La rassegna stampa di Oblique

settembre 2016

La rassegna stampa del mese si apre con Il vestito lilla di Ludovica Strada

Pure quella mattina si sentiva giù. Non aveva voglia di affrontare la giornata, di ritrovarsi davanti guarnigioni col sorriso di vetro e la vita in pugno, lei che aveva paura di fare qualsiasi cosa, tranne di parlare come un grammofono ai suoi ragazzi.
Natalia vestiva di nero o beige, mai una stravaganza, perlopiù pantaloni larghi o gonne lunghe, e scarpe basse. Quando non insegnava, si barricava in casa a leggere romanzi svenevoli, a correggere pile di compiti in classe e a fare le faccende; quando usciva per fare la spesa o per incontrare un'amica si fiondava in strada come se avesse una missione segreta da compiere. Mentre il caffè saliva e lei decideva cosa prepararsi per pranzo – riso con piselli e zucchine o farro con azuki – una grossa scritta sul calendario le ricordò della festa di Gustavo. Aveva fatto bene a non partecipare al regalo di gruppo

perché tanto alla festa non sarebbe andata. Meglio non correre il rischio d'incontrare Claudio con cui era ai ferri corti, ammesso che lui fosse andato, e se pure non fosse stata ai ferri corti alla festa non sarebbe andata lo stesso.
Quando aprì l'armadio notò qualcosa di lilla: un vestito di seta con le maniche a tre-quarti, lo scollo rotondo e la gonna plissettata fino al ginocchio. Se lo accostò al corpo e si guardò allo specchio scuotendo la testa. Poi se lo provò, e nello specchio il suo volto si distese in un sorriso. Come mi sta bene, come mi sta bene!
Un secondo dopo il vestito era di nuovo ad abbracciare la stampella; al pensiero di uscire così, al pensiero di quell'improvviso autocompiacimento si sentì una stupida; lo riappese, ma quello straccetto, di moto proprio, scivolò giù dalla stampella. Lo guardò un attimo e fece dietrofront fino alla cassettiera al lato del letto. Scelse una maglietta nera e una gonna zingaresca sempre nera, le adagiò sul letto come a comporre la sua figura e prima ancora di pensare alle scarpe fu catturata da quel mucchietto dal colore incantato ai piedi dell'armadio. Lo riappese facendo più in fretta possibile e quello subito ricadde, una volta, due volte, tre volte.

I sandali bianchi con il tacchetto di sei centimetri accarezzavano le mattonelle esagonali bordeaux del soggiorno. «Le scarpe vanno indossate sulla porta, prima di uscire. Non si gira in casa con le scarpe» le ripeteva sempre la madre.
Natalia, sentendosi doppiamente in colpa, cominciò a camminare sulle punte, perfino in ascensore, perfino davanti alla smorfia sorpresa del portiere.
Nella luce color tofu, un venticello fresco le sferzava il viso e le sbatteva tra le gambe – le mani a contenere lo svolazzare della gonna. Già lo sentiva il cicaleccio dei bidelli, delle colleghe, dei suoi ragazzi. Quando varcò il portone della scuola e imboccò l'interminabile corridoio con i muri crocifissi di volantini, pedate e scritte, li vide i suoi ragazzi; stavano come un plotone davanti alla classe, a farsi versacci e a tirarsi per lo zaino.
Nel tragitto aveva rimediato un «buongiorno» dal bidello calvo, un «buongiorno» dalla collega ossigenata (che l'aveva squadrata con la testa leggermente in avanti e un'espressione indefinibile), un «buongiorno» seguito da un «come va?» dalla collega cavallina. «Buongiorno» alla preside con gli occhiali di tartaruga era stata lei a dirlo, certo, così come il «buongiorno» ai suoi ragazzi una volta in classe. Occhi spalancati, bocche semiaperte, nessun suono. La fissavano imbambolati.
«Forza, sedetevi, non ve lo ricordate? Oggi verifica di storia», lo sguardo era autoritario, il volto adamantino. «Avete sentito?!»
I ragazzi si guardavano stupiti.
«Veramente oggi…» Francesco Pannunzi aveva provato a intervenire. «Ma professoressa» aveva balbettato Marzia Matassi, la sua cocchetta.
«Siete pronti?»
Suoni trattenuti nelle bocche.
«Staccate un foglio dal quaderno, scriveteci il vostro nome e tutto quello che sapete sulla fine dell'impero romano d'Occidente, cause ed effetti, non voglio sentire volare una mosca, e se vedo qualcuno che fa il furbo gli ritiro il compito e gli metto un bel non classificato sul registro che a un mese dagli scrutini non è certo il massimo.»
Quando finì di scrivere quel lunghissimo titolo alla lavagna si ritrovò davanti diciannove bocche a forma di O, trentotto mani inerti e un silenzio da cimitero. Poi, mentre cominciavano a buttare sul foglio i primi ricordi, alcuni con la guancia affondata tra gomito e avambraccio, altri con il naso per aria, altri ancora grattandosi la testa, Natalia passava tra i banchi come una sovrana e si girava di scatto, pronta a coglierli in castagna.
Quando suonò la campanella, dopo che Natalia ebbe raccolto i compiti, ripartì il trambusto di sempre: i suoi ragazzi erano tornati a essere gli sciamannati che conosceva. Ma tanto ormai Natalia era lontana: stava già pensando al regalo per Gustavo.

Ad aprire la porta fu Anna, seguita dal tintinnio di bicchieri e posate della cucina. Le pesanti tende di

velluto, il lampadario che somigliava a un ragno dorato e il gigantesco arazzo su cui una volpe si scapicollava giù da una collina tallonata da cani, cavalli e cavalieri mal si addicevano a una serata di inizio estate. Natalia salutò senza troppe cerimonie la sorella del festeggiato e puntò verso la terrazza.
Non se la immaginava così grande: un centinaio di sedie in ferro battuto tratteggiavano uno spazio sconfinato i cui poli d'attrazione erano rappresentati da due tavoli ovali presi d'assalto dagli ospiti. L'odore di frittura (verdure e pesce) rivaleggiava col profumo di creme per il corpo che le invitate spandevano a ogni movimento.
«Benvenuta!» disse Gustavo.
«Auguri!» disse Natalia, con il lunghissimo regalo teso a metà strada.
«Grazie, credevo che non saresti venuta» fece lui, porgendole un prosecco rubato al volo da un vassoio. «Questo vestito ti dona» continuò mentre scartava il regalo.
«Grazie.»
«Ma che finezza!» disse sollevando il bastone da passeggio con l'impugnatura a forma di pallina da golf. «Non è magnifico?», «non sembro un lord?» diceva a tutti.
Natalia mandò giù il prosecco, ne prese un altro e si riempì un piatto con le prime cose che gli capitarono a tiro. Stava per raggiungere un gruppetto di amiche chioccianti quando si sentì toccare il braccio: era Claudio, nel suo spavaldo splendore. Non si vedevano né sentivano da poco più d'un mese. Nemmeno un sms.
«Guarda un po' chi c'è!» disse Natalia.
«Sei bellissima» disse Claudio.
Natalia abbassò lo sguardo e tirò dritta verso le sue amiche ma Claudio la fermò di nuovo.
«Sei bellissima.»
«Grazie,» disse Natalia «hai sentito quanto è buono il prosecco?», e lo piantò lì.
Forse perché distratte dai racconti, forse perché intontite dall'alcol, nessuna di loro notò l'abito di Natalia, e la trattarono come al solito.
Il vino fece il suo dovere e spinse avanti le ore. Le sagome s'erano fatte indistinguibili, i camerieri si riposavano vicino al dondolo, la maggior parte degli ospiti avevano raggiunto la propria abitazione e stavano per addormentarsi. L'orizzonte, oltre la cintura di palazzi che si frapponevano al parco di villa Ada, era sbarrato da un banco di nubi purpuree. Un vento carezzevole, che sembrava provenire da angoli reconditi, accompagnò le ultime parole.
Natalia, paga di sorrisi e chiacchiere a cui aveva contribuito ben poco perché intenta a giocherellare con l'orecchino e a guardare, ricambiata, Claudio dall'altra parte della terrazza, cominciò a pensare che forse non doveva essere poi così male con sei centimetri di tacco e un vestito lilla con la gonna appena sopra il ginocchio.

Ludovica Strada (1981) vive e lavora a Londra. Sta ultimando il suo primo romanzo, *Monocameron*.
L'immagine di copertina: © Maren Klemp, *The perfect dress*.

Gli obiettivi smisurati, comuni a scrittori così opposti come Musil e Joyce, oggi sembrano dileguati.
ROBERTO CALASSO

≠ *Il falò delle vanità evoluzioniste*
Giulio Meotti, «Il Foglio», 2 settembre 2016 7
≠ *La rete non mi fa scrivere*
Paolo Giordano, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 4 settembre 2016 9
≠ *Il nemico geniale*
Tomaso Montanari, «la domenica» di «la Repubblica», 4 settembre 2016 14
≠ *Un'amicizia perenne per leggere l'Europa tra la stampa e Lutero*
Alberto Gaiani, «il manifesto», 4 settembre 2016 16
≠ *Tommaso Labranca, vivere di istinti*
Stefano Bartezzaghi, «doppiozero», 5 settembre 2016 18
≠ *Quando l'Einaudi doveva spiegare l'Europa agli italiani*
Ernesto Ferrero, «La Stampa», 6 settembre 2016 21
≠ *Esportiamo un patrimonio editoriale: oltre seimila titoli tra fiabe e romanzi*
Roberta Scorranese, «Corriere della Sera», 6 settembre 2016 23
≠ *Sugli scrittori da manuale, quelli con l'articolo davanti*
Michele Smargiassi, «la Repubblica», 7 settembre 2016 26
≠ *La magia dei due artisti che cuciono i libri*
Ester Armanino, «La Stampa», 8 settembre 2016 28
≠ *La lingua italiana siamo noi. Per questo dobbiamo rispettarla*
Giuseppe Antonelli, «Corriere della Sera», 9 settembre 2016 30
≠ *La «Fiesta» di Hemingway non è davvero mai finita*
Michele Neri, «Sette» del «Corriere della Sera», 9 settembre 2016 32
≠ *Il romanzo è vivo e ci parla. Nonostante le serie tv*
Luca Doninelli, «il Giornale», 9 settembre 2016 35
≠ *The Secret Dna Behind Bestsellers*
Sian Cain, theguardian.com, 10 settembre 2016 37
≠ *L'eterno giorno dopo*
Wlodek Goldkorn, «l'Espresso», 11 settembre 2016 39
≠ *Roald Dahl, l'avventuriero che voleva essere Hemingway*
Bianca Pitzorno, «la Repubblica», 12 settembre 2016 41
≠ *A cosa serve la scuola oggi*
Ivano Dionigi, «la Repubblica», 15 settembre 2016 43

≠ *Istruzioni per nomadi digitali*
Daniele Castellani Perelli, «D» di «la Repubblica», 17 settembre 2016 45
≠ *Ernaux, Baricco & Co. Le recensioni in rete degli studenti*
Cristina Taglietti, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 18 settembre 2016 49
≠ *Il lettore alfa*
Raffaella De Santis, «la domenica» di «la Repubblica», 18 settembre 2016 51
≠ *Ecco i libri «impubblicabili» che vogliamo leggere*
Alessandro Gnocchi, «il Giornale», 18 settembre 2016 53
≠ *Rabbia, amore, disillusione e altri oggetti infiammabili*
Francesca Borrelli, «alias» di «il manifesto, 18 settembre 2016 55
≠ *Le travi sotto il pavimento dell'universo*
Luca Bianco, «L'Indice dei libri del mese», settembre 2016 60
≠ *«Io, prof di latino, faccio tradurre il rap agli studenti»*
Sara Bettoni, «Corriere della Sera», 19 settembre 2016 63
≠ *L'emozione che chiamano letteratura*
Roberto Calasso, «la Repubblica», 19 settembre 2016 64
≠ *Curvy e pitonati, così impazzisce la nostra lingua*
Raffaella De Santis, «la domenica» di «la Repubblica», 23 settembre 2016 66
≠ *Amiche pericolose*
Mara Accettura, «D» di «la Repubblica», 24 settembre 2016 67
≠ *Storia del bambino che non sapeva leggere*
Severino Colombo, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 25 settembre 2016 70
≠ *Da dove vengono i libri tascabili*
Giacomo Papi, «Il Post», 26 settembre 2016 72
≠ *I lettori si conquistano a scuola*
Roberto Giardina, «Italia Oggi», 28 settembre 2016 76
≠ *Quando l'inventario dei ricordi crea il mondo*
Francesca Maffioli, «il manifesto», 29 settembre 2016 77
≠ *Umberto Eco e Peppa Pig: la Bompiani venduta a Giunti*
Simonetta Fiori, «la Repubblica», 30 settembre 2016 80

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet tra il primo e il 30 settembre 2016.
Impaginazione a cura di Oblique

Il falò delle vanità evoluzioniste

Tom Wolfe fa a pezzi «Charlie» Darwin: «Non ci ha spiegato perché siamo i soli a parlare». Il grande scrittore americano smonta un altro tabù: «È il linguaggio, non l'evoluzione, il responsabile del progresso umano»

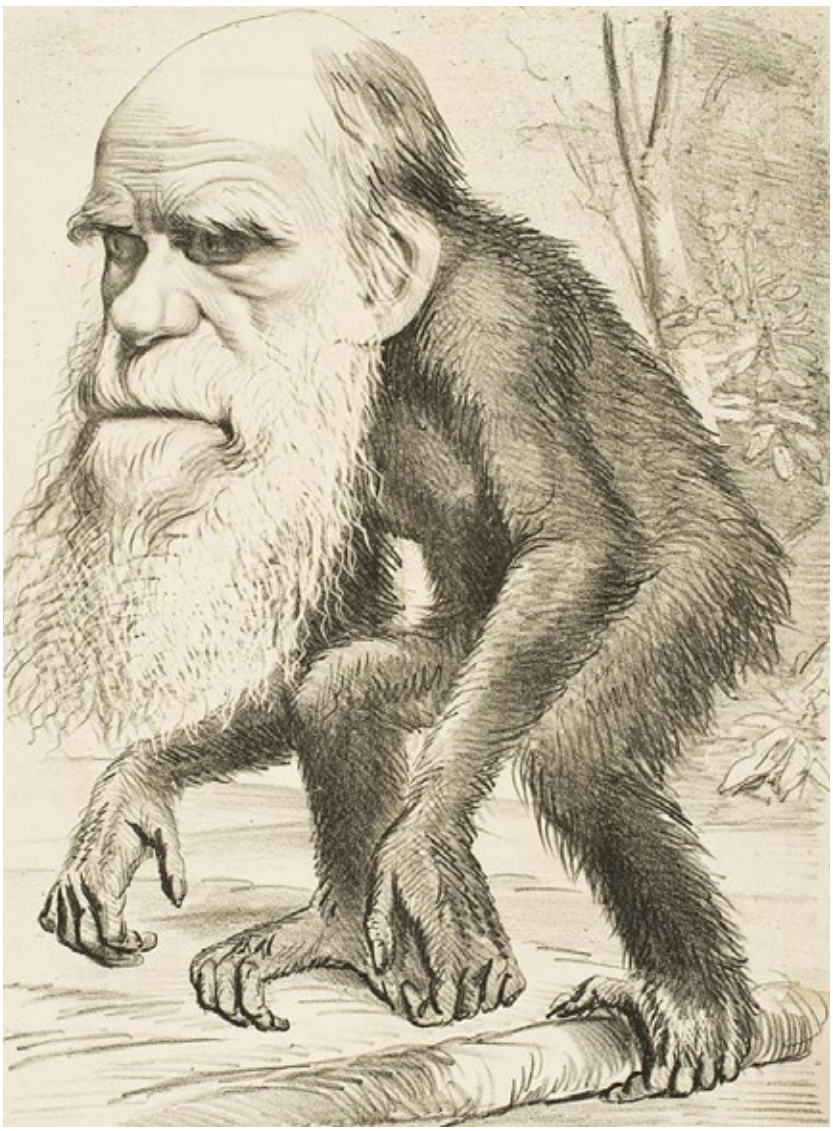
Giulio Meotti, «Il Foglio», 2 settembre 2016

Un tempo coccolato da tutti, Tom Wolfe venne evitato e temuto da quando, proditoriamente, assalì il mondo dell'arte, con un libro allegramente intitolato *Il mondo dipinto*, che fece saltare in aria mezza Madison Avenue, nella rabbia di pittori e critici, galleristi e collezionisti. «Se non te la prendi con qualcuno, non saprai mai se sei vivo la mattina dopo quando ti svegli» aveva detto il romanziere al «Guardian» nel 2004. A 85 anni, Tom Wolfe, il padre del new journalism, ha ancora voglia di prendersela con qualcosa e qualcuno. Il suo libro sull'architettura, *From Bauhaus to Our House*, spinse Robert Hughes a concludere che Wolfe nutre una sorta di «ostilità verso gli intellettuali». In *Stalking the Billion-Footed Beast* (1989), Wolfe prese per i fondelli l'establishment letterario. Prima ancora c'erano stati i radical chic incontrati a casa del musicista Leonard Bernstein.

Stavolta, con il ritorno alla saggistica dopo sedici anni, Tom Wolfe l'ha fatta grossa. Se l'è presa con Charles Darwin («Charlie» per lui) e con i suoi epigoni neoevoluzionisti, in un libro sensazionale dal titolo *The Kingdom of Speech*, in cui Wolfe definisce l'evoluzione darwiniana «questa supposizione disordinata, paludosa, fradicia che perde da ogni parte». Wolfe non attacca l'evoluzione per motivi religiosi; lui è un ateo libertino impenitente. Wolfe inizia dichiarando che il Big Bang è «vagamente ridicolo», e lo paragona a una favola mitopoietica. Tutto è venuto dal nulla? Ma dài, non scherziamo. Come pezza di appoggio, Wolfe si avvale di una nuova ricerca dell'antropologo Daniel Everett, secondo il quale il potere della parola non è il prodotto dell'evoluzione, ma uno strumento creato dall'uomo e con l'uomo. Wolfe attacca Noam Chomsky, che ha dominato la linguistica avanzando la teoria che la parola derivi da un organo fisico universale.

L'idea del libro a Wolfe è venuta una notte, quando stava al computer, e in una rivista accademica lesse un articolo dal titolo *The Mystery of Language Evolution*, in cui otto fra i maggiori linguisti del mondo concludono che resta un mistero inafferrabile quello che divide l'umanità dal resto del regno animale, vale a dire il linguaggio. «C'è una distinzione cardinale tra uomo e animale» scrive Wolfe. «Che cosa c'è» chiede «che ha lasciato infinite generazioni di accademici e geni certificati assolutamente sconcertati quando si tratta del linguaggio?». A malapena il darwinismo ci ha spiegato perché siamo i soli a proferire parola. Darwin stesso paragonava il linguaggio umano ai «suoni emessi dagli uccelli». «Centocinquanta anni da quando la teoria dell'evoluzione è stata annunciata e non hanno imparato… niente… Mentre Einstein scopriva la velocità della luce e la relatività… Mentre Pasteur scopriva che i microrganismi, in particolare i batteri, causano un certo numero di malattie… Mentre Watson e Crick scoprivano il Dna… In centocinquant'anni linguisti, biologi, antropologi, e persone provenienti da ogni altra disciplina non hanno scoperto niente sul linguaggio.» Invece è proprio il linguaggio a fare la differenza. «Il linguaggio è il 95 percento di ciò che eleva l'uomo al di sopra degli animali» scrive Wolfe. «Fisicamente, l'uomo è un triste caso. I suoi denti,

compresi gli incisivi, hanno dimensioni da bambino e riescono a malapena a penetrare una mela verde. I suoi artigli non servono a nulla. Il suo corpo lo rende debole rispetto a tutti gli animali. Eppure, l'uomo possiede una superpotenza: il linguaggio.» E ancora: «Il linguaggio, e solo il linguaggio, ha permesso alle bestie umane di conquistare ogni pollice quadrato di terra in tutto il mondo, sottomettere ogni creatura abbastanza grande su cui posare gli occhi e mangiarsi la metà della popolazione marina. Il grande risultato è stata la creazione di un sé interno, un ego». È questo il grande tabù violato da questo scrittore vestito di bianco immacolato. «È il linguaggio, non l'evoluzione, il responsabile del progresso umano.» Divino. Come quando ebbe l'ardire di dichiarare davanti a tutti che aveva votato per George W. Bush a una cena di liberal newyorchesi: «Se tutto fallisce, potete votare Bush». I presenti lo guardarono come se avesse detto: «Oh, mi sono dimenticato di dirvi che molesto i bambini». E lui: «Voterei per Bush per la sola ragione di trovarmi all'aeroporto a salutare tutte le persone che hanno detto che sarebbero andate a Londra se lui avesse vinto ancora. Qualcuno dovrà pur rimanere».



La rete non mi fa scrivere

I narratori non sanno raccontare internet. Verrà un Joyce 2.0, ma bisogna aspettare

Paolo Giordano, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 4 settembre 2016

Una sera, all'inizio dell'estate, mi sono ritrovato a cena in un ristorante della costa adriatica. La grande sala, semivuota, trasmetteva la tristezza tipica dei ristoranti turistici sorpresi fuori stagione. Oltre a me c'era soltanto una coppia, una ragazza sulla trentina in compagnia di un uomo più vecchio. Poiché non avevo molto a cui prestare attenzione ho teso l'orecchio al loro litigio: era punteggiato di insulti vividi e ruotava intorno a certe recriminazioni classiche da parte della ragazza (mi trascuri, fai il cascamorto con le altre). L'aspetto curioso, tuttavia, era che nessuna di queste accuse riguardava episodi che i due avevano vissuto insieme: l'epicentro dello scontro era facebook. La ragazza rinfacciava all'amante le amicizie che concedeva con leggerezza eccessiva, i post piccanti, i troppi Mi piace, come se la condotta di lui sul social fosse uno specchio fedele di quella autentica. Anzi, come se la sua condotta su facebook fosse più autentica ancora di quella autentica.

È il genere di mondo che abitiamo oggi: un qualche stato intermedio fra il terrestre e il virtuale (dire «tra il reale e virtuale» non suona più così convincente). C'è chi si trova bene e chi non è ancora del tutto a suo agio, ma poco cambia. La rete ci avviluppa e nulla suscita più parole a proposito di sé della rete stessa. Siamo arrivati al punto di valutare il peso degli eventi in funzione dell'importanza che internet attribuisce loro, proprio come i due amanti al ristorante. Quello che in principio era un mezzo è diventato infine anche lo scopo. Non c'è filosofia di vita che sfugga, non c'è relazione che non ne sia infettata né mestiere rimasto indenne.

Hyperscrittori

Anche i lettori e gli scrittori, due categorie perlopiù refrattarie ai cambiamenti, sono chiamate a fare i conti con la tecnologia che trasforma tutto. Ma, a eccezione dei romanzi di fantascienza e di pochi altri casi isolati, la letteratura non è mai stata il luogo del futuribile. In quanto territorio dominato dalla memoria, si trova più a suo agio nel passato.

Agli inizi del Novecento, quando il telefono si stava diffondendo, gli scrittori insistevano nel menzionare all'interno dei loro testi il telegrafo elettrico. Anzi, «a livello letterario l'avvento del telefono sembrò rinvigorire l'interesse nei confronti del telegrafo» (Gabriele Balbi, *Squilli di carte*, Franco Angeli, 2007), come se gli autori volessero a tutti i costi difendere lo strumento tradizionale dal nuovo che minacciava di soppiantarlo. Quasi un secolo dopo, ormai digerita la telefonia «fissa», una resistenza simile veniva opposta dagli scrittori alla telefonia mobile. Anche la televisione ha creato parecchia preoccupazione, ed è facile immaginare che lo stesso sia accaduto per ogni mezzo che abbia modificato drasticamente il modo di comunicare. Per quale motivo? Forse perché, come afferma Jacques Le Goff, «gli uomini si servono delle macchine che inventano conservando la mentalità dell'epoca precedente a queste macchine».

Insomma, saremo sempre un po' troppo vecchi per raccontare il mondo tecnologico che abitiamo. Per la maggioranza degli scrittori quest'impotenza congenita si manifesta in riserve di carattere estetico. La scrittura letteraria ha in sé la vocazione di avvicinarsi quanto più le è concesso alla realtà, mantenendosi tuttavia impercettibilmente al di sopra di essa, depurandola dei suoi aspetti banali o deteriori: quando fatichiamo a includere un aspetto del presente in un racconto è perché, da qualche parte della nostra coscienza, lo avvertiamo ancora come un elemento corrivo, esteticamente «brutto»

della nostra quotidianità. Non gli siamo abbastanza assuefatti.
In tal senso, è indubbio che il grande grattacapo narrativo dell'oggi è rappresentato dalle evoluzioni della rete. Non mi pare troppo interessante soffermarmi qui su quanto l'accesso a un'informazione globale abbia alterato il nostro modo di pensare, e quindi di scrivere, perché se n'è già parlato diffusamente. È senz'altro vero che i romanzi recenti beneficiano spesso della vastità di tale informazione e che in pochissimi (nessuno?) riusciremmo ormai a concepire questo mestiere senza la stampella perpetua di Google e Wikipedia, ma tutto ciò è accaduto, per così dire, «passivamente», senza che ce ne accorgessimo o quasi.
Ciò che mi sembra poco risolto, invece, è se le molteplici ramificazioni della rete siano state o meno incluse «attivamente», e con piena soddisfazione, nella prosa letteraria. Sappiamo bene quanto nell'ultimo decennio il web sia diventato pervasivo: facebook, twitter, amazon, uber… ognuno ha sovvertito in un lampo le regole dell'àmbito nel quale è andato a inserirsi, regole che prima di allora si erano evolute con lentezza geologica. Naturale, perciò, che anche i narratori più svelti si siano trovati in affanno e che gli altri siano andati decisamente nel panico. C'è chi ha ignorato le novità come se non esistessero (personaggi anacronistici che perseverano nel compilare lettere a mano al posto di mandare email…), chi ha invece scelto l'escamotage della retrodatazione. Soltanto pochi spavaldi hanno provato ad affrontare la mutazione a viso aperto. Dave Eggers ha ambientato i suoi ultimi due romanzi – *Ologramma per il re* e *Il cerchio* – nel mondo della tecnologia digitale. Nel 2012 Jennifer Egan ha pubblicato sulla piattaforma twitter del «New Yorker» un racconto intitolato *Scatola nera*, a colpi di 140 caratteri per volta. E qualcun altro ha cercato di rendere internet addirittura costitutivo del meccanismo di narrazione: la *hypertext fiction*, ad esempio, consente di espandere la fruizione di una storia attraverso dei link, creando una specie di «lettura aumentata». Ma i romanzi di Eggers sono in fin dei conti tradizionali, il tentativo di Egan è stato un *glow* divertente e scaltro, non certo un'aggiunta fondamentale al corpus letterario dell'Occidente, e la *hypertext fiction*, a scapito di chi giurava che avrebbe sotterrato i libri tradizionali, si è rivelata un flop.
Ovviamente si possono trovare innumerevoli altri esempi, romanzi nei quali uno o più aspetti della rete siano stati incorporati, ma è assai arduo trovarne uno che si misuri davvero con il cambiamento dei linguaggi mantenendo intatto il proprio valore artistico. Io non ne ho trovato nessuno. Ogni volta che all'interno di un romanzo m'imbatto in una conversazione messaggistica, nello stralcio di una chat, in un post di facebook, per non dire in un tweet con tutti quei diesis barocchi; ogni volta subisco l'effetto di essere scalzato dal flusso narrativo, precipitato in un luogo più convenzionale e «asettico» di quello che vorrei. La discontinuità tipografica, seppure necessaria, è di per sé sufficiente a innescare l'estraniamento, ma il disagio profondo scaturisce dal sospetto che queste forme espressive nuove siano in fondo troppo gracili per sostenere il peso dei contenuti letterari, che certe maglie della rete siano in realtà troppo slabbrate per riuscire a trattenerne il mistero sottile.

La scrittura letteraria ha in sé la vocazione di avvicinarsi quanto più le è concesso alla realtà, mantenendosi tuttavia impercettibilmente al di sopra di essa.

La pigrizia degli eroi 2.0
Si tratta di un deficit di fantasia, me ne rendo conto. Come mi rendo conto che ognuna delle precedenti affermazioni può essere liquidata all'istante come nostalgica e/o applicabile a ogni epoca e/o semplicemente falsa. Ma voglio comunque osare e proporre che esista uno specifico di internet che lo rende particolarmente difficile da assimilare in letteratura, più di altre invenzioni del passato: il fatto che l'interazione fra uomo e rete sia perlopiù statica

e solitaria e pertanto intrinsecamente non narrativa. Cercherò di spiegarmi meglio. In una mattina mite di giugno la signora Dalloway esce di casa per andare a comprare dei fiori. Quando sta per entrare nel negozio scorge casualmente il veterano Septimus Smith. La sera stessa, durante la festa che ha organizzato, la notizia del suicidio di Septimus sconvolge la sua anima, con tutti gli ondeggiamenti bellissimi e segreti dei quali Virginia Woolf ci mette a parte. Prendiamo ora la signora Dalloway 2.0. Lei non si muove affatto da casa. Comoda sul divano, ordina dall'app di Interflora il bouquet che meglio s'intona al suo soggiorno e il mezzo le viene recapitato alla porta poche ore dopo. Niente Septimus Smith a turbare la sua giornata perciò, niente inutili magoni, niente letteratura.
Nell'epoca 2.0 la biblioteca di Babele di Borges è tutta contenuta in rete e basta digitare stringhe di caratteri per muovercisi attraverso. E Bastiano Baldassarre Bucci non si sogna neppure di rubare il volume della *Storia infinita*, semmai ne scarica la versione pdf pirata. Per chiamare un taxi si china la testa sullo smartphone e anche per tradire il proprio marito si china la testa sullo smartphone. Tutto è più statico, solitario. Tutto è filtrato attraverso un altro mezzo – tablet, telefono, computer che accentra su di sé lo spazio e l'attenzione. Non si può dire che accadesse lo stesso con l'avvento della telefonia fissa (che aggiungeva al più una modalità inedita di comunicazione) né con la televisione (che offriva soltanto un'altra attività ricreativa ai nostri pomeriggi). In quei casi il nuovo mezzo non s'inseriva come un'intercapedine appiattente fra il personaggio e il suo agito né gli stava così costantemente «addosso». Perciò, fino a quando uno scrittore-genio non mi dimostrerà il contrario, riterrò vera la massima seguente: nel rendere più agevoli molte operazioni tediose del nostro quotidiano, la tecnologia smart le trivializza.

Se gli scrittori non vanno a internet…
Ma usciamo dalle pagine dei libri e allarghiamo un po' il campo. Che i social network abbiano rosicchiato i bordi già malridotti dei nostri spazi di lettura «tradizionale» è, direi, pressoché incontrovertibile. «Chi ha tempo di leggere letteratura quando ci sono tanti

Nel rendere più agevoli molte operazioni tediose del nostro quotidiano, la tecnologia smart le trivializza.

blog su cui tenersi aggiornati, tante dispute culinarie da seguire su twitter?» (Jonathan Franzen, *Il progetto Kraus*, Einaudi, 2014: affermazioni simili gli hanno rovesciato addosso un vilipendio mostruoso, quasi che avesse proposto di invadere Cuba.) Ma, cento anni prima, Karl Kraus stesso denunciava i «piacevolissimi pretesti» per evitare la letteratura, come se fossero una costante storica. Serie televisive, videogiochi, telefoni… tutto funziona a meraviglia quando ci si vuole lasciar distrarre. Inutile caricare tutta la colpa sulla rete e i social network.
Come spesso accade, però, ciò che rappresenta un peccato veniale per un lettore comune diviene mortale per chi ha anche l'arroganza di scrivere. Per molti autori la rete è diventata un prolungamento ovvio dei romanzi, se non un'attività fieramente indipendente. Ci sono scrittori che non si bastano più in quanto tali, vuoi perché la possibilità infinita di espressione li eccita, vuoi perché temono l'estinzione accelerata prevista, fra gli altri, dal sociologo Frédéric Martel. (Di rado gli editori li rassicurano in tal senso, sono anzi segretamente rincuorati quando uno dei loro si getta con coraggio nell'arena del web: non si sa mai che valga con qualche approssimazione l'uguaglianza un follower = un libro venduto).
Fermo restando che ognuno fa quello che gli pare con il suo smartphone, c'è una questione cruciale che viene ignorata volentieri, tanto dagli autori quanto dai loro editori: la limitatezza del tempo e dei pensieri di ognuno. Le ore migliori di creatività, quelle che ogni scrittore dovrebbe devolvere alla propria opera in corso, sono in genere quantificabili da un minimo di due a un massimo di quattro al giorno. Comporre un post o un tweet felici – un post o un tweet che rispecchino la profondità che desideriamo gli altri ci attribuiscano – richiede di

certo una porzione piccola di questo tempo, qualche minuto appena, ma nella proliferazione dei mezzi di socialità quel «tempo piccolo» tende a sommarsi in maniera incontrollata, soprattutto se si considera che un tweet o un post non vivono mai in autonomia: vanno coccolati, accompagnati, bisogna monitorare i Mi piace e le condivisioni, rispondere ai commenti, fiutare l'aria che gli si è fatta intorno.
Lo stesso principio di conservazione del tempo creativo vale, suppongo, per i pensieri. Scialare sui social network aiuta sì a sponsorizzare le proprie attività e a non essere dimenticati per un altro giorno, ma sottrae al contempo idee. Come ogni autore sa, una frase arguta già espressa è ormai consumata; un bel paesaggio fotografato e condiviso dall'iPhone non diverrà una descrizione gloriosa, e una battuta di dialogo udita di straforo e usata per far ridere il gruppo WhatsApp non verrà ripetuta da un personaggio. Ciò che si spende sulla rete è difficilmente riciclabile in un libro, se non al prezzo di un'onta perpetua per l'autore. Gli autori che non partecipano ai dibattiti sui social network, perciò, spesso non lo fanno per spocchia né per sfidare l'estinzione marteliana, bensì per un calcolo economico spicciolo: conservare per i libri quell'esigua manciata quotidiana di buone intuizioni.

…internet va agli scrittori

Per fortuna, la sottrazione sociale è ancora un atteggiamento concesso ai romanzieri, basti pensare agli eccessi di J.D. Salinger, Thomas Pynchon e Elena Ferrante. Viene scambiata per rigore anche quando deriva da cause affatto diverse, come la pigrizia, la timidezza o l'agorafobia. E poi, peggio per lui se uno scrittore si tiene alla larga dalla rete, perché la rete, a quanto pare, brulica di talenti propri. Se fino a un decennio fa l'editoria andava a caccia delle memorie di personaggi eminenti della televisione, della musica e dello sport, il naso è adesso rivolto al vento dei blogger, degli YouTuber, di tutti coloro che hanno già a disposizione un pubblico, sebbene uno virtuale.
La primavera scorsa stavo camminando intorno al perimetro della Fiera del libro di Bogotá. C'erano ragazzi e ragazzi assiepati sui muretti di cinta, aggrappati alle sbarre di metallo, e ho pensato allegramente: «Alla faccia di chi considera la lettura estinta!». Per quel giorno era previsto l'intervento di un caustico scrittore colombiano, Fernando Vallejo. Soltanto una volta all'interno ho capito che le migliaia di persone, soprattutto giovani, non erano lì per lui, bensì per vedere German Garmendia, l'ideatore ventiseienne del canale YouTube HolaSoyGerman, dove lo stesso Garmendia si esibisce in monologhi nevrastenici con titoli quali *la comida*, *la prime-no vez*, *los hermanos*, *como sobrevivir a una niptura*. La polizia ha dovuto bloccare l'ingresso alla fiera per eccesso di pubblico, così Vallejo, 73 anni, si è ritrovato la sala mezza vuota.
Riporto l'evento con la massima neutralità della quale sono capace. Scandalizzarsi del fatto che gli editori si aprano alle nuove opportunità del reale sarebbe ingenuo e parecchio retrivo. Nel processo di assimilazione dei fenomeni del web all'editoria tradizionale c'è nondimeno un elemento bizzarro: il «vecchio» che si appropria del «nuovo», il mondo decrepito dei libri che esercita un'azione normalizzante proprio su coloro che si presentano indipendenti, anarchici e non-normalizzabili, come spesso i blogger e gli YouTuber.
Ancora più bizzarro è che questi ultimi non vedano l'ora di abbracciare il cadavere dell'editoria cartacea, per riceverne il beneplacito culturale, l'aura polverosa di eterno, o più banalmente per sfruttarlo come merchandising. Comunque sia, si comportano come se, confinati dentro il miracolo democratico della rete e circondati da decine di migliaia di seguaci, non sentissero di esistere sul serio. Commuove quasi. A quanto pare nessuno basta più a sé stesso, non gli scrittori, ma neppure gli YouTuber, i blogger e gli editori.

«Mi hai chiesto che cosa credo»

La consapevolezza nell'uso di un mezzo aumenta con il tempo di utilizzo del mezzo stesso. È ovvio, e vale anche per la rete, per i social network e tutte le app dell'universo. La fregatura, per i narratori come me spezzati in due tra una formazione avvenuta

tutta nel Novecento e un praticantato che si svolge nei Duemila (i piedi sui bordi opposti di un crepaccio che si allarga); la fregatura è, paradossalmente, di non avere utilizzato abbastanza i social network o internet in sé, di non averli incontrati così presto da averne quella consapevolezza così autentica e completa da essere inconsapevole – l'unica capace di arricchire la letteratura senza artificiosità.

Le conseguenze proteiformi del digitale, il vivere in ogni istante «qui e altrove», caratterizzeranno sempre più massicciamente le nostre esistenze di persone, ma è probabile che non sapremo includerle con altrettanta incisività nelle nostre pagine. Facciamo, faremo dei tentativi, perché sarebbe da codardi rinunciare e perché la rete è la novità che sposta in avanti il nostro traguardo come narratori. Ma solcare quel traguardo è una speranza vana (se fosse plausibile, il bel gioco della letteratura sarebbe finito da un pezzo). Ciò suscita, a seconda dei momenti, un grande eccitamento oppure una frustrazione invincibile, la spinta nobile a non essere *passé* e la recriminazione lagnosa: «Se solo fossi nato vent'anni prima». Ma davvero sarebbe stato meglio? Nel 1990, parlando di televisione, David Foster Wallace scriveva: «Chi vuole fare narrativa nella nostra cultura sta proprio nella merda» («E Unibus Pluram», in *Tennis, tv, trigonometria, tornado*, minimum fax).

Per non soccombere all'incertezza e restare dritto, almeno mentre scrivo, mi aggrappo al principio severo di Ulrich: «Mi hai chiesto che cosa credo. Credo che anche se mi si dimostra mille volte che una cosa è buona oppure è bella, io sono e rimango indifferente, e l'unico segno sul quale regolerò il mio giudizio è: se la sua presenza mi abbassa o mi innalza» (Robert Musil, *L'uomo senza qualità*). È un criterio facile e dirimente. Mi dicono ovunque che la rete è bella e buona, che i social network sono belli e buoni, e così tutte le app dell'universo. Ci credo. E tutto quanto di essi riesce a influenzare la mia prosa senza «abbassarla» è il benvenuto. Al resto, però, sono costretto a rinunciare.

Per leggere il nostro tempo nella sua integralità e averlo restituito in forma armoniosa, occorrerà attendere ancora. Ma verrà infine uno, dopo di noi: un James Joyce 2.0 che saprà esattamente come fare. Verrà senz'altro. Anzi, sono sicuro che è già lì dietro l'angolo ad aspettare.

Gli autori che non partecipano ai dibattiti sui social network, spesso non lo fanno per spocchia né per sfidare l'estinzione marteliana, bensì per un calcolo economico spicciolo: conservare per i libri quell'esigua manciata quotidiana di buone intuizioni.

Il nemico geniale

Da Matisse a Picasso a Freud e Bacon ecco come le rivalità alimentano la creatività. E la storia dell'arte

Tomaso Montanari, «la domenica» di «la Repubblica», 4 settembre 2016

«È stato qui, e mi ha tirato una fucilata» mormorò John Constable in un giorno di primavera del 1832, rientrando nella sala della Royal Academy dove il suo quadro con l'*Inaugurazione del ponte di Waterloo* era esposto accanto ad una marina di William Turner.

Cos'era successo? Constable aveva lavorato per un decennio a quella grande tela in cui il paesaggio urbano si faceva pittura di storia, una sorta di summa artistica nella quale aveva condensato i risultati di una lunghissima frequentazione di Canaletto, e di Claude Lorrain. Nulla di tutto questo preoccupò Turner, che fu invece colpito dai rossi brillanti delle bandiere e delle coperture delle barche che affollavano il Tamigi al centro del quadro del rivale: la sua *Veduta di mare a Helvoetsylus* era così grigia, al confronto. Così, con un gusto teatrale che finì di mandare in bestia Constable, egli entrò nella sala con la tavolozza, e aggiunse un tocco di rosso «non più grande di uno scellino» in mezzo al suo mare, andandosene soddisfatto.

Questo famoso episodio potrebbe avere un posto d'onore in un ideale prequel del bellissimo libro che Sebastian Smee (critico d'arte del «Boston Globe», e Premio Pulitzer nel 2011) ha appena dedicato a *The Art of Rivalry* (Random House, New York). Se il rapporto tra Constable e Turner potrebbe ambire a figurare come archetipo delle quattro coppie di artisti di cui si occupa Smee (Lucian Freud e Francis Bacon, Édouard Manet e Edgar Degas, Henri Matisse e Pablo Picasso e infine Jackson Pollock e Willem De Kooning) non è per la violenza della loro contrapposizione, ma per la fecondità della loro rivalità: non per la frase memorabile di Constable, insomma, ma per quell'ineffabile misto di umiltà e competitività, riconoscimento del valore dell'altro e senso di sé, che spinse Turner a ritoccare la propria tela.

Con la grazia che contraddistingue tutto il libro, Smee chiarisce, infatti, che la sua idea di rivalità «non ha nulla a che fare con il cliché macho dei nemici giurati, degli acerrimi competitori, o dei rancorosi testardi che si contendono senza quartiere la supremazia artistica, o anzi la supremazia tout court. Al contrario, è un libro sulla duttilità, sull'intimità, sull'apertura all'influenza altrui. Sulla suscettibilità. È un libro sulla seduzione, e dunque in certa misura anche sulle rotture e i tradimenti». In questa ricerca della sfumatura, della contraddizione e della complessità storica e psicologica che Smee è felicemente antimediatico: siamo lontanissimi dai luoghi comuni sulla violenta inimicizia tra Bernini e Borromini, o dalla mitologia fiorita sul, pur autenticamente storico, «sdegnio grandissimo tra Michelangelo Buonarroti e Leonardo» (Vasari).

Ciò non vuol dire che quelle quattro rivalità siano state altrettante lune di miele. Basta ricordare la clamorosa storia del doppio ritratto che Degas dipinse a Manet e a sua moglie: un quadro che oggi termina incongruamente a metà del profilo di madame Manet, perché il suo illustre marito lo vandalizzò a coltellate in un momento di rabbia per come l'amico l'aveva ritratta. Eppure, anche un gesto tanto inequivocabile ha una spiegazione complessa, e perfino sfumata: l'incontrollabile iconoclastia di Manet era causata dall'irritazione per la crudeltà con cui Degas aveva ritratto il decadimento fisico di sua moglie? O, al contrario, da gelosia maritale?

O, ancora, da invidia artistica? Il vertice di questa felice ambiguità è forse rappresentato dal manifesto del 2001 con cui Lucian Freud cercò di recuperare

il meraviglioso ritratto che aveva eseguito a Francis Bacon, e che era stato rubato in una mostra berlinese nel 1988: una grande scritta WANTED sovrasta la riproduzione del ritratto, e dunque del volto, di Bacon. Con un doppio effetto: ironizzare sulla «criminalità» artistica del rivale, ma anche dichiarare – mettendo a nudo il fondo del proprio animo – quanto gli mancasse (letteralmente quanto «voleva») l'amico, morto nel 1992. Smee sostiene che un libro come il suo ha senso solo per l'arte moderna, perché solo dopo l'impressionismo la ricerca della grandezza artistica si sarebbe identificata con l'originalità, traducendosi in un corpo a corpo tra artisti della stessa generazione. In realtà questo è vero almeno fin dal primo Rinascimento: semmai il problema è che per gli artisti di quell'epoca non abbiamo nemmeno un centesimo della capillare documentazione biografica che in *Art of Rivalry* è montata in modo così efficace. Se l'avessimo, credo che la coppia più promettente per una biografia parallela di artisti rivali sarebbe quella che segna, per l'appunto, l'inizio dell'arte moderna nella periodizzazione italiana: Annibale Carracci e Caravaggio. Sappiamo con certezza che il secondo incontrò il primo (o almeno una sua opera) nel 1599, nella piccola chiesa romana di Santa Caterina dei Funari. Qui la *Santa Margherita* di Annibale deflagrò come una bomba: simile a quella che era esplosa centosettant'anni prima nella cappella Brancacci di Firenze, quando le ombre e i corpi di Masaccio avevano spazzato via i colori estenuati del gotico morente. Ora, invece, esplodeva il contrasto tra la esausta pittura dell'ultimo manierismo romano e quella, naturalissima, di Annibale.

«Collocato il quadro sull'altare» scrive un biografo di entrambi «per la novità [ecco spuntare l'ossessione dei moderni!] vi concorsero i pittori, e fra vari discorsi loro, Michel Angelo da Caravaggio, dopo essersi fermato lungamente a riguardarlo, si rivolse e disse: "Mi rallegro che al mio tempo veggo pure un pittore!"».

L'ammirazione alimentava la rivalità, la quale a sua volta spingeva a scalare le vette della qualità: proprio parlando della *Santa Margherita* un allievo del Carracci ricorderà che «il Caravaggio ci moriva sopra, in riguardarla». Solo guardando i loro quadri è oggi possibile comprendere che i due non smisero mai di studiarsi: in una gara che era il tentativo di superarsi a vicenda, ma anche un continuo, mutuo riconoscimento. E sono sempre le opere a suggerirci che tante altre coppie di artisti furono unite da rivalità feconde come l'amore: rivalità nutrite – usiamo le parole ispirate di Smee – da «quella intimità che i manuali di storia dell'arte non raccontano».

«È un libro sulla duttilità, sull'intimità, sull'apertura all'influenza altrui. Sulla suscettibilità. È un libro sulla seduzione, e dunque in certa misura anche sulle rotture e i tradimenti.»

Un'amicizia perenne per leggere l'Europa tra la stampa e Lutero

Le lettere tra Erasmo da Rotterdam e Thomas More rivelano, tra molto altro, la genesi delle opere-chiave *Elogio della follia* e *Utopia*

Alberto Gaiani, «il manifesto», 4 settembre 2016

All'inizio dell'ottavo libro dell'*Etica nicomachea*, per definire il ruolo dell'amicizia nella vita degli esseri umani Aristotele sceglie un superlativo assoluto – *anagkaiotaton* – che in italiano non può essere reso con un'unica parola: l'amicizia è massimamente necessaria alla vita, e senza amici nessuno sceglierebbe di vivere. Nei paragrafi successivi passa in rassegna i legami fondati sull'utile, sul piacere e sulla virtù, identificando la forma perfetta dell'amicizia in quella che si genera tra due persone portatrici di una disposizione alla virtù e che in ciò si trovano profondamente simili.

Qualcosa di analogo deve avere riguardato, nel 1499, durante un viaggio in Inghilterra, l'incontro tra Erasmo da Rotterdam, a quell'epoca all'incirca trentenne, e Tommaso Moro, di una decina d'anni più giovane di lui, che conobbe in casa di amici comuni. Ne nacque un rapporto intenso e duraturo, le cui tracce si possono seguire in «*Più di metà dell'anima mia*». *Corrispondenza* a cura di Giuseppe Gangale, autore di un utilissimo apparato critico (Studium). Le lettere raccolte, che coprono gli anni dal 1499 al 1533, consentono anzitutto una lettura della storia europea del periodo in cui la cultura comincia a laicizzarsi e a diffondersi anche grazie all'affermarsi della stampa, negli stessi anni in cui la riforma protestante infiamma il continente a diverse latitudini e le scorrerie ottomane fanno temere il crollo della cristianità. Ma permettono anche di cogliere i pensieri e le aspettative degli autori dell'*Elogio della follia* (pubblicato per la prima volta nel 1511) e di *Utopia* (uscito nel 1516), il loro progetto di riforma politica e culturale, il loro tentativo spesso violentemente contestato di rimanere in equilibrio tra pulsioni riformatrici e brutali richiami alla tradizione. Infine, fanno luce su dettagli di vita materiale, sulle difficoltà economiche di chi si dedicava alla vita intellettuale agli inizi del Sedicesimo secolo, sulle tensioni di chi si trovava invischiato in dispute dottrinali e politiche che scuotevano i governi dei maggiori stati europei, sulle incertezze di chi, pur raggiunta la fama letteraria (Erasmo) o il vertice di una carriera politica (Moro), si rivolgeva all'amico di una vita per sottoporgli i dubbi più profondi, inconfessabili a chiunque altro.

«Sei per me più di metà di me» scriveva Moro nel 1520, riecheggiando ciò che Orazio scrisse di Virgilio, *animae dimidium meae*. E non era soltanto un artificio retorico o un empito di emotività: Moro usò questa espressione al termine di una lunghissima missiva in cui comunicava a Erasmo di avere assunto una posizione di scontro frontale nei confronti del francese de Brie, che aveva scritto un *Antimorus* in cui, oltre ad accusarlo di scrivere versi zoppicanti infarciti di barbarismi e di solecismi (accusa terribilmente infamante tra gli umanisti), cercava di mettere Moro in cattiva luce presso la corona inglese. Erasmo conosceva de Brie e ne apprezzava, ricambiato, l'opera. È perciò proprio in questo scambio che si coglie una delle chiavi di lettura dell'intero epistolario: nonostante le innumerevoli differenze, a dispetto della distanza, nonostante opinioni difformi e scelte contrastanti, rimane una radice

comune, inestirpabile. Un'appartenenza condivisa che nulla può scalfire e che resiste ai silenzi, alle divergenze, al tempo che passa e ai malanni fisici perché, come diceva Aristotele, è massimamente necessaria alla vita.

Erasmo scrisse l'*Elogio della follia* in un periodo in cui era ospite nella casa di Tommaso Moro e gli dedicò l'opera con una lettera che poi sarà riportata in tutte le edizioni, nella quale giocava sull'assonanza tra «More» e «moría», follia in greco, affidando al sodale il frutto del proprio lavoro: «Lo prenderai sotto la tua protezione come a te dedicato e non più mio, bensì tuo». *Utopia* di Moro fu pubblicata grazie all'interessamento dell'amico, alle sue conoscenze e alle sue intercessioni presso intellettuali e stampatori di mezza Europa, tanto che diversi studiosi affermano che il vero editore di *Utopia* fu Erasmo da Rotterdam. Entrambe le opere – insieme ad altre, ovviamente: nel 1513, solo per fare un esempio, fu pubblicato *Il Principe* di Machiavelli – si situano al principio dell'età moderna e in seguito sono state riconosciute come capitali, ma sono anche state spesso viste come un ibrido difficilmente classificabile: testi metaforici, allusivi, ironici, paradossali, lontani da un impegno teorico esplicito.

L'*Elogio della follia* è una critica sferzante alle tendenze dominanti del tempo, ai mille modi dispersivi e inautentici in cui gli esseri umani trascorrono la vita e si occupano pensando di compiere grandi imprese. Lì Erasmo usava i toni della satira, effettuando continui e manifesti richiami alla letteratura classica, da Cicerone a Orazio, da Ovidio a Luciano. In *Utopia* si trova una radicale messa in questione dei presupposti sulla base dei quali si stava sviluppando la società inglese dei primi anni del Cinquecento: attraverso una finzione letteraria, il racconto di un racconto, Moro illustrava i princìpi in base a cui può svilupparsi una società giusta, equilibrata, armonica. Erasmo e Moro si accollarono entrambi, in forme differenti, un compito etico e politico, e per darvi corpo misero in piedi due mirabili costruzioni di fantasia. Certo: nella loro opera pesava molto lo spirito del tempo e il loro essere due umanisti integrali, uomini curiosi, lettori onnivori, indefessi

«*Sei per me più di metà di me.*»

studiosi delle letterature classiche, il che emerge con chiarezza in diversi passi del loro scambio epistolare trentennale. Ma qui si rivela anche un tratto che in un certo senso trascende la dimensione contingente in cui maturarono le loro opere e i pensieri scambiati per lettera. Entrambi si impegnarono in una critica serrata dell'esistente: sia Moro sia Erasmo, pur con accenti e ruoli differenti, seppero prendere posizioni scomode, contrastate, ma a volte decisive rispetto a questioni che riguardavano il mondo in cui vivevano.

Ebbero il piglio dei riformatori ma si tennero lontani dai settarismi, lottando sempre per soluzioni razionali, condivise, orientate al bene comune. In questo senso il riferimento alla classicità – come risulta anche dagli accenni presenti in molte delle loro missive – è un elemento essenziale del compito intellettuale di cui si sentivano investiti: dominavano con padronanza la letteratura latina, la letteratura reca, la filosofia antica, e i testi classici costituivano in un certo modo il loro lessico familiare, il serbatoio delle espressioni più precise e più evocative che si potessero usare per nominare le cose con le giuste parole.

Nel 1535 Moro morì decapitato per non avere accettato l'Atto di supremazia di Enrico VIII. L'anno successivo lo seguì Erasmo, afflitto dai reumatismi, dalla gotta, dalla dissenteria. Hanno lasciato dietro di loro un'eredità importantissima, ma forse il loro *monumentum aere perennius* è la reciproca amicizia. Preoccupato per la ricezione e la diffusione di *Utopia*, in un passaggio di una lettera del 1516 Moro scrisse: «Mi aspetto dunque che daranno approvazione alla mia opera, ed io la desidero assai. Tuttavia […] il tuo solo voto mi sarà più che bastante. Secondo come sento, noi due siamo una folla, e penso che potrei essere felice con te anche in un deserto».

Tommaso Labranca, vivere di istinti

Stefano Bartezzaghi, «doppiozero», 5 settembre 2016

«Mo' guarda, è rimasto normale! È sempre normale!» Non mi sento legittimato a riferire chi e in quale occasione ha espresso questo giudizio su Tommaso Labranca (1962-2016), uno scrittore e studioso che rivendicava una normalità che però sembrava mostrarsi impossibilitata a essere incarnata da lui. Ma la persona e l'occasione, persino, davano senso a quel giudizio inverosimile, proprio in forza dell'eccezionalità e della normalità di Tommaso.

Tommaso Labranca è morto all'improvviso, di notte, da solo, il 29 agosto del 2016. Da un paio di giorni accusava malesseri che a lui erano parsi passeggeri e invece erano i sintomi di una severa crisi cardiocircolatoria. Molti conoscevano solo vagamente il suo nome; per altri è stato uno dei principali intellettuali italiani, a partire da metà degli anni Novanta, quando propose a Alberto Castelvecchi (allora editore attentissimo alla cultura dei nati negli anni Sessanta) testi che poi andarono a formare un libro dal fantastico titolo di *Andy Warhol era un coatto. Vivere e capire il trash* (1994). L'anno successivo lo stesso editore pubblicò *Estasi del pecoreccio. Perché non possiamo non dirci brianzoli* (1995), che si chiudeva con una celebre lettera aperta in cui Labranca provava a spiegare a Roberto Calasso chi fosse mai Rosario Fiorello (all'epoca eroe del karaoke e del similrap da Giosue Carducci).

Tommaso ha poi fatto molte, molte altre cose; molte altre non le ha fatte. Sulla sua biografia, bibliografia e curriculum in genere, nei giorni dopo la scomparsa, la rete ha trasmesso molte opinioni, alla cui risolutezza polemica non sempre corrispondeva una conoscenza puntuale dei fatti. Ma succede sempre così; tanto più inevitabilmente è successo sul caso di Tommaso, che non era certo persona accomodante e scevra da controversie. Dopo un libro per Stile libero (vediamo se per una volta riesco a mettere le *h* giuste: *Chaltron Hescon*, Einaudi, 1998), i suoi titoli si sono diradati e per l'editoria maggiore non ha più scritto altro che biografie (anche in forma di instant book) su personaggi come Orietta Berti, Renato Zero, Michael Jackson, Freddie Mercury, Pietro Taricone, i Coldplay… Il resto lo ha pubblicato con editori minori o lo ha autoprodotto, persino artigianalmente, e non si tratta di testi minori. Tornato all'editore Castelvecchi, fece uscire di lì il suo libro più struggente e rappresentativo e, almeno secondo me, non certo il più facile: *Il piccolo isolazionista* (2006).

Per la tv, esordì come autore e personaggio con *Anima mia*, varietà di grande successo di RaiDue (non ne è stato l'ideatore, come pure è stato detto: ma certamente dal momento in cui entrò nel progetto ne ha costituito da solo una nu ova anima, dandogli fondamenti teorici che senza di lui non sarebbero stati quelli); collaborò ancora con Fabio Fazio sino al 2001, e poi fu autore e personaggio in programmi di reti minori e maggiori sino a non molti anni fa, sia in televisione sia in radio.

Ora qui non voglio tracciare un profilo di Tommaso, compito per cui al momento non avrei le competenze né le condizioni di spirito adeguate. Mi limito a segnalare che con la nuova direzione di «Linus» affidata a Pietro Galeotti (già coautore di *Anima mia* e, per più di trent'anni, di tutti gli altri programmi di Fabio Fazio) Tommaso aveva intrapreso una collaborazione che l'infarto fatale ha interrotto al primo numero (quello in edicola in questo inizio di settembre 2016 in cui scrivo).

Nei giorni della scomparsa di Tommaso si sono letti molto riferimenti alla sua intransigenza e anche al suo carattere; amici dolenti lo hanno definito un «rompicoglioni» con cui era impossibile non litigare, che perciò è stato messo ai margini. Equivocando uno dei primi *obituaries*, il sito repubblica.it ha addirittura dato notizia di un suo trasferimento corrucciato in Canton Ticino (dove Tommaso in effetti aveva attività e dove aveva fondato una rivista svizzero-italiana, «Tipografia Helvetica», mantenendo però ostinatamente la sua residenza a Pantigliate, Milano, sulla Paullese).

Quello che oggi, e da questo disgraziato 29 agosto, voglio fare è chiedermi perché. Nello specifico: perché qualcuno che è stato chiamato genio, principale intellettuale dell'ultimo ventennio, grandissimo e finissimo interprete della cultura di massa e di anni disgraziatissimi (quelli dei fallimenti di tutte le opzioni di qualche forza, nella politica sociale e culturale del paese), perché non ha trovato le adeguate amplificazioni per la sua voce? Come è andata? Si può provare a rispondere a questa domanda sopra una base aneddotica: ognuno di coloro che hanno avuto modo di parlarne con Labranca conosce storie di emarginazione, sino al limite del mobbing, da lui subita, e ognuno ne ha valutato per sé l'attendibilità. Ci sono poi l'argomento del «carattere» e quello dell'«intransigenza», intersecati fra loro. Personalmente, non penso che Tommaso scrivesse cose ineccepibili: aveva il piglio del critico anche se vestiva volentieri gli abiti del teorico (il più delle volte in modo intenzionalmente parodico). Non mi pare che abbia mai rivalutato qualcosa che avesse disprezzato in passato ma, certo, molte volte ha fatto la mossa contraria. Era un critico: stava sull'onda, aveva un istinto immediato per ciò che andava e ciò che non andava e i suoi testi spesso sembrano spiegazioni che lui offriva a sé stesso a proposito di un'intuizione critica che aveva avuto. La sua avversione per Goffredo Fofi pareva più di merito che di metodo: l'ambizione fofiana di indicare cosa seguire, e cosa no, era anche di Labranca, certo in tutt'altra direzione. Ma non avendo, neppure minimamente, un sistema di potere, un interesse personale, una convinzione e una propensione a creare una scuola vera e propria, Tommaso si concedeva il lusso di cambiare idea, di rovesciare i suoi stessi apoftegmi, senza alcuna preoccupazione di rimanere solo, ma anzi dichiarando ostinatamente e incrollabilmente di provarne la relativa voluttà. Tutto questo, e ho già scritto tantissimo, per arrivare al punto che più mi preme. Io insegno semiotica all'università, una materia molto deprecata (pure da Tommaso, peraltro). Lavorando con gli strumenti che la semiotica ha messo in campo a partire dai primi anni Sessanta per l'analisi di comunicazione e significazione ci si rende conto facilmente di come mai le comunicazioni di massa non la considerino minimamente. Morto Umberto Eco, poi, in Italia la materia rischia di essere ancora più svalutata di quanto non sia, dal punto di vista accademico. Eppure siamo tutti convinti di vivere nell'èra della comunicazione, e non abbiamo certo torto.

Aveva il piglio del critico anche se vestiva volentieri gli abiti del teorico.

Tommaso non era un semiologo o, per dirla meglio, non era un semiologo accademico; aveva però un'attenzione maniacale ai segni, ai linguaggi, ai dettagli (aveva oltretutto un diploma di interprete simultaneo e si manteneva traducendo manuali tecnici, con grande scrupolo e perizia, per quel che ne ho potuto intuire). Conosco molti dei motivi esteriori per cui quella di Tommaso Labranca non è stata considerata una firma spendibile per i mass media italiani, che pure a volte l'hanno sperimentata. Ma la domanda che mi faccio è se i mass media possano davvero sopportare un livello di critica che non è quella dello snobismo di chi non guarda Maria De Filippi ma se ne schifa a priori, né quella della malizia di chi la attacca perché vuole avere da lei un contratto di consulenza. Io temo (e temo che tale timore non sia ingiustificato) che il famoso «carattere» e la famosa «intransigenza» di Tommaso (oltre a portarlo a commettere sgarbi veramente esecrabili verso persone che non lo meritavano) abbiano mascherato qualcosa di molto più profondo e inscalfibile: l'incompatibilità fra la società dello spettacolo e ogni critica che la investa alle radici, con competenza, capacità espressiva, lavoro dall'interno.

Un amico che non sapeva altro di Tommaso mi ha scritto oggi a proposito dell'analisi di *Prospettiva Nevskij* (in *Chaltron Hescon*, cit.), dicendo che mancava di «consapevolezza» o «metaconsapevolezza», e che poteva essere «messa analiticamente in ridicolo». È vero: la lettura della canzone era molto divertente ma non mostrava di capire che il testo di Battiato era volontariamente, e quindi non cialtronescamente, un aggregato di luoghi comuni. Al mio amico ho

solo risposto che Battiato era allora all'apice della sua apparenza e della sua postura da guru, e questa per Tommaso era già una ragione sufficiente. Tommaso poteva infatti attaccare qualcuno solo sulla base delle pose di costui, e sbagliando anche di grosso. Amava Orietta Berti anziché Battiato (quello amato da quasi tutti) e Tenco, anche se le sue capacità analitiche avrebbero certamente trovato qualcosa più che tracce di emulazione fallita nella sua amica Orietta. Questo succedeva perché i sensori di Tommaso oscillavano ampiamente fra normalità e eccezionalità, a seconda di quanto l'una e l'altra fossero esibite, in certi contesti, in certe circostanze. Ma al di là di sbalzi d'umore, oscillazioni critiche, antipatie e simpatie, complessi d'Edipo o d'altro stampo, il problema, secondo me, rimane: quanto le comunicazioni di massa sopportano una critica davvero radicale? Perché le rubriche di critica culturale sono scomparse dai giornali, sostituite da opinioni favorevoli o sfavorevoli, in entrambi i casi di origine sospetta? Perché la semiotica è una disciplina reietta e le facoltà di Scienze della comunicazione sono considerate come feccia accademica in una società che di comunicazione invece vive? Mediocrità degli addetti? O esiste qualche ragione un poco più strutturale?

Io non penso che Tommaso oggi avrebbe potuto scrivere davvero su un giornale eminente o occupare una cattedra universitaria: non avrebbe potuto perché (penso che) non l'avrebbe voluto e perché il panorama attuale dell'industria culturale italiana non sarebbe stato in grado di raggiungere un accordo reciprocamente proficuo con la sua genialità. Avrebbe lui stesso dovuto imparare tanto, in termini di metodo, rigore, deontologia e non so se si sarebbe ben disposto all'evenienza. Ma l'ostacolo maggiore non era certo costituito dal suo essere un «rompicoglioni» o un «intransigente»: università, giornali, tv traboccano di esemplari di entrambe le categorie. Non sono però altrettanto competenti né altrettanto disinteressati. Tommaso Labranca ha così dovuto e/o preferito vivere di istinti, di scrittura, di sbalzi d'umore e di una marginalità difesa come un tratto identitario; delle risate che suscitavano certe sue fantastiche invenzioni e della solitudine insondabile da cui le generava. È andata così: è stato un grande peccato per tutti noi; è stato un peccato enorme, capitale, imperdonabile per lui.

Quando l'Einaudi doveva spiegare l'Europa agli italiani

Uno studio racconta la passione europeista di Giulio agli albori della sua impresa editoriale, sotto l'influenza decisiva del padre

Ernesto Ferrero, «La Stampa», 6 settembre 2016

Le centinaia di migliaia di lettere e documenti conservati nell'archivio Einaudi rappresentano un immane giacimento che finisce a disegnare una sorta di autobiografia culturale collettiva, una foto di gruppo di tanti intellettuali. Dopo Luisa Mangoni, autrice del poderoso *Pensare i libri* (Bollati Boringhieri, 1999), tra i ricercatori più preziosi si distingue Tommaso Munari, che ora pubblica *L'Einaudi in Europa 1943-1957* (Einaudi). Vi si ricostruiscono anni difficili e cruciali, segnati da croniche debolezze finanziarie, da ripensamenti ideologici, dalla difficoltà di conciliare le varie anime della casa dopo la scomparsa di Pavese e l'allontanarsi di Felice Balbo. Ma sono anche anni di febbrile attivismo per ricuperare gli storici ritardi accumulati con il fascismo sin da quando Giulio Einaudi si rifugia in Svizzera, e di là comincia a ritessere intrepidamente la sua tela, in stretto dialogo con il padre Luigi, anche lui in esilio.

La necessità di riprendere e sviluppare i contatti con l'estero si fa imperiosa, quasi tormentosa. Se Mario, fratello di Giulio, è prodigo di segnalazioni dagli Stati Uniti, sul fronte europeo lo scouting einaudiano comincia a concentrarsi su Parigi, privilegiando i rapporti con Gallimard, già avviati nel 1937 con il contratto per la traduzione della *Recherche* proustiana. Ma non meno preziosi sono in Germania due esploratori del calibro di Renato Solmi, che ha un rapporto privilegiato con Adorno e la scuola di Francoforte, e di Cesare Cases, che si avventura nella Ddr diviso tra apprezzamento e ironico disincanto. Particolarmente delicato, poi, il rapporto con l'Unione Sovietica, dove domina un'agenzia di Stato governata con burocratica rigidezza. Intanto in via Biancamano si discute appassionatamente se privilegiare le opere informative (l'aggiornamento su quanto di più vivo produce la ricerca) o quelle formative (leggi: ispirate a una sorta di pedagogia esplicitamente volta al sociale, che poi è la missione che gli einaudiani d'ogni fede si sono affidati).

Tra i materiali pressoché ignoti sin qui che la ricerca di Munari porta alla luce c'è la forte vocazione europeista che Einaudi matura nel rifugio svizzero, per evidente influsso del padre, che sin dal 1918 sulle colonne del «Corriere della Sera» aveva profeticamente auspicato un'Europa federale. Gli Stati sovrani, argomentava Luigi, restano egoisti, ringhiosamente schierati a difesa dei propri interessi, anche a volerli organizzare in una Società delle nazioni. L'unica soluzione possibile è dunque il mirabile modello degli Stati Uniti, addirittura del 1787.

Giulio ne è così persuaso che vagheggia e poi disegna con Ernesto Rossi, rifugiato a Lugano dopo la lunga carcerazione, una collana specifica, le Éditions européennes, che doveva far conoscere fuori d'Italia un pensiero politico d'alto respiro a dispetto delle repressioni del ventennio fascista. Opere brevi, magari antologiche, firmate da Croce, Gobetti, Gramsci (di cui peraltro non si conoscevano ancora i *Quaderni*), Rosselli, Salvemini, Sforza, lo stesso Rossi, Silone, Terracini, Spinelli. Il progetto non andò in porto, vuoi per la difficoltà di trovare finanziatori, vuoi perché Rossi cominciava a sospettare Giulio di eccessiva condiscendenza verso il dirigismo comunista.

Delle lungimiranti passioni di quei mesi reca testimonianza anche una lettera di Einaudi a Cesare Fanti, direttore amministrativo della «Stampa», in data 6 febbraio 1944. L'antifascista Fanti, anche lui riparato in Svizzera e in contatto con Rossi, era

l'uomo che negli anni Trenta era stato tra gli artefici del grande rilancio del quotidiano degli Agnelli attraverso investimenti cospicui e innovazioni tecniche e di contenuti. Einaudi proponeva a Fanti di aprire il giornale «alle correnti più moderne del pensiero contemporaneo col compito di educare il lettore e renderlo partecipe dell'opera di ricostruzione del paese» nell'unica chiave possibile, quella di un federalismo europeo. Da allora, l'Europa è rimasta una bandiera del giornale, ma a noi tocca misurare ancora una volta la distanza tra l'ampiezza di quelle visioni e la povera cosa che l'Unione si è ridotta ad essere.

Esportiamo un patrimonio editoriale: oltre seimila titoli tra fiabe e romanzi

Aumentano i paesi che chiedono le opere scritte nella lingua di Dante, però calano i contributi erogati alle traduzioni

Roberta Scorranese, «Corriere della Sera», 6 settembre 2016

Per spiegare il peso specifico della letteratura italiana nel mondo si può ricorrere al postulato «del formaggio di Geronimo Stilton». Come gli affezionati del topastro sanno bene, lui punteggia i discorsi con l'intercalare «per mille mozzarelle!», «per mille caciotte!», e così via, alternando vari tipi di formaggio. Bene, in Cina i traduttori di Geronimo hanno un problema: lì non c'è una così ampia varietà di latticini.

Allo stesso modo, in pochi paesi come il nostro c'è una ricchezza densa di figure popolari (pensiamo ai *munacielli* di Napoli o alle *pantafiche*, fantasmi femminili della zona picena) molto diverse da zona a zona. In Italia il dialetto (e quindi un intero universo linguistico e simbolico) cambia nello spazio di una manciata di chilometri, così come la sfumatura dei tramonti, l'espressione delle madonne delle tavole trecentesche, il giallo delle pesche e il senso dell'umorismo. «E, che ci piaccia o meno, la letteratura è anche tutto questo» osserva Giovanni Peresson, responsabile dell'ufficio studi dell'Aie, l'Associazione degli editori, che ha definito in cifre il peso della nostra editoria all'estero, cioè quanti titoli esportiamo. E i dati sono interessanti: nel 2015 le case editrici italiane hanno venduto i diritti di quasi seimila titoli (+11,7% sul 2014 e +69,5% rispetto al 2007). Certo, resta sempre più alto il numero degli autori che importiamo (gli acquisti crescono del 38,2% sul 2007), però l'interesse degli altri paesi verso i nostri scrittori è un dato in aumento.

Il fattore «italianità»

E il campo dove siamo tra i leader è quello della narrativa per bambini e ragazzi (nel 2015 il 9,5% dei titoli ha trovato interesse negli stranieri, quasi un titolo su dieci ha un mercato estero, mentre nel 2001 era il 3,2%). «Vale a dire quel mondo dove l'ambientazione italiana è meno rilevante, dove i temi sono più universali e dove siamo in diretta concorrenza con gli americani» fa notare Lorenzo Garavaldi, direttore della Business unit ragazzi del gruppo Mondadori.

Attenzione: vinciamo proprio lì dove ce la giochiamo con i più bravi? Siamo forti nel campionato più difficile? «In un certo senso sì,» dice Garavaldi «e qui entrano in gioco alcuni fattori difficilmente definibili, come la grande capacità inventiva degli italiani. Pensiamo a Licia Troisi (una saga fantasy da oltre tre milioni di copie vendute, Ndr): il suo valore aggiunto sta nel personaggio femminile che ha inventato (Talitha, Ndr), innovando così il genere fantastico». Ecco che dietro il successo degli italiani all'estero c'è anche quel fattore che va citato con cautela perché il rischio di retorica è grande: l'italianità. Una combinazione singolare di intuito e creatività che a volte fa la differenza.

Come nell'altro grande caso italiano, creatura di Piemme e di Elisabetta Dami: Geronimo Stilton, le cui storie sono tradotte in quarantasei lingue e hanno venduto oltre 128 milioni di copie nel mondo. «Il successo del topo in Asia» dice Garavaldi «risiede anche nella sua struttura compositiva, dove segno grafico e immagine formano un'intima unità che noi occidentali non cogliamo bene, ma quelle culture sì.» Per inciso: Geronimo, alla fine del 2014, vendeva sei milioni di copie solo in Cina, dove era

arrivato nel 2009. E ancora: scorrendo l'elenco dei più pubblicati all'estero, oltre ai nomi più o meno scontati come Eco o Magris, compare Pierdomenico Baccalario, autore di libri per ragazzi tradotti in circa venti lingue, che hanno venduto oltre due milioni di copie nel mondo. E Mariagrazia Mazzitelli, direttrice editoriale di Salani, cita due autrici come Silvana Gandolfi e Silvana De Mari, che «all'estero non sono solo tradotte e molto ben vendute, ma ricevono premi letterari prestigiosi». Gandolfi è venduta in undici paesi, De Mari in diciannove. Peresson invita a riflettere anche sulla scuola degli illustratori, che «qui ha una tradizione radicata e spesso sottovalutata. Molti editori stranieri vogliono la copertina fatta da italiani». Esempio: Iacopo Bruno, le cui illustrazioni per *Scary Tales* di James Preller sono stati inclusi dalla Society of Illustrators di New York fra i cento libri meglio disegnati del 2013. Il caso Elena Ferrante è un'altra storia; edizioni e/o, che pubblica il personaggio dietro pseudonimo inserito tra le cento persone più influenti del 2016 da «Time», ha aperto una casa editrice in America, Europa Edition, il cui direttore Michael Reynolds spiega: «Ferrante è stata un'eco positiva per gli italiani: ha acceso un faro su altri scrittori connazionali, specie su un mercato difficile come quello americano, molto legato al proprio immaginario. Secondo me, per dire, il successo di Piperno sta nel fatto che lo si assimila, per temi e stile, a Bellow e a Roth». E sapete chi è un altro best seller negli Stati Uniti? Alberto Angela. E qui si apre il fronte della saggistica, dove non brilliamo per export e il volume nel 2015 è in calo dello 0,8% sull'anno prima. Però ci sono casi interessanti come *Sette brevi lezioni di fisica* di Carlo Rovelli (Adelphi), uno dei pochi saggi italiani recensiti dal «New York Times» nella prestigiosa sezione Book Review. Perché sulla saggistica siamo forti quando troviamo la nota giusta: uno stile originale, distante dal provincialismo e capace di proiettarsi in un àmbito internazionale. Che, insomma, non sia semplice divulgazione, ma che vada oltre. «Ecco perché si vendono molto bene, per esempio, i libri di Montanelli o della Fallaci» spiega Massimo Turchetta, direttore di Rizzoli libri «oppure Odifreddi, che con il suo *Il museo dei numeri* ha conquistato la Cina». Questa dimensione «intelligente» della divulgazione, che fa un passo avanti nella qualità, prosegue nel solco tracciato da italiani come Piero Camporesi e Carlo M. Cipolla e, se coltivata bene, diventa anche un successo economico. Turchetta nota che questo piccolo miracolo nasce dalla «frequentazione degli ambienti internazionali da parte degli autori. E c'è un campo ancora da dissodare: quello della divulgazione d'arte, dove l'Italia avrebbe un vantaggio consistente rispetto ad altri paesi». Peresson osserva: «Lo sa qual è una delle collane più tradotte? È Farsi un'idea del Mulino: brevità, chiarezza espositiva,

racconto. Oltre a questo, agli studiosi-divulgatori oggi si chiede di pensare con orizzonti allargati, che guardano all'estero». Nei temi, nella scrittura (persino nella lingua: editori come Viella, che fa titoli storici, pubblicano molti testi direttamente in inglese), nei toni. È anche per questo che gruppi come GeMS o Newton Compton fanno da anni un lavoro certosino, coltivando scrittori di genere capaci di competere con i colossi anglosassoni.

«Global», ma con tradizioni

La tradizione del romanzo intimista, come è ovvio, vende poco all'estero. Invece uno come Donato Carrisi incassa tre milioni di copie nel mondo con i suoi thriller. Ma questo non significa omologazione culturale: prendiamo Marcello Simoni, quarantatreenne di Comacchio, studioso di storia e archeologia, che in molti dei suoi romanzi storici recupera le peculiarità del Medioevo italiano. E, nella saggistica, a sorpresa, spunta un altro campo che ci vede leader: il sacro. Non parliamo solo di *Il nome di Dio è Misericordia*, il primo libro-intervista di papa Francesco, dove Piemme ha registrato un successo mondiale (uscito a gennaio è già in novantasette paesi), ma anche di libri di preghiere, dei saggi di Enzo Bianchi, priore di Bose, o persino delle ricette di Suor Germana. Peresson riconduce questa «sete di religione» a una «ricerca di senso come contrappunto alla globalizzazione. In un mondo interconnesso cerchiamo approdi. Molti li trovano nella fede e nei suoi simboli». E qui noi siamo tra i più venduti all'estero perché abbiamo editori specializzati e traduttori esperti.

Perché esportare editoria non vuol dire solo tradurre volumi, ma vendere format, come quello che Peresson definisce «geoeditoria», fenomeno (forse peculiarità italiana) di piccole case editrici specializzate in autori di una data area geografica, come Voland per l'Est Europa o ObarraO con il Sudest asiatico. E potremmo esportare anche un modello di librerie come Feltrinelli, così come abbiamo imposto Eataly? Peresson non risponde e conclude con un elogio al lavoro dell'Ice, Istituto per il commercio estero («che non solo promuove libri ma anche la cultura che ci sta intorno») e un invito a valorizzare i contributi alle traduzioni erogati dall'Italia agli editori stranieri: «L'Italia, per questo genere di politiche, ha visto tra 2013 e 2014 una riduzione del contributo dell'11% (da 220 a 196000 euro), anche se è aumentato il numero di paesi (da 30 a 38) da cui provengono le richieste». Insomma, gli stranieri vogliono i nostri libri ma, da parte nostra, gli incentivi alle traduzioni calano. Se la Cina non ha tanti formaggi quanti quelli di Geronimo, dovremmo aiutarli a trovare un'alternativa. Per mille caciocavalli!

«*Ferrante è stata un'eco positiva per gli italiani: ha acceso un faro su altri scrittori connazionali, specie su un mercato difficile come quello americano, molto legato al proprio immaginario.*»

Sugli scrittori da manuale, quelli con l'articolo davanti

Il Baldi, il Bergamini: sono gli autori «con l'articolo». Acquistati da milioni di famiglie, snobbati dalla cultura

Michele Smargiassi, «la Repubblica», 7 settembre 2016

Pronto, parlo con «il Baldi»? Risatina educata prima della risposta: «Lei ha ragione. Siamo metonimie incarnate». Eppure non è un libro che mi risponde al telefono, ma un signore di 74 anni nei cui panni un bel po' di scrittori vorrebbero essere. Perché Guido Baldi, giù il cappello, ha appena festeggiato i due milioni e mezzo di lettori da quando, negli anni Novanta, uscì per Paravia (oggi Pearson) il suo manuale di letteratura italiana. Fra pochi giorni, alla ripresa dell'anno scolastico, quasi uno studente su tre se lo troverà nello zainetto.

Il mondo della cultura snobba gli «scrittori con l'articolo davanti», gli autori dei libri di testo per la scuola, che abitano quella che il bibliologo Gian Arturo Ferrari ha definito «la faccia nascosta della luna» editoriale. Eppure tutti ci abbiamo studiato sopra, sul Villari, sullo Zwirner, sul Guarracino… Ci si dimentica presto che sui banchi ci sono libri che gareggiano con i grandi titoli da libreria (per fare un paragone: *Gomorra* di Roberto Saviano, oltre due milioni di copie vendute in Italia in dieci anni), a volte con fatturati capaci di assicurare un reddito non disprezzabile ai loro autori; soprattutto sfugge che fra loro figurano alcuni autentici best seller. Non molti, di fatto un paio per ogni materia, sono quelli attorno alle centomila copie ogni anno. E se è vero, spiega Alfieri Lorenzon, direttore dell'Associazione editori, che quello della scolastica è un mercato sui generis, dove il prof sceglie ma non compra e le famiglie comprano ma non scelgono, un mercato «che non può espandersi, concorrenziale e solo apparentemente garantito», bisognerà allora spiegarsi il successo dei primi in classifica: cosa fa di un libro di testo un campione di vendite?

«I libri scolastici sono come i farmaci,» metaforizza Giuseppe Ferrari, direttore editoriale di Zanichelli «chi li prescrive non è chi li usa, ma devono far bene». Appunto, cosa funziona in un libro di scuola? «Se lo sapessi sbaraglierei la concorrenza,» risponde Aaron Buttarelli che pure, come responsabile delle sigle scolastiche del megagruppo Mondadori-Rizzoli, ha ora la leadership di mercato «ma la scelta dell'autore è uno dei fattori decisivi».

Una caccia al tesoro. «L'autore ideale è un centauro,» prova l'identikit Roberta Formento, direttrice editoriale di Pearson «un pezzo di ricercatore che non smette di studiare, un pezzo di docente che sa insegnare, più qualcosa che si chiama anima». Ma chi sono davvero quelli che emergono? Ecco «il Valitutti» di chimica, Giuseppe: ex ispettore scolastico, un testo che funziona da trent'anni. Ecco «il Paolucci», Silvio, storia: dal liceo Galvani di Bologna. Vittoria Calvani, storia per le medie: ex direttrice editoriale Mondadori. Ecco Eva Cantarella, storia antica, grecista universitaria. Ci sono autori in incognito: Marcello Sensini, che da vent'anni firma una fortunata grammatica per Mondadori, è lo pseudonimo di Federico Roncoroni, intellettuale raffinato, curatore delle carte di Piero Chiara.

Sembra difficile ricavarne una tipologia. Ma se sui banchi della scuola gentiliana imperava il testo «chiuso» del luminare (stile «questo è il mio sapere, chi ne ha voglia studi»), da tempo prevale il testo «aperto» del pedagogo («voglio farti piacere la mia

materia»). E dunque gli autori-top vengono soprattutto dalle scuole, incontrati ai convegni o segnalati dai «promotori di vendita», grandi aratori di sale insegnanti. Le «due Marine», Spiazzi e Tavella, inglese, furono scovate da Zanichelli in un liceo di Milano. Alessandra Terrile insegnava allo scientifico di Orbassano, dalla Pearson la cercarono per il latino ma lei propose un'eccentrica antologia di italiano dal titolo suggestivo, *Il più bello dei mari*, piena di autori poco usati a scuola come la Szymborska: fece boom, cinquantamila copie il primo anno.

Anche «Il Bergamini», Massimo, era un prof di fisica alle magistrali di Modena: propose a Zanichelli un librino di informatica, gli affidarono un manuale di matematica che oggi è una corazzata di carta: ci studia la metà degli studenti delle superiori. «Dissi all'editore: la matematica fa paura solo se non è spiegata bene. Io credo di saperlo fare, non insegno allo scientifico, so cosa vuol dire insegnare a tutti e non solo a chi ha talento.» Trent'anni dopo il suo testo è una specie di azienda: con la moglie Graziella Barozzi, pensionati, lo rimpastano in una casa piena di fogli, attorno una ventina di collaboratori al lavoro su esercizi, schede, blog ed espansioni on line. Perché il libro di testo è alta «editoria di progetto», rivendicano gli editori orgogliosi, non è più il romantico parto di una mente geniale ma un oggetto culturale collettivo. I libri di testo oggi sono macchine concettuali complesse di testi, immagini, titoli, dove la struttura, i colori, perfino la carta incidono sul risultato. Anche i libri «d'autore» hanno subito la metamorfosi: come il leggendario, presto settantenario Amaldi, bibbia della fisica, nato dalla mente di un collaboratore di Enrico Fermi, è un brand (in copertina c'è scritto proprio *L'Amaldi*, con l'articolo) da cinque milioni di copie «storiche».

Ma lo stesso vale per «l'Abbagnano», classico di filosofia, 60% del mercato della materia, da trent'anni tenuto in efficienza da Giovanni Fornero, scelto perché il luminare voleva un collaboratore con esperienza di vero insegnamento in un liceo.

«Io scrivo anche libri specialistici, vendono poche centinaia di copie» confessa Baldi. I due milioni e mezzo di suoi lettori "da banco" non sa figurarseli. Chi ne avesse tanti in libreria sarebbe una star, professore. «Noi no, non ci invitano in televisione… Però capita che a una conferenza arrivi timido lo studente e mi chieda l'autografo sul libro. Con lo sguardo di chi ancora non ci crede, che io esista davvero.»

«*L'autore ideale è un centauro, un pezzo di ricercatore che non smette di studiare, un pezzo di docente che sa insegnare, più qualcosa che si chiama anima.*»

La magia dei due artisti che cuciono i libri

A casa di Alberto Casiraghy quasi ogni giorno nascono le parole. È un mondo «un po' incontrollato» dove le parole vivono e respirano nel loro corpicino Bodoni 14, calde di stampa al piombo dopo che Alberto, con cura da levatrice, le ha accompagnate fuori dalla Audax Nebiolo

Ester Armanino, «La Stampa», 8 settembre 2016

La Audax Nebiolo è una macchina a caratteri mobili che come un grande animale domestico occupa un'intera stanza della casa.

Si chiama Edizioni Pulcinoelefante, questa casamondo, e io ho avuto la fortuna di entrarci qualche anno fa, quando Roberto Bernasconi, che cura con Alberto le edizioni, mi ha proposto di realizzare un libro insieme. Stavo affrontando quel momento di brusca consapevolezza che in molti vivono dopo la pubblicazione del primo romanzo, ovvero che l'editoria è anche un mercato e i libri sono anche dei prodotti seriali destinati al macero quando la tiratura si rivela più alta della richiesta. In quel momento è capitato il mio primo viaggio a Osnago. Ho detto «permesso?» spingendo timidamente il portoncino su cui sta scritto NON LEGGETE A TUTTI I COSTI e poi mi sono aggirata con stupore in quella casa che assomiglia a una spiaggia dopo la tempesta, piena di oggetti che adesso riposano impolverati e tranquilli ma che prima di sicuro facevano parte di qualche sogno agitato del mare. Quel lunedì di febbraio abbiamo progettato il libro, composto i caratteri, scelto il cliché con inciso un coleottero e stampato un brevissimo estratto di *Storia naturale di una famiglia*, mentre la minestra di ceci cuoceva in cucina. Poi abbiamo pranzato e dopo avere sparecchiato la tavola ci siamo messi a rilegare con ago e filo le trentatré copie del libro. La meraviglia che ha accompagnato tutto questo è la stessa di quando da bambina sollevavo il canovaccio per sbirciare la pasta che lievitava sotto.

«Se uno fa bene il pane, è un poeta anche lui» dice Alberto con quel suo modo trasognato ma vigile nel film documentario di Silvio Soldini *Il fiume ha sempre ragione*, oggi nei cinema e già vincitore di due premi al Biografilm Festival. Un fiume che ha due affluenti per protagonisti: Alberto Casiraghy e un altro grande artista della parola, suo amico rilegatore e tipografo, lo svizzero Joseph Weiss. Entrambi ripresi mentre costruiscono i loro libri con la stampa a caratteri mobili di Gutenberg, un lavoro ormai controcorrente in cui, come dice Joseph, «si deve inventare la lentezza» perché «la velocità ha i suoi pregi, che non sono i miei».

Soldini ritrae con sensibilità attenta ai più piccoli gesti e rumori questi «fratelli d'arte», entra «in punta di piedi» nella loro giornata e ci racconta la forza segreta che riempie di significato il lento scorrere del tempo nelle loro speciali case-atelier. Alberto e Joseph sono uomini consapevoli del valore del proprio lavoro, sanno che possono conoscere sé stessi attraverso quello che fanno e che la mente e la mano funzionano rinforzandosi, l'una insegna all'altra e viceversa.

«Ho fondato questo atelier (Atelier della stampa e della rilegatura d'arte, Ndr) trentaquattro anni fa perché volevo fare una sintesi di tutte le cose che ho imparato» racconta Joseph, più pacato e meticoloso di Alberto. Anche lui però rivela lo stesso spirito bambino quando mostra i libri randagi che si porta a casa e restaura perché «un po' mi fanno pena», oppure quando deve buttare un carattere *r* consumato e lo ammette a malincuore, «mi dispiace tanto».

Alberto, che con la sua Pulcinoelefante è arrivato a quasi diecimila edizioni, mostra invece un ritratto

giovanile della sua amica Alda Merini alla quale stampava le poesie che lei poi vendeva per strada, lo ripone e sospira «chissà che fine ha fatto la Merini». In trent'anni ha stampato libri con opere di Maurizio Cattelan e inediti di Allen Ginsberg ma in realtà, visto che per lui è l'esperienza dell'incontro che conta, Alberto condivide il piacere di fare un libro con chiunque bussi alla sua porta (a un certo punto abbraccia il suo gattone Igor e sollecita perfino lui: «Mi hai promesso che mi dici una parola!»).

Richard Sennett in *L'uomo artigiano* scrive che le capacità dell'artigiano di scavare in profondità si situano al polo opposto di una società moderna che preferisce la superficialità, la formazione veloce e il sapere superficiale. E quindi perché, nell'epoca digitale, scegliere di stare al polo opposto, stampando a piombo come cinquecento anni fa? «Perché il mondo dei libri, a volte, lo vedi anche un po' vecchio, invece questo è molto contemporaneo» riflette Alberto osservando un libro di Joseph che subito ribatte: «Ma un libro deve essere contemporaneo, a me non importa niente della nostalgia».

Nel tempo e nella maestria che Alberto e Joseph dedicano alla loro arte, infatti, non c'è niente di nostalgico. Tutto sembra appena nato, vivo e gioioso, la loro creatività è capace di piegare la durezza della vita in un inchino gentile alle idee e alla bellezza, al sogno. In presa diretta e in modo esatto, Soldini ci restituisce tutto questo facendoci avvertire in sottofondo il respiro delle parole, la loro misteriosa alchimia.

Uno dei tanti aforismi che ho letto in giro per casa di Alberto tutte le altre volte che sono andata a trovarlo è del suo amato Gustav Mahler: «La tradizione è custodia del fuoco, non adorazione della cenere». Mi pare ci sia tutto, in questa piccola frase. Due amici, uomini artigiani e artisti, che fischiettando insieme l'*Inno alla gioia* controllano il fuoco, perché non si spenga.

La lingua italiana siamo noi. Per questo dobbiamo rispettarla

Un brano tratto dal libro *Un italiano vero – La lingua in cui viviamo*
di Giuseppe Antonelli pubblicato da Rizzoli

Giuseppe Antonelli, «Corriere della Sera», 9 settembre 2016

L'unico studente, dalla terza fila, abbozzò un sorriso. Silenzio. Imbarazzo. Delusione. Mi schiarii la voce e mi presentai. Silenzio. Attesa. Gli chiesi – era l'esordio che mi ero preparato – quali fossero gli ultimi libri che aveva letto. «Stephen King.» Pausa. Imbarazzo suo, stavolta. «E Leopardi.» Leopardi e Stephen King, molto bene. E come mai aveva scelto il corso di Storia della lingua italiana? «Perché in quest'orario era l'unico.» Ah. «Prima delle undici di solito non fa lezione nessuno.» Già. E come mai nessun altro studente? «Forse perché l'italiano lo sanno già tutti.» Rimasi talmente interdetto che non riuscii a replicare nulla.

Oggi, di vent'anni più vecchio, avrei reagito in maniera diversa. Gli avrei senz'altro raccontato quella storiella con cui lo scrittore David Foster Wallace aprì il suo discorso ai laureati di un college americano. «Ci sono due pesci che nuotano e a un certo punto incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: "Salve, ragazzi. Com'è l'acqua?". I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa: "Che cavolo è l'acqua?".»

Già: cosa diavolo è l'acqua? È qualcosa in cui siamo immersi così tanto da non accorgerci nemmeno che c'è. Qualcosa di cui si prende coscienza solo osservando in maniera critica i propri comportamenti e quelli di chi ci circonda. La storiella, spiega Foster Wallace, «riguarda il valore vero della cultura, dove voti e titoli di studio non c'entrano, c'entra solo la consapevolezza pura e semplice: la consapevolezza di ciò che è così reale e essenziale, così nascosto in bella vista sotto gli occhi di tutti da costringerci a ricordare di continuo a noi stessi: "Questa è l'acqua, questa è l'acqua"».

L'italiano è la lingua in cui viviamo: ogni giorno, ogni momento. Al punto che non ci facciamo più caso. Al punto che la diamo per scontata. E questo fa sì che spesso la usiamo senza nessuna consapevolezza. Senza sfruttarne la ricchezza, le sfumature, le diverse tonalità e potenzialità. Ci esprimiamo, se così si può dire, passivamente: in maniera troppe volte trascurata, prevedibile, approssimativa. Un bel problema: soprattutto quando dalla lingua parlata si passa a quella scritta. Tanto che oggi una buona parte degli italiani assomiglia al Gioacchino B. di Woody Allen: quel personaggio «balbuziente. Ma non quando parlava, solo quando scriveva».

L'italiano non è solo la lingua in cui viviamo: è quella in cui siamo cresciuti, da cui siamo stati allevati. È la nostra lingua madre. Tra le citazioni che aprono il libro di Umberto Eco dedicato alla *Ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, una è tratta dalla *Cronica* del parmense fra Salimbene de Adam, scritta nel Tredicesimo secolo. L'aneddoto riguarda l'imperatore Federico II di Svevia, a cui Salimbene – nella sua opera – attribuisce ogni sorta di nefandezze.

Per scoprire quale fosse la vera lingua naturale dell'umanità, Federico II decise di fare un esperimento. Tolse alle loro madri alcuni bambini appena nati e diede ordine alle balie e alle nutrici di non far mancare loro nulla. Li avrebbero nutriti, lavati, vestiti; ma non avrebbero mai dovuto – per nessun motivo – rivolgere

loro la parola. Federico «voleva infatti conoscere» dice Salimbene nel suo latino medievale «se parlassero la lingua ebrea, che era la prima, oppure la greca, o la latina, o l'arabica; o se non parlassero sempre la lingua dei propri genitori, da cui erano nati». L'esperimento fallì: tutti quei bambini, privati del nutrimento della parola materna, si lasciarono morire.

Il nutrimento della lingua madre è stato più volte paragonato al latte: come il latte essenziale alla crescita umana. Un rapporto metaforico, questo tra latte e lingua materna, che attraversa – possiamo dire – tutta la storia della nostra letteratura: da Dante Alighieri fino ad Andrea Zanzotto, il poeta veneto morto pochi anni fa. Ed è significativo che nel primo, in Dante, dalla mammella sgorghi il volgare (contrapposto al latino); nel secondo, il dialetto (contrapposto all'italiano). L'idea è quella – a distanza di secoli – della contrapposizione tra una lingua di natura e una lingua di cultura. Contrapposizione finalmente sanata, ora che – da qualche decennio – l'italiano è diventato la lingua madre di (quasi) tutti gli italiani e le italiane.

La lingua madre e la madrelingua: la lingua «matria», come la chiamava alla fine del secolo scorso un altro poeta, Mario Luzi, sostituendola all'idea di patria. Noi viviamo da sempre – da subito – nella nostra lingua. La nostra lingua ci nutre, educa i nostri pensieri e i nostri sentimenti, plasma la nostra visione del mondo. Tutti noi le dobbiamo tantissimo e per questo merita tutta la nostra riconoscenza: la nostra attenzione, il nostro studio, la nostra cura. Questa è la lingua. La lingua siamo noi.

La «Fiesta» di Hemingway non è davvero mai finita

Il romanzo d'esordio dello scrittore americano, partorito fra Pamplona e Parigi mescolando amori e mondanità, usciva novanta anni fa segnando il debutto della Lost Generation

Michele Neri, «Sette» del «Corriere della Sera», 9 settembre 2016

Ci sono libri che hanno avuto una preparazione così travagliata e poi un effetto talmente dirompente sul loro tempo da meritare una biografia, come fossero dei re o, in questo caso, dei rivoluzionari. *Fiesta*, il romanzo d'esordio di Hemingway, anima ogni riga della ricostruzione, informatissima (settanta pagine di note) ma altrettanto accattivante, della giornalista americana Lesley M.M. Blume.

Aiutata da un team di ricercatori degno della Nasa, ha intitolato la sua ricostruzione *Everybody Behaves Badly* (Houghton Mifflin Harcourt), dalla frase del protagonista Jack Barnes: «Tutti si comportano male, basta dargli un'occasione».

Già dal titolo, s'intuisce quale sia stato il genere di tensione che ha portato Ernest Hemingway, dalle frustrazioni e miserie iniziali, e dopo un viaggio estenuante dentro il proprio stile, tra New York, Parigi e Pamplona, in mezzo a donne, amicizie e rapporti derubati con destrezza della loro intimità, a pubblicare il 22 ottobre del 1926 *The Sun Also Rises*, il titolo originale che, con una frase dall'*Ecclesiaste*, definiva il romanzo simbolo della generazione perduta.

Hemingway arriva a Parigi nel dicembre 1921, accompagnato dalla moglie, la rossa e più grande di lui di otto anni Hadley Richardson, abbastanza ricca da permettergli negli anni seguenti di sopravvivere, non di più, agli stenti del romanziere che cerca la propria voce e non ha tempo per altro.

Il libro accompagna Hemingway, facile alle amicizie e spietato nel distruggerle, attraverso la scalata sociale e intellettuale della città dove sempre più americani ricchi di soldi e di sogni letterari si erano trasferiti. Fa base nei due, tre locali di Montparnasse: La Rotonde, Le Dôme, Le Select. Il futuro Premio Nobel allora ha solo ventitré anni, collabora con il «Toronto Star», ha qualche lettera di presentazione per il milieu giusto e le usa molto bene. Sale al vertice della comunità di espatriati chic, pittori di talento, nobili perditempo, che si autoproclamava provocatoriamente «the Crowd», la folla.

Non gli basta essere accolto da Ezra Pound o Gertrude Stein, entusiasti, più che delle sue prove concrete, della passione che covava, dell'intransigenza. Vede con orrore il successo che, in patria, riscuote Fitzgerald. Si consola: sa che l'autore di *Belli e dannati* è un classico, la tradizione. La grande novità sarà lui.

Lo scoramento dell'autore inedito trova una ragione per esasperarsi. Nell'inverno del '22 Hemingway, povero in canna, accetta controvoglia gli incarichi di inviato del «Toronto Star». Si trova a Losanna, dice alla moglie di raggiungerlo. Hadley, per una di quelle distrazioni tipiche di chi ha sempre fatto la cosa giusta, sale sul treno a Parigi e lascia incustodita per qualche minuto la valigia, in cui aveva messo tutte le uniche copie dei manoscritti – racconti, poesie e l'inizio di un romanzo – del marito. Tornata nel vagone, la valigia non c'è più, né si troverà. È un ritorno a zero. Fu anche l'occasione, per Hemingway, che mostrò per la moglie disperata più comprensione di quanto ci si potesse aspettare, di prendere una strada nuova.

Quel gruppo a San Fermín

Arrivano, per spingerlo in questa direzione, la Spagna, e la passione per le corride. Ricomincia, è il

1923, a scrivere narrativa. C'è un altro «ostacolo». Hadley è incinta. Decidono, Hemingway ne parla come di un lutto, di lasciare Parigi per Toronto, e quel posto fisso che il quotidiano per cui collabora gli tiene in caldo. Nasce John Hadley Nicanor (in onore del torero Nicanor Villalta) Hemingway. Niente riesce a trattenerlo dal desiderio di essere pubblicato. Decide di tornare a Parigi, la povertà si aggrava – per campare andava a cacciare piccioni al Luxembourg –, si sposta, come luogo di lavoro, a Le Closerie des Lilas, sempre a Montparnasse.

La pressione sale e lui reagisce dicendo: lasciamo che aumenti. L'ambizione è sconfinata. Il caso gli mette davanti incontri che si riveleranno fondamentali. Grazie a Ford Madox Ford, conosce Harold Loeb, scrittore, editore, e ricchissimo espatriato americano imparentato con i Guggenheim. Conosce Kitty Cannell, corrispondente di moda. Frequenta persone finalmente più simili a personaggi, con difetti insoliti e glamour. Comincia quel lavoro di spionaggio autoriale che gli permetterà di scrivere con il senso del vero.

L'altro aiuto è offerto di nuovo dalla Spagna, da una vacanza, quella del 1924, alla Fiesta di San Fermín. Insieme a Hemingway c'è lo scrittore John Dos Passos, l'amico Bill Bird, l'editore prima sfruttato e poi odiato Robert McAlmon. Il caldo selvaggio, la musica per le strade, l'alcol, l'arena, la cerimonia mistica della liberazione dei tori all'alba per le strade cittadine, l'Encierro: tutto diventerà nutrimento per *Fiesta*. Quella del 1924 è la prova generale, una vacanza felice e indimenticabile: manca lo scandalo, chi si comporti male.

Un piccolo editore americano, Boni & Liveright, pubblica una sua raccolta di racconti, *In Our Time*. È stato Loeb ad aiutarlo. Ma è poco: già nel telegramma di felicitazioni di Hemingway all'editore si sente che è lui ad aver fatto un piacere a lui.

Il 1925 è l'anno delle donne. Conosce due sorelle americane molto *à la page*, Virginia e Pauline Pfeiffer, quest'ultima corrispondente dalla capitale francese per «Vogue» e presto intima dello scrittore. E soprattutto irrompe nel raggio d'azione e della fantasia di Hemingway l'inglese trentenne nobile, divorziata, Lady Duff Twysden, che si fa accompagnare da Pat Guthrie, presunto nobile, forse bisex. L'ambivalenza di seduttrice idiosincratica fa cadere ai piedi di Lady Duff Loeb e, in un modo i cui confini non si saranno mai chiariti, lo stesso Hemingway. Si crea un rinnovato salotto genere Madame Verdurin, solo con scandali più carnali, più alcolici, e con la novità, fondamentale per l'immaginazione dello scrittore, meno per la moglie, del concetto di triangolo amoroso.

Vita reale e fiction

È il giugno 1925. Hemingway si mette a scrivere un romanzo. Il titolo è *Along with Youth*. Ma c'è Pamplona, di nuovo, e questa volta la spedizione si dimostra un fallimento perché tutti, appunto, si comportano male, ma offrono allo scrittore la tensione che mancava, il lato borderline, velleitario e volgare della Lost Generation.

C'è Lady Duff con Pat, c'è Loeb, tutti alloggiano al solito hotel Quintana. La star dell'arena è il diciannovenne Cayetano Ordóñez. Gelosie, tensioni erotiche, *amour fou*, manipolazioni, vigliaccherie e spavalderie: regali a scoppio ritardato. Ma Hemingway non perde tempo: corre a Madrid, scrive come un forsennato. Lady Duff diventa Lady Brett Ashley, un'amazzone senza scrupoli e alcolista, tentazione perenne per gli uomini e imitazione obbligata per le amiche. I difetti di Loeb, che diventa il protagonista Robert Cohn, vengono esasperati. Così per i fallimenti esistenziali di Pat Guthrie, ribattezzato Mike Campbell. Nessuno è escluso. Compagni di Pamplona o dei café parigini, tutti si ritrovano dentro *Fiesta*.

Ritratti spietati

Quando il 21 settembre del 1925, dopo sette quaderni riempiti in due mesi e cinque città, il romanzo era finito, l'autore non aveva risparmiato neanche sé stesso, e questo coraggio è stato fondamentale. Jake Barnes, il narratore, è impotente. Prova desiderio erotico, ma non può consumarlo. Scelta impegnativa per Hemingway, lui che, come aveva anticipato Fitzgerald, per ogni libro importante avrebbe avuto bisogno di una donna nuova al suo fianco.

Ordóñez diventa Pedro Romero, amato e subito scaricato da Lady Brett; l'hotel Quintana cambia nome in Montoya. Gertrude Stein offre involontariamente un titolo, dicendo: Voi che siete stati sotto le armi durante la Guerra siete tutti una Lost Generation. Dall'*Ecclesiaste*, Hemingway sceglie *The Sun Also Rises* (*Il sole sorgerà ancora*). C'è ancora un problema. Hemingway vuole che il suo capolavoro sia pubblicato da Charles Schribner's Sons, editore di Fitzgerald e Henry James. Ma il contratto che ha con Boni & Liveright, che aveva stampato *In Our Times*, blocca il romanzo.

Hemingway è abile. A Boni & Liveright manda un altro libro, *The Torrents of Spring*, una parodia di Sherwood Anderson. Un testo quasi impubblicabile. L'editore lo rifiuta, reclama il romanzo. Il manoscritto arriverà a Schribner's.

Dopo che il marito aveva provato a imporre un triangolo amoroso con Hadley e Pauline Pfeiffer, la moglie chiederà la separazione e poi il divorzio. Lo scrittore ha un gesto di riconoscenza. I diritti di *Fiesta* andranno a lei e al figlio. È uno poco delicato, nota Lesley M.M. Blume. Nella prima dedica aveva scritto i nomi di moglie e figlio, includendo il proprio cognome. Poi la cambia. Quella definitiva è: «For Hadley and for John Hadley Nicanor». Non son degni di essere degli Hemingway.

Il 22 ottobre 1926 *Fiesta* è pubblicato in 5.090 copie. Sarà un «knock out» come scrive il critico Edmund Wilson. Diventerà il ritratto perenne della Lost Generation, Hemingway era «felice come un re», e le paure dell'editore di essere sommerso da una pioggia di cause perché i protagonisti si sarebbero riconosciuti nelle pagine si dimostrarono infondate.

Sei mesi dopo, *The Sun Also Rises* aveva venduto 19000 copie. A quel tempo Hemingway sposa Pauline Pfeiffer e dà inizio al suo secondo romanzo, *Addio alle armi*. Ancora oggi la prova d'esordio vende qualche decina di migliaia di copie l'anno. Il linguaggio pulito all'osso e libero di Hemingway brilla ancora.

Il caldo selvaggio, la musica per le strade, l'alcol, l'arena, la cerimonia mistica della liberazione dei tori all'alba per le strade cittadine, l'Encierro: tutto diventerà nutrimento per «Fiesta».

Il romanzo è vivo e ci parla. Nonostante le serie tv

Si dice spesso che le fiction stiano sostituendo i libri,
ma per la scrittura vera resterà sempre uno spazio

Luca Doninelli, «il Giornale», 9 settembre 2016

Diversi sociologi americani sostengono che il romanzo ha perduto la propria funzione originaria – quella di trattare le domande e i temi fondamentali dell'esistenza – per entrare in una specie di post vita tutta legata all'intrattenimento.

Le ragioni addotte sono interessanti ma molto ambigue: nella formazione intellettuale di un giovane americano di oggi, dicono, non è più il romanzo (Dostoevskij, Tolstoj, Kafka, Hemingway ecc.) a fornire quel patrimonio di immagini, frasi, illuminazioni che formano la base, il tappeto dell'autocoscienza nel passaggio alla vita adulta. Questo posto, dicono, è stato ormai occupato dalle serie tv. È vero? Non è vero? E poi: questo basta da solo per decretare la fine del romanzo?

Innanzitutto, alcuni dati interessanti ci dicono che, specialmente all'estero, il romanzo gode di ottima salute e resta l'elemento trainante del carrozzone editoriale. L'ebook stenta ad acquistare una dimensione popolare mentre il cartaceo cresce, soprattutto presso i giovanissimi. L'Italia costituisce un capitolo a parte, sia perché i dati statistici confondono spesso la lettura e la vendita (cose che andrebbero distinte) sia perché la sudditanza dalla tv (il fatto di essere presentato da Fabio Fazio è ormai una qualità intrinseca a un libro) e dalla schiuma del mercato angloamericano sta dissipando un tesoro di cultura popolare, che nacque con il fenomeno-Bur e di cui beneficiamo ancora più di quanto si pensi. Me ne sono accorto presentando per l'Italia il mio ultimo romanzo. In Italia esistono moltissimi lettori forti (e non solo consumatori di gialli) ma specialmente in certe aree si avvalgono più del circuito delle biblioteche che non dell'acquisto in libreria. Insomma, le vendite sono un dato ma non il dato.

Passando alle serie tv, diciamo subito che ce ne sono di ottime, e che i loro sceneggiatori sono quasi sempre scrittori di ottima qualità, che non si sognano nemmeno di affossare il romanzo ma che, non trovando sbocchi di mercato nel circuito nobile, si sono visti costretti a trasferire i loro contenuti romanzeschi su altri supporti. Nel serial, insomma, il romanzo non muore: semplicemente cambia pelle.

Con qualche distinguo, certo. Il primo riguarda la modalità di lavoro: chi fa serie tv lavora in équipe e non da solo (anche se la folla di ringraziamenti che troviamo, immancabilmente, alla fine di ogni romanzo mi fa pensare che questo non sia più vero nemmeno per il romanzo tradizionale). Ma sembra anche che le grandi narrazioni oggi siano possibili solo così. Dubito che uno scrittore solo sarebbe in grado, oggi, di concepire un serial profondamente romanzesco come *House of Cards*. Le conseguenze sul piano estetico sono enormi: l'opera non è più il prodotto di un'unica mente, ma una costruzione collettiva. Ogni romanticismo è abolito, si torna a Dickens, al romanzo d'appendice in chiave rinnovata. Il secondo distinguo è però il più importante. Quando avevo tredici anni, per la prima volta acquistai da solo, con i miei soldi, un libro da grandi: *Sulla strada* di Kerouac. Lo lessi di nascosto, tenendolo tra la rete e il materasso del mio letto, perché non volevo che lo scoprissero i miei:

troppe parolacce, troppe scene di sesso. La mia era una famiglia culturalmente aperta, molto laica, ma questa era una faccenda mia e solo mia e doveva rimanere tale.
Ecco: pur avendo già letto molti romanzi, questo fu per me il primo, vero incontro con il romanzo. Per la prima volta uno scrittore parlava con me e solo con me. Questo fu possibile perché un romanzo si rivolge sempre a una persona, a un tu: fosse anche stampato in milioni di copie, i destinatari sono sempre milioni di individui, di personalità diverse. Il romanzo parla a ciascuno di noi, singolarmente.
Una serie tv non potrà mai eguagliare questo risultato, perché nasce per un pubblico collettivo. Posso guardarmelo di nascosto sul mio smartphone, ma la modalità resta comunque social. Un serial è fatto, strutturalmente, per essere visto in compagnia, anche se lo guardo da solo. È opera di un team, usa un medium di natura sociale così come di natura sociale è il suo destinatario. Qui nasce il vero problema, secondo me. Alla lunga (siamo ancora agli inizi) cambierà nei giovani avvezzi ai serial – sempre che i sociologi americani di cui sopra abbiano visto giusto – il modo di attivare la memoria, che è la materia con cui si sviluppa e si costruisce l'io, ossia la personalità: il grande patrimonio antropologico della nostra civiltà. Ricevere le parole, le immagini-base attraverso strumenti per loro natura collettivi non potrà non spostare, modificare quegli attivatori di memoria che presiedono alla formazione dell'io. Personalmente, non credo che questo sia un disastro, anzi, attendo novità e sono curioso (sempre che faccia in tempo a vederle). Penso però che qualcosa cambierà nella nostra idea di uomo, e che tra una o due generazioni vedremo uomini un po' diversi da noi.

L'opera non è più il prodotto di un'unica mente, ma una costruzione collettiva. Ogni romanticismo è abolito, si torna a Dickens, al romanzo d'appendice in chiave rinnovata.

The Secret Dna Behind Bestsellers

Is it possible to predict whether a book will sell well? Former publisher Jodie Archer and Matthew L. Jockers, of Stanford University's Literary Lab, built an algorithm to find out

Sian Cain, theguardian.com, 10 settembre 2016

Your program can identify, from scanning 20,000 books, ones which made «The New York Times» bestseller lists with 80% accuracy, and one of your key discoveries was that the topics covered in a novel – marriage, work, technology – are more important than its genre in terms of predicting its success. Why?

JA: If you look at a bestseller list, you might think it was very diverse in genre – a Stephen King alongside a Jojo Moyes. But certain topics were strong indicators of a bestseller, regardless of genre. «Human closeness» came out on top. This doesn't mean romance – it could be talking with someone you are intimate with or shopping with a parent. It may be to do with pacing – when Dan Brown knows he has to slow his pace down a little bit and let the characters reflect before a big chase scene in the Vatican, his characters talk it out. John Grisham does it perfectly because in all the legal machinations and suspense and back stabbing, there are always scenes where a lawyer gets a bottle of red wine and a Chinese takeaway and sits on the couch with his female counterpart and they chew the cud for a bit. It is almost the opposite of a formulaic how-to; make a boy meet a girl, make them fall out.

MJ: You could have a book all about human closeness – but that is too much. What we found in bestsellers was that there was a sweet spot, of a couple of topics, each taking up 30% of the book.

JA: When I worked at Penguin Uk, I found that manuscripts by new authors were too ambitious, like a painter who can't settle on one colour and uses the whole paintbox. We found that having a couple of key topics, and then sprinkling a few smaller ones throughout the rest of the book was perfect. If you look at Danielle Steel or John Grisham, they use the same three topics as their signature then pepper it with other details. Jodi Picoult is an example of an author who has found her sweet spot. She writes «commercial fiction», and she has her own niche, her own brand. You know what you'll get with Picoult.

A lot of the authors you identified are series writers, like Grisham: Patricia Cornwell, James Patterson, Lee Child. Should debut writers plan a series?

MJ: In our tests we ensured that when we were testing a particular book, there were no others by the same author available to the machine so it wouldn't bias against someone who had lots, such as Patterson. But so many serialised books came through in our top 100 list, which signals that is what people like reading.

JA: Series are a very good way to establish your name.

You look at «The Girl» trend in publishing – «The Girl with the Dragon Tattoo», «The Girl on the Train», «Gone Girl». Should writers avoid buying into that?

JA: No, the girl thing still has legs. When I was working in publishing and *The Girl with the Dragon Tattoo* hit, there were all these acquisitions meetings that focused on finding the secret that we could repeat. Publishers bought thrillers by Scandinavian men. Hundreds came on the market and only one of them got very big: Jo Nesbø. Scandinavian male

crime writers were not the right focus – look at Larsson's plot lines and themes instead.
MJ: I would warn against trying to be a copycat writer. Yes, there is a current fascination with feminine noir but if you don't have a feminine noir book in you, I don't think you're going to manufacture one by piecing together a recipe from topic choices.

Is plot more important than style?
MJ: No. If your style is not good, no one will read it.
JA: Look at *Fifty Shades of Grey* – some readers complain about the style, but others only notice how effective it is as a page-turner. I don't think it is E.L. James's will to be a stylist, but she's not making any mistakes either. We found that long sentences are rare in bestsellers – James Joyce might get away with it, but a newbie probably won't. Same with superfluous adjectives. Exclamation marks don't go down well. You don't need all the punctuation on your keyboard. Let the language do the work.

You developed a graph of «The Da Vinci Code» and «Fifty Shades of Grey» that shows that they are almost exactly matched in terms of fast and slow moments in their pacing.
MJ: Yes we noticed super-bestsellers have symmetrical pacing, and other books that are bestsellers didn't always have this. It seems there is a marked correlation between this plotting and what we would call a page-turner.
JA: If you think of a plot like a musical beat, James and Brown were the two that had a very fast, consistently even beat, almost like techno – some readers really love this, but some find the fast pace off-putting.

Your program found that bestsellers usually had sex scenes around halfway through. Why?
JA: If you read a romance novel, you get the first kiss or sex scene at a third or halfway in, which drives the plot curve that follows: will they get together? And successful erotic writers know that. But when you know the rules, break them. You could have a sex scene on page one, like a modern crime writer will have a dead body in the first line.
You identified a perfect bestseller, which was *The Circle* by Dave Eggers, because it was brief, had no signs of superfluous punctuation and three popular topics – technology, jobs and «human closeness». But other books sold a lot more…
MJ: We're not claiming it should have been the biggest book ever, but our program found it was the perfect combination. It is the Goldilocks zone – it is just right. It is not a page-turner like *The Da Vinci Code*, but it is not deeply meditative like *Brave New World*. It has a plot, but it also has big ideas.

«Long sentences are rare in bestsellers. Same with superfluous adjectives. Exclamation marks don't go down well. You don't need all the punctuation on your keyboard. Let the language do the work.»

L'eterno giorno dopo

Gli impiegati di New York, coperti dalla polvere, erano come i profughi di oggi.
Da allora ci culliamo in un impossibile sogno identitario di sicurezza

Wlodek Goldkorn, «l'Espresso», 11 settembre 2016

Il 12 settembre, per chi ha vissuto quei giorni a New York, inizia l'11 settembre. Ma non per la vista della nuvola di fumo che si alzava dalla parte sud di Manhattan in una giornata insolitamente tersa e assolata, né per le macerie, che avevano assunto la forma di un animale preistorico morto, delle Torri Gemelle. Che fosse cominciata una nuova guerra mondiale e un'epoca di incertezza si era capito quando si sono viste le persone che risalivano dalle parti del World Trade Center verso il nord. Erano finanzieri e segretarie; funzionari di grandi aziende; gente benestante, casetta nei sobborghi; due automobili, tre figli e tutte le comodità. Ma le loro divise, i loro segni di appartenenza a un mondo ricco e sicuro (i tailleur Prada, le giacche Hugo Boss, le cravatte Armani), erano coperte da una polvere color marrone-grigio. Erano persone ridotte allo status primo e ultimo di ciascuno di noi. Erano solo dei corpi. Certo, molti di loro sono tornati nelle loro case, ma i segni contano. In quei corpi si poteva leggere il presagio di altri corpi che avremmo trovato anni dopo, alle nostre frontiere e sulle barche che tentano di raggiungere le nostre coste.

Probabilmente tutto quello che stiamo vivendo oggi è la conseguenza di quella scena. Il giorno dopo, nell'Isola (Manhattan) in stato d'assedio, si verificò un fenomeno strano. All'improvviso nella metropolitana la gente cominciò a guardarsi negli occhi. Prima non era possibile, pena passare per un voyeur o un molestatore. Ora invece era tutto un cercarsi con gli sguardi. Certo, solidarietà tra i reduci e comunanza di destino. Ma anche l'idea di un'identità forte e che escluda gli altri: un paradossale difendere la purezza di una casa che comunque è già stata violata dai barbari. Le bandierine a stelle e strisce che addobbavano ogni finestra di Manhattan, da un simbolo di lutto e di resistenza, nel giro di pochi giorni hanno cambiato di segno: sono diventate manifestazione di orgoglio nazionalista (anche se a New York, l'identità per fortuna non è data dal sangue né dalla religione, come invece spesso accade nella «civile» Europa e nell'Italia della brava gente), rivolto contro gli altri. E gli altri sono coloro che non condividono «i nostri valori». Da allora, e sempre più spesso parliamo infatti dei valori, raramente invece di linguaggio. La differenza? I valori rimandano a qualcosa di trascendentale in nome di cui è giusto uccidere e morire. Più difficile trovare qualcuno disposto a sacrificare la vita sua o altrui per un aggettivo; per il linguaggio appunto.

Detto in parole povere. Il 12 settembre ci siamo scoperti profughi in un mondo senza certezze, come i naufraghi nella *Tempesta* di Shakespeare, ma anche come i migranti sommersi nel mare sotto le finestre delle nostre tiepide case.

E per tornare a New York: la città aveva già visto dei profughi veri, decenni prima. Erano arrivati dall'Europa, privi di documenti. Li chiamavano apolidi. Tra di loro c'era Hannah Arendt: sull'essere apolidi scrisse pagine memorabili, che oggi leggiamo versando una lacrima di commozione. La commozione a sua volta è utile per evitare di associare la parola apolide alla parola clandestino; per non ricordare che da clandestini o apolidi si muore, come morì un caro amico di Arendt, Walter Benjamin. Morì

d'angoscia per non aver i documenti in regola. Ecco, il mondo che comincia il giorno dopo l'11 settembre è un universo dove leggiamo Arendt e Benjamin, come se fossero autori di successo e non borghesi ridotti allo status di vittime. Allo stesso modo guardiamo i corpi dei migranti per convincerci che noi siamo altro, che a noi non toccherà mai una disgrazia. Poi arriva un camion a Nizza e ci rendiamo conto che il 12 settembre non è finito. E allora torniamo a rifugiarci nel nostro sogno identitario. Ci guardiamo negli occhi, ma solo tra di noi.

Sempre nella *Tempesta*, Shakespeare dice: «Siamo fatti della stessa sostanza dei sogni». I nostri sono ormai piccoli e limitati: Catalogna o Sardegna indipendenti, Italia o Germania senza musulmani e stranieri; città senza rom; Capalbio senza profughi. Nella speranza di rimandare il naufragio. Nella paura di affrontare la tempesta.

Roald Dahl, l'avventuriero che voleva essere Hemingway

Il 13 settembre di cent'anni fa nasceva l'autore amato in tutto il mondo. Una scrittrice rievoca la sua vita movimentata e il suo ruolo di creatore «per caso» di romanzi per ragazzi

Bianca Pitzorno, «la Repubblica», 12 settembre 2016

Forse se quel giorno del 1951 Roald Dahl non avesse accettato l'invito al dinner party di Lilian Hellman, oggi ci ricorderemmo di lui soltanto come di un raffinatissimo autore di racconti spiazzanti, caratterizzati perlopiù da un macabro umorismo. Racconti per adulti, ovviamente, così come lo saranno le quattro storie erotiche che scriverà per «Playboy», riunite successivamente in volume sotto il titolo di *Switch Bitch*; così come lo sarà il romanzo *Lo zio Oswald*, avventure di un simpatico libertino che, dopo avere inventato una specie di Viagra, progetta di procurarsi, grazie a una seduttrice di professione, un po' di sperma degli uomini più notevoli del suo tempo per venderlo a donne desiderose di mettere al mondo bambini geniali.

Nel 1951 Roald Dahl veniva definito dai giornali «un famoso scrittore inglese» senza ulteriori aggettivi. Aveva già pubblicato un paio di romanzi e numerosi racconti su prestigiose riviste americane. Era noto come un personaggio anticonformista e coraggioso. E ci voleva coraggio nell'America del maccartismo per frequentare la scrittrice e commediografa Lillian Hellman, compagna di Dashiell Hammett e come Hammett inserita nella famigerata «lista nera». Dahl era considerato uno «scrittore avventuriero» secondo lo stile lanciato da Hemingway. D'altronde i suoi genitori ne avevano previsto se non influenzato la vocazione dandogli alla nascita il nome di Roald Amundsen, l'esploratore norvegese impegnato nella scoperta dei poli. Era diventato scrittore quasi per caso, dopo una prima giovinezza che lo aveva visto in Africa, funzionario della Shell, e poi spericolato pilota di guerra in forze nella Raf. Protagonista di tali peripezie che nel 1941 lo scrittore C.S. Forester gliene aveva chiesto una testimonianza scritta. Il pezzo uscì su «Il Post» il primo agosto del 1942. Da allora Dahl non smise più di scrivere, procurandosi un'ottima reputazione e un gran successo tra le donne. Ma questa avventura forse faceva parte del suo lavoro da spia. Forester infatti, che lavorava per l'intelligence britannica, lo aveva spinto a partecipare a operazioni di spionaggio.

Dopo nove anni di carriera e di successo Dahl fece dunque a New York il secondo importantissimo incontro che doveva orientare la sua vita di dongiovanni e scrittore sorprendente e libertino in una direzione imprevista. Quel giorno del 1951 al ricevimento di Lillian Helman partecipava anche una giovane attrice americana, Patricia Neal, la quale dopo una breve avventura con Ronald Reagan era reduce da una scandalosa relazione col cinquantenne e coniugato Gary Cooper. Roald e Patricia si sposeranno nel 1953 e resteranno insieme per trent'anni, durante i quali lei continuerà a recitare e lui continuerà a scrivere, non solo narrativa ma sceneggiature cinematografiche, televisive e teatrali, entrambi con ininterrotto successo sia in Inghilterra, dove si trasferiranno dopo qualche tempo, sia negli Stati Uniti. Considerando il gran numero di film interpretati da lei e la quantità di testi pubblicati da lui c'è da chiedersi come i due riuscissero ad avere anche una «normalissima e tradizionale» vita di famiglia e a mettere al mondo e allevare cinque figli. Fu per loro che Dahl sperimentò un nuovo genere di scrittura,

inventando all'inizio storie buffe per farli addormentare. Il caso volle che queste storie per bambini avessero più successo editoriale delle altre, che tuttavia Dahl continuò a scrivere fino alla fine. Anzi, confrontando le date, fu proprio nei momenti più drammatici della sua famiglia che egli scrisse i racconti per adulti più scandalosi e dissacranti.
Con i figli infatti la coppia non ebbe molta fortuna. Nel 1961 Theo fu investito da un taxi e gravemente ferito alla testa. Il padre, insieme a un neurochirurgo e a un ingegnere idraulico, inventò allora, per curare l'idrocefalo di cui soffriva il bambino, una valvola che è tuttora usata e conosciuta col nome di Wdt valve dalle iniziali dei tre inventori. Qualche anno dopo la primogenita Olivia di sette anni morì per le complicazioni di un morbillo. La tragedia trasformò il padre in un appassionato propagandista della necessità di vaccinare i bambini. Ma i guai non erano finiti. Nel 1965 Patricia, che un anno prima aveva partorito Ophelia ed era di nuovo incinta, a causa di un aneurisma cerebrale subì tre ictus, entrò in coma e poi restò paralizzata, cieca e muta. Roald non si perse d'animo; come il capitano di una nave in pericolo riorganizzò con ritmi militari la vita quotidiana della famigliola e la riabilitazione della moglie. Prima che la madre guarisse nacque Lucy, sana come un pesce, e successivamente sotto la guida spesso spietata del marito Patricia si esercitò fino a recuperare completamente ogni facoltà, tanto che tre anni dopo ritornò a recitare. Questa eroica dedizione coniugale non impediva a Dahl di tradire la moglie. Quando Patricia venne a sapere della relazione di Roald quasi settantenne con una sua cara amica molto più giovane, Felicity Crosland detta Liccy, chiese il divorzio e si dedicò alla fondazione che aveva creato per il recupero degli ammalati colpiti da ictus. Lui non perse tempo e sposò subito Felicity.
Quando nel 1990 Roald Dahl morì, gli eredi esaudirono il suo desiderio di essere sepolto con accanto del buon vino Borgogna, una stecca da biliardo, una sega elettrica, cioccolato e matite della sua marca preferita. Come i suoi antenati vichinghi, lo scrittore voleva essere attrezzato per una vita attiva e avventurosa anche nell'aldilà.

A cosa serve la scuola oggi

Una riflessione su scuola, discipline umanistiche e formazione dei cittadini.
Estratto del libro *Il presente non basta* (Mondadori).

Ivano Dionigi, «la Repubblica», 15 settembre 2016

La parola «scuola» evoca una stagione della nostra vita, un titolo di studio, la Cenerentola dei nostri Ministeri, il ricordo di un ottimo insegnante, l'origine dei nostri fallimenti o successi. Non si ricorderà mai abbastanza che «scuola» deriva da *scholé*, parola greca che indica il tempo che il cittadino riservava alla propria formazione, quella che i Greci chiamavano *paideía* e che volevano non specialistica e monoculturale, bensì completa e integrale: *enkýklios*, «circolare». Secondo questa prospettiva originaria, la scuola è il contrappeso di certa modernità polarizzata sul «presente», sull'«adesso», sull'«ora» (modo, da cui appunto derivano sia «moderno» che «moda»). Essa è il luogo dove si formano i cittadini completi e non semplicemente – direbbe Nietzsche – «utili impiegati». In un paese civile e colto, centrale è la figura dell'insegnante, del docente, del maestro (*magister*), vale a dire «colui che sa di più e vale di più» (*magis*) e che si mette in relazione con gli altri (-ter); in opposizione a *minister*, «colui che sa e vale meno». Sono termini del linguaggio religioso: *magister* era il celebrante principale, *minister* era il celebrante in seconda, l'assistente, il servitore. Segno dei tempi: noi oggi abbiamo sostituito al rispetto per i maestri l'ossequio per i ministri.

Alternativa ciclicamente ricorrente è quella che si chiede se la scuola deve avere lo sguardo rivolto al passato o al futuro, privilegiare la conoscenza o la competenza, mirare alla formazione o alla professione. A chi sostiene che la scienza è destinata a scalzare inesorabilmente le humanities e che i problemi del mondo si risolvono unicamente in termini ingegneristici e orientati al futuro, si dovrà rispondere che, se la scienza e le tecnologie hanno l'onere della risposta ai problemi del momento, il sapere umanistico ha l'onere della domanda; e pertanto tra scienza e humanities ha da essere un'alleanza naturale e necessaria, perché i linguaggi sono molteplici ma la cultura è una. Steve Jobs ci ha ricordato la necessità del ritorno alla figura dell'ingegnere rinascimentale.

Ma cosa rispondere a chi – pur consapevole che la scuola, intesa come *scholé*, ha il compito di insegnare ciò che non si apprende né dalla famiglia né dalla società né dalle istituzioni – deve fare i conti con la realtà aggressiva e incontrovertibile di un mondo extrascolastico parallelo, di un'altra educazione, di un altro apprendimento? Di fronte a questo nuovo scenario giova continuare a credere che la scuola è l'unico luogo di incontro reale rispetto al mondo immateriale dei nuovi media? Che siamo in presenza di puri strumenti, mentre i valori sono altri? O piuttosto sarà bene riconoscere che con la realtà «fisica» convive la realtà «digitale» e che le tecnologie e i social network creano un nuovo «ambiente», il che significa nuovi pensieri, nuove relazioni, nuovi stili che entrano nella vita di tutti i giorni?

Indubbiamente questa nuova cultura e formazione ha rischi seri: su tutti, quello che Eliot chiamava «il provincialismo di tempo», proprio di chi crede che la vita e il mondo inizino con noi e col nostro presente; e quello che Byung-Chul Han chiama «l'inferno dell'Uguale»: un mondo senza il pathos della distanza e l'esperienza dell'alterità. Cosa sa del presente chi conosce solo il presente? Cosa sa di tecnologia

chi conosce soltanto la tecnologia? Cosa sa dell'altro chi con un clic ne vede la faccia ma non il volto?
Solo la scuola può – e, io aggiungo, deve – comporre tale querelle, coniugare il momento «noto» dell'insegnamento dell'aula (*docere*) con quello «nuovo» dell'apprendimento della rete (*discere*), tradurre (*transducere*) la comunicazione in comunione e fare dei tanti «io» il «noi», che dovrà essere il pronome del terzo millennio. Compito della scuola è insegnare che le scorciatoie tecnologiche uccidono la scrittura; ricordare ai ragazzi che la vita è una cosa seria e non tutto un like; formare cittadini digitali consapevoli, come essa ha fatto con i cittadini agricoli, i cittadini industriali, i cittadini elettronici; convincere che la macchina non può sostituire l'insegnante; dimostrare che libro e tablet non sono alternativi e rivali ma diversi perché il libro racconta, il tablet rendiconta. Una sfida tanto auspicabile quanto utile sarebbe la compresenza del professore di «latino» – e in generale dei professori delle discipline umanistiche – e del professore di «digitale», ora infelicemente denominato dalla burocrazia ministeriale «animatore digitale», come se si trattasse di un ruolo ludico e ricreativo. Da tale confronto i ragazzi capirebbero sia la differenza tra il tempo e lo spazio sia la necessità della coabitazione tra l'hic et nunc («qui e ora») e l'ubique et semper («ovunque e sempre»).
Non ho mai capito la rovinosa alternativa per cui l'inglese o l'informatica debbano sostituire, e non piuttosto integrare, altre discipline come il greco e il latino. Errore ben rappresentato da quanto proponeva l'ex ministro Luigi Berlinguer: «Rendere opzionale il latino, dando così spazio alla necessaria accentuazione scientifica». Ma io dico: cosa di più arricchente e convincente di un liceo classico dove il ventaglio dei saperi umanistici si dispieghi e si coniughi con quelli scientifici? Aumentare e accrescere, non diminuire e sottrarre; et et e non aut aut deve essere la misura della scuola. Questo è possibile con provvedimenti seri e investimenti veri: dilatando gli orari scolastici, abolendo i compiti a casa, pagando adeguatamente gli insegnanti. L'unica riforma degna della scuola: crocevia del futuro.
Il nostro paese, fino a non molti anni or sono, ha conosciuto – e riconosciuto anche economicamente – l'importanza e la nobiltà della figura dell'insegnante, del docente, del professore: colui che «professa» (dal latino *profiteri*) la ricerca, il fondamento e la trasmissione del sapere e dei saperi. Figura cardine di un paese civile che abbia il futuro nel sangue: da riscoprire e riabilitare, perché oggi maldestramente delegittimata da politici e famiglie e sciaguratamente derubricata a dimensioni amministrative e mansioni burocratiche. Peggio: ridotta al ruolo di «facilitatore», una sorta di «super-capoclasse»; e così si fa un torto triplice: agli insegnanti, che sanno che per alcuni traguardi culturali occorre munirsi – avrebbe detto Mandel'stam – di «scarponi chiodati»; agli studenti, che chiedono testimonianze di coerenza e verità; e alla scuola, che non è e non deve essere il luogo dove si attenuano o si occultano le difficoltà; dove, per una malintesa idea di democrazia o egualitarismo, si rendono deboli i saperi anziché forti gli allievi.

«*Compito della scuola è insegnare che le scorciatoie tecnologiche uccidono la scrittura; ricordare ai ragazzi che la vita è una cosa seria e non tutto un like.*»

Istruzioni per nomadi digitali

Con web e wi-fi possono lavorare da qualunque angolo del pianeta. Nel 2035 saranno un miliardo. La loro priorità? Scegliere la meta giusta

Daniele Castellani Perelli, «D» di «la Repubblica», 17 settembre 2016

A un certo punto della sua vita, Elena Carlotta stava in una casa di bambù di fronte alla foresta delle scimmie di Ubud, a Bali. Vista sulle risaie e i piccoli macachi che le rubavano il pranzo. In Thainlandia controllava invece le email da un bungalow sulla spiaggia di Koh Lanta. Lavora insomma da dove le pare nel mondo, collegata al computer e allo smartphone: Elena Carlotta Manavis, 33 anni, è una «nomade digitale». È la vita scelta da quei giovani, perlopiù freelance, che svolgono la propria attività esclusivamente via internet, mentre viaggiano per il mondo. Per loro niente uffici, niente colleghi molesti, niente città né giungla di cemento.

Il posto fisso e le garanzie contrattuali vanno scomparendo? E allora perché lavorare da casa – come in Italia fanno, secondo il Censis, 1,8 milioni di giovani – quando le nuove tecnologie ti permettono di trasformare di volta in volta in un ufficio il tavolo di uno Starbucks di Portland o una biblioteca di Buenos Aires? Connessione (e fuso orario) permettendo, per restare in contatto con i datori di lavoro bastano una email, WhatsApp e skype. Su Dropbox si condividono i file, e con facebook e Instagram si rimpiazza il gossip della pausa sigaretta.

Il fenomeno è in crescita, e c'è chi prevede, come il trentenne olandese Pieter Levels, fondatore del sito Nomad List, che saranno un miliardo nel 2035, quando solo negli Stati Uniti i freelance potrebbero passare dal 30 al 50 percento, ovunque la velocità delle connessioni e la qualità degli smartphone saranno di gran lunga superiori e l'economia della condivisione e del low cost renderà ancora più facile spostarsi.

Nel frattempo crescono i siti specializzati, come quelli che di ogni città segnalano gli spazi di coworking (Roam, Surf Office) o il costo della vita (Numbeo), o come i social network appunto per nomadi digitali (Nomad List).

L'attuale crisi economica rende più facile fare questo tipo di vita? «Spinge a fare di necessità virtù, a prendere consapevolezza che l'unica chiave è diventare imprenditori di sé stessi» ci spiega Alberto Mattei, 47 anni, fondatore di Nomadi digitali, progetto che punta a far nascere una community italiana. Alberto, romano, da un anno lavora da Scicli, in Sicilia, il posto in cui passava le vacanze da bambino presso uno zio artista: «La filosofia che sta dietro a questo stile di vita è minimalista, ma per niente hippie. È una cosa seria, che attrae tanti professionisti e viene considerata sempre più una soluzione per le aziende che vogliono abbattere i costi».

Secondo Elena Carlotta il cosiddetto «lavoro remoto» è destinato a diventare la normalità. Come nomade digitale ha fatto l'analista di mercato soprattutto dalla Grecia e dall'Indonesia, dove ha trascorso un periodo a **hubud.org**, una vera comunità per quelli come lei. Ha incrociato diversi italiani, tra cui molti esperti di social media, grafici, designer e programmatori. Quasi tutti liberi professionisti, perché in Italia sono ancora poche le aziende che offrono la possibilità di una carriera in remoto.

Ma è davvero un paradiso? Ovviamente no. A parte l'assenza di garanzie, c'è il problema dei visti e dell'assistenza sanitaria, e poi, non certo ultimo, quello degli affetti.

«Negli ultimi anni la frase che ho sentito di più è: "Quanto ti invidio!",» racconta Elena Carlotta «ma per questo sogno ho rinunciato per un po' di tempo a tante sicurezze. In Asia la vita costa meno, ma una volta pagata l'assicurazione, i visti e i voli per riottenere i visti, la differenza non è così elevata». Oggi lavora come business developer per Mowgli – società che aiuta le imprese a ottimizzare il business model e l'ecosistema lavorativo – e da poco ha deciso di fare di Barcellona la sua base: «A febbraio un evento poco piacevole mi ha fatto sentire troppo lontana dai miei affetti. Da qui la scelta di avvicinarmi: in meno di un paio d'ore adesso posso essere dalle persone che amo». Un consiglio a chi vuole diventare nomade digitale? «Chiedersi cosa ci rende felici, specializzarsi in qualcosa che può essere gestito da tutto il mondo, studiare nuove tematiche, perfezionare l'inglese, lavorare duro, imparare ad affrontare gli imprevisti. Viviamo in un mondo senza più certezze, ma non abbiamo mai avuto così tante possibilità.»

Le 10 città al top in Europa

Connessione veloce, spazi per coworking, numero di bar e costo della vita: ecco la top ten delle destinazioni Ue, stilata in collaborazione con il sito Nomad List:

1. Budapest

È una delle mete preferite al mondo, e per due motivi principali: i bar underground e un costo medio che può non superare i 561 euro al mese. Il quartiere di Erzsébetváros, a Pest, sulla riva sinistra del Danubio e vicino al vecchio quartiere ebraico, è l'ultima frontiera, grazie all'abbondanza di ostelli e caffè. In primavera e in estate il clima è piacevole, mentre l'atmosfera politica in questo periodo non è delle migliori: complici le politiche di estrema destra del governo di Viktor Orbán, aumentano l'intolleranza verso gli stranieri e i gay.

«La filosofia che sta dietro a questo stile di vita è minimalista, ma per niente hippie. È una cosa seria.»

2. Bruxelles

La capitale europea è cosmopolita per definizione, grazie al mix nazionale garantito dalla presenza delle istituzioni dell'Ue. Secondo gli utenti di Nomad List non è nemmeno così cara come si dice, visto che si può vivere con 1011 ero, meno di Groningen. Per trovare un posto dove dormire e uno spazio di coworking c'è l'imbarazzo della scelta, e la posizione per girare il continente è eccellente. I problemi sono altri: i recenti attentati terroristici hanno fatto crollare il punteggio della sicurezza e quello della tolleranza razziale. E poi aprire qui l'ombrello farà tanto quadro di Magritte, ma capita un po' troppo spesso.

3. Groningen

Il segreto di Groningen è di essere una piccola città (190000 abitanti) a due passi da luoghi di grande attrattiva, come Amsterdam o Amburgo qui si gode il meglio dell'Olanda: ottime infrastrutture, atmosfera liberale, divertimento, ecologia, aria pura e arte. La vita notturna è animata dalla sua numerosa popolazione studentesca, e per le strade il rumore principale a cui ci si deve abituare non è quello dei clacson ma dei campanelli, visto che il 57 percento degli spostamenti si fa con la bicicletta, e non a caso c'è chi l'ha definita World Cicling City. L'unico neo sono i costi, che toccano i 1198 euro.

4. Vienna

Alla capitale austriaca non manca nulla. È una metropoli ma è sicura, tranquilla e tollerante. È normale trovare il wi-fi gratis per le strade, e muoversi con i mezzi di trasporto pubblici è facile e conveniente. E vogliamo parlare della qualità della vita? Basta allora ricordare che anche quest'anno, a metà agosto, l'Intelligence Unit del settimanale «The Economist» l'ha piazzata al secondo posto delle

città più piacevoli al mondo in cui vivere, appena dopo Melbourne. Merito delle condizioni sociali, economiche, di salute e di istruzione in cui vivono i suoi cittadini, oltre che per il rispetto dell'ambiente e le infrastrutture. Per viverci servono 1010 euro al mese.

5. Breslavia

Nel nostro paese si è già parlato molto di Breslavia (Wroclaw) per la sua «little Italy», la comunità di cervelli italiani che pare abbia attratto negli ultimi anni. La più grande città della Polonia occidentale, abitata da 635000 persone, non ha proprio tutti i criteri a posto nella classifica di Nomad List: un po' xenofoba, non è friendly né con i gay né con le donne, e in giro l'inglese si parla poco. L'ambiente però è fertile per chi lavora nel campo delle nuove tecnologie, si può vivere anche con 648 euro e sfruttare un clima abbastanza mite e una vita notturna interessante e cosmopolita. Ah, e poi è bellissima.

6. Gand

È a poche ore di viaggio dalle città più importanti del continente, da Bruxelles a Parigi a Berlino, ma ha il vantaggio di essere una cittadina di 257000 abitanti in cui il tempo sa ancora scorrere lento, lungo le rive del fiume Schelda. E in più c'è lo straordinario fascino del Medioevo e del Rinascimento fiammingo, i capolavori di Bosch e Rubens e il Museo del design con le opere art nouveau di Victor Horta. Molti gli uffici per nomadi digitali, anche se lasciate ogni speranza se cercate il wi-fi gratuito tra questi antichi canali. Voti massimi li incassano i due criteri di «sicurezza» e «tranquillità». Per vivere nella piccola Gand, o meglio Gent in fiammingo, servono comunque almeno 1007 euro.

7. Bordeaux

Chi punta sui piaceri della vita non può non prendere in considerazione la città del vino. Si chiama d'altronde proprio così, Cité du vin, il mega spazio espositivo, metà museo e metà parco a tema, inaugurato a fine maggio dal presidente francese François Hollande. Bordeaux, il cui centro storico è patrimonio dell'Unesco, rimane a misura d'uomo, con i suoi 240000 abitanti, nonostante tutte le sue ricchezze. Ottimi i punteggi per qualità dell'aria e sicurezza, media alta in tutto il resto, e viverci costa 886 euro al mese. Non si parla granché l'inglese, ma d'altronde *oui, c'est la France*.

8. Sofia

«È perfetta. La connessione internet è 6,7 megabytes al secondo, che permette per esempio di scaricare un film in pochissimi minuti. Un kebab costa un euro e abbiamo affittato un appartamento in centro con Airbnb con meno di 500 euro» racconta la blogger City Girl. Niente male per una capitale europea da 1,2 milioni di abitanti, apprezzata anche per la tranquillità, i caffè e i monumenti. La capitale della Bulgaria è facile da girare a piedi, ma ottiene punteggi negativi quanto a razzismo e omofobia, mentre il costo della vita è stimato in soli 497 euro.

9. Zara

Di mattina si può piazzare il laptop lungo una spiaggia sull'Adriatico, di pomeriggio in un bar davanti alle rovine romane. È la magia della croata Zara, 75000 anime, tanta architettura e tanta storia. Questa cittadina della Dalmazia, a lungo italiana, vanta il punteggio più alto possibile nella qualità dell'aria e una media notevole nei criteri che più stanno a cuore a un nomade digitale. Le attrattive serali sono poche, il razzismo può essere un problema, ma la città è considerata female-friendly. Un cappuccino costa solo 67 centesimi, e si può vivere anche con 320 euro al mese. Un affare.

10. Ploiesti

Ottime connessioni wi.fi gratuite, molti luoghi da cui lavorare, buon clima tutto l'anno e tanta tranquillità. Sono i punti forti di questa cittadina rumena da 200000 abitanti che a sorpresa entra nella top ten europea. Ploiesti è a un'ora da Bucarest e a tre dalle spiagge del Mar Nero. Dall'Ottocento deve la sua ricchezza al petrolio, cui è dedicato un museo e da cui ha perso il nome anche la squadra di calcio locale, il Petrolul. Unici lati negativi, comuni a diversi paesi

dell'Est, sono un certo razzismo e l'intolleranza verso i gay. Anche la vita notturna non eccelle, ma d'altronde questo è il cuore profondo della provincia rumena. I costi? Da favola. Possono bastare anche 308 euro.

E poi un salto a Padova

Prima Padova, poi Pisa e Trento. Sul podio delle città italiane preferite in questo momento dai nomadi digitali ci sono tre città di medio-piccole dimensioni e con una forte tradizione universitaria, caratteristiche che garantiscono un ottimo equilibrio fra tranquillità e divertimento. Tutte e tre offrono spot gratuiti per il wi-fi, sono ritenute sicure e adatte anche alle ragazze che viaggiano sole; prendono però brutti voti quanto a tolleranza razziale. Di Padova si apprezza il fascino medievale e la vicinanza a Venezia e a Verona (molto gettonata presso gli stranieri per il balcone di Giulietta). La cittadina veneta è anche conveniente economicamente: si può infatti vivere anche con soli 679 euro al mese, meno della metà della costosa Trento. Nella top ten italiana, sempre secondo gli utenti di Nomad List, seguono Torino, Milano, Firenze, Como, Treviso, Bologna e, a sorpresa, Avellino.

Ernaux, Baricco & Co. Le recensioni in rete degli studenti

L'Atlante messo on line da una sessantina di scuole

Cristina Taglietti, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 18 settembre 2016

Che cosa sanno gli studenti italiani della letteratura del secondo Novecento e contemporanea? Poco naturalmente, considerato che i programmi scolastici si fermano di solito molto prima, al Montale degli *Ossi di seppia* quando va bene. Parte da questa considerazione un progetto nato a Roma che ormai è diventato nazionale e che coinvolge una sessantina di scuole e circa duecento insegnanti. Condivisione è la parola chiave dell'Atlante digitale del Novecento letterario realizzato dagli studenti dei licei, progetto di sperimentazione didattica sulle competenze che nell'ottobre 2015 ha vinto un bando del Miur (quest'anno non ci sono più fondi e si cercano sponsor). In rete si può consultare all'indirizzo **anovecento.net** e ha la forma di un grande archivio on line dove si trovano materiali diversi come schede biografiche, recensioni, mappe interattive, immagini e video. Tutto realizzato dagli studenti.

«L'Atlante valorizza i punti di vista dei ragazzi su testi noti e meno, del canone tradizionale e no, con risultati a volte sorprendenti nella presentazione di volumi o anche attraverso la loro creazione» spiega a «la Lettura» l'ideatore Carlo Albarello, insegnante al liceo classico Virgilio di Roma, scuola capofila dell'iniziativa che, da principio, ha coinvolto una rete di nove istituti tra Lazio, Marche e Calabria. «L'evoluzione del mondo e della società insegna alla scuola che la sua didattica non può restare attaccata a programmi obsoleti o alla lezione frontale. Le pareti tra scuola e società devono essere osmotiche» continua il professore. Soprattutto considerato che «viviamo in un'epoca di flusso ininterrotto di informazioni, immagini, testi che rimbalzano sugli smartphone e saturano l'attenzione dei giovani e dei lettori. Quasi un rimbombo nel quale lo studente fa fatica a orientarsi e sceglie la strada più semplice: non leggere».

Per questo Albarello ha deciso di tentare un affondo preciso nella letteratura del secondo Novecento e di oggi e fornire ai giovani strumenti utili per orientarsi in futuro: «Agli studenti sono richieste competenze interpretative per un lavoro che viene svolto nella didattica quotidiana».

L'Atlante dei ragazzi è multimediale e ragionato. Si compone di varie sezioni: oltre all'elenco alfabetico degli autori, da Sibilla Aleramo a Zerocalcare (in mezzo ci sono scrittori come Bontempelli, Caproni, Meneghello, Ortese, ma anche Baricco, Scarpa, Siti), si può trovare dunque 900Ciak che rilegge opere e protagonisti della letteratura attraverso lavori multimediali e documentari come *25 aprile*, *Lettere dei partigiani condannati a morte* di Pasquale Pozzessere. Mentre 900Scatti è nato dalla collaborazione con Paolo Di Paolo, il fotografo oggi novantenne, storico collaboratore di «Il mondo» di Pannunzio che ha dato all'Atlante alcune immagini esclusive.

«Il nostro archivio non ha l'ambizione di essere un'enciclopedia come la Treccani ma uno strumento più ricco e preciso di Wikipedia sì» spiega ancora Albarello. Il progetto si è sviluppato in vari modi: il ministero degli Esteri l'ha proposto anche alle scuole italiane all'estero, mentre partendo dall'esperienza con la casa editrice L'Orma è nata una collaborazione con molte altre, tra cui nottetempo, Feltrinelli, Adelphi (ci sono contatti in corso con Einaudi e i marchi del gruppo GeMs). «L'Orma» dice Albarello «è stato davvero scopritore e sostenitore del nostro Atlante, di cui ha intuito le potenzialità. Penso che siamo stati i primi a leggere e recensire la vincitrice

dello Strega europeo Annie Ernaux, occupandoci di *Il posto*». Il primo romanzo di un giovane autore contemporaneo a finire sotto la lente degli studenti è stato *L'ultima famiglia felice* di Simone Giorgi (Einaudi Stile libero) che, infatti, è inserito nella sezione 2000Nuovi, dedicata agli autori che hanno pubblicato dopo il 2000.

«Il Novecento è un secolo lungo» prosegue Albarello «che nasce sulle sperimentazioni della seconda metà dell'Ottocento ma continua nel contemporaneo. I nostri studenti devono riuscire ad arrivare almeno al Gruppo 63 e poi sapersi orientare anche per le letture future. Gli editori ci tengono aggiornati ed è bello vedere come i ragazzi si prendono in carico la responsabilità di questo volume. Certo, è un lavoro perfettibile e non esaustivo ma noi lo riteniamo importante». Un gruppo di lettura vaglia tutto il materiale che arriva e, se necessario, richiede revisioni o modifiche («per esempio se i testi risultano un po' troppo fedeli alle opere consultate» dice Albarello, che contrasta le tentazioni del copia e incolla). Attraverso gli editori si sono aperte possibilità nuove, come occasioni di presentazioni (ce ne sono state a Roma e a Padova, una, con l'editore Iperborea, sarà a Più libri più liberi in dicembre, mentre è in preparazione un incontro a Roma sul tema Come si raccontano i libri). Sui banchi delle scuole sono arrivati Goffredo Parisi, Carlo Emilio Gadda, Leonardo Sciascia, ma anche poeti come Dino Campana, Patrizia Cavalli, Attilio Bertolucci, Pier Paolo Pasolini. Uno studente, per esempio, ha fatto la mappatura di tutti i luoghi citati in *Le ceneri di Gramsci*.

«È chiaro che questi editori non hanno bisogno dei ragazzi per farsi conoscere,» conclude il professore «però la relazione favorisce la sedimentazione della passione per la lettura. I ragazzi hanno l'occasione di sentirsi parte di un mondo culturale, da cui altrimenti restano completamente esclusi. È una forma di partecipazione più responsabile. Le scienze esatte sembrano portare a una conoscenza quantificabile e quindi più spendibile, mentre le competenze letterarie rischiano di essere surclassate. Vedere che il loro oggetto, i loro testi, sono in rete e condivisi innesca energie positive».

«L'evoluzione del mondo e della società insegna alla scuola che la sua didattica non può restare attaccata a programmi obsoleti o alla lezione frontale. Le pareti tra scuola e società devono essere osmotiche.»

Il lettore alfa

Secondo le statistiche, i gusti di chi acquista libri sono influenzati da età, fattori culturali e anche dal sesso. E alcuni stereotipi rischiano di essere duri a morire

Raffaella De Santis, «la domenica» di «la Repubblica», 18 settembre 2016

Perfino la sfrontata Jo, la ragazzaccia di *Piccole donne* che fischia e se ne va in giro con le mani in tasca, a un certo punto viene sorpresa a leggere un romanzo adatto alle brave fanciulle, un best seller dell'epoca intitolato *L'erede di Redclyffe*. Da lei non ce lo aspettavamo. Siamo nell'Ottocento e ci può stare. Ma alcuni stereotipi sono duri a morire, compreso quello che i maschi si appassionano alle battaglie cruente e le femmine ai sussulti del cuore. Almeno così dice il mercato editoriale, per il quale gli uomini vengono ancora da Marte e le donne da Venere (titolo di un libro di John Gray degli anni Novanta).

Al momento sono due i libri che non possono mancare sul comodino di un marito-compagno-fidanzato che si rispetti: il romanzo di Edoardo Albinati vincitore dell'ultimo premio Strega (*La scuola cattolica*, Rizzoli) e *Giorni selvaggi* (66thand2nd) di William Finnegan, fascinosissimo sessantaquattrenne newyorchese il cui racconto sul surf, sport praticato soprattutto dagli uomini, è diventato un must virile come lo sono le lotte dei tori di Hemingway. Una citazione dal libro: «Le onde sono il campo da gioco. Il fine ultimo. Sono l'oggetto dei tuoi desideri e della tua ammirazione più profonda. Allo stesso tempo, sono anche il tuo avversario, la tua nemesi, il tuo nemico mortale». Isabella Ferretti, editrice di 66thand2nd, distingue due tipi di approccio: «Gli uomini sono conquistati dalle onde e da come Finnegan narra l'amicizia tra ragazzi, mentre le donne vedono nei surfisti la realizzazione di un sogno di libertà». Ma Giordano Meacci, finalista allo Strega con *Il cinghiale che uccise Liberty Valance*, spariglia le griglie: «Uno dei film più belli sul surf è *Point Break*, diretto da una donna, Kathryn Bigelow. L'idea che esistano letture maschili e femminili è sessista. E se è vero che ci sono delle tendenze, influenzate da mode e da imposizioni di mercato che diventano scelte inerziali, dobbiamo combatterle».

In Italia, ormai si sa, leggiamo poco: meno della metà della popolazione ha letto almeno un libro non scolastico nell'arco dell'ultimo anno (il 42%), ma sono soprattutto le donne ad andare in libreria. La cosa più sorprendente però è che i sondaggi confermano che alcuni libri solo letti prevalentemente da un pubblico maschile. Credevamo fossero distinzioni d'altri tempi, che i fiocchi rosa e blu non dicessero più molto, che barbie e cowboy fossero in crisi, ma le statistiche dicono che i gusti dei lettori sono influenzati non solo dall'età o da fattori culturali, ma anche dal sesso. Una ricerca fatta sui big data, condotta da un gruppo di studiosi del master di Data Science all'università Tor Vergata, conferma l'indistruttibilità dell'eterna antitesi maschi-femmine (Perce.Read – La percezione della lettura in Italia al tempo del social reading). Il gruppo di lavoro, coordinato da Chiara Faggiolani, ricercatrice di scienze documentarie alla Sapienza, ha studiato il comportamento dei lettori sui social: come commentano i libri e quali sono i trend della rete. Sono stati vagliati anche i post durante la campagna promozionale #ioleggoperché. E che ne è venuto fuori? Che i maschi ricercano libri d'avventura e combattimento con protagonisti forti: cavalieri e conquistatori. Ma forse oggi va meglio l'antieroe rude e alcolizzato Harry Hole di Jo Nesbø. L'universo emozionale

delle donne rimane invece ancorato a sentimenti e storie di evasione. È quanto sosteneva qualche anno fa Giovanni Solimine, docente alla Sapienza dove dirige la Scuola di specializzazione in beni archivistici e librari nel saggio *L'Italia che legge* (Laterza), riportando una serie di dati Istat che confermavano sul piano dei gusti librari la separazione classica tra maschi e femmine: solo il 37% dei giovani uomini legge romanzi (contro il 60% delle ragazze tra i 20 e i 24 anni) e il maschio alfa, quello che guarda le partite e si tiene lontano dai corsi di poesia, si diverte con fumetti, biografie, racconti di sport, romanzi umoristici, gialli, horror, fantascienza e saggi storici. Si potrebbe allora azzardare un gioco: quale libri regalare a un maschio? In una lista proposta da sololibri.it compaiono: *L'arte della guerra* di Sun Tzu; *Lo scudo di Talos* di Valerio Massimo Manfredi e *La strada verso casa* di Fabio Volo. Ma Volo non fa testo, è unisex. Tra le biografie più gettonate ci sono quella su Steve Jobs di Walter Isaacson e *Open*, la storia esistenziale e sportiva di Andre Agassi scritta dal premio Pulitzer J.R. Moehringer. Su forum.alfemminile.it troneggia Gianrico Carofiglio, insieme a Stieg Larsson, Mauro Corona, Ken Follett e Grisham. Un regalo gradito potrebbe essere *Meridiano di sangue* di Cormac McCarthy, per la sua epica della frontiera carica di violenza primordiale. Paolo Repetti, direttore editoriale insieme a Severino Cesari di Einaudi Stile libero, non è stupito: «Basta guardare twitter per capire i gusti dei lettori maschi. Tra gli autori più "maschili" aggiungerei Dan Brown, le Carré , Houellebecq, i romanzi storici dei Wu Ming, i western e i Drive-in di Joe R. Lansdale, dove c'è un tratto fumettistico e divertente che sulle donne ha meno presa. Ma è chiaro che stiamo parlando di consumi culturali, non di identità della scrittura e che sopra le centomila copie le distinzioni rendono poco». Secondo Solimine in queste demarcazioni pesano le strategie del marketing editoriale: «Sono ancora legate a luoghi comuni: spade e pistole per gli uomini e amore per le donne. Sono gli stessi editori a semplificare l'offerta. Hanno paura di rischiare, di cercare nuovi pubblici, si rivolgono a un segmento di mercato già noto».

Sembra di essere fermi a tanti anni fa, a quando Simone de Beauvoir disse in un'intervista che le giovani smettono di leggere gli stessi libri degli uomini quando sono in età da marito: «Avviene una cosa strana: fino ai diciannove anni e più, le ragazze seguono gli stessi studi dei fratelli, leggono gli stessi libri, s'interessano del mondo, di politica. Acquisiscono l'amore del rischio, dell'avventura. E poi, di colpo, il loro slancio si arresta» (in *Quando tutte le donne del mondo…*, Einaudi). Guai a toccare i luoghi comuni. Albinati racconta di uomini che gli scrivono inferociti: «La lettura maschile del romanzo è piena di pathos, sopra le righe. Alcuni lettori sono aggressivi, sferrano attacchi contro di me. Credo che gli uomini siano più moralisti e le donne più spudorate. Ma proprio perché la scorza degli uomini è più spessa, bucarla è interessante». Come spiegava Pierre Bourdieu in *Il dominio maschile* «la sessualità è un'invenzione storica». Allora l'unico modo è dire la verità, proprio come fa scherzando Albinati: «Io non leggo libri di sport né horror. Forse non sono maschio».

Il maschio alfa, quello che guarda le partite e si tiene lontano dai corsi di poesia, si diverte con fumetti, biografie, racconti di sport, romanzi umoristici, gialli, horror, fantascienza e saggi storici.

Ecco i libri «impubblicabili» che vogliamo leggere

Ci sono lacune incredibili nei cataloghi dei grandi editori italiani.
Sono frutto di vecchi veti ideologici, da Karl Popper a Pessoa

Alessandro Gnocchi, «il Giornale», 18 settembre 2016

Per addormentare la cultura di un paese non c'è bisogno di introdurre la censura. È sufficiente premiare il conformismo, incoraggiare lo spirito gregario, imporre il veto ideologico. Inutilità, sterilità e irrilevanza poi vengono da sé.

Mentre i manuali del perfetto rivoluzionario riempivano gli scaffali di tutte le librerie, *La società aperta e i suoi nemici*, manifesto del pensiero liberale, restava nel cassetto, anno dopo anno, rifiuto dopo rifiuto. Prima edizione originale del classico di Karl Popper: 1945. Prima edizione italiana, pubblicata da Armando editore: 1973-1974. Quasi tre decenni di ritardo incolmabile. Se prendete i cataloghi di Rubbettino e Liberilibri, potete farvi un'idea dei buchi clamorosi dell'editoria italiana in materia di liberalismo. Li hanno colmati loro. La prima edizione integrale e affidabile di *L'azione umana* di Ludwig von Mises è uscita nel 2015 per Rubbettino. La prima edizione originale risale al 1949. Frédéric Bastiat era noto già nel Diciannovesimo secolo. Dal punto di vista editoriale, però, in Italia rinasce nel 1994 grazie a Liberilibri (*Contro lo statalismo* di Frédéric Bastiat e Gustave De Molinari).

Il silenzio si è abbattuto sugli autori compromessi, a vario titolo, col nazismo. Forse questo era comprensibile nel clima del dopoguerra, quando certe ferite erano ancora aperte. Ma oggi? Come possiamo pretendere di capire cosa accadde se non possiamo leggere i vinti? E stiamo ragionando senza considerare il valore letterario che è fuori discussione. Il fascio-comunismo di Pierre Drieu La Rochelle ne diminuisce forse l'importanza come narratore o come testimone della decadenza europea? In Italia qualcuno pensa di sì. In Francia, Drieu La Rochelle, dopo una forse inevitabile attesa, è invece finito nella Pléiade, collana riservata ai classici. In Italia sono inedite o introvabili poesie, racconti e romanzi. *Piccoli borghesi* fu pubblicato da Longanesi nel 1969. Svanito. Gilles sta per tornare sul mercato grazie all'editore Giometti & Antonello. Non sempre facili da trovare gli scritti politici, fondamentali per capire un'epoca tragica. Robert Brasillach fu fucilato per intelligenza col nemico in camicia bruna. Possiamo quindi ignorare il suo romanzo *I sette colori*, difficile da trovare? Manca all'appello anche la sua *Histoire du cinéma*. Inedito il collaborazionista Lucien Rebatet. Eppure, secondo il critico George Steiner, *Les deux Étendards* è uno dei grandi romanzi del Novecento.

Ci sono poi inclassificabili come Roger Nimier. Antagonista di Albert Camus, editor di Louis-Ferdinand Céline, sceneggiatore di Louis Malle in *Ascensore per il patibolo*. Si schiantò con la sua Aston Martin dopo avere accettato di scrivere un altro film per Malle, *Fuoco fatuo*, tratto da Drieu La Rochelle. In Italia dobbiamo accontentarci del pur bello *Le spade* (Meridiano Zero). Sono inedite opere maggiori come *Le Hussard bleu*. Nel 1987, la casa editrice Sugarco aveva in catalogo il capolavoro di Jean Raspail, *I nomadi del mare*, il racconto dell'incontro disastroso fra le tribù della Terra del fuoco e gli occidentali colonialisti. Introvabile. Anche Raspail, autore del controverso *Il Campo dei santi* (Il cavallo alato), romanzo dove prevedeva l'immigrazione di

massa, è uno sconosciuto o quasi in Italia. Ma da noi sono sconosciuti anche i conosciuti. Molti saggi del Fernando Pessoa «scandaloso», antidemocratico e cultore dell'esoterismo, sono inediti o introvabili. Ne scrive Ángel Crespo in *La vita plurale di Fernando Pessoa* (Bietti). Ezra Pound dovette affidarsi a Scheiwiller per decenni, prima di essere accolto (solo come poeta) da Mondadori. Il 29 settembre esce la raccolta degli scritti politici scelti da Pound poco prima di morire (*Dal naufragio di Europa*, introduzione di Giorgio Agamben, Neri Pozza). Nonostante alcuni siano già noti in Italia (e in edizione critica) per iniziativa di editori controcorrente, l'imponente volume appare anche un simbolico «sdoganamento». Arrivato soltanto nel 2016.

Questa lista è indicativa. Chiunque potrebbe arricchirla a seconda dei suoi interessi. Per fortuna, esistono «piccole» case editrici che si fanno carico di pubblicare o ripubblicare gli «impubblicabili». Come la neonata Oaks di Milano. Diretta da Luca Gallesi, nostro collaboratore, parte con *L'avvenire dell'intelligenza* di Charles Maurras. A parole, intellettuali o editori rivendicano il dibattito come strumento di arricchimento. Però le librerie traboccano di volumi fatti con lo stampino. Scusate, ma come si fa il dibattito delle idee se tutti la pensano allo stesso modo?

Rabbia, amore, disillusione e altri oggetti infiammabili

La scrittrice irlandese parla dei suo racconti, del suo romanzo in via di traduzione, e dei debiti letterari contratti con Čechov e con Joyce

Francesca Borrelli, «alias» di «il manifesto, 18 settembre 2016

Ciò che più attrae, oggi, nella donna di ottantacinque anni che Edna O'Brien è diventata sta nella teatralità con cui restituisce quel che è stato oggetto della sua scrittura, e non è difficile indovinare quale scandalo suscitassero i suoi primi romanzi, che vennero infatti proibiti nella bigotta Irlanda degli anni Sessanta, dove ogni accenno all'erotismo era materia per il diavolo. Proprio lo sconcerto che creò le fornì – in qualche modo – una speciale carta di ingresso nel mondo delle lettere, e nei salotti dove maturò amicizie non soltanto con letterati come Philip Roth, cui è dedicata la sua ultima raccolta di racconti, *Oggetto d'amore* (Einaudi, 2016), ma con personaggi tra cui Onassis, Paul McCartney, Marlon Brando: da qui la leggenda della sua mondanità, l'enfasi sui party dove divenne amica di Sean Connery, Robert Mitchum, Gore Vidal, Norman Mailer.

L'approdo nella swinging London fu già di per sé un salto in un altro mondo per la ragazza di campagna che era nata nel villaggio di Tuamgraney, da una madre che sarebbe stata in grado di stupirla con la insospettabile qualità letteraria delle sue lettere, e da un padre gran bevitore, giocatore d'azzardo, totalmente inadeguato sia come genitore che come marito. Edna O' Brien ha detto più volte che anche solo per immaginare un rapporto armonico tra uomini e donne sotto uno stesso tetto dovrebbe rinascere, ma non manca mai di ringraziare l'eredità dei suoi genitori, fatta di «talento, furia e disperazione». Della sua biografia fa anche parte una analisi con l'allora famosissimo psichiatra Ronald Laing, che forse ebbe una parte nel farle concepire la narrativa come un agone, una sorgente di energia che attinge sempre a qualche forza del male.

Edna O' Brien dice di scrivere in trance, contornata da una miriade di quaderni, preferibilmente al mattino perché si è più vicini all'inconscio. Ma l'ultimo romanzo, che Einaudi pubblicherà il prossimo inverno, tradotto da Giovanna Granato con il titolo *Seggioline rosse*, è ben radicato nella realtà storica: ad essa allude evocando, nel personaggio del doctor Vlad – un guaritore che si professa poeta e umanista –, il criminale di guerra Radovan Karadzic, ex presidente della Repubblica serba di Bosnia e Erzegovina, calato nei panni romanzeschi di un fascinoso seduttore, di cui si innamora a caro prezzo una donna sposata, e ignara di chi sia l'uomo al quale si concede.

Pur non somigliando affatto a una biografia romanzata, questo ultimo libro di Edna O'Brien ricalca molti fatti realmente accaduti e non sembra sfruttare troppo le risorse del genere romanzesco per immaginare – sotto le vesti del pazzo sanguinario al quale allude – un uomo lacerato da sentimenti contrastanti. Fatti puntuali e altri solo trasposti di luogo, millanterie e sentimenti effettivamente appartenuti al mandante di Srebrenica si alternano a trasporti erotici funzionali a accendere il romanzo, disegnando il carattere di un uomo al tempo stesso gelido e ripugnante, ma dotato di un magnetismo che lo ha protetto in clandestinità e lo ha reso attraente, nel mondo reale così come nella finzione romanzesca.

Certo è che, come ha scritto nella sua introduzione ai racconti di *Oggetto d'amore* John Banville – autore lontanissimo da Edna O'Brien –, la scrittrice

irlandese conosce molti mondi: le è familiare la cornice retriva del cattolicesimo bigotto, la miseria dei confini rurali dove la mungitura delle vacche è la prospettiva con la quale ci si alza al mattino, gli interni operai irlandesi e quelli mondani inglesi; le sue pagine accolgono tanto la svogliata superficialità delle conversazioni tra facoltosi vacanzieri quanto l'afasico, a volte brutale, scambio di parole sgraziate nelle famiglie contadine; e conosce la morbidezza dell'amore così come i gesti imbarazzati e colpevoli dei repentini distacchi maschili. Sa riprodurre efficacemente tanto la sguaiata lascivia degli ubriaconi irlandesi quanto la vigliacca ritrosia di amanti fedifraghi, e non le sono ignote le tentazioni illecite favorite dalla clausura degli ambienti monacali. Ma, soprattutto, Edna O'Brien conosce tutte le variazioni della perdita, dalle piccole frustrazioni contingenti fino alla precipitazione nel caos dell'ansia, quando l'oggetto d'amore improvvisamente si sottrae.

Tra gli argomenti ricorrenti nella sua narrativa quali sono quelli per lei più irrinunciabili, quelli che ancora oggi le stanno più a cuore?
La rabbia, l'amore, l'odio, l'impotenza: tutti questi sentimenti si ritrovano mischiati nei miei libri. Ma a mio parere, nessun argomento capace di ossessionare la mente di uno scrittore è privo di importanza. Quando ho pensato al titolo di questa raccolta, *Oggetto d'amore*, non ero consapevole del fatto che stavo usando una locuzione di Freud. Ciò di cui parlo non è necessariamente una passione fisica, è piuttosto una sorta di viaggio, una sorta di autopsia dell'amore. Dietro vi si nasconde l'incertezza, ma anche la tragedia che ogni passione porta in sé. Per quanto mi riguarda, dopo mia madre, il mio primo oggetto d'amore fu la figura di Gesù Cristo così come lo avevano rappresentato alcuni pittori italiani che, all'epoca della mia infanzia, erano passati per il villaggio irlandese dove allora abitavo: dipingevano un Cristo sofferente, sanguinante, e dunque sono loro i responsabili delle prime immagini che si sono impresse nella mia mente. Oggi glielo dico con ironia, ma visto che noi tutti siamo il risultato delle nostre prime impressioni e delle nostre più remote paure, se nei miei racconti ho parlato di amori tanto dolenti è anche colpa di quei pittori.

«Tutte le passioni umane nascondono elementi ambivalenti, alcuni buoni altri diabolici.»

Sembra, a quanto ha detto più volte, che la sua concezione della letteratura debba alimentarsi a qualche forza del male, a qualche demone…
Forse, detto così è un po' troppo radicale, però di certo fin da bambina sono sempre stata consapevole del fatto che tutte le passioni umane nascondono elementi ambivalenti, alcuni buoni altri diabolici. Ma oggi parlerei piuttosto di delusioni, di un destino che interviene nelle storie d'amore a farle andare storte. Non è necessariamente la forza del male a spezzare l'incantesimo, basta la realtà che irrompe con i suoi imprevisti, a volte è la gelosia, altre volte i casi della vita. Qualcosa di diabolico interviene nel ruolo che un personaggio come Iago, per esempio, ha nel destino di Desdemona, ma nei miei racconti direi piuttosto che metto in scena amori minacciati, passioni precarie.

Come descriverebbe i cambiamenti principali intervenuti nella sua scrittura durante i cinquant'anni compresi tra il primo e l'ultimo dei racconti riuniti in «Oggetto d'amore»?
Per la verità, trovo un po' allarmante la differenza che passa fra la scrittrice che ero agli esordi e quella dei racconti più maturi. Prendiamo, per esempio, il racconto che dà il titolo alla raccolta, «Oggetto d'amore», e quello titolato «Old Wounds», che la Einaudi non ha tradotto: nel primo, la voce narrante è quella di una donna profondamente innamorata e senza speranza, che racconta la sua vicenda nella forma di una confessione, restituita investigando

ogni minimo dettaglio. Benché dia alla protagonista una inclinazione passionale, faccio anche in modo che il suo racconto sia molto preciso; e, d'altra parte, è come se la narratrice inciampasse in questo amore, è come se ne fosse travolta. La mia identificazione con la voce narrante resta parziale, una parte di me è sempre fuori, osserva, registra, e descrive. In «Old Wounds», invece, le vecchie ferite del titolo alludono all'intrecciarsi e poi al rompersi di alcuni rapporti fra due famiglie. Lì, l'evoluzione della mia sensibilità è molto visibile. A un certo punto delle sue memorie, la narratrice – che solo in parte mi corrisponde – disegna una sorta di diagramma della sua amicizia con il cugino, interrotta a causa di una faida come quelle che spesso si verificano nei villaggi di campagna. Alla fine, dice che ciò che era in ballo non apparteneva all'amore né all'odio, bensì a qualcosa cui non corrispondeva una parola esatta: trovargliela, tentare una definizione, avrebbe comportato sottrarre un po' di autenticità a questa relazione. A mano a mano che la mia scrittura diventava più matura, ho cercato di penetrare più a fondo il modo in cui funziona l'ambiguità dell'amore.

Si direbbe che il suo rapporto con la letteratura sia quello di una scrittrice al tempo stesso romantica e pragmatica: per un verso – ha detto in più occasioni – lei sente che le sue storie le arrivano alla mente con una tale forza che si sente obbligata a scriverle; ma allo stesso tempo il suo rapporto con il lavoro implica, giorno per giorno, l'allenamento di un atleta.

Certamente, la mia è una disposizione romantica, che mi deriva forse dal primo romanzo che ho letto, *Cime tempestose*, una grandissima storia d'amore al cui interno c'è, tuttavia, anche molta consapevolezza. Perché il fatto di essere romantici non va confuso con l'essere sentimentali, significa piuttosto vedere le cose più a fondo e con colori più vividi; per funzionare tutto ciò deve essere temperato da un occhio molto freddo, che non necessariamente definirei pragmatico. Direi invece che il mio modo di vedere le cose si preoccupa di andare a tagliarle in profondità, e credo che questo mi derivi dalla educazione che ho ricevuto. L'autore per eccellenza

«Quel che importa è non lasciare andare il proprio ego troppo in là: lo devi tenere sotto stretta osservazione, devi sottometterlo all'editor che è in te.»

della forma breve, colui dal quale tutti coloro che scrivono racconti hanno imparato e anche rubato, ossia Čechov, nel definire il realismo romantico ci ha trasmesso un grande consiglio: meno aggettivi si impiegano meglio è. Si rivolgeva, per lettera al fratello, che voleva anche lui diventare scrittore, ma vale per tutti noi. Se ti appresti a descrivere una stanza e ti fermi su ogni singolo mobile, sei perso in partenza: devi limitarti a quel che risulta significativo per raggiungere la verità emozionale che vuoi attribuire ai tuoi personaggi. Tutti gli scrittori di racconti, da Katherine Mansfield a Alice Munro a William Trevor senza Čechov non avrebbero potuto scrivere, e questo vale persino per quella incarnazione del racconto americano che è Raymond Carver, a dispetto di tutto l'alcol che aveva in corpo. A mio avviso, quel che importa è non lasciare andare il proprio ego troppo in là: lo devi tenere sotto stretta osservazione, devi sottometterlo all'editor che è in te e che nella fase della rilettura deve saper dire: ah no, questo è troppo, o – più raramente – questo non basta ancora. Lo trovo un esercizio molto eccitante. A volte mi chiedono perché non abbia fatto di un mio racconto un romanzo, e la mia risposta è sempre che sono i materiali stessi della narrazione a dettare la scelta della forma. Se mettendo insieme tutti i racconti di *Oggetto d'amore* avessi scritto un romanzo avrebbe perso in forza dinamica, mentre *Seggioline rosse* – il mio ultimo libro – non poteva che avere un respiro lungo, perché lo richiedeva una grande estensione degli argomenti trattati e delle ambientazioni, che si spostano dall'Irlanda a Londra ai Balcani.

Lei ricorda sempre quanto ha preso non soltanto da Čechov, ma anche da Joyce. Le è mai capitato di percepire quella «angoscia dell'influenza» di cui parla Harold Bloom?

Non è qualcosa che mi preoccupi molto per la verità, perché sento di avere un atteggiamento molto disinvolto verso i miei debiti, anche se riconosco quanto la premessa di Bloom sia interessante. Non c'è dubbio che, dopo Cechov, il mio altro grande maestro sia stato James Joyce, un grande genio che ha prodotto anche molti danni in tutti coloro che hanno cercato di imitarlo. Tentare di rubare la brillantezza di uno scrittore senza averne la voce è sempre un errore, perdipiù del tutto visibile: ti accorgi subito quando manca la scintilla. Sono molti i miei debiti con Joyce, ma mentre l'audacia del suo stile è solo sua e non mi sarei mai azzardata a tentare di imitarla, quel che invece ho preso da lui è una sorta di autorizzazione a avvicinarmi a situazioni e personaggi guardandoli dal basso: solo così, puoi davvero volare. Ho raccontato nelle mie memorie che quando ero ancora una giovane aspirante scrittrice e lavoravo in una farmacia, un giorno trovai in un banchetto di libri usati l'introduzione a Joyce scritta da T.S. Eliot e fra i brani selezionati c'era la scena tratta dal *Ritratto dell'artista da giovane* in cui viene descritta una tavola di Natale imbandita, vista dagli occhi di un bambino, il piccolo Stephen Dedalus. Quella scena, che Joyce descrive con toni da fiaba, prelude alla grande rottura determinata dalla irruzione nel racconto della politica, del sesso, della religione, tre temi fondamentali. Bene, fu proprio quando lessi quel libro che mi resi conto di quanto il mio modo di raccontare fosse evanescente: non solo mancavo di concretezza ma eccedevo nel numero delle parole che impiegavo. Così, imparai da Joyce a attingere alla vita vera, all'esperienza fattuale. Molti non capiscono che se vogliono descrivere le nuvole devono prima farle entrare in casa. Quanto a chi cerca di imitare lo stile di Joyce, spezzando le frasi e alternandole a altre lunghissime, o ricalcando gli elementi più ovvi senza riuscire a penetrarne i segreti, vorrei ricordare quel che diceva il manifesto di Joyce sulla scrittura: la misura della grandezza di un'opera d'arte è data dalla profondità della sua sorgente. Non parla di variazioni stilistiche, di stream of consciousness, di modernismo, di altri bla bla bla, tutte queste stupide parole di cui si abusa come fossero pezzi di carta usa e getta.

«Tentare di rubare la brillantezza di uno scrittore senza averne la voce è sempre un errore.»

Nel suo ultimo romanzo, «The Little Red Chairs» («Seggioline rosse»), lei mette in scena un personaggio che ricalca Radovan Karadzic, il criminale di guerra responsabile, fra l'altro, del genocidio di Srebrenica. Il suo ritratto è molto puntualmente ricalcato sui dati biografici che lei ha raccolto: come mai, nonostante i mezzi che la letteratura mette a disposizione di un romanziere, non è stata tentata dal disegnare un personaggio più contraddittorio?

In realtà, ho dato al personaggio del doctor Vlad molte caratteristiche che nella realtà non aveva: l'ho rappresentato come un seducente guaritore, capace di indurre molte illusioni e poi le relative delusioni; ma tutto ciò non è stato il frutto di una tentazione, la mia è stata una strategia deliberata. Molti critici hanno definito il romanzo una sorta di favola, e questo mi ha fatto piacere: mi ci sono voluti quattro anni per scriverlo, è stato un viaggio molto doloroso, davvero penoso, ma al tempo stesso necessario per me. E mi ha riportato a quanto dice Joyce a proposito della profondità che dobbiamo raggiungere in noi stessi quando vogliamo scrivere una storia.

Lei è fra gli scrittori che attribuiscono ai loro personaggi una certa autonomia o è fra quelli che li vogliono del tutto sottomessi alla loro volontà?

È una questione troppo logica per me, e non so tanto come rispondere, perché i miei personaggi e in generale tutto quel che scrivo non sono tanto il frutto di una decisione, vengono piuttosto dal mio inconscio…

Dunque, lei continua a scrivere al mattino perché – come ha detto – si sente più vicina al suo inconscio?
Sì, è così e lo trovo interessante anche se non voglio metterla in modo pretenzioso. Non è come se mi svegliassi da un sogno e continuassi a restare in una dimensione onirica, ma di certo la mia mente è più libera e più vicina al mio inconscio finché qualcuno non bussa alla porta e la mia concentrazione, così vitale per ogni scrittore e per me tanto facile perdere, non viene alterata. Tutte le persone intelligenti sono ansiose, ma gli scrittori lo sono in particolar modo perché hanno sempre paura di fallire, di perdere quello che è per loro il momento perfetto. Diversamente da un attore, che ha il vantaggio di avere già un personaggio al quale dare vita, e un copione da interpretare, uno scrittore deve essere più umile, perché niente gli è già dato e non può sapere se dal suo interno nascerà qualcosa o meno. Ricorda l'ultima riga del mio racconto «Oggetto d'amore»? Dice: «Aggrapparsi al niente è spaventoso».

Le travi sotto il pavimento dell'universo

Philip K. Dick, Emmanuel Carrère e la fantascienza dell'anima

Luca Bianco, «L'Indice dei libri del mese», settembre 2016

La prima traduzione italiana di *Io sono vivo, voi siete morti* usciva ventun anni fa per i tipi di Theoria. Allora Emmanuel Carrère non era ancora diventato lo scrittore che conosciamo oggi, l'elegante e intelligente campione di un'autofiction che gioca a rimpiattino con le realtà più scabrose e scomode, anche disposto a mettersi a nudo di fronte al lettore, ma sempre nel calcolo di una raffinata e iperletteraria messa in scena autobiografica. Non era ancora, insomma, l'autore di *L'avversario* (Einaudi, 2000, poi Adelphi, 2013, forse a tutt'oggi il suo capolavoro) né quello di *Limonov* (Adelphi, 2012, il libro che ne ha decretato il successo). Nel 1996, per il lettore italiano, Carrère era invece soprattutto l'autore di due piccoli gioielli di inquietudine come *Baffi* (Theoria, 1988, poi Bompiani, 2000, ora fuori catalogo) e *La settimana bianca* (Einaudi, 1996, poi Adelphi, 2004).

Io sono vivo, voi siete morti portava nell'edizione Theoria il sottotitolo *Philip Dick 1928-1982. Una biografia*. Era un sottotitolo menzognero, ma accattivante, soprattutto perché era relativamente da poco iniziata l'opera di rivalutazione della figura di Dick, e i suoi libri venivano fatti oggetto di una sistematica campagna di nuove edizioni per l'editore Fanucci, emancipandosi dal ghetto specialistico della fantascienza e delle collane da edicola; possiamo in fin dei conti dire che, così come Carrère non era ancora Carrère, neppure Dick era ancora il Dick che conosciamo oggi, pur avendo di fatto chiuso i suoi conti anagrafici con questo pianeta nel 1982.

Il libro di Carrère non è una vera biografia, e non è nemmeno un saggio critico sull'opera del grande, grandissimo scrittore americano; è piuttosto un incunabolo, un prodromo delle prove del Carrère maggiore e più noto. È come se lo scrittore, dopo aver fissaro lo scarno canovaccio biografico delle vicende terrene di Philip Kindred Dick, vi proiettasse sopra, quasi in sovraimpressione, il fantasmagorico film del percorso intellettuale, psicologico e (soprattutto) narrativo del Dick scrittore, concentrandosi in particolare sui momenti in cui la vita reale di Dick e le storie che Dick racconta vengono a sovrapporsi. Uno degli aspetti più affascinanti del libro è che la sovrapposizione non implica mai una coincidenza perfetta, ed è proprio sui margini, nelle zone discrepanti e confuse ai bordi delle immagini, che risiedono i momenti più efficaci. Era del resto una verità riconosciuta e alimentata dallo stesso autore di *La svastica sul sole*, quella secondo la quale la vita di Philip K. Dick, soprattutto negli ultimi anni, era venuta ad assomigliare a un romanzo di Philip K. Dick. È istruttivo, a questo proposito, accostare alla lettura del libro di Carrère quella della bella e documentatissima biografia «ufficiale» di Lawrence Sutin *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick* (Fanucci, 2001) per avere la misura di come traumi infantili, l'irrequieta vita sentimentale, la frequentazione degli ambienti della controcultura californiana, l'uso e l'abuso di sostanze psicotrope (anfetamine e psicofarmaci su tutte) e, da ultimo, la cruciale e inclassificabile esperienza religiosa che Dick visse nel 1974 abbiano contribuito a plasmare l'immaginario da cui lo scrittore attingeva per i suoi romanzi, racconti e saggi, ai quali, davvero, l'etichetta «fantascienza» va stretta. Non conosco altri casi in cui la science fiction si compenetri altrettanto indissolubilmente con l'autofiction, e questo prima che il termine stesso di «autofiction» venisse inventato. Dick agli

inizi sognava di diventare uno scrittore mainstream, e fece alcuni sfortunati tentativi in tal senso: sono romanzi che si trascinano, esistenze marginali, macerazioni esistenziali, come quelli di un John Williams qualsiasi. Ma la vera cifra della sua grandezza sta nell'aver scelto, dapprima controvoglia e poi consapevolmente e felicemente, la letteratura di genere, e nel saper trasformare, per esempio, una banale storia di adulterio in un intreccio da cui dipendono, quando va bene, i destini della terra, e, quando va male, i fondamenti stessi della realtà. Ma il cortocircuito tra arte e vita che è al centro del libro di Carrère funziona anche in senso inverso. Le ossessioni di Dick alimentano i suoi romanzi, e, soprattutto dopo il 1974, i romanzi di Dick, quelli già scritti e quelli che sta scrivendo, alimentano le sue ossessioni. Di fronte a questa materia così incandescente, Emmanuel Carrère, per la prima volta nella sua carriera, fa quello che poi farà di fronte al Jean Claude Romand di *L'avversario* o a Eduard Limonov: sospende il giudizio e racconta, con quella sua prosa esatta e levigata che illumina le trappole e gli abissi della psiche, senza disinnescare le prime o rischiarare i secondi.

Ma *Io sono vivo, voi siete morti* non andrebbe letto solo per ritrovarvi il Carrère che sarà; si tratta di una tappa in un percorso iniziato ben prima. Credo valga la pena di risalire addirittura alla preistoria dello scrittore, al suo primissimo libro, datato al 1982. Il venticinquenne Carrère era allora una firma della prestigiosa rivista di cinema «Positif», e dava alle stampe una monografia su un grande regista visionario, un altro di quegli autori per i quali la vita e l'opera molto spesso vengono a sovrapporsi: sto parlando di Werner Herzog, che come narratore di ossessioni non è secondo a nessuno, come sa chi ha visto almeno *Aguirre* e *Fitzcarraldo*; e anche credo valga la pena di notare che il secondo romanzo di Carrère *Bravura* (Theoria, 1987, ora fuori catalogo), traeva il suo spunto narrativo proprio da uno dei momenti epocali della letteratura fantastica tutta, quell'estate del 1816 in cui, a villa Diodati a Ginevra, Mary e Percy Shelley, insieme a Lord Byron e al medico John Polidori, decisero di scrivere ciascuno una storia dell'orrore (l'attenzione di Carrère si concentra su Polidori, ma sullo sfondo c'è ovviamente il *Frankenstein* della Shelley). In Francia, del resto, a differenza che da noi, la letteratura cosiddetta «di genere» ha sempre intrattenuto scambi assai proficui con quella sedicente «alta»: nel 1991, appena due anni prima che Carrère affrontasse da par suo la vita e l'opera di Dick, un altro grande scrittore contemporaneo francese, Michel Houellebecq, ingaggiava un breve ma serrato e intenso corpo a corpo con uno scrittore che sia Dick sia Carrère conoscevano e amavano: il risultato è il memorabile *H.P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita* (Bompiani, 2001), straordinaria riflessione su un altro demiurgo di ossessioni la cui potenza immaginativa gareggia sul filo di lana con quella di Dick.

In Francia la letteratura cosiddetta di «genere» ha sempre intrattenuto scambi assai proficui con quella sedicente «alta».

Il quale Philip K. Dick, vivo o morto che sia, ha le spalle abbastanza larghe per mantenersi irriducibile a quello che i suoi pur benintenzionati glossatori interpreti e biografi vorrebbero che fosse. Quanto larghe siano quelle spalle lo dimostra la mole di *L'esegesi. 2-3-74*: sono milletrecento pagine, e non sono che un'infinitesima parte del materiale che Dick scrisse, senza volerlo per forza destinare alla pubblicazione, tra il 1974 e la data della sua morte. come scrivono i due curatori Pamela Jackson e Jonathan Lethem (l'autore, tra gli altri, del bellissimo *La fortezza della solitudine*, Marco Tropea, 2004), «Dick scelse di chiamare questi scritti la sua *Esegesi*. Il processo della sua produzione fu frenetico, ossessivo e, può essere giusto precisarlo, involontario. La creazione dell'*Esegesi* fu un atto di sopravvivenza umana di fronte a una crisi sia intellettuale che emozionale che alterava la vita: la crisi della

rivelazione». Tra il febbraio e il marzo 1974, infatti, Philip Dick ebbe un'intensissima esperienza psichica che cambiò la sua vita e la sua concezione di realtà. Non è possibile definire in due righe un evento che lo stesso protagonista non riuscirà a descrivere e spiegare compiutamente in oltre diecimila pagine (è da lì che viene l'*Esegesi* che Fanucci ha ora tradotto, purtroppo in modo non impeccabile: basti dire che il sommo Art Spiegelman, l'autore di *Maus*, diventa «il disegnatore di cartoni animati Art Spiegelman»); diciamo che ha a che fare con una conversione religiosa innescata dalla visione di un ciondolo a forma di pesce, simbolo dei primi cristiani, e che comprende numerose visioni ipnagogiche e no, di cui una rivelò a Philip la malformazione congenita asintomatica del figlio Christopher che, se non operata, avrebbe portato alla morte. La diagnosi fu confermata dai medici parola per parola, e Christopher si salvò. Diciamo anche che Dick, ossessivamente, riempì pagine su pagine per tentare di chiarire, anzitutto a sé stesso, la natura di quell'esperienza, non tralasciando alcuna ipotesi, da quelle più ovvie, di natura psicologica, psichiatrica, farmacologica, a quelle più improbabili, di natura religiosa, sovrannaturale, (fanta)scientifica. Detta così spaventerebbe chiunque, allontanandolo per sempre dal libro. Ma i lettori di Philip K. Dick non sono chiunque: loro sanno che, se a raccontarle è l'autore di *Ubik*, di *Noi marziani*, di *Un oscuro scrutare* e di tutti gli altri capolavori che portano la sua firma, anche le ipotesi più deliranti e improbabili (soprattutto le più deliranti e improbabili) avranno la loro ragione di essere lette. E che anche in questo confuso, frammentario, profondo e a tratti esilarante libro, accadrà proprio come in molti altri libri di Dick: «Credo che sia quello che faccio sempre, scrivendo: analizzo l'universo per vedere cosa gli succede. Nei miei romanzi sono visibili le travi sotto il pavimento dell'universo».

È come se lo scrittore, dopo aver fissaro lo scarno canovaccio biografico delle vicende terrene di Philip Kindred Dick, vi proiettasse sopra, quasi in sovraimpressione, il fantasmagorico film del percorso intellettuale, psicologico e (soprattutto) narrativo del Dick scrittore.

«Io, prof di latino, faccio tradurre il rap agli studenti»

Allo scientifico Gennaro Amandonico usa testi di Rovazzi e Jovanotti: «Sono le canzoni che ascoltano i miei figli»

Sara Bettoni, «Corriere della Sera», 19 settembre 2016

«Imperatum adeamus…» Gli alunni di quarta del liceo scientifico Paolo Giovio di Como sono tornati tra i banchi, lunedì scorso, e subito si sono cimentati con una versione di latino. «Facciamo un po' di esercizio insieme» ha annunciato il professor Gennaro Amandonico. Una frase a testa, si rispolverano declinazioni, complementi e vocabolario. Il testo da tradurre è particolare, non si capisce bene di che autore sia. Cesare? Cicerone? «Ma è Rovazzi!» esclama a un tratto uno studente. Finalmente la versione assume un senso: sono le parole di *Andiamo a comandare*, il tormentone estivo conosciuto da tutti i ragazzi che il prof ha proposto nella lingua di Cicerone. Gli studenti sono subito conquistati e sui social network parte la condivisione del brano. «Ecco a voi *Andiamo a comandare* in latino, giusto perché il prof voleva farci riprendere a tradurre con simpatia» commenta una ragazza su twitter, suscitando l'invidia di chi ha docenti meno fantasiosi.

Amandonico, 49 anni, è insegnante da venti. «I miei figli mi hanno sfinito con questa canzone,» racconta «così ho pensato di usarla per lavorare in classe con gli alunni. Mi diverte vedere le loro facce quando gradualmente capiscono di cosa si tratta». Non è la prima volta, infatti, che propone testi alternativi. Fin dall'inizio della sua carriera si è divertito a giocare con un idioma considerato morto. «Mi piace fare queste "cavolate". Cerco brani che i ragazzi conoscono bene e li sfrutto per ragionare con loro sulla grammatica e la sintassi.» Dal suo personale archivio di versioni spunta *In mendacium aspexi et esse morbum intellexi* dell'autore V. Rubri, ovvero *Senza parole* di Vasco Rossi. Ma c'è anche *Votorum nox* di Iuniores, noto ai più come Jovanotti. «Mi interessa che gli studenti entrino in classe serenamente, cerco di metterli a loro agio. Così agli autori classici, che costituiscono la maggior parte del programma, mescolo qualcosa di attuale.» Oltre al capitolo musicale, c'è anche quello televisivo-cinematografico. Si va dalla vicenda di Aida (Heidi) alla descrizione latina di una puntata del programma televisivo *Uomini e donne*, condotto da Marius Philipporum, una sorta di Maria De Filippi. «A volte mi invento anche dei giochi» continua il professore. Al suono della campanella parte la caccia al tesoro in latino e scatta la competitività. Si formano le due squadre, ognuno cerca di accaparrarsi i secchioni della classe per tradurre gli indizi e arrivare prima al tesoro nascosto tra zaini e banchi. «Oppure ho proposto quiz sul modello del *Milionario*» ricorda. «Durante le interrogazioni faccio vedere un PowerPoint con la domanda di grammatica e chiedo di scegliere la risposta corretta.» In caso di difficoltà, si può ricorrere all'aiuto del pubblico (i compagni).

I metodi creativi del prof funzionano bene e generano imitazioni. «Un mio alunno si appassionò e scrisse la cronaca di una partita Juventus-Torino in latino» ricorda. La fantasia si sviluppa anche nel campo della letteratura italiana. «Per spiegarci l'*Orlando furioso*» racconta Federica, ex alunna «ha abbinato a ognuno un personaggio, in base alle somiglianze e al carattere». Così le vicende d'amore di Orlando e Angelica si sono trasformate in questioni personali. La passione del docente per i classici e la letteratura è singolare. Studenti ed ex studenti ricordano i suoi annuali pellegrinaggi a Recanati, patria dell'amato Leopardi. O anche la decisione di leggere la saga di Harry Potter in latinorum. «Sono di parte,» commenta Amandonico «ma credo che sia una lingua bellissima. E moderna».

L'emozione che chiamano letteratura

Arte, scrittura, editoria. Platone, Beckett e Borges

Roberto Calasso, «la Repubblica», 19 settembre 2016

Venne un giorno, nel 1961, in cui fu data la notizia del premio Formentor assegnato a Borges e a Beckett. Ricordo quel giorno e l'impressione che fosse un premio illuminato, anche se nessun ex aequo è mai giusto. E pareva evidente il fondamento della scelta: la letteratura. Questa singolare parola, dopo essere passata per tante avventure, e a lungo essere stata ritenuta molesta o soltanto funzionale, a un certo punto della sua vita, al tempo di Hölderlin e di Novalis, era diventata come il jinn uscito dalla bottiglia e, sottratta a ogni costrizione, aveva cominciato a vagare, mescolandosi con tutto, senza pregiudizi e senza preclusioni. Nascondendosi in ogni pertugio di ciò che appare, accettava una vita clandestina, da cui però riaffiorava dopo aver assorbito in sé tutto ciò che aveva attraversato. A che patto? Se vista da fuori, non troppo cambiava, se non una certa torsione delle forme. I sonetti potevano rimanere sonetti, ma se li scriveva Baudelaire trasmettevano quello che Hugo chiamò «un frisson nouveau». Si trattava soltanto di un brivido, aleatorio ed effimero? O la letteratura stessa rischiava di diventare un solo, grande brivido? Di fatto, una volta sommerso quell'*ordo rerum* che era garantito dalla retorica, il brivido nuovo fu ciò da cui, per almeno un secolo, si è riconosciuta la letteratura.

Fu in quel periodo che avvenne anche un'altra, più discreta, conquista. Nessuno la rivendicò, ma alcuni la praticarono, con somma perizia. La conquista consisteva in questo precetto: tutto può essere considerato letteratura. Borges ne fu l'ineguagliato maestro e praticante. Era una grande liberazione e un'immensa espansione di territorio, che andava insieme a un altro precetto questa volta taciuto, secondo cui la letteratura stessa non doveva essere definita. Fra il giugno e il luglio di quest'anno è avvenuta – nella sempre utile rubrica delle lettere del «Times Literary Supplement» – una curiosa schermaglia: si dibatteva se Platone potesse essere considerato «grande letteratura». Evidentemente a uno dei due interlocutori non era giunta notizia di quella remota conquista di cui sto parlando, secondo la quale non solo Platone, con ogni evidenza, ma anche quell'arcaico oggetto che è un elenco del telefono può essere considerato come letteratura. Ben lo sapeva Georges Simenon, che li sfogliava come poemi epici, alla ricerca di nomi per i personaggi dei suoi romanzi.

Ma quali ulteriori conseguenze comporterà questo modo di considerare tutto come letteratura? Certamente non toglierà nulla alla durezza e crudezza di ciò che è. Eppure avrà un effetto benefico, il sollievo del respiro, comparabile a quello dei «mattoni naturalmente perforati», svayamatrnna, che venivano inseriti in punti strategici nella superficie compatta dell'altare vedico del fuoco. Qual era la loro funzione? Secondo lo Shatapatha Brahmana, «la pietra naturalmente perforata è il soffio, perché il soffio si scava la via da solo nel corpo». Era un'irruzione del vuoto in mezzo all'uniforme pieno.

Così, di fronte e di lato a tutte le squadrate certezze che ci circondano – scientifiche, religiose, filosofiche, politiche, economiche e di qualsiasi altro genere –, tutte ultimative e pur sempre oppressive, le pietre perforate della letteratura lasciano intravedere qualcosa che non pretende neppure di essere una certezza, ma se mai una forma e un modo di accostare forme, al solo fine di contemplarle. Perché per l'artista, come una volta ha scritto Kundera, «la forma è sempre più che una forma».

Ma proviamo a tornare dai Veda all'anno 1961, quando vennero premiati, qui, Borges e Beckett. Che

cosa è accaduto da allora? Quale processo ha agito durante le successive ere geologiche? A prima vista – e se considerata nella sua informe compagine –, si direbbe che la letteratura sia entrata in una fase di latenza. Il nome stesso non sa più bene dove e fin dove applicarsi, anche se opere eccellenti hanno continuato a manifestarsi in questi anni. E un punto appare evidente: gli obiettivi smisurati, che erano comuni a scrittori così opposti come Musil e Joyce, non sembrano più attuali. Eppure, quando Beckett diceva che la mira dello scrivere era fallire meglio, aveva ancora in mente quegli obiettivi. Che oggi, a quanto pare, si sono dileguati. Nietzsche parlò dell'«occhio mitico», ancora vivo nella Grecia classica. Ma c'è anche un occhio letterario, che periodicamente si appanna o si risveglia. E sarebbe inutile cercare nella letteratura stessa l'origine di quell'appannamento, che è invece una fra le tante conseguenze di un processo ubiquo e sconvolgente. Processo che ha dissestato l'intera forma di vita occidentale – e potrebbe essere definito come un esacerbarsi della confusione delle lingue. In mezzo a questo vortice in espansione, la letteratura è stata solo un luogo circoscritto e privilegiato dove si potevano avvertire le avvisaglie di ciò che stava accadendo. Un segnale non trascurabile di questo corso degli eventi si può incontrare in un articolo del remoto 1839, pubblicato da Sainte-Beuve sotto il titolo ominoso *De la littérature industrielle*. Dove basterà isolare una frase: «L'industria penetra nel sogno e lo plasma a sua immagine, mentre si rende essa stessa fantastica come lui». È inevitabile vedere in queste parole una anticipazione di quella che Adorno chiamò «industria culturale», espressione che oggi suona antiquata e paludata per descrivere qualcosa che avvolge il pianeta come una pellicola impenetrabile – o, se si vuole, una variegata nube informatica. Come ritrovarvi la letteratura? Sarà impresa ardua, proseguiva Sainte-Beuve, perché nel nuovo mondo che allora – lo ricordo: nel 1839 – si annunciava, «chiunque, una volta almeno nella sua vita, avrà avuto la sua pagina, il suo discorso, la sua pubblicità, il suo brindisi, sarà autore». Quando Andy Warhol, nella stessa decade in cui ebbe inizio il premio Formentor, disse che ormai chiunque sarebbe stato celebre per quindici minuti, plausibilmente ignorava che si stava rivelando in quel momento come un puntuale e conciso prosecutore di Sainte-Beuve, anche se una totale incompatibilità fisiologica li separava.

Le pietre perforate della letteratura lasciano intravedere qualcosa che non pretende neppure di essere una certezza.

Ogni forma della letteratura, che lo voglia o no, è invischiata in questa superficie fremente e ubiqua. Quella attrazione per la clandestinità e il camuffamento, che fu la vocazione di ciò che venne chiamato «il moderno» e oggi appare come un relitto obsoleto, nel frattempo è diventata una necessaria misura di autodifesa e sopravvivenza. E l'unica stella polare rimane un'esperienza di ciò che veniva chiamato samvega e, nelle parole di Coomaraswamy, valeva a «denotare lo shock o la meraviglia che si può provare quando la percezione di un'opera d'arte diventa un'esperienza essenziale». Per la letteratura non sussiste altra prova, né altra verifica. Come si legge in Plotino: davanti a una pittura che rimanda a qualcosa di ulteriore, in colui che guarda «per l'emozione si muovono gli Eros». Paragonando il qui e ora della letteratura con quel giorno del 1961, un'altra considerazione si impone: difficilmente oggi un gruppo di editori troverebbe un terreno comune su cui scontrarsi, lasciando alla fine due guardiani della soglia equiparabili a Borges e Beckett per suggellare la pace. E difficilmente si troverebbe un pubblico diffuso, corrispondente a una ormai fantomatica République des Lettres, che possa approvare le motivazioni di quell'accordo finale. Tanto più felice appare allora il fatto che in questo magnifico luogo, dove sembra essersi raccolta la grazia del cielo, un gruppo di persone affini si sia ritrovato per far continuare una storia improbabile e luminosa, di cui ho accennato qualche scheggia. E tanto maggiore è la gratitudine perché la loro attenzione si è incrociata con i libri di chi vi parla.

Curvy e pitonati, così impazzisce la nostra lingua

Esce lo Zingarelli e promuove 250 neologismi. Molti anglicismi, ma resta fuori la parola «petaloso»

Raffaella De Santis, «la domenica» di «la Repubblica», 23 settembre 2016

C'è una connessione wireless? La paura di non trovare un access point, una zona in cui sia possibile il collegamento, è ormai tra le più comuni. Non a caso l'anglicismo è entrato nella nuova edizione dello Zingarelli, insieme ad altri 250 neologismi lessicali (e 750 nuovi significati), che fotografano come parliamo e dunque come siamo. Chi frequenta i social network si stupirà di trovare solo ora il termine «trollare» (inviare messaggi offensivi in una comunità digitale), ma, come spiega Mario Cannella, lessicografo curatore del dizionario, «prima che un termine sia accettato tra le nuove entrate deve dare prova di non essere una moda passeggera». Anche gli emoij, le faccine tristi, sorridenti o sbalordite con cui condiamo i nostri messaggi, fanno il loro ingresso adesso, insieme al doodle, il logo di Google, che in questo inizio d'autunno ha proposto l'immagine di un paesaggio spoglio con le foglie che cascano.

Il lessico politico e sociale è più veloce, si aggiorna sugli ultimi mutamenti. È entrata prevedibilmente la «stepchild adoption», letteralmente «adozione del figliastro», e sono state registrate due parole speculari, «disidentità» e «identitarismo», l'una legata alla perdita della consapevolezza della propria identità culturale, l'altra alla rivendicazione delle proprie radici. E dopo jihad, quest'anno entra il movimento religioso islamico del «salafismo». Che nella lista ci siano «antieuropeismo» e «antieuro» non stupisce, tanto hanno inflazionato i dibattici mediatici. Ma sono le parole del costume quelle che ci fotografano con più spietatezza. Dalla luce «pulsata» usata per ringiovanire la pelle alle borsette «pitonate», dalle punturine di acido ialuronico (tecnica del «picotage») alla fissazione per muscoli e forma fisica («vigoressia») non ne usciamo bene. Alcuni neologismi sembrano improbabili. Chi ha mai sentito dire «microondabile»? È un cibo che può essere cotto o riscaldato nel forno a microonde. Spiega Cannella: «Non esistono parole belle o brutte, né esiste una lingua pura, è solo una questione di orecchio». L'«originalismo», cioè «l'atteggiamento di chi vuole apparire stravagante», sembra il nome di un nuovo movimento d'avanguardia.

«Petaloso» invece, neologismo inventato da un bambino di una scuola in provincia di Ferrara, non ce l'ha fatta.

Stepchild adoption

Anglismo che tradotto significa «adozione del figliastro». È l'istituto giuridico che consente l'adozione del figlio naturale del partner.

Salafismo

Dottrina e movimento religioso islamico che propugna il ritorno alla purezza originaria della tradizione musulmana.

Curvy

Termine inglese che letteralmente significa «con curve». L'aggettivo è usato soprattutto nel campo della moda per le modelle che hanno forme piene.

Access point

Zona in cui è possibile il collegamento wireless a internet di un dispositivo elettronico mobile (computer, smartphone, tablet).

Vigoressia

Parola formata sul modello di «anoressia». Indica il disturbo di chi ha un culto ossessivo della forma fisica e soprattutto delle masse muscolari.

Amiche pericolose

Con un best seller d'esordio sull'estate del 1969, tra hippie e delitti alla Manson, Emma Cline racconta i fantasmi dell'adolescenza. Di allora e di sempre

Mara Accettura, «D» di «la Repubblica», 24 settembre 2016

A molti di noi l'estate del '69 ricorda lo sbarco sulla luna e la tre giorni ininterrotta di pace e amore a Woodstock, sulla East Coast. La speranza tinta di misticismo in un futuro migliore, più giusto, più libero. Ma sulla costa opposta, qualcosa andò storto. La comune dispotica di Charles Manson, che propagandava gli stessi ideali, portò a termine una serie di omicidi tra cui quello di Sharon Tate, moglie di Roman Polanski. Proprio una vicenda simile fa da sfondo a *Le ragazze*, romanzo d'esordio di Emma Cline (Einaudi Stile libero), che analizza con grande acutezza psicologica le relazioni oscure in una comune stile Manson attraverso lo sguardo di Evie Boyd, un'adolescente in fuga dalla famiglia.

«Quell'età mitologica è ancora viva anche tra i ragazzi della mia generazione» racconta Cline, 27 anni. «Almeno nel nord della California, conosco un sacco di gente che nei '60 ha lasciato San Francisco in cerca di stili di vita alternativi. Ha fondato comuni, alcune esistono ancora. Sono ambienti molto interessanti perché esprimono il desiderio di essere connessi, di far parte di qualcosa di più grande di te. Al liceo ascoltavamo Bob Dylan e Leonard Cohen e il mio primo concerto è stato Joan Baez.» Era davvero tutto così bello? La storia di Manson in particolare la ossessionava. Ha letto libri sulla vicenda, guardato filmati su YouTube. «Nelle foto delle ragazze che stavano intorno a Manson riconoscevo qualcosa di me a tredici anni. La stessa traccia di languore indefinito negli occhi.»

Il romanzo, uscito in primavera negli Usa, ha catapultato l'autrice verso un successo inaspettato. Un contratto astronomico (si vocifera due milioni di dollari) per tre libri con Penguin Random House e la vendita dei diritti cinematografici a Scott Rudin, il produttore di *Uomini che odiano le donne*. Paragoni con Donna Tartt, TC Boyle, Jeffrey Eugenides e Thomas Pynchon per il soggetto. Recensioni sul «New Yorker», blurb di Jennifer Egan e dell'onnipresente Lena Dunham, una campagna con l'hastag #followthegirls. «Sono un po' frastornata. Non credevo potesse trovare un pubblico così vasto. Mi hanno anche chiesto di scrivere la sceneggiatura ma ho detto di no. Non sono capace e poi non voglio impegnarmi in un progetto a lunga scadenza.»

Appena arrivata a Amsterdam da New York per un lungo tour europeo, Cline potrebbe facilmente incarnare una delle sue giovani hippie. C'è ancora qualcosa di immaturo nella sua faccia rotonda e senza trucco, i lunghissimi capelli biondi spartiti al lato e il fisico etereo e dinoccolato. Una specie di innocenza residua. Ma con quello sguardo così gelido e penetrante ha rovistato nelle acque torbide dell'adolescenza rivelandola per quello che è: «Un'età idealizzata con risvolti sinistri, per certi versi simile alle utopie fallite dei '60, che guardiamo ancora attraverso lenti colorate. Una fase in cui cercando una direzione, che accada qualcosa o che si incontri qualcuno, ci si può perdere facilmente». Le chiediamo se sia successo anche a lei. «Da ragazzina facevo sempre autostop, anche se potevo farmi accompagnare. Per fortuna sono stati tutti carini, ma oggi non posso fare a meno di chiedermi come abbia fatto a mettermi in una posizione così vulnerabile credendo che il mondo si sarebbe preso cura

di me.» Nel microcosmo della comune la disparità di genere è evidente. «Malgrado l'ambizione di costruire una società più giusta e senza gerarchia, erano le donne a svolgere le faccende domestiche, a cucinare e stare dietro ai bambini. Tutto quell'idealismo si infrangeva al momento di lavare i piatti. Quando nel libro le ragazze conquistato un frammento di potere, lo usano per controllare psicologicamente le altre.» A volte in modi terribili. Il focus della storia infatti non è l'adorazione per il leader della comune, Russell Hadrick, musicista senza talento, narcisista e violento, e non sono nemmeno gli omicidi crudeli, bensì l'ossessione a tratti disperata che la giovane Evie sviluppa per una delle ragazze, Suzanne, ex ballerina dal fascino predatorio, che in un'indimenticabile scena iniziale appare in mezzo a un gruppo di coetanee, «figure tragiche e isolate. Come una famiglia reale in esilio».
Le ragazze è la mappa di un'amicizia pericolosa e degli ambigui meccanismi di seduzione e manipolazione che scattano tra le donne. Pur di ottenere l'approvazione di Suzanne, Evie arriverà a mentire, rubare e a sottomettersi a esperienze sessuali brutali. Dopo quell'estate non sarà più la stessa.
«Mi piaceva l'idea di scrivere una storia in cui gli uomini fossero incidentali, sullo sfondo. Anche perché da vicino risultano tutti deludenti: Russell, Mitch, il padre di Evie, i fidanzati della madre…» Questo rispecchia anche la sua esperienza personale. Sappiamo che a ventun anni è uscita con un uomo molto più grande di lei, ne ha parlato in un racconto per «Salon», «sono pronta per fare la matrigna a ventun anni?». «No. Credo che in una società che li mette sul piedistallo, che li considera arbitri magici delle nostre vite, sia difficile per noi donne vedere gli uomini chiaramente. L'amicizia femminile ha più sottigliezza e mille sfumature e non è stata ancora esplorata come le classiche storie d'amore. La letteratura ha iniziato a occuparsene da poco e questo è incoraggiante, penso all'esempio di Elena Ferrante, che è stata una grande ispirazione per me, anche per il modo in cui riesce a parlare del corpo.»
Le ragazze racconta cosa significa diventare adulte in un mondo incentrato sugli uomini e pervaso dal loro desiderio. Evie da adulta ricorda come la sua vita sembrasse una sala d'aspetto in attesa che qualcuno finalmente la notasse, mentre i ragazzi si preoccupavano di diventare sé stessi. «La nostra cultura ci insegna un sacco di cose sull'amore romantico e che cosa aspettarci, attraverso libri e film, ma non come diventare e credere in noi stesse. Ricordo che da piccola dormivo in quelle lenzuola con stampati i personaggi della favola della Sirenetta. Sul cuscino c'era il disegno del seno di Ariel coperto da conchiglie e io ci poggiavo la testa. Ecco, cresciamo con lo sguardo maschile ovunque, addosso, lo interiorizziamo senza rendercene conto e diventa il nostro. Nel libro le ragazze si guardano come le guardano gli uomini: in modo gerarchico e giudicatorio. Lo sguardo degli altri è un'esperienza claustrofobica, addirittura infernale.»
Cline ha iniziato a rendersene conto intorno ai quattordici anni, l'età della sua protagonista. «Credo che sia quello il momento in cui le ragazzine si accorgono di questo mondo di uomini e di come sono viste sessualmente. Ho quattro sorelle più piccole di me e anno dopo anno ho visto ripetersi quel fenomeno, l'esperienza del corpo che significa qualcos'altro. Ad un tratto tutti cominciano ad avere opinioni su come appari e su come invece dovresti essere. È alienante.»
Le cose non sono cambiate granché. Lo abbiamo visto quest'estate con il veto del burkini in spiaggia. «Già, è ridicolo. Il corpo femminile è da sempre un territorio politico. Come se non avessimo alcuna sovranità su di esso. Per non parlare della violenza sessuale nei campus delle università americane, che è diventata un argomento bollente.»
A casa sua comunque regnavano le bambine. «Cinque sorelle e due fratelli, una serra di femminilità. Terrificante. Ricordo la tensione tra fare parte del gruppo e voler stare da soli, amare e un minuto dopo odiare la stessa persona, i conflitti di lealtà, il senso di incertezza. Conflitti interiorizzati che creavano invisibili fenomeni metereologici.» Da un certo punto di vista era come vivere in una comune «dove i più grandi badavano ai più piccoli, anche se non c'è stato nessun omicidio». A tavola c'erano quantità folli di cibo, «eppure sembrava che non ce ne fosse mai abbastanza, come i vestiti, lo spazio, l'attenzione e

l'amore. Sgomitavamo parecchio. Ho dormito per la prima volta da sola a ventun anni e la cosa buffa è che non riuscivo a prendere sonno perché mi mancava il rumore del respiro delle mie sorelle». Leggere diventa la sua «stanza tutta per sé». Anche per questo, verso i dieci, undici anni, Cline tenta una carriera nel cinema – «volevo essere vista» – e approda a particine per la tv e pubblicità di gelati. Ci riprova dopo un liceo alternativo e un po' hippie. «Non ero molto brava, ma le audizioni sono un'esperienza alienante. Tutte le altre sembravano me, perché cercavano quel tipo di fisico, stessa altezza, stessa corporatura. Ero solo una risorsa, uno strumento per ruoli da fidanzata appiccicosa o vittima di violenza sessuale rovinata per sempre.»
Si trasferisce a New York per studiare alla Columbia University Letteratura e scrittura creativa. Scrivere era sempre stata una sua passione, all'università aveva anche vinto un premio. «È la cura perfetta per chi vuole recitare. Lo scrittore controlla tutto e i personaggi inventati hanno molta più profondità e sfumature di quelli che dovevo interpretare» dice. Ha talento. Nel 2013 un suo racconto, *Marion*, su una bambina che cresce in una comune contemporanea (a cui poi si è ispirato il romanzo), viene pubblicato sul «Paris Review». Diventa editor di narrativa per il «New Yorker» e si affida a un agente letterario.
Riservatissima sulla sua vita privata, ha conservato una ristretta cerchia di amici. Si tiene lontana dai social network e non possiede uno smartphone: «Non voglio distrarmi». A Brooklyn ha vissuto per anni in un capanno degli attrezzi riadattato, una sistemazione da artista bohémien, ricoperta di edera, nel cortile di amici. Per farsi la doccia in un bagno vero doveva attraversare in asciugamano e stivali da pioggia il giardino. Oggi lavora ancora nel capanno, ma ha affittato un appartamento dall'altra parte della strada. «I soldi mi hanno dato la tranquillità necessaria per continuare a scrivere.» Dice di non avere una particolare routine: annota sul computer frasi che le vengono in mente e che diventano piccoli spunti da usare al momento giusto. Ora sta scrivendo il suo secondo romanzo. «Niente più comuni. È ambientato al giorno d'oggi ma ruota intorno agli stessi temi del primo, dinamiche di potere tra uomini e donne.»

Storia del bambino che non sapeva leggere

La casa editrice Uovonero lancia la collana I libri di Camilla che ripropone classici per l'infanzia in una versione modificata. Pensati per bambini con problemi di comunicazione, sono utili come avviamento alla lettura e per madrelingua stranieri

Severino Colombo, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 25 settembre 2016

Nasce la Collana di albi modificati inclusivi per letture liberamente accessibili. Detta così la notizia – buona, anzi ottima – suona come qualcosa di abbastanza incomprensibile, mentre, al contrario, si tratta di libri che puntano a essere compresi davvero da tutti. Sono I libri di Camilla, dal nome che formano le iniziali delle parole: CAMILLA.

«L'idea alla base è proporre albi di successo, libri che sono piccoli classici in una versione modificata rispetto agli originali, per renderli più leggibili da un numero di lettori più ampio» spiega Sante Bandirali, fondatore con Enza Crivelli e Lorenza Pozzi della casa editrice Uovonero di Crema (Cremona) che cura il progetto.

Il libro in questa nuova versione mantiene lo stesso formato, le stesse illustrazioni, la stessa carta e lo stesso prezzo dell'edizione di partenza; le modifiche riguardano, invece, una semplificazione del testo, utile a cogliere il senso, e soprattutto la presenza di simboli Wls (Widgit Literacy Symbols), sistema tra i più usati nella comunicazione aumentativa e alternativa per bambini (e persone in genere) con problemi di comunicazione, comprensione e attenzione.

I libri di Camilla sono un'evoluzione della collana di Uovonero Pesci parlanti: opere che usano lo stesso alfabeto e simboli pittografici (della serie Pcs, Picture Communication Symbols) e che hanno venduto finora ventimila copie.

Quella dei libri per «lettori speciali» è una nicchia di mercato in forte crescita. Avverte Bandirali: «Testi con parole, immagini e simboli finora venivano creati in maniera artigianale a casa o dalle biblioteche con collage e fotocopie». Ora sono libri a tutti gli effetti. E come tali possono essere usati all'interno di una classe. La filosofia è inclusiva: «C'è chi un libro lo legge solo attraverso un testo, chi con i simboli e chi utilizzando gli uni e gli altri insieme. E può diventare un gioco creativo dare un nuovo senso ai simboli».

Nel progetto I libri di Camilla Uovonero ha coinvolto altre case editrici – Babalibri, Bohem Press, Coccole Books, Giralangolo, Kalandraka, Lapis, Lo Stampatello, Sinnos e Topipittori – unite da cura e qualità dei titoli in catalogo. A inaugurare la collana è *Che rabbia!* di Mireille d'Allancé, libro cult di Babalibri che racconta a bambini dai tre anni in su come convivere con il sentimento (complicato) della rabbia.

In libreria dal prossimo 13 ottobre, l'albo sarà presentato in due anteprime: il 30 settembre a Milano, alla manifestazione Hai visto un re? (30 settembre-2 ottobre) con Banddirali, Francesca Archinto (Babalibri) e l'équipe di neuropsicologia dello sviluppo del centro medico S'Antagostino; e il 5 ottobre a Brescia, al festival della lettura per la prima infanzia Adibook (29 settembre-9 ottobre). Il secondo titolo della collana sarà *Le parole di Bianca sono farfalle* di Chiara Lorenzoni e Sophie Fatus (Giralangolo) che verrà presentato a Roma in occasione di Più libri più liberi (7-11 dicembre).

Per *Che rabbia!* l'editrice cremasca (in collaborazione con Auxilia, società che gestisce e distribuisce in Italia i simboli Wls) ha ottenuto l'inserimento di nuove voci su misura. Spiega Bandirali: «Nel

libro si parla di spinaci e abbiamo chiesto che venisse creato un simbolo ad hoc così come l'avverbio "ecco"». In altri casi i simboli saranno adattati in base alle differenze da un paese e l'altro. Ad esempio: «Un sandwich nel mondo anglosassone fa pensare a un hamburger; da noi, invece, a un panino con il salame».

I simboli Wls, oggi tradotti in diciassette lingue, spiega Enza Crivelli, pedagogista che si occupa di autismo ed è la responsabile scientifica di Uovonero, nascono in àmbito riabilitativo: «Per persone con problemi di comunicazione, bambini con autismo, ritardi nel linguaggio o sindromi di Down, di Rett o di Williams». Ma fornire un supporto visivo per imparare a leggere funziona anche in altri contesti. Per l'avviamento alla lettura di bambini della fascia dai 3 ai 5 anni che ancora non hanno le competenze per leggere in autonomia; per bambini in età scolare con difficoltà di lettura. E ancora, aggiunge Crivelli, «per bambini (e adulti) di madrelingua straniera, che usano o hanno usato un altro alfabeto e un sistema di scrittura diversi da quello italiano».

Da dove vengono i libri tascabili

Nonostante il nome, le dimensioni non c'entrano: sono quelli su cui gli editori guadagnano di più, e nel tempo la loro funzione è molto cambiata

Giacomo Papi, «Il Post», 26 settembre 2016

Le case editrici guadagnano soprattutto sulle seconde edizioni economiche, cioè sui cosiddetti libri tascabili. Produrli costa meno e, quindi, il guadagno è molto più alto: la redditività di un tascabile è intorno al 40-45 percento contro il 20-25 delle prime edizioni. Il risparmio non è tanto dovuto a fattori materiali – la qualità della carta, della rilegatura o delle copertine non rigide – quanto ai costi editoriali che sono molto minori. L'editore non deve pagare traduzioni, revisioni e correzioni di bozze, ha costi di produzione più bassi, ma soprattutto paga meno gli autori: non ci sono costi per l'anticipo – quindi gli editori rischiano meno se il libro non vende – e le royalties, i diritti, sono più bassi – intorno al 6-8 percento rispetto al 12-15 delle prime edizioni. Per questa ragione, per il bilancio di un grande e medio editore – è raro che i piccoli abbiano seconde edizioni economiche –, l'andamento dei tascabili è fondamentale. Oltre a rappresentare la politica di catalogo dell'editore, dunque la base della sua forza, i tascabili portano soldi e garantiscono la liquidità necessaria per produrre nuove edizioni.

Negli ultimi decenni la proliferazione di collane in brossura – cioè con la copertina di carta, non di cartone – e i cambiamenti del pubblico hanno reso molto meno chiara la distinzione tra prime e seconde edizioni economiche, generando alcuni paradossi. «I confini sono molto meno netti» dice Giancarlo Ferretti, critico letterario e storico dell'editoria. «Ma nell'elenco dei più venduti ci sono ancora quasi esclusivamente prime edizioni e questo significa che il mercato è ancora dominato dalle novità.»

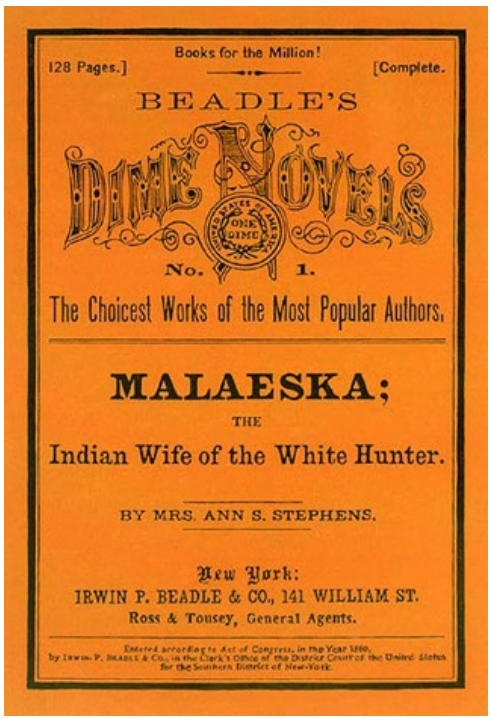
La società di rilevazioni Gfk calcola che nel 2015 in Italia le novità abbiano fatturato 106 milioni di euro, contro i 26 delle edizioni economiche. Ma oggi la qualità di un tascabile non è necessariamente molto più bassa di quella della prima edizione. Un esempio: la qualità della carta e della rilegatura di una prima edizione pubblicata da Einaudi Stile libero è appena superiore, e solo per la presenza di alette e per le dimensioni, dello stesso titolo ripubblicato l'anno dopo in Et, la collana tascabile di Einaudi, anche se il secondo avrà un prezzo di circa un terzo inferiore. Il piccolo formato oggi non significa necessariamente edizioni più povere. La Piccola Biblioteca Adelphi e Sellerio producono libri di piccolo formato di alta qualità. Almeno in linea teorica potrebbe nascere una collana di tascabili, cioè seconde edizioni, più preziosa della collana da cui pesca, per esempio con la copertina rigida e la carta più spessa – anche se ovviamente la redditività si abbasserebbe un po'.

L'altro paradosso è che i tascabili non definiscono più, nemmeno, il formato ridotto e che quindi la parola «tascabile» ha perso il suo senso. Teoricamente potrebbero esistere tascabili giganti, o almeno più grandi delle prime edizioni. La forma dei libri è una variabile che riflette le trasformazioni sociali, in particolare l'emergere di nuove classi o di nuove fasce di lettori all'interno delle vecchie, e i cambiamenti delle abitudini di lettura. Intuire l'esistenza di un pubblico prima invisibile spinge a ripensare il libro sia come contenitore che come contenuto.

Piccola storia dei libri piccoli

Il termine «tascabile» viene dagli Stati Uniti: è una traduzione letterale che ha finito per orientare e confondere le idee sulla natura dell'oggetto, definendolo più in base alle dimensioni che ai costi e al pubblico. Pocket Books – appunto: libri da tasca – era una divisione che la Simon&Schuster, uno dei più importanti editori del mondo, lanciò nel 1939. Collane simili, però, esistevano già: la più importante fu quella dell'editore inglese Penguin, nata nel 1935 sull'esempio della tedesca Albatross Books, che pubblicava dal 1931. In Francia i livres de poche sarebbero arrivati nel 1952.

Ma libri di dimensioni ridotte esistono da – quasi – sempre, anche se non implicano necessariamente, anzi, bassi prezzi e alte tirature. L'uomo che inventò i libri piccoli si chiamava Aldo Manuzio, un grande editore e tipografo attivo a Venezia alla fine del Quattrocento che intuì l'esistenza di un pubblico pronto a utilizzare i libri in modo diverso da quello dominante fino ad allora, lettori meno orientati allo studio e più al piacere, affamati di storie da leggere ovunque e in qualunque posizione, non solo seduti al tavolo come gli eruditi, ma anche sprofondati in poltrona, sdraiati in un prato e, soprattutto, di notte a letto. Intuì, cioè, che la maneggiabilità e trasportabilità dei libri era una variabile funzionale importante, e che un formato ridotto sarebbe stato decisivo per allargarne l'utilizzo e, quindi, la vendita. Ma per attrarre il pubblico dei nuovi ricchi che gravitava intorno alle corti – lo stesso pubblico a cui si rivolse, per esempio, Ludovico Ariosto quando scrisse *Orlando furioso* – i libri dovevano essere concepiti come piccoli gioielli. Manuzio fece, cioè, un'operazione simile a quella che mezzo millennio più tardi Steve Jobs avrebbe fatto con gli iPhone.



Ma fino all'avvento dell'editoria industriale, cioè all'Ottocento, la dimensione dei libri non era direttamente legata al prezzo. Produrre un libro piccolo, senza macchine adatte e senza un pubblico abbastanza grande da giustificare altissime tirature, non costa meno che stamparne uno grande, anzi, e questo anche se richiede meno carta. I primi romanzi a basso prezzo rivolti esplicitamente a un pubblico popolare furono i *penny dreadful*, o *penny horrible* o *penny blood*, che uscirono in Inghilterra intorno al 1830.

Lo schema fu replicato in America qualche decennio più tardi con i cosiddetti «dime-novel», romanzi da un dime, cioè dieci centesimi di dollaro, che erano venduti in edicola con cadenza periodica, per intercettare un pubblico nuovo di lavoratori che sapevano leggere e avrebbero potuto e voluto farlo per andare e tornare dal lavoro (infatti questo genere di editoria è catalogata anche come «railway literature», letteratura da ferrovia). Le Beadle Series furono le prime e le più famose. Il primo romanzo *Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter* di Ann S. Stephens uscì il 9 giugno 1860, pubblicato da Erastus e, appunto, Irwin Beadle. In pochi mesi vendette 65000 copie, rivoluzionando l'editoria per sempre. Ogni romanzo era sulle cento pagine, il formato 16,5 per 10,8 centimetri, circa la metà di un A4, più o meno, quindi, come un libro normale di oggi. L'editoria diventava industriale e popolare, e i libri prodotti di massa, concepiti per un pubblico immenso, potenzialmente senza confini. Nel 1910 nacque la Collection Nelson con sedi a New York, Edimburgo, Londra, Parigi.

Educare e intrattenere le masse

In Italia le ragioni del capitalismo si sposarono, da subito, con una certa attitudine di derivazione socialista-cattolica. Così si puntò sulla diffusione della cultura e non soltanto sui profitti garantiti dall'intrattenimento. Il primo fu Sonzogno che intorno al 1865 lanciò le collane Biblioteca del popolo, Biblioteca universale, Biblioteca classica e Biblioteca romantica illustrata, specializzate in manuali tecnici, letteratura e amore. Naturalmente vinse l'amore. Negli anni Venti del Novecento Sonzogno si specializzò in collane popolari per signorine romantiche.

L'editoria popolare a basso prezzo si divarica in due rami: da una parte la letteratura di genere senza intenti educativi – come i gialli Mondadori, nati nel 1929, o gli Harmony –, dall'altra, soprattutto in Italia, l'intento politico di educare le masse fa produrre libri di qualità, accessibili anche alle tasche dei poveri. Non sempre i poveri avevano i gusti immaginati dagli editori. Dice Ferretti: «Negli anni Trenta Bompiani vara la collana Corona. Elio Vittorini, che la dirigeva, sosteneva di ispirarsi a Sonzogno, ma non era una collana per niente popolare. Pubblicava autori poco famosi, o faceva operazioni geniali, ma raffinatissime, come ripubblicare un solo volume della *Storia dei musulmani in Sicilia* di Michele Armari che in origine di volumi ne prevedeva dodici».

Con la fine della guerra e la caduta del fascismo, l'ideale politico di educare – e istruire – le masse si rafforzò. Nel 1949 il Pci fece nascere la Cooperativa del libro popolare (Colip) la cui collana Universale economica – o del Canguro – negli anni Cinquanta sarebbe diventata l'Universale economica di Feltrinelli e avrebbe lasciato traccia di sé nel nome della collana I canguri. Sempre nel 1949 nacque la Bur, Biblioteca universale Rizzoli, che segnò il passaggio della casa editrice dai giornali e periodici ai libri. Racconta Ferretti: «Fu Luigi Rusca, un funzionario della casa editrice, a proporre l'idea di una collana economica di classici a Angelo Rizzoli, ma il commendatore esitava. Era un tipo che univa la prudenza all'audacia. Alla fine, finalmente, si decise, e dopo qualche mese tornò dal suo funzionario: "Rusca," gli disse "lei mi ha imbrogliato: non mi aveva mica detto che con questi libri si faceva un sacco di soldi". Nel secondo dopoguerra le collane economiche rispondevano a una domanda generale di cultura, dovuta al fascismo e alla distruzione lasciata dalla guerra». I Bur avevano la copertina grigia, formato 10,2x15,6 cm, i titoli in carattere Bodoni, e uscivano ogni settimana. Il prezzo era calcolato in base alla carta, praticamente a peso, come dal macellaio: 50 lire ogni 100 pagine. La qualità dei libri e la quantità della carta incideva sui costi di produzione e, quindi, sul prezzo al pubblico, più di quanto non faccia oggi.

L'altra collana fondamentale nella storia italiana dei tascabili sono gli Oscar Mondadori, lanciati nel 1965 con *Addio alle armi* di Ernest Hemingway. Lo slogan, inventato dal poeta e direttore editoriale Vittorio Sereni, diceva: «I libri-transistor» (che erano le radioline, un'altra diavoleria modernissima). Gli Oscar furono i primi a essere venduti in tutte le edicole, e ad avere un direttore responsabile, come un periodico. «La grande intuizione di Mondadori» dice Ferretti «fu pubblicare soltanto romanzi, mentre le collane economiche fino ad allora avevano cercato di coprire tutte le discipline. Inoltre negli Oscar non c'erano solo classici, ma anche romanzi italiani contemporanei di qualità, come *La ragazza di Bube* di Cassola, Vittorini, o *Il giardino dei Finzi-Contini* di Bassani. Negli anni Sessanta in Italia ci fu un piccolo boom dei romanzi di qualità, perché probabilmente si era formato un pubblico più esigente e più attento alle novità».

Il piccolo formato oggi non significa necessariamente edizioni più povere.

A che punto siamo arrivati

La strada aperta dagli Oscar non si è ancora conclusa. Si capì che il prezzo dei libri era una variabile che interessava, quindi raggiungeva, un pubblico non necessariamente popolare. La scelta di acquistare libri piccoli ed economici dipendeva dalle disponibilità, ma anche dal modo in cui venivano letti. Da allora

il lavoro dell'editore non si limitò più alla scelta, alla cura e alla distribuzione dei testi: divenne fondamentale il publishing: scegliere come presentare il libro, che oggetto produrre, per raggiungere il pubblico che si cercava. I libri iniziarono ad assomigliare a scatole con cui presentare un testo. I confini, in qualche modo, saltarono, si confusero. La divisione tra libri per ricchi e libri per poveri non reggeva più, e questo generò effetti sorprendenti, rimescolando l'offerta: furono lanciate ed ebbero successo collane in formato tascabile, ma raffinatissime, che si rivolgevano a lettori colti o desiderosi di sembrarlo, ma a prezzi contenuti, come la Piccola Biblioteca Adelphi, nel 1973, o la Memoria di Sellerio, nel 1979. Come ai tempi di Manunzio, i libri piccoli tornarono a essere gioielli, oggetti identitari in grado di definire chi li acquistava. In altri casi i prezzi crollarono: nel 1992 Stampa alternativa di Marcello Baraghini inventò la collana Millelire, vendendo un milione di copie di *Lettera sulla felicità* di Epicuro; nello stesso anno Newton Compton lanciò la collana 100 pagine 1000 lire, ripubblicando testi brevi di autori classici – Freud, Shakespeare, Kafka i primi – a prezzi minimi; nel 1995 incominciarono a uscire i Miti Mondadori, per cercare di rivitalizzare la vena degli Oscar; e nel 1996 Einaudi lanciò Stile libero, che fino al 2001 fu la collana di tascabili della casa editrice, anche se aveva la licenza di pubblicare un certo numero di «original», cioè di titoli che la casa editrice madre non avrebbe potuto permettersi. La linea di divisione tra prime edizioni con la copertina di cartone e la rilegatura a filo, e le seconde in formato più piccolo e in brossura, semplicemente, è saltata. La scelta del formato e la politica sul prezzo sono diventate variabili che definiscono la collana e la casa editrice, e il tipo di libro che pubblica. Due anni fa, nel 2014, Mondadori ha provato una cosa nuova con i Flipback, ripubblicando alcuni dei suoi best seller maggiori in formato minuscolo, impaginandoli in orizzontale in modo da potere essere letti con una sola mano, come si fa sui telefonini, ma l'esperimento non ha avuto successo. Nel campionato della maneggiabilità e trasportabilità, gli smartphone e gli eReader trionfano. Il concetto di tascabile – seconde edizioni di piccolo formato e basso prezzo rivolte a un pubblico popolare – non tiene più. Rimane vivissima, invece, la funzione delle edizioni economiche. Se le classifiche sono dominate dalle novità, le seconde edizioni – che hanno costi di produzione e quindi prezzi più bassi – rimangono la strategia più efficace per allungare la vita dei libri o resuscitarli dopo che la prima edizione ha terminato il suo ciclo. E rimangono il modo più facile per un editore per continuare a trarre profitti da un libro, aumentandone la redditività. Normalmente una prima edizione rimane sui banchi delle novità delle librerie qualche settimana, un paio di mesi se è un grande successo, dopodiché i librai rendono alla casa editrice i libri invenduti, trattenendo qualche copia per gli scaffali nella speranza che, prima o poi, un cliente richieda proprio quel titolo.

Le seconde edizioni rimangono la strategia più efficace per allungare la vita dei libri.

Soltanto una piccola parte delle novità verrà ripubblicata in seconda edizione economica: nel 2010 era il 3,8 percento, nel 2015 questa percentuale è salita al 4,9. I titoli scelti sono quelli che hanno avuto successo e che l'editore sa di potere vendere ancora, a patto che qualcuno possa ancora vederli. La ripubblicazione in economica è la sola possibilità per trasformare un successo in un long seller: per questo la percentuale dei titoli che vengono riproposti in economica è cresciuta e per questo il ciclo della ripubblicazione si è accorciato. Per un editore, oggi, è più conveniente rifare un libro in edizione tascabile, piuttosto che altre ristampe dell'edizione originale. Fino a dieci anni fa una seconda edizione non poteva assolutamente uscire prima di due anni, un anno e mezzo nei casi eccezionali. Negli ultimi cinque anni, la regola è saltata. Oggi una novità può uscire in edizione economica anche nove mesi dopo la pubblicazione della prima, perché è l'unico modo di farla tornare sui banchi delle librerie.

I lettori si conquistano a scuola

Il «Süddeutsche Zeitung» dedica ai bambini pagine e un supplemento che esce quattro volte l'anno. In Germania sei milioni di giovani preferiscono l'edizione cartacea

Roberto Giardina, «Italia Oggi», 28 settembre 2016

Come si conquistano i lettori? Andandoli a cercare alla scuola elementare. I bambini di oggi, tra i dieci e i quindici anni, nonostante tablet, cellulari e computer, dovranno anche sentire il desiderio di leggere un giornale, possibilmente nell'edizione cartacea. La stampa tedesca è ancora un paradiso in confronto a quanto avviene negli altri paesi d'Europa, ma le copie sia pure lentamente scendono, e cala di conseguenza la pubblicità. E si corre ai ripari.

Il «Süddeutsche Zeitung» ha ogni settimana delle pagine rivolte ai giovani lettori, e quattro volte all'anno pubblica un supplemento «für Kinder», per bambini, non ragazzi, per lettori e lettrici tra gli otto e i dodici anni. L'ultimo, a fine settembre, con l'apertura delle scuole in Baviera, è stato accluso in ogni copia per gli adulti, esattamente 391894 esemplari venduti. Sono 1200 le scuole che partecipano all'iniziativa, così da trentacinquemila a quarantacinquemila copie finiscono direttamente nelle mani degli allievi dalla terza alla sesta elementare.

La lettura è interessante anche per i genitori. Ed è rivelatrice per capire cosa intendono i responsabili del «Süddeutsche» per un giornale diretto ai bambini. Niente pupazzetti e storielle divertenti. In questi giorni si parla della campagna elettorale negli Stati Uniti, e finisce dunque anche in copertina per i piccoli lettori: Wahlen in den Usa, elezioni negli Stati Uniti, il sottotitolo più accattivante continua «perché i presidenti hanno sempre animali domestici». Nelle pagine seguenti, notizie sintetiche e chiare sugli Usa, un articolo sugli indiani d'America «che non eleggevano il loro capo», e un altro su Dirk Nowitzki, il campione di basket tedesco che ha conquistato gli States. Poi, di seguito: come mai anche i bambini americani possono avere un'arma. Un ritratto di Donald Trump cerca di spiegare come un miliardario un po' strambo possa diventare domani l'uomo più potente al mondo. E, ovviamente, un articolo parallelo su Hillary, che forse diventerà la prima donna presidente a stelle e strisce.

Lo stile dei pezzi è semplice, mai puerile. Hillary, però, non giunge prima al mondo: quante donne sono già al comando, da Frau Angela a Malta alla Namibia al Cile? Quindi una piccola provocazione: il presidente Usa può decidere molto, ma come si comanda in famiglia?

I lettori di domani saranno interessati alla vita quotidiana dei coetanei in America: come sono le loro scuole, come ricevono i voti. Solo a pagina ventisei troviamo una storia a fumetti, e infine due pagine di giochi, ma si chiude con Barack Obama: a novembre va in pensione, come vivrà da quel giorno?

Se si cerca di conquistare i lettori di domani non bisogna viziarli con articoli superficiali e infantili. L'85 percento dei tedeschi legge un quotidiano, non importa se on line o su carta. La lettura on line per i giovani (dai quattordici ai ventinove anni) è salita nel 106 percento negli ultimi anni. E sei milioni di giovani preferiscono l'edizione cartacea.

Quando l'inventario dei ricordi crea il mondo

Da appassionata lettrice di Virginia Woolf alla trasformazione in autrice di grande successo. L'officina della narrazione, il «noi» che alimenta la memoria collettiva e la sua collocazione femminista

Francesca Maffioli, «il manifesto», 29 settembre 2016

Annie Ernaux ci accoglie nella sua casa a nord dell'area metropolitana di Parigi. Pensiamo alle stesse stanze descritte nei suoi romanzi: le finestre, grandissime, si affacciano sul tratto naturalistico della Val-d'Oise, verdissima e acquitrinosa; invece la stanza dove Annie Ernaux scrive è situata a nord e la sola finestra, centrale e rivolta agli alberi del giardino, si trova simmetricamente esposta sulla scrivania. La scrittrice sceglie di risponderci riguardo alle sue narrazioni e alla condizione femminile nella società francese contemporanea.

Virginia Woolf nel 1929 pubblicava «Una stanza tutta per sé», luogo simbolico della libertà intellettuale e al contempo luogo reale della scrittura. Ci può raccontare qualcosa della sua stanza, di come attraverso la sua concezione della memoria i ricordi riaffiorino?

Adoro Virginia Woolf e ho molto amato *Le Onde*, testo sul quale tra l'altro ho preparato la mia tesi. Per svariati motivi rappresenta la bellezza assoluta, ma soprattutto per la visione della natura, che è rappresentata come qualcosa di magnifico e insieme di mortale. «La stanza tutta per sé» è stata per me il luogo della lettura e in primis quello della scrittura. Solo verso i tredici anni ho avuto una stanza tutta per me. Prima stavo in quella dei miei genitori e leggevo sulle scale, dove salivano il calore e i rumori dell'épicerie-café dei miei. Più tardi la mia stanzetta è diventata il luogo in cui, figlia unica, mi tenevo compagnia con l'immaginazione e i sogni. Da adulta, la ricerca di uno spazio per me sola ha costituito un'esigenza inevitabile, ed è per questo che ho sempre lavorato, anche dopo che i miei libri hanno avuto successo: non volevo che scrivere diventasse un dovere imprescindibile. Quando immaginavo un luogo per vivere pensavo a qualcosa di più grande di una stanza, sicuramente mi pensavo tutta sola e intenta a scrivere, questa era la mia idea di libertà. Ora la mia libertà è essenzialmente la mia scrivania; è il luogo da cui viaggio secondo una geometria di cerchi concentrici da cui talora mi distacco per immergermi nel mondo reale, sulla rete ferroviaria che collega le periferie a Parigi, e per calarmi nella dimensione della mia memoria.

In che modo la memoria privata può trasformarsi in evocazione collettiva?

Nei miei romanzi ho cercato di sconvolgere il modello tradizionale dell'autobiografia. Questo desiderio si è esplicitato in particolare dopo gli anni Ottanta: i romanzi successivi a *Il posto* (L'Orma) sono meno autobiografici, più «socioautobiografici» e più liberi, perché alla ricerca di un passato non solo personale. Scrivere è diventato l'esercizio di una speciale esplorazione dove invece di reperire il sé del mio passato ho cercato di perderlo in una realtà più allargata, quella di una cultura, di un'epoca, di una condizione d'esistere che non fosse solamente la mia. Il ricordo inteso come souvenir personale mi interessa solo in quanto espediente per trovare una sorta di coscienza espansa che mi aiuta a ricordare gli eventi accumulati nel tempo. Ho sentito l'oppressione in quello che anche altrove definisco «il linguaggio dei dominanti», cioè un codice straniero che ha rigettato chi come

me proveniva dal milieu popolare. È per questo che nei miei romanzi ho cercato di evitare questo codice, perché la mia lingua di appartenenza sociale è stata quella dei dominati (la classe popolare, quella contadina e operaia della campagna normanna). Per lingua dei dominanti intendo pure la lingua del codice patriarcale, anche di quello letterario, a cui si è costretti ad accedere per ragioni professionali, intellettuali o artistiche. Dopo una lunga riflessione personale, nei primi anni Ottanta, ho tentato di sfuggire a questa logica estranea, optando per una lingua diversa, in piena coscienza e volontà.

Ci parli del punto di vista tramite cui descrive e costruisce i suoi libri. In che modo, nel suo romanzo «Gli anni» (L'Orma), la scelta della focalizzazione interna, attraverso il privilegio del «lei», risponde ai suoi bisogni di scrittrice? Questa scelta deriva da una necessità di neutralità e oggettivazione, dal desiderio di distacco oppure dall'esigenza di rendere molteplice l'io narrante?

Per me la riflessione teorica è qualcosa di preparatorio, di un percorso a prescindere che non traspare necessariamente. Tuttavia, nel momento della scrittura, mi pongo costantemente delle questioni di natura teorica, o meglio ideologica: rifletto sullo stato della società. Anche su temi cruciali, come quello razziale: se nel momento di scrivere decido di riferirmi a «una donna nera» per esempio, questo riferirmi non è neutro bensì mi pone in un solco critico, identitario e relazionale. Devo confessare che effettivamente una riflessione teorica che torna costantemente riguarda proprio il punto di vista da cui raccontare. Il mio sentimento nei confronti della voce narrante è sempre quello di uno sdoppiamento, perché io sono, e mi sento, sia l'autrice sia la narratrice dei miei scritti. Cercavo qualcosa che desse conto del fatto che in quanto esseri umani rappresentiamo delle individualità ma costituiamo altresì il mondo (l'epoca e il luogo). In *Gli anni*, secondo l'idea che è il mondo ad attraversarci, avrei voluto che la voce narrante fosse plurale, in ordine al mio desiderio di raccontare una verità storica collettiva; tuttavia il «noi» non avrebbe potuto esaurire il mio desiderio espressivo, poiché le azioni del singolo sarebbero andate a perdersi, a dileguarsi. È stato in quel momento che l'immagine di me bambina mi è venuta in soccorso: mi sono ricordata di una vecchia fotografia che mi ritraeva stesa sui sassi, in riva al mare, con gli occhi chiusi, i capelli intrecciati e con indosso un costume da bagno chiaro. Ho pensato che avrei dovuto parlare tramite quella voce, la sua voce.

«La mia libertà è essenzialmente la mia scrivania.»

Nonostante le lotte di emancipazione e liberazione, insieme all'acquisizione dei diritti, il controllo sul corpo della donna permane seppure mutato di segno. In nome dell'identità nazionale francese, provvedimenti amministrativi sostituiscono un dialogo che dovrebbe calarsi nella materialità delle vite. Come si rapporta, come donna e femminista a questa trasformazione?

La questione dell'identità, o meglio la continua ripetizione di questa definizione, affligge la società francese almeno da prima degli anni Novanta. Mi raccomando, ci tengo a dire che non si tratta dell'identità femminile, che è altra cosa. Credo che in Francia si parli di identità culturale per negare le molteplicità: sussiste il rifiuto di riconoscere le identità plurali e l'accoglienza è stata sostituita dalla volontà di proteggersi. Questa traiettoria del pensiero non risale al recente clima degli attentati, ma a molto più lontano nel tempo – a una scelta di opporsi, di irrigidirsi, in definitiva di arroccarsi contro qualcosa o qualcuno. Ciò deriva dall'idea di nazione francese intesa come corpo definito e circoscritto. E voglio ricordare la nozione di «corpo dello stato» degli anni Quaranta: le camere riunite concessero pieni poteri a Philippe Pétain, con le nefaste conseguenze che conosciamo. Aborrendo questa logica di corpo dello stato trovo persecutori

i provvedimenti presi nei confronti delle donne musulmane. Si tratta da una parte di prese di potere che esplicitano un'insofferenza nei confronti dell'Islam, dall'altra della messa in pratica dell'ennesimo dispositivo di controllo sul corpo delle donne. Trovo vergognosa la nota immagine che ha fatto il giro dei media internazionali (una donna in spiaggia costretta a spogliarsi del burkini, Ndr) e non esagero a dire che mi ha ricordato le immagini passate di donne costrette a spogliarsi, pur in altri contesti. Non nutro alcun dubbio in merito alla giustezza dell'affermazione che siamo di fronte all'ennesimo tentativo di controllo sui nostri corpi, sussiste infatti una forma di vessazione ossessiva, alimentata dall'evidenza che le donne continuano a non essere ascoltate. La violenza si nutre dell'assenza di dialogo e dell'opinione pregiudiziale. Le donne sono escluse a causa di queste «assenze», che le rendono ulteriormente invisibilizzate e recluse.

Umberto Eco e Peppa Pig: la Bompiani venduta a Giunti

Come richiesto dall'Antitrust Mondadori cede lo storico marchio all'editore fiorentino per 16,5 milioni. Gruppo GeMs grande sconfitto

Simonetta Fiori, «la Repubblica», 30 settembre 2016

Chissà come avrebbe commentato Valentino Bompiani il suo ultimo trasloco in un'antica villa fiorentina. E con lui tutti gli uomini e le donne del catalogo, da Albert Camus a Pier Vittorio Tondelli, da André Gide a Umberto Eco, i cui diritti fanno gola a molti. Per non dire del Piccolo Principe che si ritroverà a braccetto con Peppa Pig. Da ieri è ufficiale: Giunti ha comprato la Bompiani. L'antico marchio fiorentino ha acquisito la storica casa editrice milanese. E sul terreno restano alcuni sconfitti, tra cui il nipote dello «zio Val», Stefano Mauri, il timoniere del gruppo GeMs che ambiva a riprendersi un gioiello di famiglia.

A dire il vero, di giri ne aveva già fatti tanti il marchio del cavalier Bompiani. Per un lungo periodo di proprietà Fiat, più tardi la fusione con Rizzoli, infine un rapidissimo passaggio a Segrate, dopo l'annessione della galassia Rcs da parte di Mondadori. Ma qui non poteva restarci a lungo: l'autorità garante della concorrenza ne aveva sollecitato la cessione, insieme all'altra sigla Marsilio acquisita dalla famiglia De Michelis. Così ieri è stato siglato l'accordo tra Mondadori e Giunti. Costo dell'operazione, 16,5 milioni di euro. I fiorentini hanno sbaragliato diversi concorrenti, Feltrinelli e Il Saggiatore, ma soprattutto l'agguerrito Mauri che mostrava di tenerci parecchio. La tifoseria di GeMs sostiene che Mondadori ha fatto di tutto per eliminare un concorrente ritenuto pericoloso, tanto da rifiutargli l'offerta senza permettergli di rilanciarla. Alla fine l'ha spuntata il gruppo guidato da Martino Montanarini, già attivo nella gestione dei musei statali fiorentini, oggi consigliere di amministrazione di Civita. «Abbiamo vinto facendo la proposta più alta a busta chiusa» dice Montanarini, che esclude tagli per la Bompiani destinata a restare a Milano. Il marchio manterrà la sua identità, «che si sposa perfettamente con la storia culturale della Giunti, nella mescolanza di qualità alta e lettura popolare». E per rispettarne la fisionomia, aggiunge l'amministratore delegato, «abbiamo intenzione di mantenere alla guida Beatrice Masini, a cui la Bompiani era stata affidata dalla precedente proprietà: la casa editrice aveva già patito l'uscita di Elisabetta Sgarbi, sarebbe meglio non introdurre nuovi cambiamenti».

Nella redazione fiorentina si festeggia. L'acquisizione di Bompiani è l'ultimo importante passo di una casa editrice che già da qualche tempo sta cercando di scrollarsi di dosso la patina un po' polverosa di marchio di antichissima e illustre tradizione ma pur sempre di taratura minore rispetto ai grandi dell'editoria. Minore poi non tanto, sul piano dei fatturati: se si considera anche la scolastica, le sue cifre superano quelle di GeMs, collocandosi al secondo posto nel mercato dei libri, subito dopo la Mondadori. Un altro punto di forza sono le 190 librerie che per numero superano la catena feltrinelliana. «Librerie nostre, non in franchising» spiega Bruno Mari, una vita dentro Giunti e ora vicepresidente. Senza contare le acquisizioni di questi anni, da Dami a Editoriale Scienza.

La battaglia è ora concentrata sulla narrativa, come dice anche il presidente Sergio Giunti, fiero di

«riprendere una tradizione lunga e importante della nostra storia». Il cambio di passo era già avvenuto un anno fa con la nomina a direttore editoriale di Antonio Franchini, transfuga da Segrate. «Sono felicissimo, ma è presto per delineare progetti» dice l'editor che ha portato a Firenze scrittori di peso come Antonio Moresco e ora Andrea De Carlo, in uscita in questi giorni con il nuovo romanzo. «I nomi del catalogo Bompiani a cui sono più legato? Due tra tutti: Moravia e Eco.» Franchini tace sui viventi: la partita sarà soprattutto con La nave di Teseo, la casa editrice fondata da Elisabetta Sgarbi che s'è portata via dalla casa madre tanti autorevoli firme. E Ginevra Bompiani, la figlia del grande "Val", cosa ne pensa? «Speravo che il marchio rimanesse in famiglia, nel gruppo dei Mauri, oppure andasse ai miei amici come Il Saggiatore: non avrebbero comprato solo la sigla, ma anche la storia di ricerca, di passione, di servizio al proprio tempo. Il mio augurio ora è che Giunti interpreti l'acquisto in questo modo. La scelta della Masini mi sembra già un buon segnale.»

BOMPIANI