e nella loro semplicità generano cose più complesse cambia il nostro modo di pensare. Sono nozioni così potenti da schiacciarci. Più dell'invenzione della fotografia che mise i pittori di fronte a una tragica domanda: «Se c'è uno strumento che può copiare la realtà molto meglio di me, ora io cosa posso fare?».

*E Brian Eno cosa ha pensato di fare?*

Io imito le regole della fisica. Parto da elementi semplici, per lasciare che si combinino in composizioni complesse come queste installazioni visive e musicali che – con l'aiuto di programmi informatici – si evolvono in continuazione. E sono consapevole di non poter controllare tutto il processo.

*«Non mi interessa l'uomo, mi interessa l'opera.»*

*Non la disturba la mancanza di controllo?*

In passato un artista era simile a un architetto: doveva disegnare ogni dettaglio, per dare al mondo un'opera finita. In futuro invece sarà più simile a un giardiniere che pianta dei semi e li lascia crescere. Qui per esempio ci sono i miei fiori e il mio modo di intendere la creazione: un'opera viva, che inizia a esistere solo quando entra nella mente e negli occhi di un visitatore. Questo per me è il futuro dell'arte.

*Un futuro sempre più tecnologico, quindi?*

Un mio amico diceva che usiamo la tecnologia per quelle cose che non funzionano come dovrebbero. Probabilmente è anche il mio caso. È un mezzo per estendere le mie capacità. Se fossi stato un buon pittore probabilmente non mi sarei neanche avvicinato a un computer! Perché in fondo lavoro su progetti visuali, per convincere il visitatore a guardare uno schermo con la stessa attitudine che avrebbe di fronte a un dipinto. Cerco di costruire un progetto che susciti empatia, silenzio, lentezza. In controtendenza con i valori di velocità e flessibilità che questo sistema di vita e lavoro oggi ci impone.

*E che a lei non piace, visto che sostiene il laburista inglese Jeremy Corbyn, che si batte per il salario minimo e non nasconde l'antipatia per il neoliberalismo.*

E non sono il solo. Mi sembra di assistere a un crollo di fiducia verso questo sistema economico. L'ascesa di figure come Corbyn in Inghilterra o di Bernie Sanders in America, ovvero – dall'altra parte – di Donald Trump e Marine Le Pen sono tutti sintomi di un'insofferenza collettiva. Come britannico spero in un ritorno a una sana idea di welfare. Quella che abbiamo sperimentato nel dopoguerra e che ha funzionato davvero molto bene.

*Eppure siamo in una galleria, al centro di un sistema dell'arte che tra fiere e aste da record è in qualche modo lo specchio fedele di quest'economia...*

Non conosco questo mondo, non frequento le aste e neanche le mostre. Sono innocente!

*Almeno l'esposizione dedicata al suo amico David Bowie al Victoria&Albert l'avrà vista.*

L'ho vista. Era molto affollata e, se devo essere sincero fino in fondo, non mi ha molto interessato. Troppi feticci. Non ha senso per me una biografia, che sia su David o Andy Warhol. Non mi interessa l'uomo, mi interessa l'opera. Il mondo è pieno di pessimi artisti umanamente deliziosi e di ottimi artisti insopportabili. Quella era una tipica mostra blockbuster, di quelle che servono ai musei per riequilibrare i bilanci in tempi di dura crisi come questi.

*Mister Eno, ma lei è un ottimista?*

Nel lungo termine. Diciamo che le cose si metteranno meglio tra un secolo o due. Ma per i prossimi 25 anni non c'è molto da stare allegri: saranno tempi duri.

*Quindi torniamo alla religione: più che dosi di ottimismo, servono atti di fede?*

Non sono più religioso. Mi consola invece l'idea che questa meraviglia che chiamiamo mondo venga dal nulla. Da cose infinitesimali che si sono messe insieme per creare ricchezza, varietà, complessità. E al culmine di questo processo ci siamo noi. Il cervello umano, la cosa più complessa che il caso ha creato. Niente nell'universo è più spettacolare di un uomo e non c'è un essere superiore a noi. Non c'è un dio onnipotente che ci comanda, a cui dare colpe e meriti. Siamo noi, dio. Siamo noi i responsabili del mondo. La scienza lo ha dimostrato. È ora di diventare adulti.



# Tempi di ucronia, la fantasia infinita

Da *Hystopia* di David Means alle serie 22.11.63 e *The Man in the High Castle*, il racconto di una realtà alternativa non è mai stato così vitale. Poiché in un'epoca precaria il sovvertimento degli avvenimenti può dare la verità

Fabio Deotto, «pagina99», 18 giugno 2016

Quando lo scorso inverno David Means ha rivelato il titolo e la trama del suo primo attesissimo romanzo, *Hystopia*, alcuni critici dal mignolo dritto si sono ritrovati a dover ricalibrare i propri strumenti: come era possibile che un autore come Means, più volte osannato e paragonato a mostri sacri del racconto come Alice Munro e Raymond Carver, avesse scelto per un'opera così importante la cornice dell'ucronia, da molti ancora associata alla fantascienza più dozzinale? *Hystopia* (uscito da poco negli Stati Uniti per Fsg) è ambientato in una versione alternativa degli anni Settanta, in cui la guerra in Vietnam non si è mai conclusa, John Kennedy è sopravvissuto all'attentato, ha ottenuto un terzo mandato da presidente e ha creato una nuova agenzia federale che si occupa di eliminare i traumi psicologici nei reduci di guerra.

Nel tentativo di inquadrare un romanzo talmente complesso e insolito, alcuni hanno imboccato la scorciatoia più facile, spiegando come Means abbia deciso di «reinventare un genere». In realtà, sarebbe bastato che sollevassero appena la testa e dessero un'occhiata al panorama letterario, cinematografico e televisivo odierno per capire che le ucronie non hanno mai goduto di migliore salute.

Per comprendere di cosa stiamo parlando può essere utile fare un salto indietro al 1931, anno in cui al poeta e storico John Collings Squire viene un'idea bizzarra: radunare alcuni dei più importanti scrittori e storici della sua epoca e chiedere loro di scrivere racconti in cui immaginino come sarebbe stata la storia del proprio paese se determinati eventi cruciali avessero avuto esito differente.

Siccome Squire è uno abituato a ragionare in grande, l'autore inglese non ci pensa due volte a bussare alla porta dell'ex ministro delle Finanze Winston Churchill. Dalla fine degli anni Trenta, Churchill è in una fase buia della sua carriera politica: dopo essersi allontanato dal partito conservatore si sta dedicando perlopiù alla scrittura, così, quando Squire gli chiede di partecipare alla raccolta *If it had happened otherwise*, lui senza esitare impugna la penna e scrive un racconto intitolato *If Lee had NOT won the Battle of Gettysburg*, nel quale immagina un'America dove gli Stati Confederati hanno vinto la Guerra di Secessione. Si tratta del primo caso in cui a riscrivere la Storia è uno dei suoi stessi protagonisti.

Perché sarà anche vero, come recita il proverbio, che con i se e con i ma la Storia non si fa, ma è altrettanto vero che con i se si sono scritte alcune delle storie più belle a memoria d'uomo.

Tecnicamente, quella di Squire e soci era un'opera di storia controfattuale, un esercizio di speculazione storiografica che risale come minimo al primo secolo a.C., quando nell'*Ab Urbe condita* Tito Livio raccontò cosa sarebbe potuto accadere se Alessandro Magno avesse deciso di espandere il regno macedone a ovest anziché a est (spoiler: i romani se lo sarebbero mangiato a colazione).

Nel momento in cui però questa distorsione degli avvenimenti viene messa al servizio di una storia di finzione, non abbiamo più a che fare con un esercizio controfattuale, ma con una ucronia (dal greco *ou*, «non», e *chronos*, «tempo»).

Considerando l'infinità di bivi che scandiscono il tortuoso andamento della Storia, viene da pensare che si possano scrivere ucronie a partire da qualunque biforcazione, eppure la maggior parte delle opere di questo tipo si coagula attorno a una manciata di eventi: per gli autori italiani è il ventennio fascista (*L'inattesa piega degli eventi* di Enrico Brizzi); gli autori europei si sono concentrati sulla figura di Napoleone (*Napoleone Apocryphe* di Louis Geoffroy) e ancora oggi continuano ad attingere all'inesauribile serbatoio del nazismo (*Fatherland* di Robert Harris). Quanto agli Stati Uniti, la maggior parte delle ucronie orbita attorno alla Guerra Civile e allo schiavismo, agli attentati dell'11 settembre, ma soprattutto attorno alla figura di John Fitzgerald Kennedy.

A più di cinquant'anni di distanza da quel 22 novembre del 1963, l'assassinio di JFK fiunge ancora da sponda privilegiata per storie capaci di raggiungere il grande pubblico. Basti pensare all'esordio di David Means, ma anche al successo che sta riscuotendo negli ultimi mesi la serie televisiva *22.11.63* (tratta dall'omonimo romanzo di Stephen King), in cui un uomo trova modo di tornare indietro nel tempo e decide di sfruttarlo per impedire l'assassinio del trentacinquesimo presidente americano.

Niente di così nuovo sotto il sole, intendiamoci: da cinquant'anni a questa parte, negli Stati Uniti, ipotizzare cosa sarebbe successo se Kennedy fosse sopravvissuto all'attentato di Dallas è diventato una specie di sport nazionale. In *If Kennedy Lived* il giornalista Jeff Greenfield, a suo tempo autore dei discorsi di Bob Kennedy, ha immaginato che senza la morte di JFK sarebbe mancata la leva emotiva necessaria a far passare il Civil Rights Act del 1964, che decretò ufficialmente illegale la segregazione razziale. Da parte sua, il giornalista britannico Peter Hitchens è convinto che se JFK fosse sopravvissuto sarebbe diventato il presidente più odiato della storia americana, condannando i democratici a trent'anni di sconfitte elettorali.

Se l'assassinio di John Fitzgerald Kennedy ha ispirato tante storie e speculazioni non è soltanto per via dei misteri che ancora oggi si raggruppano attorno

a quell'episodio: è stato il primo evento di questo tipo a essere diffuso attraverso la televisione, e rappresenta tuttora per gli Usa uno dei rari momenti di vulnerabilità interna; inoltre, si incastona all'interno di un periodo storico in cui molte cose stavano per cambiare, venendo perciò percepito come qualcosa di traumatico, quasi un intervento estraneo al normale flusso della Storia, che ne ha deviato bruscamente corso.

Ma c'è un'altra serie televisiva che in questo periodo sta catalizzando l'attenzione di milioni di spettatori statunitensi (è stata prodotta da Amazon e in Italia deve ancora arrivare): si tratta di *The Man in the High Castle* ed è tratta dall'omonimo romanzo che nel 1963 fruttò a Philip Kindred Dick il primo e unico premio Hugo della sua carriera. Il romanzo racconta una realtà alternativa in cui Roosevelt è stato assassinato nel 1933, gli Stati Uniti si sono chiusi a riccio in una prolungata crisi economica e di conseguenza la Germania e il Giappone hanno vinto la Seconda guerra mondiale, spartendosi il continente nordamericano. Il colpo di genio di Dick consiste nell'aver introdotto all'interno della storia uno scrittore di ucronie di nome Hawthorne Abendsen (chiaro qui il riferimento a Nathaniel Hawthorne, autore di *La Corrispondenza di P.*, considerata la prima opera ucronica in lingua inglese) che a sua volta ha scritto un romanzo in cui a vincere la Seconda guerra mondiale sono stati gli Alleati.

Ma chi va predicando che l'obiettivo di Dick fosse intavolare una sorta di parabola metaletteraria sul concetto di ucronia si illude. Come racconta bene Emmanuel Carrère in *Io sono vivo, voi siete morti* (uscito nel 1995 per Theoria e di recente ripubblicato da Adelphi nella nuova traduzione di Federica e Lorenza Di Lella, pp 351, euro 19), all'epoca lo scrittore californiano aveva sì deciso di scrivere il suo «primo libro serio», ma non era esattamente al massimo della lucidità: da qualche tempo aveva una nuova ossessione, l'I Ching, e si affidò ciecamente all'oracolo cinese per decidere che direzione dare alla narrazione. Certo è, però, che in *L'uomo nell'alto castello* confluiscono alcune delle tematiche più caratteristiche dell'universo

dickiano, una su tutte l'ossessione per gli universi paralleli e, in particolare, per quelli «creati» in terra dai regimi dittatoriali. «Nel leggere Hannah Arendt era stato molto colpito da un'idea,» scrive nella sua biografia Carrère «che lo scopo degli stati totalitari fosse tagliare fuori le persone dalla realtà, di farle vivere in un mondo fittizio».

Quando nel 1962 Dick pubblica *L'uomo nell'alto castello*, l'ucronia è ormai un genere letterario ben definito, anche se ancora non ha raggiunto la maturità necessaria a sottrarsi dal dispersivo recinto della fantascienza. Le opere ucroniche del passato del resto avevano spesso un intento pedagogico: l'esplorazione narrativa di mondi alternativi poteva servire da contraltare per dimostrare come il nostro fosse, per dirla con Leibniz, il «migliore dei mondi possibili», frutto di un lungimirante disegno divino (è il caso di *Hands Off* di Edward E. Hale); oppure fungere da laboratorio narrativo per individuare una strada possibile, sebbene non percorsa, che avrebbe condotto a un presente migliore (si pensi, per esempio, a *Contro-passato prossimo* di Guido Morselli).

Dalla seconda metà del Novecento si assiste così a una vera e propria esplosione del genere ucronico, innescata in parte dalla diffusione della teoria della meccanica quantistica e del concetto di multi-verso. Bisognerà aspettare però gli anni Sessanta perché questo genere assuma i connotati che lo contraddistinguono ancora oggi.

Non è un caso se serie televisive come *22.11.63* e *The Man in the High Castle* stiano riscuotendo grande successo. In un'epoca in cui la crisi economica ha lasciato un lungo strascico di precarietà esistenziale, diventa sempre difficile spingere lo sguardo oltre l'orizzonte: dove un tempo si allungavano infiniti sentieri possibili, ora si allarga un baratro nebuloso, di fronte al quale la reazione più naturale è la paralisi. Così, piuttosto che dedicarsi a esplorare il baratro, la tendenza è quella di voltarsi indietro e concentrarsi su qualcosa di molto tangibile e comprensibile come il passato. Non si tratta necessariamente di un mero esercizio speculativo: sono in molti coloro che nella vivisezione della Storia individuano un modo per comprendere meglio il

*«I pittori sanno bene che in un quadro messo a testa in giù si mettono in evidenza virtù e difetti che prima non si erano osservati.»*

presente e per trovare, magari, anche una direzione per il futuro.

Nel 1997, lavorando a un articolo per «Harper's», lo scrittore Michael Chabon viene a conoscenza di un progetto del Dipartimento degli Interni statunitense che prevedeva, all'epoca della Seconda guerra mondiale, il trasferimento in Alaska di esuli ebrei provenienti dalla Germania e dall'Austria naziste. Dieci anni dopo, nel romanzo *Il sindacato dei poliziotti yiddish*, l'autore immagina che lo Stato di Israele sia stato distrutto nel 1948 e che ciò abbia portato allo sviluppo di un insediamento ebraico a Sitka, in Alaska. L'espedito ucronico in questo caso ha consentito a Chabon di articolare una riflessione sul conflitto israelo-palestinese aggirando riferimenti potenzialmente fuorvianti alla situazione odierna e mettendosi al riparo da eventuali accuse di parzialità. Arrivato alle ultime pagine di *L'uomo nell'alto castello*, Philip Dick interrogò per l'ultima volta l'I Ching, e l'oracolo, a sorpresa, gli diede esattamente la risposta che cercava: «Soltanto un cuore esente da pregiudizi è capace di accogliere la verità». Qualcosa sulla percezione della verità l'avrebbe scritto nel 1981 anche Primo Levi nell'antologia *La ricerca delle radici*, introducendo un racconto dell'autore di fantascienza Fredric Brown: «I pittori sanno bene che in un quadro messo a testa in giù si mettono in evidenza virtù e difetti che prima non si erano osservati».

L'arte di capovolgere la realtà, arrivando a mettere in discussione anche ciò che senza dubbio è accaduto, può essere la soluzione estrema per liberarsi dai pregiudizi e per avere uno sguardo incontaminato sulla realtà. Forse proprio questo che oggi spinge tanti autori letterari a dedicarsi alle ucronie.

## *Grammatica & «errori»: tra un qual'è con l'apostrofo e un colloquio col cq...*

D'accordo, un errore di ortografia non ha mai ammazzato nessuno, però...  
Qualche riflessione sul senso delle regole della grammatica...

Massimo Birattari, [illibraio.it](http://illibraio.it), 19 giugno 2016

Qualche mese fa, i conduttori di un programma radiofonico del pomeriggio mi hanno proposto di stendere una classifica degli errori di grammatica più molesti. Sul gradino più basso della mia Top 5 (se vi interessa, la trovate **qui**) ho messo *qual'è* scritto con l'apostrofo. «Ma davvero è così madornale mettere un apostrofo in *qual'è*,» mi ha poi chiesto un lettore del mio blog «dal momento che sia letto che scritto non mostra nessuna differenza con *qual è*? Non riesco a capire perché una distrazione del genere provochi così tanto orrore e indignazione! E lo stesso vale per *un'altro* al posto di *un altro*».

Ora, queste classifiche sono sempre arbitrarie (anzi, sono un gioco, un passatempo). Ma veniamo all'obiezione del lettore, che varrebbe per moltissimi errori di ortografia: cosa c'è di tanto grave, se forme sbagliate come *qual'è* o *un'altro* non tolgono nulla alla comprensibilità di un testo?

D'accordo, per un apostrofo o una doppia o una *i* di troppo non è mai morto nessuno. Ma considerate questo episodio (vero e autobiografico). Qualche anno fa dovevo fare un bonifico, e al momento di indicare la «causale» avevo spiegato all'impiegato della banca che il versamento era per un colloquio di selezione di mia figlia. L'impiegato procede con l'operazione, scrive al computer, stampa la ricevuta e me la fa firmare. A casa mi cade l'occhio sul foglio e mi accorgo che, nel campo della causale del bonifico, c'è scritto *colloquio*. Col *cq*.

È grave, un errore del genere? In fondo, le cose essenziali (la cifra, il conto corrente del destinatario) erano giuste. Però...

Però mi è tornato in mente che qualche mese prima dovevo pagare le spese condominiali, e lo stesso impiegato aveva preso i soldi dal mio conto corrente per versarli, invece che su quello del condominio, di nuovo sul mio conto (e me ne sono accorto il mese dopo; certo, se li avesse girati su un conto nigeriano sarebbe stato peggio). Non ho potuto fare a meno di pensare che l'errore di ortografia fosse il sintomo di una più generale incompetenza (o di una distrazione patologica, chissà).

Potremmo dire allora che gli errori di ortografia sono gravi perché mettono in mostra le nostre debolezze, non solo grammaticali. Quindi imparate l'ortografia, se non volete attirare l'attenzione del mondo sui vostri punti deboli. Più seriamente: padroneggiare la grammatica serve a evitare che chi ci legge e ascolta badi ai nostri errori invece che a quello che abbiamo da dire. La cura formale contribuisce all'efficacia della comunicazione perché elimina il «disturbo» degli errori.

E qui torniamo al *qual'è* con l'apostrofo. L'ho inserito nella mia opinabilissima Top 5 degli orrori anche perché è un errore molto diffuso (mentre per infilare un *cq* in colloquio ci vuole un impegno non comune). E soprattutto perché è un ottimo esempio di quelle regole della grammatica senza margini di dubbio, semplici, senza eccezioni, che vanno solo imparate una volta per tutte.

Intendiamoci: si potrebbe discutere all'infinito su *qual*, cioè sul troncamento e l'elisione. (Piccolo ripasso, per chi fosse interessato: l'elisione è la caduta della vocale finale, segnalata dall'apostrofo, prima

di una parola che comincia per vocale: *un'amica*; il troncamento è la caduta di una vocale o di una sillaba, alla fine di una parola, che avviene indipendentemente dal fatto che la parola seguente cominci per vocale o per consonante, e che di solito – di solito – non vuole l'apostrofo: *buon uomo*, *buon cane*.) *Qual è* è troncamento o elisione? La risposta breve è: troncamento; ma troverete *qual'è* con l'apostrofo in infiniti esempi di autori e libri dell'Ottocento e anche di buona parte del Novecento. Ancora nel 1987, come ricordava **Luciano Satta**, una nota giustificava l'uso di *qual'è* in un racconto di Franco Lucentini (uscito per la prima volta nel 1964) con la considerazione che *qual*, come forma tronca prima di una consonante, non si userebbe praticamente più nell'italiano contemporaneo (non diremmo *qual genio* o *qual femmina* ma *quale genio*, *quale femmina*), e dunque ormai la caduta della *e* andrebbe considerata elisione. In questo ambito non mancano le questioni spinose. Perché il caso di *pover'uomo* è diverso da quello di *buon uomo* o *nessun altro* o *signor presidente*? E quando il troncamento riguarda un'intera sillaba, perché in alcuni casi c'è l'apostrofo (*po' per poco*), in altri l'accento (*piè per piede*) e in altri ancora niente (*fra per frate*)?

Ripeto: si potrebbe discutere all'infinito (e alla fine avremmo tutti le idee più confuse). Ma vediamo le cose dal mio punto di vista. Io sono un «grammatico pratico». Il mio compito è fornire risposte a problemi molto concreti. Quando scrivo libri di

grammatica per bambini devo stabilire dei punti fermi (aiutare a imprimere nelle loro teste alcune nozioni elementari). Da redattore, da editor o da «esperto» devo aiutare chi scrive a esprimere nel modo migliore ciò che ha da dire. Alcuni problemi linguistici o grammaticali non hanno una sola soluzione. In altri casi, abbiamo di fronte un modo giusto e un modo sbagliato di scrivere una parola o una frase.

Ecco, oggi (non nel 1920, non nel 1960) c'è un solo modo giusto di scrivere *qual è*. Tutti i vocabolari, tutte le grammatiche, tutti i prontuari redazionali di giornali e case editrici oggi considerano corretta solo la forma senza apostrofo. È stato messo un punto fermo: è inutile ricominciare a discutere, è dannoso rimettersi ogni volta a inventare la ruota. Non c'è da fare nessuna riflessione (che invece occorre per distinguere *qualcun altro*, maschile, che non vuole l'apostrofo perché è un troncamento, da *qualcun'altra*, femminile, che è un'elisione e lo vuole). Le sottigliezze del pensiero grammaticale riserviamole ad argomenti ben più complessi. Qui basta ricordare una semplice regola: *qual è* si scrive sempre così, senza apostrofo.

Mai. Con. L'apostrofo.

È un raro caso di regola semplice, che non richiede interpretazioni. Non è neanche una regola: basta fare lo sforzo di ricordare una forma. Per questo mi arrabbio se qualcuno scrive *qual'è* (e metto lo strafalcione nella Top 5 degli orrori).

*Padroneggiare la grammatica serve a evitare che chi ci legge e ascolta badi ai nostri errori invece che a quello che abbiamo da dire.*

## *Partire dai libri, così Google comprese la grande intuizione di H.G. Wells*

La digitalizzazione della letteratura è alla base degli esperimenti sulle più avanzate forme di A.I. Ora si è passati allo studio dei nostri dati personali

Jaime D'Alessandro, «la Repubblica», 19 giugno 2016

1.936, ottant'anni fa. Lo scrittore H.G. Wells, al Royal Institution of Great Britain, teorizzò la nascita di una «mente globale: memoria planetaria ed enciclopedia del sapere a disposizione del genere umano». Quella lezione avrebbe poi preso la forma di una collezione di brevi saggi intitolata *World Brain*. Nel 1962, nella raccolta di articoli *Profiles of the Future*, Arthur C. Clarke aggiunse un secondo passaggio evolutivo verso un'intelligenza artificiale vera e propria a disposizione del mondo. Ecco, quella mente globale sembra stia nascendo. Per ora sono forme di pensiero sintetico piuttosto limitate ma sulle quali stanno investendo miliardi di dollari Amazon, Ibm, Facebook, Microsoft e Google che giovedì ha annunciato di aver aperto un nuovo centro di ricerca in Svizzera, vicino a quello della Ibm, dopo aver acquisito l'inglese Deep-Mind nel 2014 per mezzo miliardo di dollari. È la stessa azienda che ha messo a punto l'intelligenza artificiale capace di battere diversi campioni di Go, ben più complesso degli scacchi.

«Buona parte degli addetti ai lavori crede che arriveremo ad una intelligenza capace di pensare autonomamente spaziando a 360 gradi» racconta al telefono Perdo Domingos, professore all'università di Washington in Computer science. «Il punto è capire quando». Nel suo libro *L'algoritmo definitivo* (Bollati Boringhieri), consigliato da Bill Gates come uno dei due testi fondamentali sull'argomento assieme a *Superintelligence* di Nick Bostrom, Domingos ipotizza la nascita di un algoritmo simile per certi versi all'entità di Arthur C. Clarke considerando quel che sta accadendo.

Colpisce l'accelerazione: 5 anni fa su una vittoria a Go da parte di una macchina non avrebbero scommesso in tanti. Né si pensava che sarebbero state in grado di tradurre in simultanea una chiacchierata fra una persona che parla in mandarino e un'altra che si esprime in inglese. Miracoli che nascono in parte da un ossimoro: la forma più avanzata di intelligenza artificiale è figlia di uno dei mezzi più antichi di trasmissione della conoscenza, i libri. È stato sottolineato spesso negli ultimi tempi, anche se è dal 2004 che gli indizi hanno iniziato a moltiplicarsi. Vennero però fraintesi, ci fu perfino una causa per violazione del diritto d'autore e una sentenza di condanna della corte di appello di New York nel marzo del 2011. Ma andiamo per gradi. Oggi possiamo insegnare a un computer dotato di vista e udito, come ha dimostrato la Ibm con il braccio meccanico Eli, a riconoscere cose e concetti parlandoci come si trattasse di un bambino. Dall'afferrare una bottiglia, distinguendola da un bicchiere, al sapere cos'è il colore rosso.

«Un risultato del genere è frutto di quattro fattori e di molte coincidenze» racconta Alessandro Curioni, vice presidente della Ibm, a capo del centro di ricerca di Zurigo. «La ricerca dell'intelligenza artificiale è tornata in auge grazie ai progressi nel campo degli algoritmi, all'enorme disponibilità di dati che sono essenziali per far imparare le macchine, alla crescita della potenza di calcolo dei processori e al fatto di poter accedere a quella potenza anche da lontano attraverso la rete».

Google la sua l'ha messa assieme partendo dalla letteratura con Google Books, progetto cominciato nel

2004. In apparenza aveva l'ambizione di trasferire in digitale tutto quello che l'uomo ha prodotto in forma di libro, l'indice del sapere immaginato da Wells. L'azienda, dopo aver digitalizzato 20 milioni di volumi, fu condannata a pagare 125 milioni di dollari per violazione del copyright dal giudice Danny Chin che però riconobbe che il progetto non era a fini di lucro. Non lo era, malgrado la scansione costasse circa 150 dollari a libro, perché avrebbe dato un vantaggio strategico che solo ora si inizia a delineare.

«Molti sono spaventati dalla nascita di una intelligenza del genere » commenta Domingos. «Ma sa

cosa penso? Che i pericoli maggiori vengono dal fatto che è ancora troppo stupida e se abile, abile solo in compiti molto specifici. Finché si tratta di Siri che non capisce quel che le si dice non è un gran problema, diverso il caso di un'auto che guida da sola». Nel frattempo i libri hanno perso importanza, come palestra bastiamo noi e i dati che produciamo fra testi, foto, spostamenti usando le mappe e interazioni sui social network. Una miniera d'oro per quel che sarà la mente globale di domani, che i più ottimisti danno per certa da qui ai prossimi trent'anni.



# *Né santi né peccatori siamo tutti outsider*

La vita ha senso solo cercandolo. Tra Sartre, Camus e Dostoevskij  
il capolavoro di Colin Wilson

Nicola Lagioia, «la Repubblica», 20 giugno 2016

Nell'inverno del 1954, uno scrittore inglese di 23 anni, solo e squattrinato, concepì il libro che lo avrebbe reso celebre. Il suo nome era Colin Wilson, si era trasferito a Londra da Leicester, e dopo aver passato le notti estive in sacco a pelo a Hampstead Heath per risparmiare, coi primi freddi aveva trovato rifugio nella sala lettura del British Museum. Qui scriveva romanzi incapaci di sollevarlo dalla condizione di indigenza in cui si era ficcato. Era una vita dura. Ma era anche una vita avventurosa.

Gli si farebbe torto dicendo che Wilson venerava i grandi irregolari vissuti tra Otto e Novecento come Emma Bovary i personaggi dei romanzi d'appendice. Ma solo un *angry young man* convinto di trarre ispirazione dagli eroi estremi di Knut Hamsun poteva ritrovarsi, il giorno di Natale, a smangiucchiare pomodori in scatola in un'umida stanzetta di Brockley (sud di Londra), senz'altra compagnia che sé stesso e il cuore in pace.

A un osservatore borghese (a quei tempi, in Europa, l'attributo non era privo di significato) la situazione sarebbe parsa patetica. Ma Wilson si sentiva eroicamente solo come il Raskòlnikov di Dostoevskij o il Malte Laurids Brigge di Rilke. Così, quando il British riaprì i battenti dopo le festività, lui andò dritto in sala lettura e scrisse le prime pagine di *The Outsider*. Erano le basi di un lungo e appassionato saggio che, scavando nelle biografie di scrittori, artisti, filosofi capaci di vedere «troppo e troppo lontano», provava a offrire nuove chiavi di lettura per il problema contro cui molti di loro si erano schiantati (il terribile conflitto tra società e singolo), nella

speranza di scalfire un mistero ben più vertiginoso e antico: qual è il nostro vero io? e cosa si nasconde dietro l'apparenza di ciò che – ingannati dal sonno dell'apparato percettivo – chiamiamo mondo?

*The Outsider* regalò al suo autore una fama esagerata. Uscì nel 1956, lo stesso anno di *Ricorda con rabbia* di John Osborne. I media si scatenarono, trasformando Osborne e Wilson loro malgrado in ribelli da operetta. In Italia il libro fu pubblicato da Lerici nel 1958 col titolo *Lo straniero* (la parola *outsider* era all'epoca pressoché sconosciuta nel nostro paese) e torna finalmente – traduzione di Thomas Fazi – per le edizioni Atlantide nella sua intestazione originaria.

Uno degli aspetti più affascinanti di *The Outsider* è che prova a entrare non tanto nelle vite materiali, ma nelle menti e negli spiriti (le biografie interiori) di personaggi come Friedrich Nietzsche, Fedor Dostoevskij, Vincent Van Gogh, Ernest Hemingway, Vaclav Nijinskij, T.S. Eliot, Georges Gurdjieff, Albert Camus... Per questi uomini, a un certo punto, la realtà non è più il disegno razionale che tutti sostengono di vedere.

Non è chiaro se ciò che sembrava un alfabeto conosciuto diventi all'improvviso un brutto geroglifico senza più significato (il mondo, a cui la borghesia si sforza tanto di attribuire una forma, in realtà non significa niente), o se dietro quell'indecifrabilità si celi a propria volta qualcosa di ulteriore, che riusciremmo ad afferrare se avessimo la forza di fare della nostra vita un vero esperimento spirituale, come i mistici e i santi del passato. L'outsider è così l'unico a «sapere di essere malato in una società che ignora di esserlo».

Di punto in bianco T.S. Eliot vede Londra come la città irreale popolata di anime morte della Waste Land. Nietzsche viene fulminato dalla visione dell'eterno ritorno passeggiando tutto solo in Engadina. Ciò che fino a pochi istanti prima era la vita di ogni giorno, diventa insopportabilmente nauseante per il Roquentin di Sartre. E così via. La dannazione degli outsider consiste nello stare a metà strada tra gli uomini ordinari e i veri eletti. Abbastanza sensibili da rendersi conto che la vita non è ciò che appare, riescono con coraggio a trasformare la propria in una lunga e difficile avventura dello spirito. Il problema è che non sono toccati dalla grazia dei santi, così come non hanno la tempra che porta all'illuminazione il bodhisattva della tradizione buddista. Non sono dei dormienti, ma nemmeno dei totali risvegliati. È per questo che, non di rado, la società li fa a pezzi. Nell'ultima parte della sua vita, Van Gogh riesce a sottrarre anche un semplice albero o una sedia al dominio dell'apparenza (finalmente riesce a vederli attraverso la sua arte), ma questo non gli impedisce di spararsi un colpo di rivoltella. C'è qualcosa di soprannaturale nella fresca virilità del Frederic Harry di *Addio alle armi*, quasi che i suoi muscoli siano in contatto con lo stoicismo del 300 a.C., però sappiamo com'è finito il suo autore. Mentre danza, Nijinskij

sente un dio dentro di sé, e tuttavia la possessione non è abbastanza stabile da non farlo impazzire pochi anni dopo, così come accadrà per Nietzsche. Sono pochi gli outsider che si sottraggono alla rovina. Colin Wilson fa gli esempi di Eliot e Dostoevskij, in grado di tener duro fino a risolvere la propria battaglia interiore nelle magnifiche sintesi dei *Quattro quartetti* e dei *Fratelli Karamazov*. Ma leggendo *The Outsider* nel 2016, viene voglia di proiettare questi ragionamenti nel presente. Viviamo in un'epoca che neutralizza, mettendola a profitto, ogni forma di irregolarità. Basta viaggiare a pelo d'acqua sul mondo dell'informazione per avere conferma di come ogni difformità riceva spazio purché filtrata dai codici (spettacolarità o conformismo) che ne distruggono il messaggio. Si abbassa un attimo la guardia, e una vocazione autentica si è già lasciata trasformare in fenomeno da baraccone.

Eppure di una radicalità nemica del fanatismo, di una ricerca del trascendente che non tragga linfa da megalomania o sete di potere ci sarebbe bisogno. Tutti, in cuor nostro, sappiamo che il discorso mainstream ci sta rendendo solo più poveri, infelici, aggiornati, lontani da una vita a cui riconosciamo bellezza e senso. Eppure – come fece Colin Wilson nel Natale del '54 – basterebbe guardare dall'altra parte.



---

*Moresco ha ragione, non andava escluso.  
Allo Strega ho visto cose che voi umani...*

Antonio Franchini, direttore editoriale di Giunti ed ex Mondadori, replica alle critiche contro il suo autore rimasto fuori dalla cinquina che aveva parlato di «premio truccato»

Antonio Franchini, «la Repubblica», 20 giugno 2016

---

Caro direttore, trent'anni fa partecipai a un dibattito sui premi letterari. Mi chiamarono probabilmente solo perché facevo l'editor in Mondadori e presumevano ne capissi qualcosa. In realtà non ne sapevo ancora niente. Per fortuna c'era anche Giuseppe Pontiggia, che a quel tempo aveva una consulenza in Mondadori ed è stato uno dei pochi dal quale ho assorbito tutto il poco che so su come interpretare la vita culturale di questo paese. In sostanza Pontiggia disse questo: «Ogni premio letterario è, da un certo punto di vista, una sciocchezza. Pretendere di mettere in competizione due opere d'arte e due, o più, artisti, come in una corsa di criceti, è semplicemente stupido. Quindi, ogni premio letterario, non importa quali siano le sue regole, è un'insensatezza. Dall'altra parte, però, in ogni opera d'arte, anche la più estrema, la più inconciliabile, c'è qualcosa che richiede l'approvazione, il consenso di qualcuno. Andare a premiare quel "qualcosa" dell'opera d'arte non solo è legittimo, ma è quasi doveroso».

Ogni premio dato a un'opera o a un'artista, che implichi o no una competizione, vive questa contraddizione. Questo disse Pontiggia, uno scrittore molto amato da me e poco da Moresco, perché, pur apprezzando la forza e la scrittura di *Gli esordi*, ne sconsigliò, alla fine, la pubblicazione in Mondadori. Non mi ricordo precisamente come andò, ma forse fui io stesso a dirlo a Moresco, commettendo un grave errore deontologico. Se si rifiuta un libro perché un consulente autorevole si oppone (fatto che nell'editoria contemporanea non avviene più) non si va a dirlo all'autore. Ero giovane, ingenuo e incauto,

forse anche spaventato. Io non mi sarei detto spaventato, ma noi non siamo i migliori giudici di noi stessi e così mi vide e mi descrisse Moresco in un paio di pagine molto belle di *Lettere a nessuno* in cui racconta quell'episodio.

Oggi passo per essere, come dichiara Paolo Repetti, «un editor esperto e smalzato» e non corro il rischio di fare nomi e cognomi, perché nei rapporti profondi con i suoi autori la riservatezza dell'editor o dell'agente letterario sta tra quella del sacerdote col peccatore e dell'analista col paziente. Ma, ammesso che di peccato si tratti, se non si possono fare i nomi dei peccatori, del peccato si potrà ben parlare. E questo voglio dirlo e ribadirlo, forte e chiaro: non ho mai incontrato, in tanti anni di carriera, uno scrittore italiano che non volesse andare al premio Strega. Certo, cambiano gli stili. C'è chi lo pretende e chi si degna di accettarlo, chi lo suggerisce, chi ci gira attorno, chi non lo esclude, chi allude a «magari un premio, un premio importante...». Chi lo negasse con orrore (ma ripeto, io non ne ho conosciuti) assomiglierebbe a quelle vergini intatte e disdegnose che facevano la gioia dei porno soft degli anni Settanta e finivano come finivano.

E invece non c'è quasi edizione del premio in cui non ci sia cronista culturale che scopra come il vincitore o uno dei contendenti abbia detto, anni prima, peste e corna dello Strega. Come avesse scoperto chissà che. Pretendere dagli altri la coerenza che non si è mai avuta con sé stessi è una delle prime occupazioni dell'umanità. Pretenderla dagli artisti,

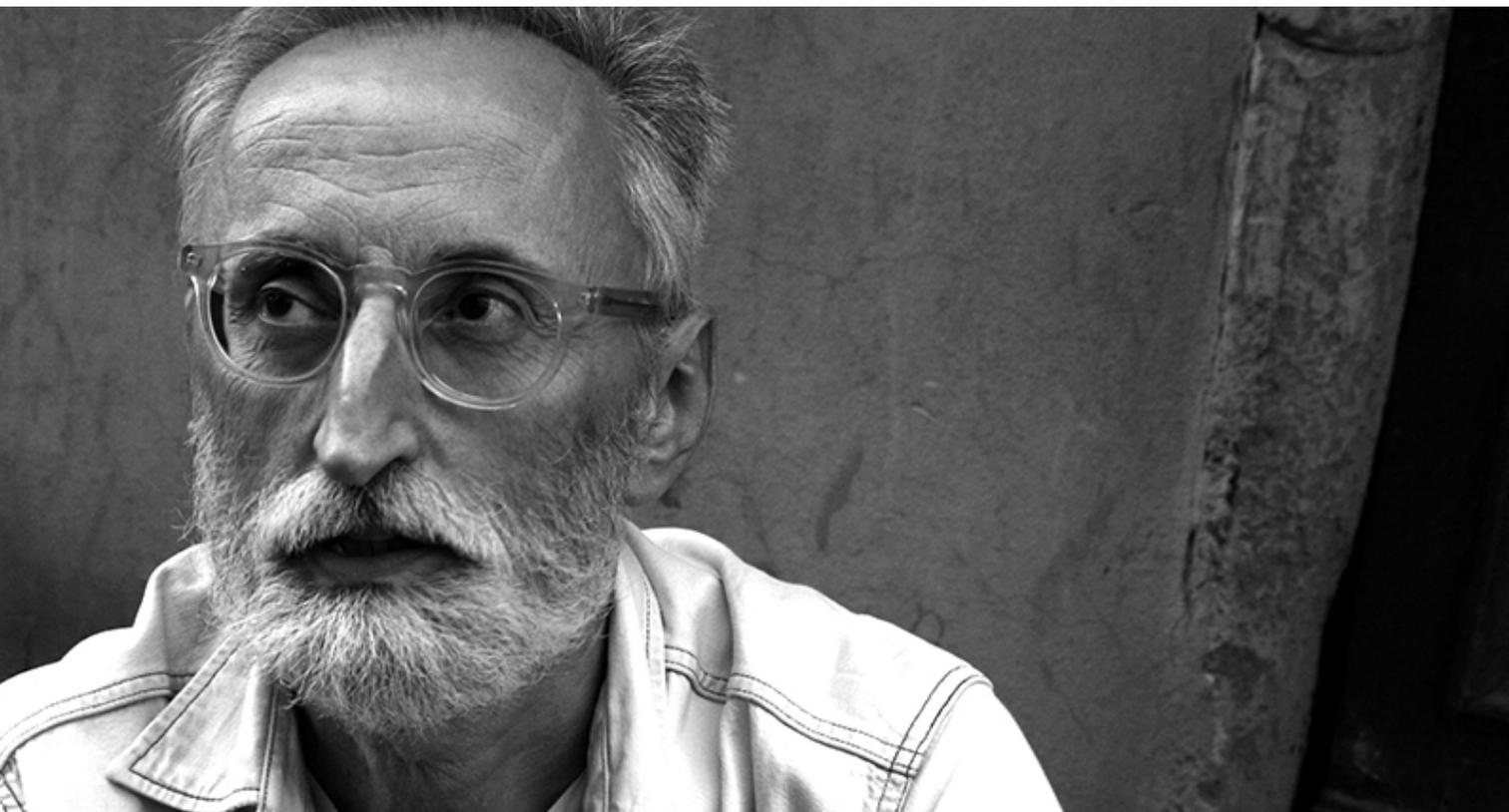
poi, è doppiamente stupido, come se potesse esistere arte senza contraddizione.

Lo possiamo chiamare Strega paradox, come il French paradox per cui, pur mangiando cibi grassi, i francesi avrebbero una bassa incidenza di malattie cardiovascolari. Così, pur sapendo che allo Strega si vota principalmente per schieramenti e appartenenze, che l'incidenza della lettura dei testi tra i votanti è bassa e che la valutazione serena dello «specifico letterario» (possiamo chiamarlo così?) è inesistente, tutti ci vogliono andare. Questo, naturalmente, a tutta gloria dello Strega. Per come si è svolta tutta la mia vita professionale sono una delle ultime persone che possa parlare *contro* il premio, ma per le stesse ragioni sono una delle persone più autorizzate a parlare *del* premio.

Ho partecipato, da editore, per la prima volta nel 1991. Ci si aspettava che Vincenzo Consolo completasse *Nottetempo, casa per casa* per tempo, ma Consolo non ce la fece. Corremmo con Gina Lagorio, che Anna Maria Rimoaldi, per vent'anni padrona indiscussa dell'istituzione, detestava. Riuscì a far vincere Volponi, per la seconda volta. Avremmo vinto con Consolo l'anno successivo. Ho corso,

con i colleghi della Mondadori, tante edizioni del premio, vincendo e perdendo. Ho visto molte cose, non astronavi in fiamme ai cancelli di Orione, ma amici perdere per due voti o vincere nello schieramento avverso. Quest'anno ci eravamo preparati a un'edizione di lotta con uno scrittore inconciliabile e radicale e con un editore coraggioso come Giunti. Cosa che, in effetti, sta succedendo. Non è, credo, una contraddizione per uno scrittore così partecipare al premio. È, sarebbe stato, un arricchimento per il premio e penso sia un errore del premio averlo tenuto fuori.

Non ci sono nomi da fare, dico al professor De Mauro, ma trovo perfettamente normale che le terrazze di via Fratelli Ruspoli, che per noi rappresentano casa, a uno scrittore che ha sempre vissuto solo per la sua arte possano fare orrore. Moresco è ingenuo e dalla sua ingenuità guarda il mondo e contro il mondo lotta. Questa è una virtù? Credo di sì. Noi siamo realisti, contiamo i voti, facciamo alleanze. Dall'alto di una collina guardiamo gli uomini, gli scrittori che si scannano mettendoci la faccia. In fondo, l'hanno voluto loro. Questo è un pregio? Non ne sono sicuro.



## *I libri italiani alla conquista del mondo*

Dopo anni in cui è rimasta rinchiusa all'interno di un piccolo recinto, la nostra letteratura sta ottenendo finalmente un riconoscimento internazionale che tocca anche l'Asia e il mondo arabo. L'export dei titoli tra il 2014 e il 2015 ha fatto segnare un +11,7 per cento

Raffaella De Santis e Sara Grattoggi, [repubblica.it](http://repubblica.it), 22 giugno 2016

Forse bastava solo provarci, corteggiarli un po'. Da qualche tempo sembra che gli stranieri stiano riscoprendo i libri italiani. Non che ci abbiano mai snobbato, ma a volte sono stati tiepidi. Amano Umberto Eco, Andrea Camilleri e Alessandro Baricco. Hanno adorato Italo Calvino e ora sono tutti impazziti per Elena Ferrante. Non è però solo un fatto di nomi, di titoli forti che si fanno strada in terra straniera. Sono i numeri a dirci che il mercato editoriale del Bel Paese va acquistando credibilità. L'Associazione italiana editori ha da poco realizzato per conto dell'Ice un ebook, *Mercanti di storie. Rapporto sull'import/export di diritti 2016*, che mette in fila una serie di dati incoraggianti. Ma andiamo per ordine. Lo scorso anno le case editrici italiane hanno venduto all'estero complessivamente 5.914 diritti di edizione ai loro colleghi stranieri. Sono naturalmente sempre meno dei libri comprati (10.685 titoli). Ma in termini percentuali le vendite sono cresciute dell'11,7 per cento, gli acquisti del 2 per cento. Perché? Cosa è intervenuto? Giovanni Peresson, responsabile dell'ufficio studi statistici dell'Aie, che insieme all'Ice-Agenzia per la promozione all'estero ha seguito rilevazioni e indagini, ha idee chiare in proposito. È sicuramente cambiata la strategia editoriale: «Le case editrici italiane mostrano più competenze nell'affrontare i mercati stranieri. Ormai hanno tutte un proprio ufficio diritti e curano in modo professionale i rapporti con i possibili acquirenti».

Se guardiamo al lungo periodo e consideriamo l'andamento del mercato negli ultimi 15 anni la

curva è ancora più favorevole: le vendite dei diritti nel 2001 riguardavano 1.800 titoli. Per arrivare agli oltre 5.900 di oggi si calcola un incremento del 228,6 per cento (un +16,3 per cento di crescita media annua). All'inizio del millennio era solo il 3,2 per cento dei titoli pubblicati ad aver incontrato il favore delle case editrici straniere, mentre lo scorso anno quel valore è salito al 9,5 per cento. Forse però non sono solo le strategie di marketing a essere cambiate. «Molti scrittori italiani hanno iniziato a lavorare meglio sui generi. Alcuni hanno imparato a modellare la scrittura sui gusti del mercato anglosassone» dice Peresson. È evidente che Michael Connelly, Ken Follett, Joe R. Lansdale o maestri del thriller come Stephen King fanno scuola, creano proseliti: «Si prendano i gialli di Donato Carrisi, sono congegnati con un ritmo, una struttura e una scrittura consapevolmente molto "americani"». È d'accordo con Peresson uno dei più importanti agenti letterari italiani, Marco Vigevani: «Il noir italiano è molto ricercato, soprattutto in Francia e in Germania. Fatica di più la letteratura non di genere e che non è di intrattenimento. Il romanzo letterario puro è più difficile che venga tradotto».

Quali sono dunque i libri che vendiamo di più? Soprattutto i romanzi, la narrativa fa ancora la parte del leone: rappresenta oltre un terzo della vendita di diritti alle case editrici straniere (il 36,2 per cento), con un incremento del 251,9 per cento (nel 2007 era il 17,2 per cento). Un altro terzo è in mano alla letteratura per l'infanzia (36,1 per cento),

mentre la saggistica negli ultimi anni ha perso terreno: da quasi il 28 per cento del 2007 a poco più del 16 per cento attuale. Trend negativo anche per gli illustrati (-32,6 per cento). Ma a chi vendiamo i nostri libri? La maggior parte agli europei. Gli spagnoli, ad esempio, l'anno scorso hanno comprato 879 titoli italiani. E i francesi si mostrano caldi verso la nostra narrativa, come spiega Marina Valensise, alla guida dell'**Istituto italiano di cultura** di Parigi negli ultimi 4 anni, prima del direttore di recente nomina Fabio Gambaro: «Qui sono molto apprezzati i romanzi che raccontano l'Italia profonda, nella sua essenza: classicità, bellezza, spontaneità della vita, sono gli aspetti che colpiscono di più della nostra produzione. È questa una delle ragioni per cui Andrea Camilleri è un autore molto amato». A Parigi sarà ospitato Marco Missiroli, il cui romanzo *Atti osceni in luogo privato* è fresco di traduzione per le edizioni Rivages: «Missiroli è stato scelto da Emmanuel Carrère come ospite delle nostre "residenze d'artista", un progetto lanciato dall'istituto per far conoscere le *Promesse dell'arte italiana*» dice Valensise.

In Inghilterra si parla addirittura di boom della letteratura italiana. All'ultima London Book Fair si sono aperte trattative per *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati, tra i favoriti a conquistare quest'anno il podio del premio Strega, e per Marcello Fois, autore molto amato. Ed è appena stato tradotto *My italians* di Roberto Saviano: sottotitolo *True stories of crime and courage*, edizioni Penguin. Marco Delogu, fotografo e direttore dell'**Istituto italiano di cultura di Londra**, però non crede si tratti di predilezioni legate all'argomento o al genere: «A pagare» spiega Delogu «è sempre la qualità. Con l'istituto cerchiamo di promuovere le traduzioni dando 5 contributi ogni anno, dai 1500 ai 5mila euro. Quest'anno abbiamo scelto, tra gli altri, *La strada che va in città* di Natalia Ginzburg, che uscirà con Twins Editions».

La vecchia Europa ha acquistato più della metà (il 50,8 per cento) dei nostri diritti di edizione. Meno di qualche anno fa, ma comunque tantissimi. La novità non è questa ma semmai il fatto che si stanno

aprendo nuovi mercati: l'area asiatica fino a qualche anno fa era *off limits* per noi, oggi finalmente esiste, assorbendo il 14,3 per cento del mercato: dal 2007 al 2015 l'export verso est è cresciuto di oltre il 111 per cento, soprattutto grazie alla Cina. Quello verso il Medio Oriente addirittura del 321,2 per cento (oggi è un mercato valutato intorno al 3,7 per cento) e gli editori turchi sono sempre più attratti dai nostri scrittori.

Che siano le fiere internazionali ad aver reso permeabili i confini? L'ultima parte del rapporto Aie è dedicata proprio a questo: le fiere all'estero, dalla Beijing Book Fair a quelle di Budapest e Bucarest, da quella di Istanbul alla Book Expo America, fanno vendere il 192 per cento in più di diritti d'autore sui libri. L'altra notizia positiva è che stiamo erodendo la diffidenza del mercato nordamericano verso gli scrittori italiani. Per anni il nostro amore per la letteratura americana non sembrava ricambiato con altrettanto trasporto. La verità è che gli statunitensi in genere leggono poca letteratura tradotta. Le vendite nel Nord America sono cresciute del 145,5 per cento tra il 2007 e il 2015 e nell'ultimo anno del 14,3 per cento, attestandosi al 6,4 per cento.

Giorgio Van Straten, direttore dell'**Istituto italiano di cultura di New York**, racconta della grande attenzione ricevuta dalla recente edizione integrale dell'opera di Primo Levi e dell'impegno dell'istituto a pubblicare un volume con le conferenze e le interviste di Giorgio Bassani. L'ultimo fenomeno si chiama Elena Ferrante, la scrittrice misteriosa che sta conquistando gente comune e addetti ai lavori, pubblicata da Europa Editions, versione americana della casa editrice e/o. Sandro Ferri, che ne è alla guida insieme alla moglie Sandra Ozzola, ha voluto rischiare ed è stato ripagato. Dice Van Straten: «L'ambientazione napoletana ha certamente pesato molto sul successo della Ferrante. Alte volte si preferisce lo stereotipo dell'Italia, più che la sua modernità e contemporaneità». Forse oltre al ruolo delle fiere bisognerebbe calcolare anche il peso dei best-seller sul mercato straniero. Qualche anno fa era *Il nome della rosa*, ora è *l'Amica geniale*.

## Per farla finita col mito dell'autore

Scritture collettive, narrazioni combinatorie, e naturalmente le infinite potenzialità date dalla rete, stanno sempre più erodendo l'aura romantica dell'individuo-scrittore.

Una storia che parte da molto lontano...

Daniele Gambit, prismomag.com, 22 giugno 2016

Il copyright non è sempre esistito, questo si sa. Prima della fondazione della londinese Stationers Company nel XVI secolo, non c'era necessità di chiedere a un autore (men che meno all'editore!) la possibilità di riprodurre un'opera. È da tenere a mente che la cessione dei diritti di copia dall'autore alla casa editrice era garantita dal monopolio da parte dell'editoria degli unici mezzi di riproduzione delle opere, monopolio sul quale si reggeva il ricatto del diritto d'autore. Ma per buona parte della storia, il naturale processo di creazione del sapere è stato il libero scambio, la condivisione senza regole né condizioni.

In una conferenza del 1969 poi compresa in *Scritti letterari*, Michel Foucault propose un'interpretazione della figura dell'autore come *funzione*, ipotizzando la scomparsa in quanto figlia di una cultura e di un'era precise. «Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione-autore apparisse mai» scriveva (profetizzava?) il filosofo francese. «Tutti i discorsi, qualunque sia il loro statuto, la loro forma, il loro valore e qualunque sia il trattamento che si fa loro subire, si svolgerebbero nell'anonimato del mormorio. Non si ascolterebbero più le domande così a lungo proposte: «Chi ha realmente parlato? È veramente lui e nessun altro? Con quale autenticità o con quale originalità? E che cosa ha espresso dal più profondo di se stesso nel suo discorso?». Ma altre come queste: «Quali sono i modi di esistenza di questo discorso? Da dove viene tenuto, come può circolare e chi può appropriarsene? Quali sono

le ubicazioni predisposte per dei soggetti possibili? Chi può riempire queste diverse funzioni del soggetto?». E dietro a tutte queste domande non si capirebbe altro che il rumore di un'indifferenza: «Cosa importa chi parla?».

Ora: tra i vantaggi delle nuove tecnologie c'è senz'altro quello della riproducibilità istantanea a basso costo e la possibilità di collaborazione a distanza, caratteristiche che hanno permesso l'insorgere di vari processi che sembrano riprendere (se non addirittura mettere in atto) la questione sollevata da Foucault quando parla di una cultura liberata dalla figura dell'autore. Certo, non ho gli strumenti per poter affermare che questo processo porterà, da qui a x anni, a un profondo mutamento della retorica autoriale. Quello che però mi sembra di poter constatare, è che negli ultimi anni vi sono stati vari esperimenti che hanno temporaneamente destabilizzato e messo in discussione il concetto di autore individuale e di conseguenza creato contraddizioni nella retorica della proprietà intellettuale. Cosa fare di questi piccoli sussulti, è questione da affrontare. Scendendo nello specifico, sono tante le caratteristiche classicamente attribuibili a un testo che la riproducibilità telematica ha messo in crisi; basti pensare alla cosiddetta «inedicibilità» di un'opera: se al tempo della carta stampata la nascita di un libro sanciva una vera e propria spaccatura tra la fase di produzione e quella di distribuzione, oggi un ebook può essere editato in qualunque momento, oppure un articolo di giornale online aggiornato in tempo reale modificando quindi il *prodotto stesso*. O ancora: a un

racconto può essere cambiato il finale – dall'autore originale così come da chiunque altro – per essere pubblicato su un portale differente: sarebbe ancora lo stesso testo? Sarebbe altro? Di chi sarebbe?

Queste domande risultano ancora più centrali considerando l'inadeguatezza dell'editoria cartacea e digitale di stare al passo con i tempi: molte testate online restano legate a pratiche (come la cessione o meno del consenso alla ripubblicazione su altri portali) oramai inadeguate dinanzi alle potenzialità fluide del web. E poi c'è quel fenomeno che va sotto il nome di «scrittura collettiva»: nulla di nuovo, dirà qualcuno; ma intanto la possibilità offerta dal web di ottimizzare la partecipazione di più individui a un'opera intellettuale non fa altro che palesare la natura collaborativa della produzione del sapere: la fruibilità dell'informazione virtuale, unita alla possibilità di creare in modo partecipato i contenuti, permette di bypassare il ricatto della proprietà dei mezzi di stampa, sottolineando che nella paternità autoriale di un bene intellettuale non c'è nulla di *naturale*. Chiaramente, a essere messa in crisi da fenomeni come la scrittura collettiva è anche la figura romantica dello scrittore.

«Ci hanno sempre insegnato che lo scrittore è una sorta di penna divina» spiegava il collettivo di scrittori Kai Zen **durante un laboratorio** «da lasciare in pace per far sì che trovi il flusso magico di ispirazione, seduto da solo là sul cucuzzolo del monte della Sapienza. Ci hanno sempre detto che ci sono autori immensi, [...] che producono libri di 500 pagine ogni anno. Possiamo anche crederci, se ci fa comodo, ma in realtà la scrittura non è mai un processo puramente individuale. Ci sono editor, collaboratori, confidenti. Anche chi eventualmente scrive da solo ogni tanto scende a prendersi una birra, conosce gente, si confronta. Poi torna alla sua scrivania con una nuova idea, una nuova ispirazione. Questa è già scrittura collettiva, ovviamente in stato embrionale. Il punto è che una buona idea difficilmente arriva diretta da un singolo pensiero individuale. Molto più spesso è un amalgama di punti di vista, un mix di immaginari, ispirazioni, trovate. Anche nella scrittura è così, per noi Kai Zen».

*La possibilità offerta dal web di ottimizzare la partecipazione di più individui a un'opera intellettuale non fa altro che palesare la natura collaborativa della produzione del sapere.*

In questo discorso sono vari i punti toccati: dal metodo collettivo come ambiente naturale di scrittura, alla rivendicazione di un processo costituito da editor, impaginatori, traduttori, spesso eclissato dalla figura individuale del singolo scrittore. La rete ha consentito di facilitare gli incontri portando alla nascita di soggetti che, come band musicali, al loro interno discutono, condividono, suddividono i compiti, in barba al mito dell'autore elitario. E se un libro firmato da 4 o 5 persone poteva vedere la luce anche da prima dell'avvento del network, alcuni esperimenti sono talmente complessi da essere difficilmente immaginabili senza l'infrastruttura della rete: basti l'esempio di **SIC – Scrittura Industriale Collettiva**, che ha portato alla pubblicazione di un romanzo firmato da ben 130 autori.

Del libro in questione, *In territorio nemico*, si è già parlato molto, tanto da portare gli ideatori del progetto, Gregorio Magini e Vanni Santoni, a formulare un vero e proprio «Metodo SIC»: un procedimento, o meglio ancora un *algoritmo*, nel senso di successione di passaggi utili a produrre un romanzo collettivo in modo il più possibile efficace. E così, se da un lato il mito romantico dell'autore viene intaccato dalla natura collaborativa della produzione intellettuale, altrettanto avviene per via di un processo narrativo per sua natura *combinatorio*.

Sembra insomma esserci un denominatore comune che lega i 130 autori di SIC ai laboratori dei Kai Zen e al Foucault che ragiona sulla funzione dell'autore, ma anche al Calvino di *Cibernetica e fantasmi*, e ai Deleuze & Guattari dell'*Anti-Edipo*. E cioè il riconoscimento

di un progressivo abbandono, nell'immaginario collettivo, di un'idea trascendente di «Io» e di identità, a favore di un'interpretazione dei processi cognitivi algoritmica, *macchinica* e, appunto, combinatoria. Sensazione ripresa in modo suggestivo anche **nell'ultimo libro di Paolo Godani**, *Vita comune*: «Un tempo l'esperienza della nostra finitezza, la consapevolezza di essere un granello di polvere nell'immensità delle galassie, ci era fornita dall'osservazione astronomica, oggi dalla capacità di calcolo di un sistema operativo o di una coscienza superiore».

Forse siamo solo agli albori di una possibile serie di analisi, forse è un vicolo cieco e ancora non lo sappiamo; quello che però si percepisce è che il progredire dei risultati nei campi della robotica e dell'intelligenza artificiale ci sta portando sempre più a valutare *noi stessi* in termini algoritmici; in questo senso, qualche suggerimento ce lo danno alcuni recenti esperimenti come **il robot che in Giappone è diventato finalista ad un concorso letterario**, o **la prima melodia composta dalle reti neurali di Google**, o ancora – in toni più ironici – **il generatore casuale di vignette nonsense di explosm** (e il problema è che fanno ridere davvero!). Anche alcuni testi usciti negli ultimi anni sembrano insistere sulla questione: dal recente *Anime Elettriche* di Ippolita (sulla digitalizzazione social degli affetti), a lavori più centrati sulla narrazione come *Mitocrazia* di Yves Citton o il breve *La salvezza di Euridice* di Wu Ming 2, descritto dall'autore come un «manuale di termodinamica della fantasia».

Il binomio scrittura collettiva-narrazione combinatoria fornisce quindi un metodo: la produzione di un testo può avvenire a partire dal riconoscimento di alcuni frame narrativi, analizzati e discussi all'interno della comunità scrivente, senza che il singolo partecipante incappi nella paura di vedere alterato il proprio lavoro dalla comunità, ma anzi lasciandosi alterare simbioticamente all'interno di essa. È partendo da queste premesse che di recente abbiamo avviato il progetto di narrazioni collettive **Maz**, che presto darà alla luce la sua prima opera collettiva **#RazzaMigrante**, una raccolta di «oggetti narrativi non identificati» sul tema della migrazioni contemporanee.

In Italia, il nesso tra obsolescenza storica dell'individuo, abolizione della proprietà intellettuale e potenzialità offerte dal «virtuale» nella sperimentazione di nuove forme di identità fu già un caposaldo del Luther Blissett Project, il collettivo di attivisti che negli anni Novanta si mosse principalmente tra Bologna e Roma. Recita il celebre manifesto *La cospirazione*: «Io sono Luther Blissett. Io mi rifiuto di essere limitato da qualunque nome. Io ho tutti i nomi e sono tutte le cose. [...] Io attacco il culto dell'individuo, gli egotisti, i tentativi di appropriarsi dei nomi e delle parole e farne un uso esclusivo. Io respingo il concetto di copyright. Prendi quello che puoi usare. Io respingo il concetto di genio. Gli artisti sono come tutti gli altri. L'individualità è l'ultimo e il più pericoloso mito dell'occidente».

O ancora, dal pamphlet *Per l'abolizione del nome proprio*: «Se nel passato era ancora possibile l'IUI (identità unica imposta, *ndr*), ciò era dovuto al fatto che esisteva ancora uno spazio unico di comunicazione, la comunicazione era prevalentemente vis-à-vis, quella mediata era ancorata ad un supporto, la carta, terribilmente fisico, corporeo quasi, sulla carta delle lettere si poteva sentire il profumo di sudore delle mani dello scrivente. Due sono gli eventi che hanno oggi reso definitivamente obsoleta questa realtà: la digitalizzazione della comunicazione e la pervasione (siamo immersi in migliaia di flussi comunicativi che non possiamo più controllare). [...] Si aprono possibilità nuove di comunicazione. [...] Lascio a voi di sbizzarrirvi sulle potenzialità della realtà virtuale. [...] Quello che vi sto dicendo è che se non decidiamo consapevolmente di rinunciare al nome proprio, ci precludiamo una parte consistente della nostra possibilità di comunicare. Rischiamo di subire, di essere comunicati da altri».

In una recente intervista rilasciata a Prismo (che prima o poi vedrà la luce su queste pagine), un membro – ma sarebbe più corretto dire *una personalità* – del Luther Blissett Project di Roma ci spiega meglio il concetto di «condivi dualità»: «È un concetto-chiave che inventai nel 1995 e che **Marco Deseriis utilizza anche per spiegare Anonymous**. [...] permette di superare concetti obsoleti come identità, comunità,

individualità, collettività, reciprocità. Io ero un “con-dividuo” e chi diventava me sperimentava questo stato di coscienza, che era appunto la “condivi dualità”. Dapprima si rinunciava alla propria individualità per diventare quello che Nietzsche chiamava *dividuum* e poi una volta diventato un *dividuum* era possibile agganciarsi a me, per diventare un personaggio multi-individuale. Era ed è anche uno stato euforico. Non c’è comunità, individualità, collettività, non devi aderire a regole, non devi fare un patto, devi solo giocare a cambiare nome, sperimentare di essere un altro per ritrovarti con altri che fanno lo stesso gioco con lo stesso nome. È un gioco molto più leggero e lieve di quello che sembra spiegandolo».

Superare l’individuo è quindi anche un *gioco*, una pratica da assumere in svariate forme. Suonano profetiche le parole di questa personalità, che nel lontano 1995 aveva elaborato insieme ad altri *se* una teoria che in tempi recenti sempre più si è vista riscontrare nei fatti. E non penso solo alle tante identità fittizie che si possono assumere sul web, ma anche all’acceso dibattito riguardo la decisione di Facebook di aprire la caccia ai nickname, dichiarando esplicitamente tra le policy di dover usare il proprio nome anagrafico sulla piattaforma virtuale: quando si parla di «essere comunicati da altri»...

Fuori dalla scrittura intesa in senso strettamente narrativo, vengono in mente altri progetti altrettanto sintomatici (il più lampante è senza dubbio Wikipedia, pur con tutte le sue polemiche e ombre). A questo punto, potremmo immaginare anche altri campi della produzione del sapere nel quale provare ad ampliare questo percorso, aprendo processi collettivi e costruendo spazi di aggregazione tra lavoratori dell’immateriale; o anche sperimentando, perché no, gruppi di giornalismo collettivo, di «conricerca scientifica» e così via. Certo, all’inizio non sarebbe facile: il mito dell’autore individuale è ancora radicatissimo nel mondo culturale e si lega a sua volta all’inadeguatezza, da parte di questo stesso mondo, di affrontare nodi sempre più sensibili come le licenze editoriali, i metodi di pagamento, le forme di collaborazione lavorativa imposte dal panorama giornalistico-editoriale, e così via. Si aprirebbero forse ulteriori breccie, spaccature, contraddizioni; ma perlomeno i casi più felici sperimentati in questi anni, dimostrano che il ricorso all’orizzontalità dei processi decisionali – coadiuvato da un solido lavoro di analisi e di condivisione dei frame narrativi – è un metodo non solo praticabile, ma che erode le fondamenta di qualsiasi mito di ispirazione trascendente.



# *Pensavo fosse solo un noir invece è un caso*

Intervista allo scrittore altoatesino Luca D'Andrea:  
il suo esordio è già stato tradotto in 31 paesi

Massimo Vincenzi, «la Repubblica», 23 giugno 2016

Quindici marzo, Londra, la fiera del Libro e vetrina d'eccellenza dell'editoria mondiale si accorge di *La sostanza del male*, gli agenti se ne innamorano, ne contendono i diritti e alla fine (ma la conta è ancora per difetto) 31 paesi si aggiudicano questo romanzo noir, opera prima di un trentasettenne professore precario, nato e cresciuto a Bolzano: Luca D'Andrea. Di lui Christopher Mac LeHose, l'uomo che ha scoperto Stieg Larsson, dice alla Reuters: «Il thriller di questo giovane esordiente ha travolto tutti con la potenza di una valanga. Noi editor siamo sempre a caccia di novità che valgano la pena, che ci emozionino, quando le troviamo è un momento di festa. Ecco, oggi è uno di quei giorni felici». Per il libro i paragoni oscillano (senza paura dell'iperbole) tra Stephen King e Jo Nesbø (l'autore ama entrambi) e in effetti la presenza di una natura possente (la montagna), una presenza divina e demoniaca, dominatrice, le tinte cupe della narrazione e il metronomo della trama (ricca di colpi di scena sino all'ultima pagina) vanno in questa direzione. Anche se in realtà la scrittura originale, fuori dal flusso contemporaneo, quasi arcaica (ma mai noiosa) rimanda alle origini del genere a partire da Friedrich Dürrenmatt. Lui, D'Andrea, sta in mezzo alla tempesta e da esperto montanaro rimane al riparo della sua semplicità aspettando di capire se la cima è davvero a un passo o se dietro il muro allegro di neve c'è il crepaccio della disillusione.

*Come ci si sente a essere un caso letterario?*

È una sensazione straniante: come essere sotto l'effetto di psicofarmaci e camminare tra le nuvole. Suona il telefono e mi dicono che un altro paese ha comprato i diritti, poi sono la tv e il cinema a chiamare: per uno come me che lavora con le parole è dura ammetterlo, ma non so descrivere quel che provo.

*Quale molla è scattata per farle scrivere questo libro?*

Io non credo al paranormale e dintorni ma è accaduto qualcosa di irrazionale. Mi è apparsa la visione di un uomo e di una bimba piccola che guardano un fossile, un ammonite, come quelli che si trovano dalle mie parti. E lei, la piccola, era quella protettiva, quella con lo sguardo che ti fulmina. Da lì è partito tutto. Il libro, per eventi della mia vita, era dentro di me, avevo solo bisogno di trovare la mia voce e alla fine ci sono riuscito.

*Uno dei protagonisti del romanzo è la natura, un Alto Adige che non ricorda quello delle settimane bianche.*

È fondamentale nella storia, non è solo la scenografia: la montagna è decisiva, perché è un luogo chiuso. Da queste parti si dice: quel che accade in vetta resta in vetta. Al 90 per cento è realmente la mia terra, poi c'è la mia fantasia. Ci tenevo a cancellare l'immagine da cartolina che tutto il mondo ha delle Dolomiti: queste montagne sono soprattutto una storia imponente accumulata nei secoli.

*Ecco, il passato, con il suo peso, è l'altro elemento che colpisce. Noi siamo la stratificazione della nostra storia. Il*

passato ci insegue, perseguita e modella per tutta la vita. Ed è questo destino, secondo me, la grande differenza tra gli americani e noi europei, ma spesso siamo smaniosi di essere tutti uguali e ce ne dimentichiamo.

*Non a caso il protagonista dal nome omaggio (Salinger) viene dall'altra parte dell'oceano.*

Per raccontare una vicenda così, ambientata in questa valle chiusa, mi serviva uno straniero con un occhio curioso e con la voglia di scoprire la verità contro tutti e contro tutto. Il nome in realtà è un omaggio inconscio, perché quando quel personaggio mi è apparso con la bambina era ovvio che si chiamasse Jeremiah Salinger: non mi chieda il perché.

*Ci mancherebbe. Però una domanda sui personaggi va fatta: anche quelli marginali sono tratteggiati con cura. Come li costruisce?*

Penso a me lettore, a quello che mi piace. Non amo quando i protagonisti sono sagome di cartone, che servono solo a svoltare pagina, oppure sono figure che si dimenticano un secondo dopo averle incontrate. Sono un ossessivo, mi faccio schemi su tutto, raccolgo materiale, mi documento sino allo sfinimento e ogni dettaglio deve essere al suo posto prima di iniziare a scrivere. È il periodo di accumulo, che per questo libro è durato oltre 4 mesi.

*Poi come procede?*

Finita la prima fase mi concentro solo sulla voce, sulla scrittura, che deve essere originale, personale ed è la cosa più difficile. Per riuscirci mi metto la tuta da operaio: orari fissi, tabelle di consegna strette, stacco tutto, e per altri mesi mi dedico solo a questo.

*Per essere un noir ci sono tanto amore, amicizie indistruttibili e un ruolo decisivo della famiglia. Elementi non così frequenti nel genere.*

Io li riassumo in una parola: equilibrio. Il loro insieme serve alla stabilità di un uomo e per questo sono presenti nel libro, lo rendono vero. Sono i motori della nostra vita, ne abbiamo bisogno, anzi ne abbiamo troppo pochi.

*La sua scrittura ha un sapore antico, non usuale per il noir italiano: concorda?*

Non lo so. (Un po' di sms successivi all'intervista confermeranno l'impressione cercando spiegazioni, ndr). Vivere in una terra lontana dai centri metropolitani forse aiuta e forse anche la mia conoscenza del tedesco. Ma in realtà quello che cerco è la semplicità, la velocità della narrazione, non perdere l'attenzione del lettore.

*I suoi maestri?*

Sono un appassionato onnivoro di libri. Tra i giallisti adoro Jeffery Deaver, Jo Nesbø e ovviamente il mio preferito, Stephen King.

*E adesso che succede?*

Il libro è uscito da due giorni: aspetto di sapere cosa ne pensano i lettori. I diritti venduti, gli elogi dei critici sono importanti ma quel che conta sono loro, gli unici veri giudici del nostro lavoro.

*Preoccupato?*

Sono un camminatore. So che la strada è lunga, ma che alla fine, se tutto è stato fatto con cura e passione, si arriva alla meta.

*«Noi siamo la stratificazione della nostra storia. Il passato ci insegue, perseguita e modella per tutta la vita. Ed è questo destino, secondo me, la grande differenza tra gli americani e noi europei, ma spesso siamo smaniosi di essere tutti uguali e ce ne dimentichiamo.»*

# Nasce Racconti edizioni. Un'intervista

Giulia Priore, artnoise.it, 23 giugno 2016

In un momento storico in cui tutto sembra assomigliare sempre più a un'azienda, dagli ospedali alle scuole, anche le case editrici sembrano volersi piegare solo ed esclusivamente alle severe leggi del mercato. Si pubblica ciò che si vende, quindi: vietato pubblicare racconti. Questa frase potrebbe essere scolpita sulla pietra delle regole d'oro dell'editore italiano. Ma le regole, come si sa, esistono per essere infrante.

Il 19 maggio è uscito nelle librerie *Appunti da un bordello turco* di Philip Ó Ceallaigh, la prima collana di racconti edita dalla neonata casa editrice Racconti Edizioni. Una casa editrice che pubblica solo ed esclusivamente racconti e che è stata fondata da Stefano Friani ed Emanuele Giammarco con l'aiuto e il sostegno di Leonardo Neri, curatore del blog **Altri Animali**, nato anch'esso insieme alla casa editrice.

I 3 coraggiosi ragazzi romani che hanno accolto questa sfida li incontro davanti all'Auditorium, all'ombra della sopraelevata Corso Francia. E mi raccontano l'inizio della loro avventura e la loro idea di racconto. Iniziamo dal dubbio che affligge un po' tutti quelli che decidono di comprare *Appunti da un bordello turco*.

*Ma come diavolo si pronuncia il nome dell'autore irlandese?*

Ne abbiamo discusso a lungo anche tra di noi. Alla fine l'autore stesso ha risolto il mistero e ci ha dato la libertà di pronunciarlo come la parola «occhiali» solo un po' più strascicata.

*Risolto questo dubbio, una curiosità: come è nata l'idea di metter su una casa editrice di soli racconti?*

L'idea è nata dal fatto che noi leggiamo tanti, ma tanti racconti. Siamo più che lettori forti (un lettore forte è colui che legge almeno un libro al mese), ci piace definirci lettori estremi. Il racconto, pur essendo trascurato e maltrattato dal mercato editoriale, è una forma di letteratura

fine ed efficace quanto e a volte più del romanzo. L'idea è stata per anni nel cassetto. Abbiamo studiato filosofia, poi abbiamo affrontato un master in editoria alla Sapienza, cui è seguito un tirocinio per Stefano all'Einaudi, per Emanuele al Saggiatore. Abbiamo così potuto affinare le nostre armi e imparare da vicino il mestiere di editore. Una sera a Londra, durante il periodo in cui abbiamo lavorato, adattandoci a ogni tipo di lavoro dal postino al confezionare panini, ci siamo seduti di fronte a un bicchiere di birra e abbiamo iniziato a parlare del nostro progetto lasciato nel cassetto. Una volta arrivati in fondo al bicchiere la decisione di aprire la nostra casa editrice era stata presa.

*La vostra identità editoriale è ben riconoscibile e chiara. Basti pensare al nome, Racconti Edizioni, o al simbolo, uno scarafaggio rivoltato che guarda dritto in faccia il lettore, che non lasciano spazio ad ambiguità su che tipo di letteratura pubblicate. Non pensate che la vostra forza potrà in futuro rivelarsi in alcuni casi un limite?*

Noi siamo consapevoli del fatto che con questo nome e con questo simbolo di chiara ispirazione kafkiana non potremo mai pubblicare romanzi o altre forme letterarie che si allontanino troppo dalla nostra identità. Ma il nostro progetto è quello di toccare temi come la letteratura di confine che racconta i margini di una cultura attraverso le periferie della città, come accade per esempio in *Appunti da un bordello turco*. Oppure toccare il tema del viaggio e dell'attesa infinita come condizione normale e stabile dell'animo umano, come in *Il guardiano del faro* di Eric Fayé. Non a caso per le nostre prime uscite abbiamo scelto autori che hanno viaggiato molto, che hanno visto molte realtà o che sono emigrati e che da lontano hanno raccontato la terra che avevano lasciato. È il caso di Rohinton Mistry con *Lezioni di nuoto*, una raccolta di racconti dell'autore indiano-canadese sulla comunità parsi di Bombay.

*Secondo alcuni punti di vista il vostro atteggiamento potrebbe essere visto come un rigore eccessivo, una chiusura verso altre possibilità che potrebbero farvi vendere di più.* Lo scopo della casa editrice Racconti Edizioni è quello di indicare una rotta, di agire da stimolo e sprone con proposte di qualità e con testi scelti, tradotti e revisionati con cura e serietà. Non si tratta di rigore, bensì di onestà e affidabilità. Non vogliamo essere chiusi, vogliamo essere un punto di riferimento in un panorama letterario a volte un po' troppo vago e confuso.

*Cos'è per voi il racconto?*

Il racconto è per noi è una forma di letteratura che ha lo stesso valore e la stessa efficacia del romanzo. Per i limiti imposti dalla brevità il racconto può arrivare più a fondo, senza mediazioni, senza filtri. Inoltre la possibilità che offre il racconto, ovvero quello di racchiuderlo in una collana insieme ad altri suoi simili, aggiunge invece di togliere valore alla lettura. Le collane danno una visione della realtà completa e da molteplici punti di vista. E, come in un organismo ben congegnato, inanellano storie che insieme dipingono un ritratto più frammentato della realtà, ma per questo anche più vero.

*Ultimamente si dice spesso che il racconto non vende, che nessun editore punterebbe tutto sul racconto. Che cosa ne dite?*

Noi speriamo di no. Abbiamo voluto riempire un vuoto nel mercato editoriale italiano, di cui però non siamo i primi a occuparci o preoccuparci. Siamo in contatto con **Cattedrale**, il progetto ideato e realizzato da Rossella Milone, autrice di racconti, e Armando Festa, autore e copywriter, attraverso il nostro blog Altri Animali.

*Ecco, il blog Altri Animali rappresenta per voi una vetrina verso il fuori, una possibilità di mostrare più facilmente cosa siete e cosa realizzate?*

Il blog è nato e cammina insieme alla casa editrice. Se ne occupa Leonardo Neri (Scienze Politiche, master in Digital Journalism e stage all'«Huffington Post») e tratta prima di tutto di temi che riguardano

*«Il nostro progetto è quello di toccare temi come la letteratura di confine che racconti i margini di una cultura attraverso le periferie della città.»*

il racconto, ma poi si dedica anche ad ambiti diversi, ma non lontani. Per esempio il progetto Altriluoghi si propone di monitorare i luoghi della cultura che nella città di Roma stanno soffrendo o sono stati soppressi per mancanza di fondi e d'idee. Uno fra tutti, per capirci, l'Ex Dogana a San Lorenzo, che a quanto pare dovrebbe essere trasformata in un supermercato Esselunga. Non è solo una vetrina per la casa editrice, bensì un luogo in cui trattare temi spinosi, come per esempio l'integrazione dell'ampia comunità bengalese a Roma. È un modo per vedere le cose più da vicino, senza fronzoli e retorica. E non è detto che questo non porti vantaggi anche alla casa editrice.

*In che senso?*

Nel senso che non siamo chiusi all'eventualità che emergano racconti anche da questi luoghi lontani dai salotti soliti della cultura. Saremmo molto felici di accogliere tra le nostre pubblicazioni sul blog o anche in casa editrice esempi di letteratura della migrazione, ovvero autori emigrati da altri paesi, che vivono in Italia e scrivono in italiano. Questo tipo di scrittura rientrerebbe alla perfezione nella nostra idea di casa editrice.

*Visto che siamo nel periodo, sareste contenti di andare al premio Strega con una delle vostre pubblicazioni? Ovviamente quando pubblicherete uno scrittore italiano.*

Saremmo contentissimi. Al momento in effetti non abbiamo pubblicato ancora nessun italiano, ma ci stiamo lavorando. Non vogliamo svelare nulla, siamo ancora in fase di ricerca e trattativa, ma non escludiamo affatto scrittori italiani e pensiamo che il premio Strega sia un'ottima occasione per rilanciare i nostri autori e la nostra casa editrice.

# La missione di Gide non rinunciare mai al coraggio di vivere

L'adesione al marxismo. L'opposizione a Stalin. L'omosessualità dichiarata.  
Nei monumentali *Diari* dello scrittore la disciplina di un intellettuale

Valerio Magrelli, «la Repubblica», 25 giugno 2016

Innanzitutto, onore alla Bompiani, un editore che, di questi tempi, osa pubblicare il *Diario* di André Gide in due tomi. Un'impresa del genere, inoltre, ha l'ardire di presentarsi armata di un imponente apparato critico. Curata da Piero Gelli (che firma la prefazione e i bei medaglioni sugli «Amici di Gide»), tradotta da Sergio Arecco, aperta da una cronologia, l'opera segue l'edizione stabilita per la collana Pléiade da Éric Marty e Martine Sagaert (che introducono il primo e il secondo libro), recuperando molto materiale inedito e integrandolo con alcuni scritti autobiografici. Ciò premesso, come affrontare l'immenso *Journal* dello scrittore che vinse il premio Nobel 1947?

Sulle oltre 3000 pagine del testo ci restano giudizi impressionanti. Albert Camus: «Il segreto di Gide è di non aver mai perduto, in mezzo a tutti i suoi dubbi, la fierezza d'essere uomo»; Ernest Jünger: «Io credo che il *Diario* sarà indispensabile per tutti coloro che vorranno conoscere nelle sue sottigliezze la struttura della nostra epoca»; Alberto Moravia: «Forse il meglio del libro sta in quel continuo andar contro sé stesso e contraddirsi dell'autore».

Il che dimostra come il *Diario* rappresenti l'opera «capitale» di colui che fu appunto definito il «contemporaneo capitale», ossia l'autore più influente della prima metà del Novecento. Influyente al punto che, quando lo intervistò nel 1928, Walter Benjamin lo paragonò a Wilde e Nietzsche: «Non c'è scrittore in cui energia produttiva ed energia critica siano state più strettamente legate che in lui». Strano ribaltamento, quello che vede Benjamin, considerato oggi

fra i massimi pensatori del secolo scorso, accostarsi riverente a un romanziere quasi dimenticato. Infatti il punto è questo: perché mai, anche se nessuno oserebbe collocarlo all'altezza di un Proust o di un Céline, Gide resta imprescindibile?

Secondo Gianfranco Rubino, ciò è dipeso dalla pluralità di aspetti della sua personalità: narratore, saggista, diarista, autobiografo, perfino drammaturgo e infine mentore della Nouvelle Revue Française, il gruppo che svolse un ruolo chiave nella fisionomia nel Novecento. Insomma, a sancire il successo della produzione gidiana non è stato solo il valore estetico, ma anche la suggestione di un messaggio scandaloso, irriverente e liberatorio, teso verso «una decostruzione critica dei valori religiosi, etici, culturali, sociali comunemente ammessi e riveriti». Dunque, se negli anni del Nouveau Roman lo scrittore venne ammirato come precursore del metaromanzo o dell'antiromanzo, a ben vedere il suo lascito oltrepassa la sfera estetica, per acquisire una dimensione morale e testimoniale. Possiamo allora intendere Gide come Pasolini?

Difficile arrivare a tanto. Come conciliare l'appartenenza a un'austera famiglia protestante, con il cattolicesimo dell'italiano? Come confrontare una vita di agi, all'estrema miseria vissuta a lungo dal regista di *Accattone*? Come avvicinare un'onorata vecchiaia, all'atroce omicidio di Ostia? In ogni caso, rimane il fatto che pochi intellettuali ebbero un'audacia paragonabile a quella dello scrittore francese. E bene fa Gelli a indicare in lui il primo letterato capace proclamare la propria omosessualità come non aveva

osato fare neppure Wilde, denunciare gli orrori del colonialismo in Africa e infine a rivelare i danni del comunismo sovietico (proprio lui, che dei valori comunisti era diventato la bandiera).

Tra esitazioni e contraddizioni, Gide dipingeva sé stesso come una di «quelle creature che non possono crescere senza metamorfosi successive». Logico quindi attirarsi accuse di superficialità o eclettismo. «Il suo è uno spirito distaccato» notava Jacques Rivière «che non si ferma su alcun possesso. Dà la propria adesione come si dà un bacio; un attimo dopo è pronto a ritirarla». Niente di più vero, e insieme di profondamente ingiusto. Poiché se Gide cambiò idea su molte cose, fu sempre nella direzione meno comoda, e il *Diario* lo dimostra di continuo. Inutile provare a svalutare il suo ardimento, attribuendolo ai capricci di un ricco altoborghese. Anche se in forme velate, le sue crociate umanitarie iniziano molto presto, nel 1897, con il messaggio di liberazione lanciato dai *Nutrimenti Terrestri* («Famiglie, vi odio!»), poi, nel 1914, con la critica del sistema giudiziario affidata ai *Ricordi della Corte d'Assise*. Arriviamo così al *Viaggio in Congo* del 1917. Impossibile liquidare un'esperienza come quella da cui nacque un libro simile, sorta di autentico Bildungsroman. Per un autore di quell'epoca, cinquantenne, benestante e di successo, lasciare Parigi seguendo una spedizione di un anno in Africa equatoriale, non era cosa da poco, e infatti quel soggiorno lo condusse alla conquista di una nuova coscienza politica. Dal suo

iniziale, ingenuo contatto con i misfatti del capitalismo, l'intellettuale mosse i primi passi verso la fede marxista. Come sottolineò Franco Fortini, il raffinato dilettante finì per imbattersi non soltanto nel compito di formulare una verità scabrosa, quanto in quello di trasmetterla a un gran numero di destinatari. A tutto ciò corrispose la trasformazione del diario di viaggio, che divenne documento pubblico: «Quale demone mi ha spinto in Africa? Ero tranquillo. Adesso invece so: devo parlare». E più tardi, fu con lo stesso spirito che rifiutò di fermarsi sulle proprie convinzioni, di ricevere gli infiniti omaggi dovuti alla sua nuova scelta di campo. Ormai era diventato un simbolo della sinistra. Nel giugno 1935 a Parigi, fu designato presidente d'onore del primo Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura, davanti a 230 delegati, tra cui Aragon, Babel', Brecht, Breton, Huxley, Malraux, Klaus e Heinrich Mann, Musil, Nizan, Pasternak, Salvemini e Tzara. Era questa la fama di Gide, quando, tornato dall'Urss, decise di rimettere tutto in questione, per criticare con forza il totalitarismo russo. Combattendo ogni tipo di ipocrisia, il romanziere, leggiamo nel *Diario*, non esitò ad affrontare la deprecazione pubblica in nome della propria verità. Lo sterminato *Journal* parla di molte altre cose: amicizie e inimicizie, amori, letteratura e musica. Tuttavia, il filo conduttore rimane lo strenuo, indefesso processo di autoeducazione perseguito come una missione.

*Tra esitazioni e contraddizioni, Gide dipingeva sé stesso come una di «quelle creature che non possono crescere senza metamorfosi successive».*

## *Scrittori, andate a lavorare*

Oggi in Italia non si può vivere solo di scrittura, il bel mondo editoriale non è poi così bello. Allora è meglio fare come Vitaliano Trevisan in *Works*: operaio, parcheggiatore, autista, rappresentante, contadino, affittacamere

Giacomo Giossi, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 27 giugno 2016

Il lavoro di scrittore è un lavoro duro, complicato spesso al punto che diviene anche difficile definirlo tale. Non è la fatica, ma la reale consistenza di un impegno a cui venga corrisposto relativo compenso economico. Fare lo scrittore o essere uno scrittore? C'è chi la dicitura di scrittore se la fa mettere sulla carta d'identità e c'è chi, vagando per campagne e foci di fiume, trova assolutamente delirante anche solo immaginare che quello che dovrebbe essere un moto dell'anima possa essere definito lavoro. Oggi, infatti, non si può vivere di scrittura come un tempo, ma è necessario armarsi di tecnica e spregiudicatezza in modo tale che le qualità intrinseche del giovane intellettuale, spesso globetrotter da straprovincia, possano venire utili a una società che ha smesso di amare le arti e i suoi artefici. Oggi dunque, che il mestiere di editore è diventato ancor più inquieto che in passato causa mercato ristretto e lettori impegnati a chattare con gli amici più che con Dostoevskij o Elsa Morante, gli scrittori diventano fragili unità professionali utili a tutto quel fumo più o meno denso che circonda il fragile mondo dell'editoria. Abbiamo così traduttori, editor, editor junior, editor senior, direttori di collane, consulenti editoriali, consulenti di narrativa e consulenti di saggistica, recensori e infine insegnanti, ma non banali insegnanti bensì docenti di quella scrittura creativa diffusasi dalle più illustri alle più raffazzonate scuole d'Italia e tutte accomunate da promessi orizzonti di gloria. Sostanzialmente e praticamente, oggi gli scrittori in Italia si autopubblicano. Pare brutto, ma intanto il sistema regge anche se sempre meno e loro – gli scrittori italiani – più che

sussurrarlo scricchiolano essi stessi ogni volta che ne parlano in una simbiosi tra contenuto e contenitore che impressiona per stile e *savoir faire*.

Ovviamente abbiamo anche persone con un lavoro vero, come insegnanti di scuola (quelle normali), accademici e giornalisti. Anche in questi casi però i mestieri rivelano una precarietà (si sa sono i tempi) che potrebbe da un momento all'altro toglier ai nostri scrittori l'ultima risorsa che hanno, ossia l'aura di poter far parte di un mondo che visto da fuori pare sempre un bel mondo. Già, perché l'aura editoriale è qualcosa che non si svela mai e anche chi ne ha fatto parte, venendo a conoscerne tutte le nefandezze, una volta escluso persisterà nel convincimento che quello sia in fondo davvero un bel mondo. Altro che il mio libro punto it. Superata dunque la fase storica dello scrittore da *Giorni perduti* alla Don Birman di Billy Wilder, ossia perennemente inguaiato tra alcol e debiti, anche se circondato da una famiglia generosa e paziente (se ne vedono sempre meno) e da una donna angelo di salvezza (non se ne sono mai più viste), lo scrittore deve dunque fare i conti con il proprio tempo inteso anche con quello spiccio delle giornate. Il tempo è quello della distrazione, dell'imprevisto, della visita medica o della fila al supermercato che opprime e impedisce la magia della concentrazione. E i lavori mal pagati che dovrebbero almeno liberare la testa in realtà non fanno che impedire in continuazione l'agognato successo con il suo conseguente carico di profumi e balocchi.

Nessun successo all'orizzonte, si invecchierà invece precocemente e probabilmente l'unica gioia verrà tra qualche decina d'anni quando qualche dottorando

con problemi di relazioni sociali compilerà una noiosa tesi sui Minori degli anni Zero dentro cui qualcuno tra i migliori di oggi verrà citato. Ma prima che tutto questo cominciasse? Dove stavano gli scrittori? *E così vorresti fare lo scrittore* di Giuseppe Culicchia (Laterza, 2013) è un libro divertente e intelligente ma che sconta il limite di finire in mano a chi già convintamente vorrebbe diventarlo e non in mano a quei simpatici e teneri adolescenti che verranno colpiti dalla fiamma lucente di qualche insegnante/maestro per l'appunto illuminato che darà in mano loro un qualche libro significativo segnandone l'esistenza per sempre. Così come accade a quegli adolescenti talmente poco simpatici al punto da essere allontanati da ogni gruppo e gruppetto sociale, da ogni partita a basket per non dire di quelle a calcetto e quindi costretti a sfogare le proprie represses leggendo a caso libri di grandissima letteratura (solitamente Ottocento/Novecento russo tedesco) che li segnerà (anche loro) per sempre trasformando la loro repressione in un vero e proprio stilema esistenziale inespugnabile. Insomma fare lo scrittore porta chiunque all'esaurimento nervoso o al tracollo economico che segue sempre un'analisi. Alle volte anche i parenti, almeno i più stretti e misericordiosi. Insomma la letteratura e la scrittura come rivalsa sociale ed esistenziale pare ormai chiaro che non è proprio cosa, tuttavia, persiste nell'epoca dell'ultraliberalismo conformista (almeno questo è il claim) una varietà di possibilità che solo lo scrittore non ancora scrittore ma lavoratore pare in grado di cogliere, fino riuscendo a scovare anche lavori che si davano per persi o comunque desueti. Campionario di tutto questo è il bellissimo e intenso romanzo autobiografico o meglio della biografia dei suoi lavori, di Vitaliano Trevisan, *Works*. Un libro fiume dentro al quale Vitaliano Trevisan scioglie la propria vita con la vicenda di una nazione fragile, nella sua perenne indecisione tra contemporaneità e nostalgia modernità. L'autore lotta realmente, suda, fatica e in un certo senso vince una partita che, anche se già persa da una fatalità incombente e contro un mondo che alla durezza aggiunge una sciocchezza inscalfibile, regala un ritrovamento di senso che raramente oggi è

difficile verificare tra le pagine di un libro. Trevisan non abusa del dolore e della fatica, ma ne fa materia essa stessa di stile che raggiunge e definisce un'epica dentro la quale è possibile ritrovare i segni di un passato remoto che l'ottusa disperazione e la stupida leggerezza (quella vera di leggerezza è quella stupida, quella di Calvino ad oggi è quasi sempre quella desiderata, ma se ne vede davvero poca in giro) hanno finito per confondere e rendere inintelligibile. Il lavoro di Trevisan è quello fatto della condanna del tempo, un lavoro per i soldi e per le cose che urla dal nord est profondo fatto di regole, case, biciclette, famiglia e poi deriva, abbandono ed eroina.

Lavorare prima di scrivere non è come lavorare prima di lavorare, come capita agli studenti nei periodi di vacanza, non è fare l'operaio d'estate oppure l'apprendista a luglio come il raccoglitore di mele o il cameriere nel bar fighetto. Lavorare prima di scrivere è fare il portiere di notte, il manager musicale, l'autista prima di Uber e l'affitta camere prima di Airbnb; il restauratore di quadri dell'Ottocento – più che altro paesaggi – o lo stradino, scorrazzando tra i parcheggi con vernice, squadre e tuta arancione. Seguono poi il parcheggiatore o il segnalatore di parcheggi: il primo veste elegante e frequenta posti di lusso, il secondo veste una pettorina giallo fosforescente e con la sua stessa affabile presenza indica a casalinghe feroci l'ingresso del parcheggio del supermercato, spesso consiglia anche di tenere con attenzione lo scontrino d'ingresso. In alcuni casi si può anche diventare rappresentanti di commercio, generalmente farmaceutici o di fibre o metalli e pietre preziosi (in questo casi si cammina ammanettati ad una valigia) oppure si lavora in campagna, ma questo è già più prevedibile. Solitamente sono aziende biologiche o biodinamiche dipende dallo stile del futuro scrittore.

Forse non sarà l'epica di Ernest Hemingway tra guerre e amori diffusi tra Parigi e Venezia o la visionaria temerarietà di Jack London, ma di certo se mai vi capitasse di incontrare una sera a cena uno scrittore, sia uno di quelli che è scrittore sia uno di quelli che fa lo scrittore, non chiedetegli cosa ha scritto, ma cosa ha fatto. E non dimenticate, per favore, di pagare il conto.

# Go West Virginia

## D’J Pancake tra elegia e lower class

Vincenzo Sori, thetowner.com, 28 giugno 2016

Il cimitero di Milton è adagiato su una collina sopra la città. Le lapidi spuntano nel verde come funghi, sparpagliate irregolarmente tra i contorni ondulati; cedri secolari stagliano le proprie chiome vistose contro il cielo blu. Volgendo lo sguardo a sud-est si scorgono Company Hill e i binari che attraversano questo centro di duemila e cinquecento anime. Siamo nella contea di Cabell, West Virginia. Qui giace il corpo di Breece D’J Pancake: la sua è una **lapide scura**, orizzontale al terreno, e sopra ci sono una piccola croce di bronzo, il nome, la data di nascita e di morte.

Più a nord scorre la Interstate 64, autostrada che 20 miglia a ovest conduce a Huntington e alla Marshall University, a est occorrono invece 4 ore buone di macchina per raggiungere Charlottesville, sede di uno dei campus universitari più antichi degli Stati Uniti d’America, l’University Of Virginia (UVA). Al numero 1 di Blue Ridge Lane, l’8 aprile del 1979 Breece D’J Pancake si spara una fucilata in testa. Doveva ancora compiere 27 anni ed era uno scrittore formidabile.

Le coordinate geografiche entro le quali si muove una delle voci più autentiche della narrativa americana del secolo scorso costituiscono la materia prima della sua opera. Un corpus che si esaurisce in 12 racconti pubblicati nel 1983 da Little Brown, 4 anni dopo quella maledetta domenica delle Palme in cui il professor John Casey scoprì il corpo dell’allievo, ricurvo sopra una sedia da giardino con in mano una doppietta e alle spalle un muro intonacato sul quale si mostravano evidenti le esplosioni a raggiera di macchie rosso scuro.

Nelle pagine di Pancake c’è l’America più inquieta, autentica, crudele: una fetta di America

geograficamente e temporalmente collocabile nel West Virginia a cavallo tra i Sessanta e i Settanta, talmente nitida da assurgere però a paradigma universale. Figlio di Clarence, ex impiegato della Union Carbide, e di Helen Frazier, Breece nasce il 29 giugno del 1952 nella minuscola South Charleston ma trascorre l’infanzia a Milton, tra boschi di aceri, cervi e colline che con l’alternarsi delle stagioni cambiano colore, virando come da copione dal verde smeraldo al rosso melograno.

Pancake è alto, biondo e ama la caccia, il suo cantante preferito è Phil Ochs, morto suicida nel ’76. Inizia a scrivere a Charlottesville, dove si trasferisce una volta laureato, per seguire un corso di James Alan McPherson. Gli uffici claustrofobici della Wilson Hall, la struttura in mattoncini tradizionali che allora ospitava il dipartimento di inglese e l’entusiasmo alcolico delle orde di giovani radunati alla Madison Bowl sono i luoghi del campus fondato nel 1819 da Thomas Jefferson nei quali il giovane venuto dalla campagna trascorre gli ultimi anni della propria vita.

L’«Atlantic Monthly» gli pubblica i primi 3 racconti, cogliendo le qualità di uno scrittore che ricorda Faulkner ma è ancora più spietato ed essenziale. Dopo la morte se ne alimenta il culto, prima underground poi più di massa. Joyce Carol Oates lo paragona a **Hemingway** e Tom Waits lo cita come proprio autore preferito.

Pancake è la voce della Virginia Occidentale, uno degli stati meno popolosi della Federazione: un milione e ottocentomila abitanti per una superficie di poco più di 60mila chilometri quadrati. Un paese dove oggi vince **Bernie Sanders** e le attività un tempo produttive annaspano in una **spirale recessiva**.

Una terra di gente umile che ha imparato a soffrire e in cui la morfologia, aspra e selvaggia, coglie in pieno lo spirito di una lower-class ferita ma fiera. In Breece D’J Pancake c’è il West Virginia più elegiaco, l’*Almost Heaven* di scenari mozzafiato e biodiversità (definizione che si deve al noto brano di **John Denver**), ma anche il West Virginia di giacimenti industriali, **ghost town abbandonate**, sperequazioni economiche e lotte sindacali.

Racconti come «Trilobiti», «Cacciatori di volpi», «Cava» e «Una stanza per sempre» offrono lo spaccato estremamente realistico di un mondo fatto di minatori, carrozzieri, agricoltori, benzinai, scaricatori di porto, ex pugili in cerca di gloria, prostitute e galeotti. I luoghi di ambientazione – colline, corsi d’acqua e foreste – sono percorsi da una luce intensa, innaturale quasi; e a confronto con questa natura ancestrale, la presenza dell’uomo è pura casualità, un fuori programma nell’ordine delle cose.

L’universo di Pancake è desolato e desolante, riproducibile nelle *coal town* oggi abbandonate dell’Appalachia più profonda, luoghi in cui emigrarono in cerca di fortuna anche **parecchi italiani**, distese di polvere e lamiere, cottage isolati e stabilimenti in disuso che sono il marchio di fabbrica di quello che in tanti sono soliti chiamare «Cog State» (coal-oil-and-gas).

Non soltanto industria e minerali però. L’immagine che Pancake dà della Virginia Occidentale è anche quella, inseparabile dalla prima, del «Mountain State» (altra definizione cara ai *west-virginians*), territorio indomabile incastrato tra Alleghani e Appalachi, piccola **Svizzera d’America**, meta irrinunciabile per backpacker e amanti degli sport all’aria aperta. Pazienza poi se il paese ha il triste primato di **stato con il secondo maggior tasso di obesità**: la (post) modernità ha evidentemente corrotto anche quei territori mitici che un tempo erano appannaggio esclusivo di indiani Irochesi e Shawnee.

Luoghi, persone ma anche animali: Pancake è un osservatore della realtà a 360 gradi. Cervi, volpi, opossum, scoiattoli, serpenti, cani, tartarughe, api, uccelli, linci, cavedani: lo spettro faunistico è ricco ed eterogeneo. Animali a volte antropizzati, su cui

l’autore non esita a *zoomare* per produrre immagini realistiche e dal forte impatto emotivo: un padre che frusta il figlio con un serpente nero, un cervo femmina appena ucciso dalle cui viscere viene partorito un cerbiatto, le ossa sparse di un capriolo alle cui costole è ancora attaccata della pelle divenuta cuoio. In linea con questa duplice natura di «stato-paradiso» e «stato-giacimento», i racconti di Breece D’J Pancake offrono un’immagine della Virginia Occidentale in cui la realtà empirica sembra indifferente allo scorrere del tempo, una natura fatta di colline sinuose, sicomori, aceri, paludi, cieli striati di luci fantasmagoriche e fiumi ancestrali che oggi non esistono più, come il **Teays**, un corso d’acqua risalente all’era glaciale e di cui oggi restano soltanto indizi per esperti di geologia.

L’incipit di «Trilobiti» – il racconto che dà il titolo alla raccolta da poco ripubblicata dai tipi di minimum fax – è in questo senso paradigmatico.

*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 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. Erano molto secchi e mi portarono via qualcosa. Chiudo la porta, vado verso il caffè.*

«Trilobiti» è la storia di un giovane, Colly, che vuole impedire che la madre venda la fattoria in cui è cresciuto. Non sapremo mai se riuscirà nel suo intento; quel che resta sono le pennellate con cui l’autore tratteggia un luogo di cui ha memoria, la casa a due piani di legno e mattoni costruita nel 1948 lungo la Route 60 su un terreno destinato a pascolo: una fattoria immersa tra filari di canne da zucchero macchiati di rugiada violacea, corsi d’acqua secchi e paludi destinate a essere inghiottite dalla

furia edificatrice dell'uomo, l'agonia di una tartaruga trafitta da un amo, colline giallognole oltre le quali risiede il mondo delle possibilità.

*Butto la testa all'indietro, provo a dimenticare questi campi e le colline attorno. Molto prima di me e di questi arnesi, il Teays scorreva qui. Posso quasi sentire le acque fredde e il solletico che fanno i trilobiti quando strisciano. 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. Sbato 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.*

La vita è sempre stata dura nel West Virginia, persino per i nativi, prima che arrivasse l'uomo bianco. Chi si muoveva in quei territori incastonati tra Ohio, Kentucky, Pennsylvania e Maryland sapeva

bene che sarebbe andato incontro a un'esistenza faticosa e difficile: l'aratro affondava male nella terra, il commercio del carbone e del legname erano rischiosi e costosi (e lo sono tuttora).

«La ruggine prenderà quello che non si porta via la siccità» si legge in un passaggio. Ma la forza catalizzatrice di quei luoghi prevale sul desiderio di lasciarsi alle spalle. Come se quello di Breece D'J Pancake fosse un omaggio alla storia degli Stati Uniti d'America. Una fase stoica di eroi silenziosi che hanno combattuto la fame e la povertà per dare un futuro ai propri figli.

Le pagine di queste brevi narrazioni sono istantanee di un paese ferito che non si piega, e coltiva costantemente la forza per espiare i propri peccati. La cornice è il West Virginia ma la superficie del quadro è l'universo grandioso e totalizzante in cui continua a destreggiarsi, da sempre e per sempre, ovunque, l'essere umano.



---

# *The Hatred of Poetry: An Interview with Ben Lerner*

Michael Clune, [theparisreview.org](http://theparisreview.org), 30 giugno 2016

---

*What do we want from poetry? To read a poem is, on some level, to loathe it – both poem and poet aspire to fulfill a set of impossible expectations from the culture. In his new book, **The Hatred of Poetry**, Ben Lerner argues that a disdain for poetry is inextricable from the art form itself. Earlier this month, Michael Clune spoke to Lerner at **Greenlight Books**, in Brooklyn. The exchange below is an edited version of that conversation.*

*One of the most striking things you do in **The Hatred of Poetry** is to reorient our sense of value. Your canon is «the terrible poets, the great poets, and the silent poets» as opposed to the merely good or the mediocre. You write about the worst poet in history, McGonagall, and his horrific masterpiece, or antimasterpiece, *The Tay Bridge Disaster: Beautiful railway bridge of the silv'ry Tay / Alas! I am very sorry to say / That ninety lives have been taken away / On the last sabbath day of 1879 / Which will be remembered for a very long / time.**

Wikipedia says that he's widely considered the worst poet ever.

*You do this great reading of McGonagall, line by line, showing the way the virtual poem gets projected by the failure of the actual verse. I wanted to ask how you think about value. There's two kinds of hatred of poetry, right? One comes from the inability of the poem to be what it wants to be, and the other comes from a genuine hatred of actually good poems.*

I think there are a lot of good and great poems that manage to do what they want to do. But part of the persistent sense that poems are always failing to live up to the expectation of the historical moment has to do with how «poetry» less denotes a stable set of practices than it does a set of impossible demands. I'm not saying this is true for everyone or for all time, but I think it's an interesting structure of feeling worth thinking through. The main demand associated with lyric poetry is that an individual

poet can or must produce both a song that's irreducibly individual – it's the expression of their specific humanity, because it's this intense, internal experience – and that is also shareable by everyone, because it can be intelligible to all social persons, so it can unite a community in its difference. And that demand, I think, is impossible. It wants a poem to do something that only a revolution could do – to eradicate different kinds of inequality and social differences and violence. A lot of great poetry gets written because it wanders away from that pressure in some strategic way. It manages to work with the assumptions gathered by that fundamental lyric ambition and then to strategically disappoint them. It's a tactical failure that a lot of the poems I love the most manage to achieve. Really, really bad poems, like McGonagall's, also achieve it, because the radicalism of the failure lets you intuit the importance of the ambition. But this way of talking doesn't have much to say about good poems in all their diversity. That's not my subject here. I think some people I know hate what I consider actually good poems because they are really anxious about intelligibility. Many people feel threatened by exclusion from poems in a different way than they feel threatened by exclusion from other kinds of artworks. There are versions of it – in modern art, like, My kid could have painted that, or, Why is this in a museum? – but many people are more upset by difficult poetry than they are by, say, atonal music. I think that has to do with an early fact of education – this connection between poetry and personhood. You're taught from a young age, at least I was, that you write poems by virtue of being human. You have an intense internal experience, and if you have those feelings and express them in language, they'll be intelligible to others. You're a poet and you don't even know it, that's the saying. But what happens is that a lot of people stop reading poetry or stop writing poetry,

and they only really encounter it at weddings, or they encounter it if someone is foolish enough to claim to be a poet. Again, I'm not saying this is the case for everyone – there are all kinds of poetic practices in all kinds of communities that are alive and well. I talk in the book about seeing a dentist, and he's like, What do you do?, and I'm like, I'm a poet. That's never the right answer. Part of the awkwardness of the exchange is that the nonpoet is still haunted by the idea that you're a poet by virtue of being human, but the nonpoet feels excluded, like they've fallen away – and so has this fund of resentment. To say you're a poet is to say you're more human than they are. You never grew up and took a job and you plan on being accommodated because you're still in the space of the abstract potential of language or whatever. That can produce a lot of species of resentment, even if the encounter is a good one.

*When I was on the airplane coming here, «The Economist» had this article on the Swiss voting for a minimum yearly salary. And «The Economist», of course, was attacking this idea. The cartoon above the article showed this cheesy version of utopia – there's a guy loafing and he's holding this thing that says Book of Verse. That's what Switzerland is trying to create – a world where anyone can write a book of verse. And we need to stop that.*

«Loafing» is the key word. That's Whitman's word. The weird contradiction in Whitman is that he's always claiming to be doing, on the one hand, the most important work that can be done, which is to produce this secular Bible for the United States. It's what's going to actualize America in the future. And then on the other hand, he's always under a flowering tree, taking his ease, watching people bathe. That labor/leisure divide – in the history of defenses and denunciations of poetry, that's a big deal. The poet is doing work that's more important than the work he might do in the mundane economy, but it's also indistinguishable from leisure. You're just taking dictation from spirits. People can get offended if you think poetry is work. But part of that is this idealistic vision of a kind of labor that transcends

the labor/leisure divide, and that's everywhere in Whitman. The same discourse surrounds any political, insurgent movement. It's a labor/leisure problem – a refusal of the available models of work, a demand for new language about what counted as labor and leisure.

*I was reading Robert Musil's The Man Without Qualities. The main character, Ulrich, says, "Realization always attracts me less than non-realization." For Musil, this is the problem of modern life – we have this split between the actual, where you don't expect anything to happen, and this virtual or unrealized or impossible space, where we put all of our dreams and hopes and desires. It impoverishes the possibility of making things matter in this world and this space. I saw it as a challenge, as someone who's completely attracted to nonrealization, to have this Austrian guy a hundred years ago saying this is the malady of modernity.*

Ulrich is a former mathematician. He lost his belief in the richness of the discourse of scientific objectivity, but he's also critical of the available metaphysical vocabularies. His indecision has to do with feeling that the language of science or the other available languages of value aren't worthwhile. This is too grand a statement to be right, but I think that art can insist on a domain of the imagination or of negative space that's prior to action. And that's an important space – that's what we go to art for. Maybe it's what Robert Kaufman has called a «protopolitical» domain, a space where you're reminded that alternatives to the merely real exist. Valorizing that space in art is to valorize the way that literature can refresh a capacity to imagine alternatives. But valorizing that space in *life* is different – saying that, as a general rule, you should not tarry with the actual is a different thing. You should actually be a good father, or a good citizen. It's not an argument against the power of concrete historical action to say that art is valuable as the domain of the imagination that's prior or adjacent to action.

*Your book is very influenced by the work of Alan Grossman – this idea of the opposition of the virtual and*

*actual in poetry is something Grossman wrote a great deal about. Reading your book, I thought about religion – Grossman has a very complex relationship to Judaism in particular, but also to religion in general. A nonpolitical way of putting this dissatisfaction with the actual would be something like the iconoclastic tradition, right? Where no image of the divine could ever be remotely adequate, and one actually expresses one's relationship to the divine by breaking the image.*

I went to synagogue in Topeka, Kansas, and we were told a story where there's a child who's just reciting the Hebrew alphabet when he's supposed to be praying, and he's just saying the alphabet, and the rabbi comes up and says, Why are you just saying the alphabet? And he says, I'm giving the alphabet to God so God can make a prayer worthy of God. In other words, anything I could actually write with the available letters would be insufficient. I think that's part of Grossman's idea – a negative theology or prayer where you sacrifice the actual artifact on the altar of the virtual. There are these hilarious passages of Grossman where people try to give him examples of successful poets – What about Sharon Olds? What about Ashbery? – and he's always like, No, they failed. The point is that it's not difficult, it's impossible. It's a structural thing. That's not what drew me to the story, though. I actually approach it more out of a history of left-poetics. We all know we can't do anything that isn't shot through with capital, but we also want to figure the outside – you can make works that can negatively figure what they *can't* actualize.

*You give this great reading of Claudia Rankine's Citizen in which you say – how do you put it? – lyric is felt as loss. There's this ghostly sense of what the lyric could do that's not available, in her case because of racism. But I thought, as a counterexample, about Grossman's essay on Hart Crane. For Crane, it's not so much that the virtual refers to an ideal – it's rather that the commitment to the virtual, to the impossible, is a force that disfigures the poetry. It's not something outside the poem, but something inside the poem. This commitment to the impossible warps poetic language. Like with Crane, in his impossible effort to fuse completely incommensurable images.*

Grossman has interesting things to say about how Whitman was a Civil War nurse – that he could get close to history, that he could tend to the wounded of both sides but he couldn't enter history, because taking sides would compromise his claim to universality. And there's a way that Whitman is disfigured by that decision. In his notebooks, Whitman says, I'm the poet of both master and the slave, which is the contradiction he can't ever deal with. He can't even put it in the poem. It's the idea that you could suspend racial difference without fixing it in history, which is what I think really disfigures his work. His work is a response to pressure to not take sides.

*Whitman gives this very evacuated, general set of perceptions that anyone could share. In Citizen, there's a fundamentally Whitmanian idea, this idea of representative poetry – I want to write a poetry that will represent my experience and your experience, white male experience and African American female experience and so forth. That impossible ambition is something that Rankine is incredibly attuned to. In the Whitman model, the poet wants to write a poem that will account for the way your experience already is before you've encountered the poem. But I'm wondering if that's the only model. There's this other kind of virtuality, in which the encounter with the poem itself will transform your experience – we may not be the same before we enter into a relationship with a poem, but there's this prospect of communion on the other side.*

Claudia powerfully debunks a certain universalism that lurks in the tradition of poetic ambition. I think that universalism is always corrupt. But there's still a possibility of enlargement, or a testing of what kind of consciousness is shareable, through the technology of the poem. It doesn't have to be as absolute as universalism. Poetry's denunciations and defenses tend to participate in universalism, and that's what I'm responding to, but no, it's not at all the only model. The reason I wrote this book is because there was an essay in «Harper's» that Mark Edmundson wrote. He asked: «Where are all the poets that could unite us? Now poets only write out of their own experience». And all of his examples of poets

who spoke for everyone were white men writing in traditional forms. There's even this part where he says, And Sylvia Plath was great, and then he excerpts «Daddy» or something and says, This poem taught a lot of women to rethink their relationships with their fathers. And there's this bizarre misreading of a Baraka poem. Now, there are lots of other powerful ways to respond to Edmundson and those

kinds of denunciations – by pointing out all the great poets working now in various modes. There's a nostalgic fantasy that is often recycled by critics that implies the Whitmanic poetic vision was realized in the past. It's the bad universalism that keeps resurfacing. But that doesn't mean there aren't all kinds of ways to test what's potentially social in literary practice. And people are doing that work.



# *Author Gay Talese disavows his latest book amid credibility questions*

Paul Fahri, washingtonpost.com, 30 giugno 2016

In his forthcoming book, *The Voyeur's Motel*, acclaimed journalist and nonfiction author Gay Talese chronicles the bizarre story of Gerald Foos, who allegedly spied on guests at his Colorado motel from the late 1960s to the mid-1990s.

But Talese overlooked a key fact in his book: Foos sold the motel, located in Aurora, Colo., in 1980 and didn't reacquire it until 8 years later, according to local property records. His absence from the motel raises doubt about some of the things Foos told Talese he saw – enough that the author himself now has deep reservations about the truth of some material he presents.

«I should not have believed a word he said» the 84-year-old author said after «The Washington Post» informed him of property records that showed Foos did not own the motel from 1980 to 1988.

«I'm not going to promote this book» the writer said. «How dare I promote it when its credibility is down the toilet?».

The book, which will be published July 12, was **excerpted in the «New Yorker» magazine** in April. The story attracted widespread media attention and led producer-director Steven Spielberg to **buy the movie rights to the book**. Spielberg has lined up Sam Mendes, who won an Academy Award for directing *American Beauty*, to create a film of Talese's and Foos's story.

Talese has long been hailed as a master of the New Journalism, a form that emerged in the 1960s marrying shoe-leather reporting with the techniques of fiction writing. His 14 books include «Thy Neighbor's Wife», a chronicle of the sexual revolution of the 1970s, and «The Kingdom and the Power», an inside look at the «New York Times». He is the

author of one of the classic magazine profiles of the 20th century, *Frank Sinatra Has a Cold*.

*The Voyeur's Motel* is largely based on journals kept by Foos, now 82, who built a hidden walkway above some of the rooms at his motel, the Manor House, in suburban Denver. The journals describe a variety of intimate encounters among his guests, who were unaware that Foos was watching them from above through specially fitted louvered vents.

While the vast majority of events described in the book occurred in the 1970s, Talese does refer to incidents that allegedly occurred in the 1980s. Talese writes, for example, that Foos's second wife «sometimes joined him in the attic» to watch guests during the mid-1980s. But Foos didn't own the motel then and said he had quit his Peeping Tom ways by the time he took the motel back in 1988.

Talese does note in *The Voyeur's Motel* that he found discrepancies in Foos's accounts. Foos's earliest journal entries, for example, were dated 1966. But the author subsequently learned from county property records that Foos didn't buy the Manor House Motel until 1969 – 3 years after he said he started watching his guests from the catwalk. «I cannot vouch for every detail that he recounts in his manuscript» Talese writes in the book.

But property records also show a series of sales and purchases of the motel from 1980 to 1988, none of which Talese said he knew about. In a series of interviews, he expressed surprise, disappointment and anger to learn about the transactions. He said he had not been aware of them until a reporter asked him about it on Wednesday.

«The source of my book, Gerald Foos, is certifiably unreliable» Talese said. «He's a dishonorable

man, totally dishonorable... I know that... I did the best I could on this book, but maybe it wasn't good enough».

Foos vouches for his own veracity. «I can swear to this, and I can say this unequivocally and without recourse, that I have never purposely told a lie» he said. «Everything I said in that book is the truth».

Some of the book's timeline of events has **already been called into question**, particularly an incident that Foos said he witnessed at the motel in 1977. While secreted in the attic, he said he saw a man

strangle a woman to death in the room below. He said he later reported this to police, without revealing he was an eyewitness. But Talese was unable to find any official documentation of this crime, and in the book and «New Yorker» excerpt, he dismisses this discrepancy as a record-keeping error by authorities.

The book makes only fleeting reference to a murder that did occur at the Manor House: the unsolved 1984 homicide of a man named James Craig Broughman, apparently by an intruder.

