



La rassegna stampa di Oblique dal 16 al 30 novembre 2006

«Oggi si accumula l'inesperienza: non si crede più a niente e ci va bene tutto». Però...
Una nuova casa editrice anfibia, l'esordio di una nuova collana *fuoriformato*, il recupero dei classici e i nuovi lemmi d'oltreoceano: c'è qualcuno che – tra nuovi Frankenstein e vecchie bombe – sembra continuare a coltivarla, l'esperienza.

Sommario:

- “Nasce la casa editrice sul web e i romanzi in rete sono gratis”, *la Repubblica on line*, 17 novembre 2006;
- Alberto Papuzzi, “Festival e fiere non salvano il libro”, *ttL della Stampa*, 18 novembre 2006;
- Gianni Bonina, “Il romanzo demoniaco del Tiepolo”, *Stilos*, 21 novembre 2006;
- Marc Fumaroli, “Il segreto dei classici”, *la Repubblica*, 21 novembre 2006;
- Enrico Pedemonte, “Lady groupie. Con le band più note, dai Doors ai Rolling Stones. Fra sesso e droga. Il racconto di Pamela Des Barres”, *L'espresso*, 17-23 novembre 2006;
- Giorgio Vasta, “L'idea di umano e i Frankenstein della cultura pop”, *www.nazioneindiana.com*, 23 novembre 2006;
- “I misteri dell'Opus Dei e quei libri messi all'indice”, *la Repubblica*, 23 novembre 2006;
- Emanuele Trevi, “Figlia come libro”, *Alias*, 25 novembre 2006;
- Intervista a Christa Wolf, *L'Almanacco dei Libri della Repubblica*, 25 novembre 2006;
- Mirella Appiotti, “Su Baricco, barbarica contesa”, *ttL della Stampa*, 25 novembre 2006;
- “Futuro dizionario d'America. Il mondo è come lo dici”, *La Domenica di Repubblica*, 26 novembre 2006;
- Renato Barilli, “Tiri avanti come puoi tra bombe e sesso”, *ttL della Stampa*, 25 novembre 2006;
- Graziella Pulce, “Le voci della polis. *Navigando a vista*: da Fazi l'autobiografia 1964-2004 di Gore Vidal”, *Alias*, 25 novembre 2006;
- Giulio Ferroni, “Scrivere romanzi nell'era trash della tv”, *l'Unità*, 25 novembre 2006;
- Ian McEwan, “Ho copiato la realtà”, *la Repubblica*, 28 novembre 2006.

“Nasce la casa editrice sul web e i romanzi in rete sono gratis”, *la Repubblica on line*, 17 novembre 2006



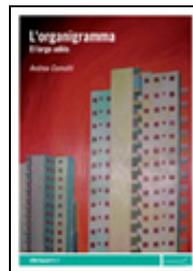
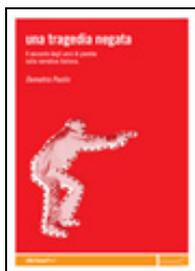
Il logo di Vibrisselibri

Una vetrina on line per lettori e editori. Nasce con questo fine il progetto Vibrisselibri, che ha deciso di pubblicare su internet (www.vibrisselibri.net), testi selezionati, completi di editing, grafica e promozione di un ufficio stampa. In pratica una casa editrice “anfibia”, una sorta di terza via tra le grandi potenze editoriali e gli editori medio piccoli, validi ma di nicchia. Il progetto è nato da un’idea dello scrittore Giulio Mozzi e dall’adesione di altre cinquanta persone. Giornalisti, insegnanti, bibliotecari, filosofi, studentesse. E anche un dentista. Che lavorano gratuitamente. E che hanno selezionato, editato e curato graficamente “L’organigramma” di Andrea Comotti e “Una tragedia negata” di Demetrio Paolin: le prime due opere che saranno piazzate sul sito internet e potranno essere scaricate gratuitamente (è la formula del *copyleft*). E questo è solo l’inizio. Altre tre opere sono già state approvate dal comitato editoriale e sono in fase di lavorazione. Ma quelli di Vibrisselibri vanno oltre. Oltre alla pubblicazione, la neonata casa editrice curerà anche la pubblicizzazione dei libri. In pratica si trasformerà in una vera e propria agenzia letteraria, “per convincere gli editori a pubblicare libri già pronti, che hanno già una loro esistenza in rete”.

*

Il manifesto di Vibrisselibri

Vibrisselibri è una casa editrice che pubblica in rete, con la formula del copyleft, opere letterarie e saggistiche liberamente e gratuitamente scaricabili. Vibrisselibri è anche un’agenzia letteraria, che propone alle case editrici tradizionali le opere già pubblicate in rete. Vibrisselibri è un’associazione senza scopo di lucro; i proventi dell’attività, consistenti essenzialmente nella cessione di diritti a terzi, serviranno al finanziamento dell’attività stessa. Vibrisselibri, questo progetto anfibio tra la rete e la carta, tra il ruolo di editore e quello di agente, è un progetto nuovo in Italia. Naturalmente questo progetto fa tesoro di, e declina in altro modo, esperienze italiane di editoria e di pubblicazione in rete che hanno ormai fatto storia. Tra le tante, va citata soprattutto l’esperienza del collettivo di scrittura Wu Ming. Vibrisselibri nasce da un’idea di Giulio Mozzi e viene realizzata grazie a un gruppo di persone che vi si sono dedicate con passione e in una logica associativa, ossia senza scopi di lucro. Vibrisselibri prende il nome da *Vibrisse*, il “bollettino di letture e scritture” avviato da Giulio Mozzi nell’agosto del 2000. Nato come lettera diffusa via email, *Vibrisse* è oggi una delle più apprezzate e lette pubblicazioni letterarie nel web, e ha raccolto attorno a sé una numerosa comunità di lettori. Grazie alla gratuita collaborazione di molti, vibrisse si è progressivamente allargato, ospitando alcuni blog di narratori e, soprattutto, la vivace Bottega di lettura, la cui esperienza è stata la culla di Vibrisselibri.



I primi due titoli di Vibrisselibri: il saggio *Una tragedia negata* e il romanzo *L'organigramma*

Una vera casa editrice, ma anche un'agenzia letteraria tutta particolare

Vibrisselibri si propone come una vera e propria casa editrice, nonché un'agenzia letteraria che per la promozione dei propri titoli presso gli editori in carta sfrutta, innovativamente, la loro pubblicazione integrale e liberamente scaricabile in rete. Non c'è, in Vibrisselibri, alcuna traccia della futile retorica “rete contro carta” che ha intasato negli ultimi anni molti (troppi) discorsi attorno ai cambiamenti avvenuti nel mondo culturale ed editoriale dopo la popolarizzazione dell'accesso alla rete. I libri “veri” sono, e presumiamo saranno ancora per molto tempo, quelli stampati su carta e distribuiti attraverso il mercato librario. Per questo Vibrisselibri è, oltre che una vera e propria casa editrice, anche un'agenzia letteraria tutta particolare. L'obiettivo di Vibrisselibri, infatti, sarà di creare – sia attraverso il lavoro dell'Ufficio stampa, sia attraverso contatti diretti con le case editrici – opportunità di pubblicazione in carta per i libri pubblicati in rete. Vibrisselibri è dunque un'agenzia letteraria paradossale, che mette a disposizione di chiunque, gratuitamente, il testo per il quale si cerca una via di pubblicazione e commercializzazione in carta. Quando possibile, si cercherà di arrivare a pubblicazioni in carta con la formula copyleft, in modo da conservare in vita anche la pubblicazione in rete.

La responsabilità dei critici letterari e dei giornalisti di cultura

Vibrisselibri mette in una nuova luce la responsabilità dei critici letterari e dei giornalisti di cultura. Quando un critico letterario o un giornalista di cultura recensisce e giudica un'opera letteraria pubblicata in carta, egli sa di avere una certa responsabilità. Egli sa, peraltro, che il libro c'è, è distribuito, esiste al 100%. I libri pubblicati in rete da Vibrisselibri sono invece libri esistenti fino a un certo punto: dal giudizio del critico o del giornalista di cultura, dall'apprezzamento da parte della società letteraria o dal rumore mediatico sollevato, dipende in buona misura l'eventuale decisione di un editore tradizionale di pubblicare anche in carta (e quindi di far esistere al 100%) l'opera già disponibile in rete.

Sans papier

In più di un caso Vibrisselibri pubblicherà opere letterarie già rifiutate da editori tradizionali come troppo rischiose economicamente, o troppo fuori norma nella forma o nei contenuti, o semplicemente non giudicate belle. La scommessa, in questi casi, sarà: far ricredere gli editori. Mostrare loro che quei libri non pubblicati si potevano invece pubblicare, e che addirittura se ne può ricavare un profitto. La prima collana dei libri “senza carta” di Vibrisselibri si chiamerà “Sans papier”. Sans papier, in francese (ma l'espressione è diventata familiare anche agli italiani) sono le persone “senza carte”, prive di quei documenti che certificano il diritto di abitare, lavorare, muoversi nel territorio, accedere ai servizi: in sostanza, il diritto di essere cittadini al 100%. I libri pubblicati da Vibrisselibri sono spesso libri che hanno tentato di diventare cittadini della Repubblica delle Lettere, ma che la Repubblica delle Lettere ha respinti ai margini o fuori dai margini. È dunque non con vittimismo, ma con orgoglio, che questi libri dicono: «Ecco, noi ci siamo. Siamo sans papier, ma ci siamo. E chiediamo, pretendiamo, di essere riconosciuti cittadini».

Alberto Papuzzi, "Festival e fiere non salvano il libro", *ttL della Stampa*, 18 novembre 2006

Esibizioni, spettacoli, recite, eventi: mentre scrittori e poeti ricevono il trattamento delle star, il numero dei lettori continua a rimanere esiguo (il 48 per cento della popolazione non legge). I librai chiedono nuove regole per il mercato.



I loghi delle due più importanti fiere dell'editoria italiana

La storia della lettura annovera il caso del ciabattino inglese Thomas Cooper che si dedicò ai libri con tale assiduità – leggeva per ore – da subirne ventenne un crollo fisico e restare confinato al letto per mesi. Altri tempi, quando la lettura era segno di distinzione sociale. Oggi è il libro che deve travestirsi se vuole sopravvivere, e deve diventare qualcos'altro, esibizione, spettacolo, recita, evento. Per cui ecco Festival di Mantova, kermesse di Cuneo, discussioni filosofiche tra Modena e Carpi, rassegne romane di letteratura e storia, l'incontro con Premi Nobel grazie al Grinzane Cavour, naturalmente la Fiera del libro di Torino, e ovunque un pullulare di iniziative promozionali – di assessorato in assessorato, di associazione in associazione – per far conoscere, far leggere e possibilmente amare i buoni libri. È la festa continua dei lettori. Mentre scrittori e poeti ricevono il trattamento delle star. Tuttavia l'ultima statistica dice che il numero dei lettori italiani continua a rimanere esiguo, inadeguato alla realtà e alle esigenze di un Paese che è tra le grandi potenze industriali del mondo, e soprattutto che gli italiani che non leggono libri sono il quarantotto per cento della popolazione: il che ci mantiene al fondo delle classifiche europee sulla lettura, come studenti ripetenti negli ultimi banchi della classe. Ma allora a che servono feste e festival? A chi si rivolgono e chi coinvolgono?

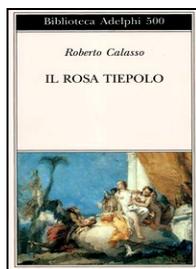
«È inutile far finta di niente: ogni politico punta a fare il suo festival. Ma spesso sono impreparati, non hanno obiettivi chiari, cercano visibilità. Se spendi per il festival vai sui giornali, se investi in strutture non ottieni pubblicità» dichiara polemico Rocco Pinto, libraio torinese della Torre d'Abele, dove si tengono affollati dibattiti (ultimo quello sul *De senectute* di Bobbio), e tra i fondatori nazionali dell'Associazione Forum che sostiene politiche promozionali per il libro e la lettura. «C'è molto più bisogno di politiche strutturali che non di festival e fiere, non dico in Piemonte oppure in Lombardia ma in buona parte del Sud sì. Invece vediamo nascere, anche in piccoli comuni, un festival al giorno. Perché dobbiamo riconoscere che nel nostro povero Paese come non esiste una politica industriale così non esiste una politica culturale». L'alternativa, se non conflitto, tra politica degli eventi e politica del territorio, per la promozione della lettura, è stata al centro della terza edizione di «Passaparola», il forum organizzato nelle masserie pugliesi dagli Editori Laterza (con Compagnia di San Paolo), dedicato quest'anno a «Libri e libertà», dove il medico scrittore sardo Giorgio Todde, responsabile dei Presidi del libro della Sardegna, ha denunciato la «eventite acuta» come malattia cronica di cui soffrono da noi le politiche del libro. In una realtà come Torino – ma vale anche per altrove – si è sentita come imposta dall'alto, senza dialogo con la città, l'iniziativa di istituire un Circolo dei lettori, un'idea dello scrittore Alessandro Baricco fatta propria dall'assessore regionale, Gianni Oliva. Non ci servono nuovi palcoscenici, non chiediamo nuovi teatrini, ma provvedimenti e visibilità per le piccole librerie, è stata in parte la reazione dei librai. La stessa iniziativa di Torino (con Roma) capitale del libro, che aveva suscitato molte aspettative, è vista oggi come etichetta per una miscellanea di eventi, piuttosto che punto fermo nelle politiche a favore del libro. Una scatola vuota da riempire vuoi con un dibattito, vuoi con uno spettacolo, secondo i casi.

«In realtà la polemica sulle politiche degli eventi è un falso problema – dice l'editore Beppe Laterza –. A mio giudizio sono sbagliati sia l'atteggiamento un po' sussiegoso e snobistico per cui gli eventi si dice

che siano solo spettacolarizzazione della cultura sia l'atteggiamento diciamo così esibizionistico per cui tutto s'esaurisce in convegni, mostre, festival. Le due linee non sono antagoniste: possono convivere, se gli eventi non restano fatti isolati, ma hanno un proseguimento nelle politiche territoriali. Vedi proprio il Festival di Mantova, dove i librai sono stati fra gli ideatori della manifestazione e sono tuttora dentro l'organizzazione».

In realtà ci sono novità, in direzione opposta all'effimero. Più rivolte ai non lettori che allo zoccolo duro dei lettori, secondo quanto venuto a galla nello stesso meeting laterziano dello scorso weekend. Con la collaborazione dell'Anci, l'Associazione dei comuni rappresentata fra gli altri da Dominici, sindaco di Firenze, e da Porcari, sindaco di Matera, si è lanciato il premio alla Città del Libro, destinato ogni anno al centro che avrà fatto di più per migliorare le strutture per la lettura. Ma, soprattutto, è finalmente nato – come chiesto da tempo – un Centro del Libro che unisce rappresentanze di tutte le categorie (5 per gli editori, 2 per i librai, 2 per i bibliotecari). In questa fase di svolta che cosa chiedono al governo librai e editori? «I librai chiedono regole per il mercato – risponde Pinto –. Vogliono una legge sul libro, sull'esempio di quella francese o tedesca. Se si fa una legge che permette uno sconto massimo del 5 per cento, come in Francia, io piccolo libraio posso sfidare le grandi catene – Fnac o Feltrinelli – sul piano del servizio. In più sono necessari sostegni per l'innovazione tecnologica, aiuti per le librerie nei centri storici quando gli affitti sono improponibili, soprattutto coordinamento fra biblioteche e librerie. Perché per esempio le biblioteche non comprano i libri dal libraio invece che dal grossista? Se investi un pezzetto di meno in eventi puoi trasferire questo risparmio alle biblioteche per acquistare nelle librerie del quartiere». «Il governo dovrebbe essere più attento a ciò che si muove sul territorio – dice Laterza –. Nel nostro meeting abbiamo incontrato decine di esempi di azioni concrete. Come quella di Fabrizio Valletti, un gesuita che due anni fa si è insediato nel disastroso quartiere di Scampia, a Napoli, fondando una cooperativa per il lavoro giovanile di idraulici e sarte, ma anche aprendo, con donazioni degli editori, una piccola biblioteca “per i figli dei camorristi, vivi e morti”, come ha detto lui. Molti suggerimenti sono venuti dalle esperienze dei bibliotecari. Basterebbe mettere queste persone attorno a un tavolo. Non chiedono poltrone, non rivendicano sussidi, non vogliono pennacchi. Vorrebbero solo essere ascoltate».

Gianni Bonina, “Il romanzo demoniaco del Tiepolo”, *Stilos*, 21 novembre 2006



La copertina dell'ultimo libro di Roberto Calasso, *Il rosa Tiepolo*

Perché uno studioso come Calasso, il cui interesse è sempre rivolto a svolgere sensi generali, viene stavolta attratto da una singola figura di artista, peraltro molto illetterato, come Giambattista Tiepolo? Il Tiepolo, si badi, figlio di un Settecento con il quale finì per entrare in rotta di collisione non meno di quanto lo stesso Calasso riguardi quell'età con distacco. L'interesse verso l'opera del veneziano, nutrito con l'acribia-acrisia del filologo miniaturista e la mano lieve dell'archeologo, non può non essere nato in Calasso che dalla fanerogama dei precedenti studi compiuti sui due crinali della cultura orientale e di quella classica, da *Ka* a *Le nozze di Cadmo e Armonia* a *La letteratura e gli dei*: dove è sempre l'elemento divino a fare da dromo. Sicché nell'ossessiva ricerca del sinolo che riunisca (pur'anche con apporti teurgici e trismegistici) fedi e credenze di ogni civiltà e tempo in un composto di spirito e materia, terreno nel quale Calasso ha piantato da decenni le tende, il viaggio di dottrina al soprannaturale lo ha portato a Tiepolo: probabilmente con sua stessa meraviglia e in maniera stocastica. Ma quale Tiepolo? Non l'erede di Veronese e Carpaccio, del «mondo che esisteva per essere dipinto» e dunque della mediazione mimetica, come pure l'artista è stato compreso, ma lo scardinatore di quelle porte basculanti sul visibile perché schiudessero un orizzonte dove la realtà poggiasse su una nube e il mondo mostrasse la sua parte nascosta, cioè il *deus absconditus* e perciò la sua essenza soprannaturale e per questa via divina.

Tiepolo è un artista del mondo, non un anagogo e ispirato esteta, e dunque usa la materia divina con la stessa mano con cui utilizza materiali terreni che combinano magia e mantica. La sua visione è quella di un mondo riportato alla sua sfera primordiale dove natura e cultura, umanità e fenomenologia, celeste e terrestre non mostrano segni di distinzione e l'uomo si fonde col suo *pabulum*. È per questo che (secondo una strategia che applica l'*ars combinatoria* leibniziana alla figurazione e una concezione che tiene conto del solo carattere genetico della figura e della sua «segnatura astrale») gli album dei disegni di Tiepolo raccolgono figure in una sequenza di aspetti e gesti che Calasso vede come «soldati pronti a essere gettati in campo». Nel tempo in cui la ragione illumina le menti sgombrandole dalla tabe della superstizione e dell'immateriale, Tiepolo volge lo sguardo a un'idea riveduta di barocco che si nutre dei lasciti dell'umanesimo e delle sue visioni ominose e apotropiche. Non poteva andare lontano e infatti la sua fama ebbe la strada sbarrata fino al primo romanticismo, quello nero e mesmerico, che rilesse l'artista attribuendogli l'identità di autore. Ed è proprio in questa veste che Calasso assume Tiepolo: come inventore di storie figurate, come cioè narratore: un narratore gotico.

Ma in che misura Tiepolo si rivela narratore «nero» agli occhi di Calasso, salva l'accezione fondativa della *pictura* sinonimo di *poiesis*? E soprattutto in quale sede? Quasi in avvio di studio Calasso sembra avvertire che si servirà dello strumento della «sprezzatura» (classico e nobile mezzo di investigazione letteraria) per stabilire la vera natura di Tiepolo e gli riconosce senza meno questa arte di dire tacendo, o meglio di realizzare scene senza tradire fatica né affettazione, in sostanza nascondendole alla vista ma caricandole di significati enigmatici. Il ricorso reiterato che nei suoi affreschi Tiepolo fa alla presenza di figure di orientali sembra non rispondere che a scelte esornative, eccipienti senza funzione attiva.

E invece il loro ruolo è ben più che decorativo (la qualità che più ha nuociuto all'interpretazione dell'arte tiepolesca) e ben più che uno scherzo. Ricercando con la lente di ingrandimento ulteriori occorrenze orientali giustappunto negli *Scherzi* e nei *Capricci* (le incisioni passate pressoché sotto silenzio dalla storia dell'arte) – e ricercandole proprio a motivo della intima vocazione allo spirito orientalista, vedico in particolare – Calasso scopre che, appunto negli *Scherzi*, gli orientali costituiscono «un centro irraggiante» quando nella pittura si sono tenuti invece in posizione scorciata. Perché una tale promozione in opere non commissionate e quindi non dettate? Una prima risposta si ricava dalla voce panica di Tiepolo, deciso a ricreare «un mondo misto di divino, umano e animale dove gli elementi non avrebbero mai accettato di scindersi» integrando così «l'antica alleanza tra le potenze invisibili e i visibili talismani». L'orientale incarna infatti il potere magico, che giunge in Occidente con l'esercito di Serse e le divinazioni del mago Ostones, i discendenti del quale si rivelano proprio gli orientali tiepoleschi che abitano con insistenza la scena occidentale: un'insistenza che da circospetta si fa manifesta quando Tiepolo accantona la pittura per l'incisione, dove la figura dell'orientale viene incaricata di un compito che Calasso individua nell'atto di guardare. Sennonché l'orientale non guarda solo quanto sta succedendo ma anche quanto avviene fuori dalla scena, ciò che conduce a ritenere che stia succedendo qualcosa quantunque non si capisca cosa. Dunque la narrazione è innescata e il problema a questo punto è quello di sciogliere il segreto.

Calasso ci riesce rifacendosi a un tema che lo agita da sempre: quello dei serpenti, tema sviluppato già in *La follia che viene dalle ninfe*, dove pure è prospettato un segreto che, relativamente ai serpenti, Zeus confida a Persefone. Il serpente, che nella tradizione cristiana è simbolo di inganno e di perdizione, nella mitologia classica è invece fonte di vita: insieme con la sorgente e la Ninfa esso forma la conoscenza metamorfica ed è anche all'origine del mondo se pensiamo a Zeus e alla prima cosa che vede: Ananke e Tempo senza vecchiaia intrecciati in un nodo serpentino. E oltre a costituire altresì il caduceo di Mercurio il serpente rappresenta per la tradizione veterotestamentaria la via della salvezza indicata da Mosè nell'atto di innalzare il serpente di bronzo perché sia guardato per vivere. Sicché gli *Scherzi*, quanto agli orientali intenti a guardare, non sono che una continua ricodifica del credo della salvezza divina attraverso lo sguardo rivolto al serpente. La cui presenza nelle incisioni è costante e inquietante, ciò che fa dire a Calasso: «Se c'è un segreto in Tiepolo sono i serpenti e gli orientali sono coloro che hanno a che fare più di tutti gli altri con i serpenti, perché li guardano e li bruciano». Sono proprio i serpenti, con la loro corte di orientali, satiresse e satin, gufi, nani, efebi, pulcinella e Morte, ad aprire la via iniziatica al divino: quel divino però commisto con elementi anche necromantici e arcani, quel divino che sta tra cielo e terra, in un *locus* che è il regno unico e indiviso creato da Tiepolo dove soltanto può nascere il «romanzo demoniaco» – gli *Scherzi* appunto – un fatto del tutto dissonante in un'epoca che ipotecata com'è dalla ragione è incapace, osserva Calasso, di immaginare un romanzo «nero».

Ma è un nero che si tinge di celeste e stinge nel rosa: un genere demoniaco cioè che guarda al divino (perché divino è per Calasso «ciò che non ha perso contatto con il serpente», nella cui natura si perde la divisione tra bene e male, essendo «l'emblema di ciò che travalica questa opposizione») e che si colora del rosa che – Calasso però non coglie questo elemento – nell'iconografia rinascimentale designa la sfera terrena, indicando per esempio il colore del manto della Madonna quando è raffigurata accanto al figlio che è sempre in tinta celeste. Quella che Calasso chiama «la questione dei serpenti», dalla disponibilità ad accogliere i quali – dice l'autore – si ricava «il carattere di una civiltà», è la fonte ispiratrice dell'intera opera tiepolesca, perché il serpente non ricorre solo negli *Scherzi* ma pure in tele come *La folla e i serpenti* di Trieste e informa, con un significato radicale, l'intera ricerca di Tiepolo. Che non poteva perciò non sedurre Calasso.

Marc Fumaroli, “Il segreto dei classici”, *la Repubblica*, 21 novembre 2006

Pubblichiamo parte dell'intervento di Marc Fumaroli al convegno sugli studi umanistici promosso dall'Istituto italiano per gli studi filosofici che si è svolto nei giorni scorsi. Traduzione di Anna Bissanti.

Come abbiamo appreso da Eugenio Garin, l'essenza dell'umanesimo, delle *litterae humaniores*, le lettere che rendono più uomini, è un programma educativo. Si tratta di un programma educativo fedele alla *paideia* dei Greci, all'*institutio oratoria* dei Romani, al programma delle scuole di Chartres del XII secolo e alla Villa Giocosa di Vittorino da Feltre del XV, vale a dire basato sullo studio degli autori classici. Gerardo Marotta e l'Istituto Filosofico di Napoli si battono affinché quest'idea di educazione umanistica, oggi confutata e in dissolvimento da tutte le parti, torni ad essere l'idea europea e di educazione. Sottoscrivo questa campagna. Per cominciare, chiediamoci: che cos'è un autore classico? Perché a partire da Quintiliano e fino ai nostri giorni l'educazione presupponeva la lettura e lo studio dei classici? Perché tutto a un tratto, da mezzo secolo a questa parte, un declino generale ha emarginato e disdegnato vieppiù questa educazione tradizionale dello spirito, dell'immaginazione e della sensibilità per mezzo dei classici, relegandone lo studio ai soli seminari per specialisti?

Dobbiamo forse presumere di aver individuato inopinatamente, al di là dei concetti di “cultura e comunicazione”, una panacea sostitutiva all'educazione delle giovani menti tramite i classici, diventati a un tratto obsoleti nelle nostre democrazie commerciali?

Lo spazio sempre più esiguo destinato ai classici negli studi dei giovani è equipollente alla diminuzione del tempo che gli adulti dedicano alla lettura dei libri in generale, declino riscontrato un po' ovunque in Europa dalle case editrici. La comprensione dei capolavori dell'arte antica europea, e di conseguenza l'interesse che il pubblico dedica loro, è oltretutto ridotta dall'ignoranza della mitologia, della storia cristiana e della Sacra Bibbia che così spesso hanno prestato i loro soggetti all'arte. I conservatori dei musei lo constatano. Alla radice di questo impoverimento della memoria simbolica c'è l'esiguo spazio destinato ormai ai classici nell'insegnamento scolastico. Un lungo articolo di giornale è il massimo che si possa chiedere al lettore. Il più delle volte, il libro è rimpiazzato dai videoclip, dagli sms, dal rock in sottofondo nell'iPod, dalla televisione.

L'estromissione dei classici dall'insegnamento spiega questo calo della memoria e dell'attenzione, ma è soprattutto conseguenza del trionfo di un'anti-educazione assai precoce e universale: l'assimilazione sin dalla più tenera infanzia delle immagini squallide e assordanti dello zapping televisivo. Lo schermo della televisione è la bambinaia dei nostri tempi, la salvezza delle famiglie divise o dei genitori impegnati lontano da casa: le sue immagini preconfezionate ostacolano l'evolversi naturale dell'immaginazione, sgretolano di primo acchito la capacità di concentrazione, fuorviano il senso del reale e circoscrivono l'ambito del gusto, prima ancora che subentrino la scuola. I pediatri ne sono testimoni.

Il raccoglimento che esige la lettura di un vero libro, la concentrazione dello sguardo o dell'udito che un capolavoro artistico sollecita diventano difficili da ottenere da bambini esposti sin da piccolissimi a questa antiscuola, che è al contempo un'anti-natura. Non stupisce dunque che le produzioni di quella che si è convenuto definire “l'arte contemporanea” siano ormai limitate all'ambito circoscritto e apatico che la percezione televisiva passiva crea: non sono fatte per essere contemplate, meditate, conservate e nemmeno memorizzate, ma si appagano di colpire di passaggio la curiosità indifferente dei loro spettatori, prima di passare di moda. Sin dal 1936 Joseph Roth, lungimirante, si era chiesto: «Dove si andrà a finire, se con materiali senza valore si incominciano a produrre oggetti che hanno l'aria di averne?».

Il regime culturale-comunicazionale nel quale siamo sprofondata non è esente da «danni collaterali» assai gravi sia per l'esercizio liberale della democrazia, sia per l'indipendenza di giudizio dei suoi cittadini e per la qualità delle produzioni dello spirito. Sarà meglio esaminarli con franchezza, perché soltanto così si potranno individuare i rimedi opportuni.

Per valutare opportunamente ciò che si è compromesso, incominciamo a intenderci sulla definizione delle parole, e prima di tutto della parola «classico». Essendo francese, il mio primo istinto è quello di consultare il dizionario per antonomasia della lingua francese, quello di Emile Littré. Al lemma «classico» trovo la seguente definizione: «Un autore ad uso delle classi». Nel nostro tempo questo può sembrare assurdo, ma così non era invece in Francia fino a soltanto trenta anni fa. Gli autori che si studiavano uno dopo l'altro nelle classi dell'istruzione primaria e secondaria – La Fontaine, Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Diderot, Hugo, Balzac, Baudelaire, Flaubert – avevano goduto del consenso unanime di molteplici generazioni, erano considerati alla stregua di modelli, erano «autorità» in fatto di lingua, stile, conoscenza dell'animo umano, come precisa Littré. La stessa cosa valeva per Terenzio, Cicerone, Virgilio e Orazio per gli studi secondari di latino, e per Omero, Isocrate, Demostene e i poeti tragici negli studi di greco, per Shakespeare, Jane Austen e Dickens negli studi di inglese.

Poiché i classici europei avevano studiato a loro volta i classici latini e greci, questi ultimi a giusto titolo erano ritenuti indispensabili per comprenderne l'opera.

Nessun autore del XX secolo rientra in questo elenco. Aperto sul mondo simbolico della letteratura, l'indirizzo educativo di ascendenza umanistica, quello che godeva di maggior fascino e di più elevato prestigio, si distaccava dalle «realtà» contemporanee, oppure le guardava a rispettosa distanza. Gliene abbiamo fatto un crimine. I nostri insegnanti di allora non credevano che scopo dell'insegnamento migliore fosse immergere i giovani e gli adolescenti nel contingente e nei suoi modelli. L'educazione doveva mirare, secondo loro, a dotare, prima del loro ingresso nella vita reale, le giovani menti, ancora impreparate a quell'età al turbinio del mondo culturale-comunicazionale, di solidi riferimenti e raccomandazioni del gusto che avrebbero guidato senza costrizione la loro personale capacità di giudizio.

Questo tipo di educazione tramite i classici risponde alla definizione che Aristotele dà della *scholè*, l'età breve del piacere di studiare nel corso della quale si acquisiscono le abitudini e le risorse dello spirito necessarie a rendere luminosa l'età adulta e degli affari, e ad addolcire la vecchiaia e la melanconia che ad essa si accompagna. Gli studi superiori lasciavano campo libero a coloro che ne avevano la vocazione di studiare le specializzazioni di cui ciascuno avrebbe poi fatto il proprio mestiere o la propria professione. La voce del Littré include una sezione riguardante l'«Etimologia», che rivela il pedigree dell'insegnamento letterario che io, essendo nato alcuni anni fa, ho avuto la fortuna di ricevere, prima dell'era culturale-comunicazionale.

Classicus, ci spiega Littré, qualifica in senso letterale ciò che è di pertinenza della classe superiore dell'esercito, gli ufficiali. In senso figurato, questo termine appare nelle *Notti Attiche* di Aulo Gellio, racconto di viaggio nel Mediterraneo e di conversazioni in nave tra eruditi nel corso del II secolo della nostra era. Egli qualifica gli autori «di prima classe» non proletari. Così si insinua in latino il concetto di capolavoro classico, concepito in greco ad Alessandria e di cui il Pseudo-Longino nel suo trattato sul *Sublime*, fa al contempo la matrice di qualsiasi alta creazione dello spirito, la pietra di paragone dell'educazione, della grandezza dell'anima e della libertà in epoche di schiavitù e decadenza. Tralasciamo un momento il mondo dell'educazione, per occuparci di quello dell'invenzione letteraria. L'autore alessandrino del trattato sul *Sublime* non li disgiunge: la creazione di capolavori al pari della semplice elevazione dello spirito presuppone l'assimilazione dei capolavori antecedenti. Volendomi attenere a un esempio francese, sono occorsi classici del calibro dei *Commentarii* di Cesare e delle *Mémoires* di Philippe de Commines per rendere possibile la prolificità del genere francese dei *Mémoires*, ed è stato necessario che Saint-Simon e Chateaubriand diventassero loro stessi dei classici perché il genere dei *Mémoires*, innestandosi sui generi dell'autobiografia e del romanzo, pervenisse a quello straordinario risultato che è *La Recherche du Temps perdu*. Nel frattempo, è spesso capitato che le *Mémoires* di autori dilettanti si elevassero, ben dopo la morte di chi le aveva scritte, al rango di capolavori letterari. Ciò è avvenuto perché questi autori, permeati dei «classici» del genere, avevano composto le loro variazioni originali personali su una trama convenzionale, su motivi e situazioni già sperimentate, che hanno guidato l'approfondimento della loro indagine retrospettiva. Più un'opera letteraria si avvicina

alla «prima classe», più antico è il suo pedigree, più sfogliato il suo palinsesto: gli schemi simbolici e formali dei classici precedenti vi traspaiono in filigrana, al di sotto del nuovo testo.

La concatenazione dei classici, nel senso inteso da Aulo Gellio, costituisce la letteratura, il suo spazio definito, l'aria che essa respira, l'atelier nel quale essa lavora, l'oratorio di quella forma di felicità che lei unica sa donare. È per mezzo di questa aristocrazia del capolavoro, vittoriosa sul tempo, che essa affranca dal tempo contingente sia i suoi autori sia i suoi lettori. È per questa sommità che essa raggiunge l'universale: la convergenza dei classici, quando è compresa da un autore o da un lettore, li fa accedere in un luogo nel quale le frontiere, le credenze, i pregiudizi campanilistici o d'epoca, non falsano più lo sguardo; da quel punto di contemplazione, si vede più chiaro, in se stessi e nell'essere umano. Aver percepito in giovane età, a scuola, l'esistenza di quell'orizzonte in fondo al quale la vita, le sue sorprese e le sue sofferenze acquisteranno un loro significato è un vero lusso, la bussola che ci si rammarica di veder scomparire tutto intorno a sé. Charles Péguy ne ha evocato l'alba in parole esemplari: «Ecco di cosa mi piacerebbe parlare, di ciò che fu per me l'inizio della classe sesta a Pasqua, la novità davanti al rosa rosae, l'aprirsi di un mondo completamente diverso, di tutto un altro mondo. Ma ciò mi trascinerebbe in un turbine di teneri ricordi».

Enrico Pedemonte, “Lady groupie. Con le band più note, dai Doors ai Rolling Stones. Fra sesso e droga. Il racconto di Pamela Des Barres”, *L'Espresso*, 23 novembre 2006



La copertina del libro di Pamela Des Barres, *Sto con la band*

Negli anni Sessanta, quando era la groupie più nota d'America, la chiamavano semplicemente Miss Pamela. Era la mascotte delle band più famose, dai Rolling Stones agli Who, e la fidanzata delle star più celebrate, da Mick Jagger a Frank Zappa. Alternava musica e sesso, senza mai dimenticare di tenere un diario. Poi quel diario divenne un libro di memorie e venne usato per due film, “Almost Famous” (“Quasi famosi”) di Cameron Crowe e “The Banger Sisters” (“Due amiche esplosive”), con Susan Sarandon e Goldie Hawn.

Oggi Pamela Des Barres ha 58 anni e il suo libro, “Sto con la band-Confessioni di una groupie”, in uscita in Italia da Castelveccchi, ha il sapore di un reportage dal fronte, con avventure di letto e droga, ingenuità a tradimenti, rivoluzioni e tragedie. Le groupie, allora, erano ragazze che vivevano in simbiosi con le band musicali, che accompagnavano le star nei concerti e nella vita, che assaporavano la rivoluzione nella musica e nei costumi. Da quando Pamela si faceva fotografare nuda, coperta da ghirlande di fiori, sono passati 40 anni. Nel frattempo s'è sposata, ha fatto un figlio, ha divorziato, ha pubblicato libri e articoli per molti giornali, tra cui il “New York Times”. Ecco la sua testimonianza.

Furono i Beatles a cambiarle la vita?

«Prima ci fu Elvis Presley. Avevo otto anni e quando lo ascoltai divenni un'altra. Quando arrivarono i Beatles avevo 14 anni ed ero perfetta per la Beatlesmania. Poi diventai una ragazzina sexy e per me Mick Jagger divenne il simbolo del sesso».

Allora nella sua vita entrò Frank Zappa...

«Decisi che dovevo incontrare le band. Cominciai con i Bird e i Doors, a Los Angeles. Bastava andare sulla collina a vederli provare, potevo incontrarli nel backstage. Ma il momento di svolta fu nel 1956: andai ad ascoltare i Rolling Stones, avevo 16 anni ed ero influenzabile».

E Frank Zappa?

«Lo incontrai sul Sunset Strip, a Los Angeles. Stavo ballando con quelli della Mother of Inventions, e li agganciai Zappa. Mi aiutò a fondare la mia band, il GTO, Girls Together Outrageously».

Quando incontrò Mick Jagger?

«Mick era il numero uno nella mia lista. A quell'epoca avevo già il GTO. Stavo ballando in un club quando Mick salì sulla pedana e chiese di conoscermi. Passai la notte a casa sua, ma non andai a letto con lui quella sera perché ero innamorata di Jimmy Page, dei Led Zeppelin. Non vedevo l'ora di avere una storia con Mick, ma lo feci aspettare. A quell'epoca speravo che Page fosse innamorato di me e non mi andava di tradirlo».

E invece?

«Credevo a ogni parola che Jimmy mi diceva. Mi prometteva di portarmi a casa sua su una carrozza bianca. Poi seppi che diceva la stessa cosa a un sacco di ragazze. Ma quelle parole avevano un suono meraviglioso alle mie orecchie. Poi uscii con Mick Jagger e Keith Moon degli Who e con parecchi altri, ma continuai per molto a essere innamorata di Page. Con lui mi sarebbe piaciuto avere un legame. Molta gente pensava che fossi una facile, ma non è vero. Quando andai a letto con Mick Jagger era solo

la quinta persona con cui facevo l'amore. Stavo attenta a valutare le persone con cui andavo a letto, fu un caso che fossero tutti famosi».

Nel suo libro scrive che quando Mick Jagger la invitò nella sua casa di Los Angeles sentì di essere entrata nel paradiso del rock & roll...

«È così. Quella sera lui e Keith Richards misero un disco e cominciai a ballare con loro nella stanza. Fu un momento magico. Mi sentii oltre la realtà. Era il 1969 e a quell'epoca non c'era nulla di più stupefacente al mondo che vedere i Rolling Stones dal vivo. Era un'esperienza magica. Accadde la stessa cosa con altre band con cui entrai in contatto: gli Who, per esempio».

Che cosa accadde con Jimi Hendrix?

«Ballai nel suo primo video, e passai l'intera giornata con lui. Lui ci provò, ma mi fece paura, ero ancora vergine».

E Jim Morrison?

«Fu all'inizio, i Doors stavano cominciando. Ho passato momenti meravigliosi con Jim, specie la prima notte. Stavo prendendo qualche strana droga, lui volle prenderla con me. Eravamo su di giri, in una stanza sopra il palco a fare l'amore mentre Jim avrebbe dovuto essere in scena. A un certo punto sentimmo le prime note di "Light my Fire" e Jim si buttò giù dalle scale. Io lo seguii e mi ritrovai sul palco coi Doors».

Perché ha deciso di essere così esplicita sulle sue esperienze sessuali?

«Volevo raccontare la mia storia, compreso il sesso che è stata una parte importante della mia vita e del mio risveglio come donna. Penso di aver vissuto un periodo straordinario nella storia della musica e ho voluto condividere tutte le mie esperienze di allora».

Come ricorda la sessualità di quegli anni ora che è una donna matura?

«Per me non è cambiato granché. Il mio attuale boyfriend ha 38 anni, 20 meno di me, e stiamo insieme da tre anni. Il sesso è sempre stata una parte importante della mia vita e con il passare degli anni è cambiato solo in meglio».

Drogarsi negli anni '60 era diverso da oggi?

«Non eravamo consapevoli del pericolo. Cominciammo con marijuana e Lsd che sembravano sicuri. La cosa partì in modo innocente, poi tutto cambiò. Molti amici divennero tossicodipendenti e morirono. Più tardi seppi che, tra le sostanze, aspiravo Pcp ed era pericoloso, allora lo ignoravo. Cominciai a preoccuparmi quando arrivò la cocaina».

Erano gli anni Settanta...

«L'ambiente divenne sempre più squallido. Incontrai Michael, mi sposai, ebbi un figlio e mi diedi una calmata. Fu una fortuna, perché le droghe pesanti ridussero quel mondo in un cumulo di macerie».

Anche la musica?

«I dieci anni tra la metà dei '60 e la metà dei '70 sono stati il rinascimento della musica. Le cose più importanti avvennero tra il '66 e il '72. Dopo fu in gran parte una scimmiettatura. Eccetto i Sex Pistols».

Si considerava femminista?

«Sì, perché facevo quello che volevo fare, che è l'essenza del femminismo. Mi consideravo alla pari delle star della musica. Loro amavano avermi intorno. Non sono mai stata lì solo per adorarli. Li mettevo sul piedistallo, ma a loro piaceva spassarsela con me. Inoltre ero lì, sul Sunset Strip di Los Angeles, a prendere la pillola anticoncezionale, seguendo la regola di rientrare in possesso del mio corpo».

Perché a 40 anni volle posare per "Playboy"?

«Perché no? Fu una monelleria. Non ci fu nulla di sbagliato, tutto fu fatto con buon gusto. E mi consentirono anche di scrivere l'articolo di accompagnamento».

Quando uscì "Almost Famous" disse che non c'era abbastanza sesso né droga...

«Era un po' addomesticato e noioso rispetto alla realtà. Conosco molto bene Cameron Crowe, il regista. È un vecchio amico e all'epoca dei fatti che racconta aveva solo 15 anni, probabilmente vedeva il mondo attraverso i suoi occhi da ragazzino. Il personaggio della groupie era ben descritto, anche se io non ho mai pensato di suicidarmi per nessuna rockstar».

E poi uscì “The Banger Sisters”, con Goldie Hawn e Susan Sarandon. Lei chi era delle due?

«Una via di mezzo. Vado ancora ai concerti, ma sono anche una donna d'affari. Quando andai a vedere il film restai a bocca aperta scoprendo quanto era stato preso dalla nostra storia. In realtà sono stata tagliata fuori in entrambi i film e mi lasciarono l'amaro in bocca».

Giorgio Vasta, “L’idea di umano e i Frankenstein della cultura pop”, *www.nazioneindiana.com*, il 23 novembre 2006

Sei nato negli anni '80 e hai trascorso la giovinezza guardando la tv. Qualsiasi cosa passasse, dai cartoni animati alle serie, dalle sit-com alle soap, mescolando tutto in una sorta di unico iperplot dolcificato orrorifico exploitation apparentemente illeggibile. Durante l'adolescenza è stato il turno della console, dei giochi on line, con il gergo delle gilde e l'elaboratissima strategia delle battaglie combattute contro un “nemico” che sta a migliaia di chilometri di distanza, che conosci soltanto tramite un nickname e che non incontrerai mai. Poi, un po' più grande, altri giochi di ruolo, ma più complessi, giochi rispetto al quale il primo *Dungeons & Dragons* è come il telefono senza fili per la generazione dei tuoi genitori. Modernariato ludico, niente di più.



Intanto sei entrato nelle chat con gli avatar, hai costruito un modellino di personaggio con il suo bel taglio di capelli e il suo vestito colorato e l'hai portato in giro per il web. Di internet, in generale, hai percorso tutte le declinazioni possibili, tutte le proposte di convivialità e costruzione di legami più o meno verificabili. E ancora oggi consumi quotidianamente altra televisione, magari via cavo, forse tramite il satellite o la pay-per-view, real tv e reality show di tutti i generi, anche quelli ambientati nei campi di concentramento o su pianeti appena scoperti, e divori con lo sguardo i flussi muscolari del wrestling, i ruggiti in camera look dei lottatori, i loro costumi variopinti.

In tutto questo arco di tempo, non dico nessun libro letto – sarebbe caricaturale e non ti renderebbe giustizia – ma soltanto alcuni, una manciata. Meno di dieci e più di cinque. E di questi nessun classico (dei classici hai sentito dire qualcosa a scuola, ma si tratta di reminescenze, di fantasmi). Per lo più i best seller che anche gli altri leggevano. Nessuna ricerca, quindi, da parte tua, nessuna particolare passione per la cosiddetta “letteratura”. In camera hai dei libri ancora nel cellophane: sembrano fossili presi nell'ambra, archeologia di una storia della cultura della quale tu adesso sei un eversore tranquillo, un agit prop senza malizia, senza intenzione. Il punto di non ritorno, il terminale, il luogo del collasso.

Hai grossomodo vent'anni, quindi, e sei costruito con questi materiali, con i prodotti dell'intrattenimento di massa, con gli oggetti di consumo del loisir. In te, senza che tu ne abbia nessuna particolare consapevolezza, si compie un destino, si conclude un'idea di formazione culturale. Si conclude e ricomincia, si modifica, si rinnova. Si dilata, questa idea, annettendosi forme e contesti che fin qui non avremmo mai potuto nemmeno immaginare.

Anche perché fino a una ventina di anni fa, una condizione simile alla tua – essere la risultante umana di una costellazione di fenomeni culturali non ascritti alla cultura classica, alla cultura “alta”, e neppure a quel surrogato della cultura alta che è la cultura light – ti sarebbe stata rimproverata come un assurdo, ti avrebbe reso un extraterrestre, una specie di freak sociale, un deforme culturale. Un Frankenstein.

Oggi, invece, le cose sono cambiate.

Più esattamente stanno cambiando. A cambiare non è tanto il fenomeno culturale – il tuo essere un Frankenstein composto da pezzi di cultura bassa – ma i parametri a partire dai quali si definisce il valore, la dignità e la decenza di questo Frankenstein. Parametri che vengono drasticamente riformati, facendo crollare la gerarchia consueta per la quale la cultura letteraria coincide con il vertice della

piramide della formazione e tutto il resto segue a scendere, fino alla base, una base che si allarga progressivamente e che è fatta di sistemi di intrattenimento massmediale disponibili e utilizzabili da tutti senza distinzione.

A dare una spallata forse decisiva a questa lettura dell'umano e a restituire credito al Frankenstein culturale contribuisce un libro (guarda un po', il fossile!) di Steven Johnson, *Tutto quello che fa bene ti fa male* (Mondadori, 2005), un saggio indefinibile (sociologia della cultura?, storia della conoscenza?, scienza della complessità?, trattato sulle narrazioni sociali contemporanee?, reportage attraverso i fenomeni massmediali collettivi?) che rovescia del tutto – e con grande raffinatezza intellettuale – codici e paradigmi da tempo dati per buoni, proponendo un'indagine più avvertita e consapevole e complessa di una serie di fenomeni connessi alla nostra contemporaneità ed evidenziando la fragilità della nostra idea di cultura nonché il velleitarismo di ogni sua reificazione.

Il ragionamento di Johnson – che vive a New York ed è giornalista e studioso di neuroscienze – parte da una contestazione lieve a una specie di “cadavere” del nostro immaginario. Una cosa immobile, rigida, che diamo per scontata. Una certezza – certezza che se osservata abrasivamente si rivela una credenza – per la quale da un lato c'è il mondo reale, solido e tridimensionale della cultura “vera” (di matrice scientifico-letteraria); un mondo densissimo e cospicuo, anche difficile (ma certi valori non possono che essere conseguiti a partire da una difficoltà, è chiaro), indiscutibile sul piano morale e in grado di generare ininterrottamente pensiero e sensibilità; dall'altro lato, invece, c'è un mondo parziale, mancante, quello dei videogame e della fiction tv, un mondo caratterizzato dalla sua “facilità”, se non addirittura “ovvietà”, da una docilità costitutiva, una docilità certo febbrile, elettrica (si pensi ai videogame o alle sit-com), ma sempre e comunque una radice cubica di mondo, a misura di minus habens, una *waste land* da evitare il più possibile tanto è insalubre e compromessa.

L'obiezione di Johnson è che le cose non stanno in questo modo. Lo studio ravvicinato, dall'interno e non pregiudiziale dei prodotti della cultura pop contemporanea porta a risultati imprevedibili. Prima di tutto, se consideriamo come riferimento anche semplicemente quello – appena accennato – della *difficoltà* (cultura letteraria connessa alla difficoltà costruttiva, cultura di massa pop connessa all'ovvietà inerziale), ci rendiamo conto che il grado di abilità necessario a *giocare* con un videogame di ultima generazione, tanto quanto quella che occorre per *guardare* una fiction multilineare non lineare (cioè una fiction che sviluppa più trame fuori da vincoli cronologici tradizionali) è elevatissimo e assimilabile, mutatis mutandis, a un'esperienza complessa come la lettura di un romanzo postmoderno.

E questo è soltanto un esempio.

Il punto centrale del libro di Johnson è che l'esperienza del videogame, così come quella della fruizione della fiction televisiva, del cinema popolare e di internet, prescindendo dai contenuti morali veicolati da questi prodotti, è di per sé un'esperienza fortemente complessa, una palestra capace di costruire un muscolo della mente tanto plastico quanto duttile. Ognuno di questi prodotti – che si è fra l'altro evoluto nel tempo sviluppando sempre maggiore articolazione interna e generando morfologie ramificatissime (tra il *Pac Man* delle origini e *Sim City*, così come tra *Starsky & Hutch* e *Lost*, corre la stessa differenza che c'è tra una goccia d'acqua marina e un intero oceano) – è una sintesi di elementi molteplici in connessione reciproca, un reticolo di stimoli che provocano ininterrottamente reazioni nella nostra mente, inducendola a comportamenti organizzati come la *decisione* (nel caso dei videogame interattivi) e la *decifrazione* di strutture narrativamente elaborate (nel caso delle fiction tv).

La negletta cultura popolare si trasforma così in un dispositivo metabolico che presiede alla costruzione della nostra intelligenza (a una sua parte, è chiaro). Le periferie dell'impero della cultura, ovvero gli oggetti mediatici di consumo indiscriminato e irriflesso, smettono di colpo di essere il male tout court guadagnando in utilità. A venire modificata è la nozione di esperienza. Non si fanno più valere, nel giudicare la qualità di un'esperienza, distinzioni legate all'importanza dei suoi temi, alla loro “decenza”. Si prescinde, come Johnson più volte suggerisce, dai contenuti morali (suggerimento politicamente scorretto e pertinentissimo). La violenza e il sesso – a volte mediati dai prodotti della cultura pop – sono dei *che cosa* ma quello che sulla nostra conoscenza ha un effetto performativo sono i *come*, vale a dire i modi in cui quei che cosa vengono messi in scena. La nostra esperienza si nutre di nuove

strutture, sempre più complesse, che allenano la nostra reattività e la nostra capacità di decodifica. Tutto ciò è esistenza che trasforma se stessa in conoscenza, senza discriminazioni e senza ghetti.

Frankenstein, dunque, non è un mostro, non è il male. La sua barbarie è soltanto apparente. Se di un invasore si tratta è comunque un invasore necessario. Se il suo avvento è traumatico – e certamente lo è perché segna la rottura di un paradigma consolidato – il suo è un trauma utile (i filosofi direbbero “euristico”) perché ci costringe a pensare a una nuova idea di umano.

“Homo sum: humani nihil a me alienum puto”, scriveva Terenzio. Sono un uomo: non c'è nulla di umano che consideri estraneo alla mia esperienza. Neppure una partita a *The Sims* o una puntata di *Desperate Housewives*.

“I misteri dell’Opus Dei e quei libri messi all’indice”, *la Repubblica*, 23 novembre 2006



La copertina del libro di Ferruccio Pinotti, *Opus Dei segreta*

«La Chiesa non è e non intende essere un agente politico» ha proclamato papa Benedetto XVI al presidente della repubblica, l'ex comunista Giorgio Napolitano, nell'udienza di lunedì scorso nella Sala del Tronetto in Vaticano. Replicando con ulteriore enfasi quanto aveva già detto a Verona, soprannominata “la Pamplona d'Italia” per il grande potere che vi detiene l'Opus Dei, la prelatura di origine iberica delle élites economico-finanziarie, dei manager tutti lavoro e listini. Dei manager tutti eccellenza e banche, etica del lavoro senza fiato, investimenti e profitti. E mutuo soccorso, perché, come spiega un anonimo banchiere del giro, «Il pays to belong», appartenere paga.

Verona è una delle capitali della finanza bianca, che è molto attiva in queste settimane al pari di quella laica. Vi prosperano, tra l'altro, la Fondazione Cariverona, azionista del colosso Unicredit, la Cattolica Assicurazioni e il Gruppo Popolare di Verona e Novara, che gestisce i fondi della Conferenza Episcopale, l'otto per mille della dichiarazione dei redditi destinato alla Chiesa, mentre l'assetto delle banche sembra essere al cuore della politica italiana, tanto da suscitare persino le preoccupate esternazioni del segretario dei diesse Piero Fassino.

Dunque, non “agente politico” la Chiesa, per reiterata dichiarazione del papa. Ma agente “economico-finanziario” sì? E che differenza fa se, in base al Codice della Prelatura del 1982, l'Opus Dei è interessata per definizione alle classi dominanti, a chi gestisce il potere economico e, tramite questi, a chi gestisce il potere politico?

Papa Benedetto XVI, per la verità, non viene iscritto tra gli “amici” dell'Opera delle élites finanziarie fondata da José María Escrivá de Balaguer, proclamato santo da Giovanni Paolo II nel 2002. Anzi, Joseph Ratzinger, noto per la sua intransigenza in tema di integrità della dottrina e della disciplina, sembra inviare segnali di moderazione all'Opus Dei, come quando all'Angelus nell'agosto scorso ha dichiarato che «troppo lavoro inaridisce i cuori», lanciando un messaggio a chi dell'etica del superlavoro ha fatto una religione. Tra i primi suoi atti ha sostituito Joaquin Navarro Valls, numerario dell'Opera, che nel pontificato di Wojtyła aveva assunto un assai rilevante peso nella comunicazione vaticana, mettendo al suo posto padre Federico Lombardi, un gesuita e, perciò stesso, avversario dell'Opera arretrante.

Un “potere forte” l'Opus Dei, che sempre più sembra rappresentare una chiesa nella chiesa, segreta come una setta, ricca, dotata di una miriade di “società ausiliarie”, reazionaria, portatrice di una dottrina che appare come un singolare miscuglio tra fede e potere, tra riti medievali di autoflagellazione e listini di Borsa, tra cilici, consigli d'amministrazione e grande capitale, tra mortificazioni corporali e investimenti, tra scandali finanziari e “adorazioni continue”. Come quella che quotidianamente esercita tuttora nella chiesa di Roma adiacente al Circo Massimo l'ex governatore della Banca d'Italia Antonio Fazio, pur dolcemente “scaricato” dalla Prelatura dopo lo scandalo dei furbetti, durante il quale le gerarchie opusiane furono attivamente al suo fianco.

Come l'adorazione che esercitava Gian Mario Roveraro, il finanziere fondatore della Faes, scuola del potere opusdeista e delle Fondazioni Rui, residenze universitarie d'élite, rapito e assassinato misteriosamente qualche mese fa.

Roma, viale Bruno Buozzi 73, quartiere Parioli, regno del “generone romano”, ricchi dirigenti, commercianti, professionisti: è qui che Ferruccio Pinotti, il giornalista già autore di un libro (*Poteri Forti*) sul caso Calvi-Ambrosiano, si è introdotto nel «centro nevralgico dell’Opus Dei a livello mondiale», i 61 paesi in ogni continente nei quali l’Opera è presente, attiva, ideologicamente, finanziariamente e politicamente potente.

L’ingresso alla Prelatura non è aperto al pubblico, ma dicendo che si è pellegrini desiderosi di pregare sulla tomba di San José María si viene ammessi. Una scala di marmo scende verso i sotterranei, dove, tra marmi e ori, è stata ricavata la cripta con la teca che contiene i resti del santo. Ai lati, tre file di banchi, dove spesso pregano distinti e potenti signori in gessato. Nomi non se ne fanno. Numerari, soprannumerari, aggregati e operatori restano ignoti, ma sono in ogni carica pubblica, in ogni ministero, in ogni università, in ogni ospedale, in ogni giornale.

Attraverso un intrico di cunicoli sotterranei, sotto il viale dei Parioli, si giunge alla tomba del successore di Escrivá, don Alvaro Del Portillo, per il quale è stato già avviato il processo di beatificazione e che presto sarà canonizzato, se Benedetto XVI lo vorrà.

I corridoi sotterranei si interrompono solo di fronte alla porta che li separa da quelli della residenza femminile, sita in via Sacchetti, in una grande villa di stile medievale, piena di torri e abbaini. La separazione tra uomini e donne è totale, un sessismo maniacale, come documenta Pinotti nel nuovo libro *La vita segreta dell’Opus Dei* in uscita per Rizzoli, attraverso le testimonianze di ex numerarie e numerari dell’Opera intervistati in Italia, in Germania, in Svizzera, in Inghilterra, negli Stati Uniti, in Argentina e in Brasile.

Anche nell’Upper East di New York, tra la Trentaquattresima e Lexington, dove sorge la “Torre del Potere”, il grattacielo di diciassette piani progettato nel 1982, l’anno della morte di Roberto Calvi e della massima spinta dell’Opus Dei per ottenere dal papa l’agognata «Prelatura personale», vi sono due ingressi separati, per gli uomini e per le donne, in una segregazione ossessiva.

Quel grattacielo, costato 64 milioni di dollari, sorse finanziato da una donazione della «Ben Venue», azienda di Bedford nell’Ohio. Cosa produce la «Ben Venue»? Difficile crederci, ma produce pillole anticoncezionali, che per l’Opus Dei, insieme ai preservativi, sono il massimo del peccato, perché il sesso, naturalmente possibile solo all’interno del matrimonio, è finalizzato esclusivamente alla procreazione, tanto che le famiglie “opusiane” anche in Italia – e qualche esempio di grandi manager iperprolifici ci viene in mente – arrivano a otto o dieci figli.

Ma «pecunia non olet» per un’organizzazione che fa del business una religione, che in qualche modo fonde in un nuovo pensiero elementi che appaiono inconciliabili come l’etica protestante del capitalismo e il tradizionalismo della chiesa medievale. Non solo i libri all’indice, come quelli di Umberto Eco e Isabel Allende. Ma persino l’uso del medievale cilicio, cui Pinotti ha assistito, da parte di manager e banchieri in eleganti gessati, in un tempio veronese. Per chi non fosse uso a cose di chiesa, il cilicio è una fascia ricoperta di punte acuminate che i numerari devono indossare allacciato intorno a una coscia per due ore al giorno e che fa un male boia. Chissà se rispetta la regola del cilicio quotidiano anche Marcello Dell’Utri, membro dell’Opus Dei, già direttore del Centro Elis della Prelatura a Roma, condannato per concorso in associazione mafiosa. Quando dodici anni fa il pio Dell’Utri ha inventato Forza Italia per conto di Berlusconi, utilizzando la sua struttura pubblicitaria, forse non poteva prevedere l’odierno monito di papa Ratzinger: «La Chiesa non è e non intende essere un agente politico».

*

“Via il capitolo sui libri proibiti”

L’editore ha chiesto all’autore di eliminarlo. Gli autori promossi e quelli bocciati, una specie di Indice dei volumi vietati.

Honoré de Balzac o Pier Paolo Pasolini, Woody Allen o Vittorio Alfieri, Norberto Bobbio o Francesco Alberoni, Umberto Eco o Susanna Tamaro? Dal libro di Ferruccio Pinotti sull’Opus Dei purtroppo

non lo saprete mai, perché la Rizzoli, che l'ha pubblicato, ha chiesto all'autore di espungere il capitolo dedicato alla «Guida bibliografica» dell'Opera fondata da San Escrivá de Balaguer, una specie di «Indice dei libri proibiti» di medievale memoria, in cui, condannati all'inferno, figurano molti autori della Casa milanese, che peraltro annovera ormai tra i suoi anche il papa Ratzinger con il suo libro su Gesù.

La Guida, documento rigorosamente “interno”, contiene recensioni e giudizi critici su oltre 65 mila libri, con una classificazione per ogni testo data da un voto che va da 1 a 6. Il numero 1 è perfetto, il 6 è da bruciare. Possiamo leggere tranquillamente a livello 1, per non rischiare l'inferno, il noto autore Rocco Buttiglione, filosofo con cattedra nel Liechtenstein, l'ex premier spagnolo José María Aznar, il cardinale di Bologna Giacomo Biffi, quello che vuole privilegiare l'immigrazione “dai paesi cattolici”, la nota intellettuale Marta Brancatisano, autrice del *Vangelo spiegato a mio figlio*, e persino Lucio Brunelli, autore de *Il tenero mastino di Dio - Memorie del cardinale Oddi*. Se poi volete andare sull'hard, non vi perdetevi l'opera di Otto Skorzeny, comandante delle Ss che liberò Mussolini dalla prigionia al Gran Sasso. L'Opus Dei raccomanda *Vivere pericolosamente* e *Missioni segrete*, le migliori opere del nazista che trascorse i suoi ultimi anni ad aiutare i criminali di guerra a sfuggire alla giustizia umana, se non a quella divina.

Ma poniamo che qualche incauto voglia dribblare Skorzeny e anche la Brancatisano e farsi alla sera una buona lettura per evitare di sbattere sul ghigno opus dei di Bruno Vespa, senza incorrere nella condanna all'inferno. Che fa il poveretto? Prende l'Indice e, cominciando dalla A, butta via Alfieri Vittorio, Adorno Theodor, Allen Woody, Allende Isabel, Amado Jorge, Arbasino Alberto, Argan Giulio Carlo, Arpino Giovanni. Non va meglio con la B. Non passa l'esame dei Torquemada dell'Opus Dei – che ne so? – Norberto Bobbio, il quale, meschino, segnala che «credere in una verità assoluta e l'uso propriamente razionale dell'intelligenza non sono compatibili». Jean Paul Sartre, per carità. Fernando Savater, non ne parliamo nemmeno.

Tornando in su nell'indice, Umberto Eco è vietatissimo per *Il nome della rosa*, ma anche per *Baudolino* e Bertrand Russel è colpevole di non aver chiuso «la mente dei giovani nella rigida armatura del dogma». Disperati, torniamo alla A. Chissà che stasera non possiamo un po' eroticamente ingaglioffirci con l'amore del “movimento collettivo a due” di Francesco Alberoni. Ma per carità, quei libri di sociologia d'accatto non sono “cibo dell'anima”, come sarebbe auspicabile, perché Alberoni è «espressione del tutto emblematica dell'attuale cultura dominante, quella del pensiero debole o del cosiddetto postmoderno, che rifugge da qualsiasi verità assoluta per avversione nei confronti della metafisica...». Per una volta, diciamolo, i Torquemada dell'Opus sono quasi convincenti, quantomeno sul “pensiero debole” dell'editorialista rizzoliano.

Ma allora a noi che cosa resta stasera sul comodino? Ci rimane per fortuna Susanna, Susanna Tamaro, soprattutto con *Verso casa*, pubblicato dalla Ares, casa editrice dell'Opus Dei. Letteratura santa, perciò. Letteratura santa e business pare vadano piuttosto d'accordo. La scrittrice triestina raccomandata per santità ha creato a Zurigo la Fondazione Tamaro per gestire a fini umanitari i diritti d'autore ricavati dalla vendita delle sue opere nell'ambito della Fondazione Limmat. Cos'è la Limmat? È uno dei bracci finanziari dell'Opus Dei. Creatura di Arthur Wiederkehr, avvocato-finanziere, “gnomo” svizzero di Zurigo assai citato negli atti dello scandalo Calvi-Ambrosiano.

Archiviati Balzac e Arbasino, Alberoni e persino la Tamaro, stasera il comodino è sgombro, non ci resta che appisolarci davanti a Vespa.

Emanuele Trevi, “Figlia come libro”, *Alias*, 25 novembre 2006

Publicato nel 1999, *Per tutta la notte*, di Philippe Forest (a cura di Domenico Scarpa, Alet, pp. 300, € 17) è il secondo atto di un'esperienza letteraria tra le più intense, estreme, sconvolgenti della letteratura di oggi. È una storia sempre più conosciuta, ma degna della massima attenzione. Tutto inizia nel 1996, quando esce in Francia *L'infant éternel* (libro tradotto in Italia, sempre da Alet, con il titolo *Tutti i bambini tranne uno*). Philippe Forest, che è nato nel 1962, è un bravissimo critico, uno studioso di Philippe Sollers e dell'avanguardia, un profondo conoscitore del romanzo contemporaneo. È anche padre di una bambina che nel 1995 muore senza avercela fatta a compiere cinque anni, a causa di un tumore alle ossa con metastasi polmonari. Questa precisione da referto non sorprenderà chi ha già avuto in mano il libro di Forest (sono libri che anche materialmente, fisicamente, per una specie di suggestione psicologica, sembrano pesare più degli altri). La precisione verbale, e il rifiuto di ogni forma di attenuazione ed eufemismo, sono i punti di forza di una rappresentazione verbale dello strazio tale da lasciare il lettore tramortito, e spesso tentato di abbandonare la lettura, di allontanare da sé il libro.



La copertina del libro di Philippe Forest, *Per tutta la notte*

Due anni dura la malattia di Pauline, creatura dolcissima e innocente venuta al mondo per patire indicibili sofferenze e sparire nel nulla, lasciando dietro sé, come il gatto della fiaba, solo l'immagine delicata e struggente del suo sorriso. Nulla la sorte ha risparmiato a questa bambina, e ai suoi genitori; nulla, a sua volta, Forest ha risparmiato ai suoi lettori. Condotti quasi per forza a identificarsi, si badi bene, non tanto con la situazione in sé e i sentimenti che essa suscita, ma con qualcosa di più arcano, profondo, universale. Ricorrendo al vocabolario critico di Forest (in Italia due suoi saggi sul romanzo sono stati tradotti nelle «Golden Maps» della Rizzoli) si potrebbe dire che lo spazio narrativo in cui la prosa fa piombare i lettori è quello dell'*impossibile*. Quando un romanzo persegue realmente, senza fare sconti di nessun tipo, questa dimensione dell'impossibilità, non limitandosi a enunciarla comodamente ma dandole forma in ogni anche minima articolazione del discorso, sovverte ruoli e funzioni che tradizionalmente la società continua ad assegnarli. Invece di giocare con il negativo, in altre parole, facendone un semplice (per quanto minaccioso e terribile) elemento di una dialettica narrativa, l'opera che si prefigge di collocarsi al livello dell'impossibile si rifiuta di compiere questo mercimonio, questa specie di simonia dei significati. Nella letteratura di Forest, nessuna quiete subentra dopo la tempesta, insomma. Il dolore non rende migliori, non penetra più a fondo gli inesistenti segreti del mondo, non offre nessuna ideologica prospettiva panoramica che lo renda più sensato, più sopportabile, più adatto a fare da propellente a qualche metafisica portatile.

È per questo motivo che, a differenza del loro autore, io esito sempre quando devo definire «romanzi» i libri di Forest. E non certo a causa del loro contenuto autobiografico, perché non è mai questo, in sé, a scavare una breccia significativa nella muraglia delle convenzioni romanzesche. Magari fosse così semplice questa fuga da Alcatraz! Ma la distinzione tra fatti veri e inventati, tra autentico e fittizio, oltre che molto incerta per sé, in realtà non è decisiva di un bel niente. Giocoforza, però, noi annettiamo al concetto di «romanzo» qualcosa che nei «romanzi» di Forest manca radicalmente: la possibilità che il mondo, se non proprio una giustizia implicita, possieda un senso, un ordine non importa se razionale o

emotivo da sovrapporre al caos dei fenomeni, una qualche forma di ricongiunzione terminale, finito il castigo delle peripezie, tra Amore e Psiche. Il rifiuto di questa consolazione (che è sempre la *vera merce* del romanzo) a mio parere è il segreto del straordinaria potenza e cupa bellezza dei libri di Forest. «Qualcosa di scritto» – così Pasolini definiva *Petrolio*. E così il lettore ammirato, commosso, disturbato potrebbe dentro di sé definire libri come *L'infant éternel* e *Per tutta la notte*.

Ma allora, se la vita non ha nessun senso e la scrittura che potrebbe iniettarglielo come un farmaco si rifiuta di obbedire a questa ingiunzione collettiva, se infine la parola «nulla» è, di tutto il vocabolario, quella che esprime meglio ciò che siamo e il mondo dove ci dibattiamo, perché scrivere? E che senso hanno, per esempio, l'eleganza e la suprema sapienza costruttiva e rappresentativa della prosa di Forest? Detta nella maniera più brutale: perché lo scrittore e sua moglie non si suicidano, e perché questi libri vanno in giro per il mondo a disturbare i sonni degli ignari lettori? Raccontando la storia del primo libro, *Per tutta la notte* più che fornire risposte precise a queste domande, crea intorno a loro un adeguato spazio narrativo. Forest è un grande ammiratore di Kenzaburo Oe, e come il grande scrittore giapponese, che di libro in libro non smette di raccontare la storia di suo figlio Ikari e del suo autismo, anche lui ha il coraggio di procedere battendo sugli stessi tasti. E questo, a ben pensarci, è un gesto davvero eversivo, forse l'unico davvero eversivo all'interno di un'ideologia della letteratura come grande ed eternamente variegata Fabbrica delle Trame com'è quella che oggi le esigenze del mercato impongono alla coscienza della stragrande maggioranza degli scrittori. Dove ogni libro, proprio perché snocciola una nuova e inaudita storiella, può dare l'illusione che sì, la vita ha un senso, e che tutto ciò che la opprime e la affligge e la rende invivibile alla fine sarà addomesticabile, comprensibile, se solo si accarezza il mostro fino ad acconciarlo in forma di narrazione.

È proprio contro questa stolta fede nelle storie e nella cattiva infinità commerciale che la sottende, il folle Forest non molla la sua ossessione, non si fa mollare da lei. E nel nuovo romanzo, inizia con lo sferrare un formidabile pugno nello stomaco, culminante negli spasmi dell'agonia di Pauline nel suo ultimo letto d'ospedale. Un diabolico perseverare si sostituisce all'umana imperizia dell'errare. E poi ci racconta la storia di quel primo errore, i quattro mesi successivi ai funerali di Pauline occupati dal nulla del lutto e dalla scrittura dell'*Infant éternel*. A un certo punto lo scrittore si chiede se sia mai davvero esistito un libro capace di privarsi fino in fondo di un'«ultima parola di assenso», quando si sa benissimo che quella parola è proprio ciò che «la società dei vivi» chiede in cambio all'esposizione di una «verità intollerabile». E quando Alice, la sua compagna e indimenticabile protagonista del nuovo romanzo, gli chiede se un libro è in grado di «perdonare» chi lo scrive, lui le risponde che, «se un libro è veramente bello, la sua bellezza diventa la forma stessa del perdono». Estetismo? È lo stesso Forest ad aggiungere subito che questo perdono «non agisce sulla realtà. Lascia intatto l'orrore della vita». Che è proprio il contrario di quello che ogni esteta, ogni fabbricatore di significati della vita, non smette di covare dentro di sé. Anche e soprattutto quando mostra di pensare il contrario.

E questa piccola lezione di morale letteraria è solo uno degli infiniti motivi per essere d'accordo con Arnaldo Colasanti, che nel risvolto di questa traduzione italiana sembra spararla grossa concludendo che leggere i romanzi di Forest potrà diventare «una delle grandi esperienze della vita». Non si può dire che sia anche una «bella esperienza». Ma chi troverà il coraggio di farla riceverà in cambio molto più di quanto qualsiasi critica sia in grado di fare intendere.

Intervista a Christa Wolf, *L'Almanacco dei Libri della Repubblica*, 25 novembre 2006

Si può raccontare per quarant'anni, come fosse una ricorrenza speciale, un'intera giornata? È quello che ha fatto una grande scrittrice che ha lasciato alla letteratura il compito di illuminare le verità della storia.



Da quaranta anni, tutti i 27 settembre – anniversario dell'appello di Gorki del 1935 col quale invitava gli scrittori di tutti i Paesi a raccontare “una giornata su questa terra” – lei ha descritto la sua giornata, è così?

«L'idea mi venne nel 1960, allorché un giornale moscovita mi invitò a raccontare quel 27 settembre. Lo feci. L'anno seguente, tornata quella data, ho di nuovo scritto il resoconto di quello che avevo fatto. Poi ho ripetuto quell'esercizio nel 1962 e dopo di allora non ho più voluto fermarmi».

Questo rituale col passare del tempo ha modificato ciò di cui lei scriveva?

«Il tema è rimasto sempre lo stesso: una giornata intera, dall'alba al tramonto. Certo, qualche volta mi sono chiesta se quelle giornate si svolgessero in modo diverso, se assumessero un profilo per così dire più pronunciato rispetto alle giornate “abituale” per il fatto stesso che io le osservavo con maggiore intensità, nello stesso modo in cui Heisenberg ha scoperto con la sua “relazione d'indeterminazione” che la presenza dell'osservatore influisce sull'oggetto osservato. Anche su questo ho molto riflettuto. Del resto, per la spontaneità della scrittura era importante che quella specie di cronache periodiche non fosse destinata alla pubblicazione. Attualmente – così almeno mi sembra – mi paiono intrise di una certa tensione, per il fatto che lo scrivente ignora ciò che accadrà, che noi viviamo la Storia in *statu nascendi*. Il lettore, invece, ne sa già di più e questo gli conferisce una certa superiorità».

Secondo lei “le inezie del momento” lasciano trapelare più dei “grandi avvenimenti”?

«Da Joyce in poi sappiamo che è praticamente impossibile descrivere fedelmente lo svolgersi di un'unica giornata in un'esistenza umana, a meno di consacrarle centinaia di pagine. I “grandi avvenimenti” perdono il loro aspetto drammatico allorché li si suddivide in frammenti isolati nelle varie giornate, così come li vivono i contemporanei. A quel punto le “inezie” e i “grandi avvenimenti” si riavvicinano talora parecchio, per apparirci quindi come fenomeni della medesima importanza, che formano un'unica trama di un unico tessuto».

Quando è stato che è incappata maggiormente in errore nelle sue riflessioni? Quando è stata invece maggiormente lucida?

«Ho sbagliato pensando che lo Stato nel quale vivevo, la Ddr, a dispetto delle sue palesi mancanze, che io studiavo con grande attenzione e che avvertivo in prima persona, fosse riformabile, e potesse durare. Là dove sono stata maggiormente lucida, e lo sono ancora adesso, è forse nell'aver previsto con un certo scetticismo le energie distruttrici che minano la democrazia. Questo è un punto sul quale sarei davvero lieta di essere smentita».

Quarantuno 27 settembre: che cosa le hanno insegnato in relazione al trascorrere del tempo?

«Più invecchio più il “tempo” per me diventa enigmatico. Che cos'è che guida ogni cosa? Che cosa ha fatto crescere gli alberi di dieci centimetri da un anno all'altro? Che cosa, a venti anni di distanza, ha messo i nipotini al posto dei figli? Che cosa lascia allo specchio le tracce dell'invecchiamento sul mio volto? Quando sfoglio questo diario sento ansimare in me, talvolta in modo inquietante, il soffio del tempo che passa inesorabile».

Il 4 novembre 1989, pochi giorni prima della caduta del Muro di Berlino, una crisi cardiaca l'ha messa ko mentre si trovava sull'Alexanderplatz. Come ha vissuto quelle giornate?

«Ecco un esempio del modo in cui si vivono i “grandi avvenimenti”: non sempre in sintonia con la valutazione che se ne darà più tardi. Noi che ci eravamo riuniti in massa sull'Alexanderplatz eravamo fradici di euforia: la nostra paura che potessero verificarsi degli scontri sanguinosi con le forze di sicurezza si era dissolta e a nessuno di noi era venuto in mente che di lì a cinque giorni il Muro sarebbe

crollato. Del resto la maggior parte di noi non se lo augurava neppure, quanto meno non così come poi avvenne, quasi per sbaglio, senza preparazione, come se si trattasse di una capitolazione.

Il 4 novembre i cittadini della Ddr avevano manifestato per il loro diritto all'autodeterminazione, ad avere riforme profonde, per la libertà di viaggiare, per la libertà d'espressione, per la democrazia. Ho vissuto quel giorno e le settimane seguenti in una costante tensione, preoccupata per i pericoli che avvertivo, ma anche felice di avervi potuto prendere parte, consapevole che nella storia tedesca non era capitato quasi mai a degli scrittori di sentire che i loro compatrioti stavano vivendo uno slancio rivoluzionario. Non dimenticherò mai i loro volti. Da allora ho il massimo rispetto per le energie creatrici che si liberano dalla popolazione quando la situazione storica lo permette e lo esige. Del resto, è sufficiente immaginare che cosa sarebbe potuto accadere se in quella immensa folla qualcuno, anche uno soltanto, avesse scatenato la violenza. Tutti lo sapevano, tutti si attenevano alla parola d'ordine che si faceva girare in quella manifestazione: nessuna violenza! Qualche mese dopo alcuni giovani ufficiali dell'Esercito popolare mi hanno raccontato che si erano fatti consegnare le munizioni dai loro soldati quando la folla si era riversata in massa verso il Muro, là dove erano di servizio: lo hanno fatto perché non potesse accadere nulla di male. Le storie di quelle settimane e di quei mesi non sono ancora state scritte tutte».

Lei ha scritto: «Spetta alla letteratura raccontare la verità di questa epoca e di questa parte della nostra vita». Quali sono secondo lei i romanzi più fedeli a questa storia della Germania?

«Sono ben lungi dall'aver letto tutti i libri che si potrebbero citare più o meno a ragion veduta. Poco dopo "la svolta" la critica letteraria già reclamava a gran voce "il romanzo della svolta". Io credo che occorrerà ancora aspettare un poco di tempo perché qualcuno possa scrivere un'evocazione valida di quell'epoca. Citerei qui un breve racconto di Volker Braun, *Les Quatre Outils* e due romanzi. Günter Grass è stato il primo a toccare questo soggetto nel suo romanzo *È una lunga storia*, e citerei anche l'autore tedesco Ingo Schulze che ne ha parlato recentemente nel suo libro *Vite nuove*. Non è certo una mera casualità se sono soprattutto gli scrittori dell'Est ad abordare letterariamente quello che hanno vissuto in quel periodo».

Se le fosse permesso di portare con sé soltanto tre libri su un'isola deserta, quali sceglierebbe?

«*Faust* di Goethe, una grande antologia di poesie tedesche di Walther von der Vogelweide aggiornata a oggi e una voluminosa opera storica, per esempio *L'età degli estremi* di Eric Hobsbawm».

Mirella Appiotti, “Su Baricco, barbarica contesa”, *ttL* della *Stampa*, 25 novembre 2006

Che *I barbari* di Baricco fossero un'opera «che si prospetta davvero “unica” nella presente letteratura» l'aveva già previsto, dopo averne letto alcune delle 30 puntate uscite su *la Repubblica*, il perfido Giulio Ferroni nel trattatello donzelliano *Sul banco dei cattivi*, il tormentone cultural-mondano dell'autunno. Il critico non aveva previsto però che lo scrittore-ex ragazzo tanto ricco di talento quanto ancora bellissimo (che Antonio Gnoli ha visto scendere, per la sua megaintervista su *la Repubblica*, da una Smart «quel mezzo che gli somiglia: è piccola, leggera, veloce, gradevole, può infilarsi ovunque. Come i suoi libri...») sarebbe diventato protagonista di un'operazione editoriale anch'essa «unica». Dopo aver messo nel web del suo giornale l'intero testo, scaricabile gratuitamente da chiunque sin dall'inizio di novembre, e mentre la Fandango annunciava l'uscita di *I barbari* in libro il 30 di questo mese, da martedì scorso, quasi all'improvviso, *I barbari* sono tutte le mattine in edicola abbinati al quotidiano di Ezio Mauro nella collezione «La Biblioteca di Repubblica»: volume di veste sobria quanto elegante, ottima carta, copertina rigida beige con la Grande Muraglia (che chiude il «saggio-romanzo») disegnata da GIPI come le altre illustrazioni che accompagnano i capitoli, il tutto per 7,90 euro. Quanto e se questa iniziativa avrà spiazzato la casa editrice di Procacci, lo sapremo solo tra qualche mese, naturalmente. Per ora Rosaria Carpinelli, direttore editoriale della Fandangolibri (dopo essere stata a lungo supermanager della Rcslibri) ci scrive: «È un caso particolare quello de *I barbari*. Trovo naturale che sia lo stesso quotidiano (che l'ha proposto a puntate) a pubblicare in prima edizione il volume e a distribuirlo attraverso il canale edicola. Mi fa molto piacere che sia Fandangolibri a pubblicare l'edizione per libreria e grande distribuzione e che questa edizione diventi parte del nostro catalogo. Abbiamo contenuto il prezzo di copertina a 12 euro e lanciamo il libro a fine novembre con una tiratura di 50 mila copie che tiene conto della precedente presenza del volume in edicola». E aggiunge la Carpinelli: «Il volume è stato realizzato nei tempi strettamente necessari alla lavorazione visto che Baricco ha completato il testo in ottobre e che la nostra edizione include una sezione di Note e Date assente in quella per l'edicola».



Insero pubblicitario apparso su *la Repubblica* il 28 novembre 2006

P.S. Baricco, come noto, è uno dei soci della Fandangolibri con altri tre scrittori, Veronesi, Lucarelli, Nesi oltre a Laura Paolucci responsabile dei progetti cinema della ditta e alla Fandango medesima. Uno dei padroni. Per questo può fare un po' ciò che vuole? Oppure, data la sua popolarità, è da tempo il Fiorello della letteratura italiana?

L'editoria «anfibia»

Un fenomeno, una tendenza, una necessità. Libri in carta e i medesimi on line, o viceversa. Per fare qualche esempio: oltre a Baricco, ci ha provato, con successo, Voltolini mentre l'editore Gaffi di Roma da tempo ha messo in rete alcuni dei suoi titoli (sistema copyleft). Adesso è il caso della Vibrisselibri, nata dall'omonimo «bollettino di letture e scritture» di Giulio Mozzi e che lo scrittore, uno dei più

interessanti della generazione dei quarantenni, nonché già protagonista di molte iniziative editoriali, illustra come «una casa editrice sul web, ma anche un'agenzia letteraria che pubblica sul suo sito e propone ai lettori e agli editori testi accuratamente selezionati, completi di editing e grafica». Libri «sans papier» (così si chiama la prima collana), di cui qualsiasi navigatore Internet, grazie al sistema del copleft, può appropriarsi, il che avviene sin d'ora con i due primi testi: il romanzo *L'organigramma* di Andrea Comotti e il saggio *Una tragedia negata* di Demetrio Paolin, entrambi legati a Piazza Fontana (non a caso saranno presentati il 12 dicembre a Milano) mentre già sono pronti altri due titoli: il romanzo in versi del genovese Alessio Pasa *Appuntamento con il notaio* che porta in calce tre racconti-poesia «Paura della notte» e il romanzo-verità *Nenio* dell'architetto Eugenio De Medio. «Non sarei mai stato capace di immaginarmi Vibrisselibri – spiega Mozzi – senza l'esperienza dei Wu Ming (e del conseguente I Quindici), senza tutto ciò che è avvenuto nel mondo della musica ecc. Il suo brodo di cultura è Internet, luogo che grazie a blog, siti letterari, forum ha portato alla luce un'esigenza nuova di scrittura e di fruizione letteraria. Questa “anfibia” nasce dall'esigenza di trovare un nuovo spazio nel mondo dei libri, collocandosi in un'area intermedia tra l'editoria “industriale” e gli editori medio-piccoli; di dar voce a testi di valore continuando a credere che, comunque, i libri veri restino cartacei...».

Ergo: AAA, Mondadori o Manni, Feltrinelli o Marcos y Marcos, se ci siete battete un colpo.

“Futuro dizionario d’America. Il mondo è come lo dici”, *La Domenica di Repubblica*, 26 novembre 2006
Da “aaaaaize” a “Zzzunday”, da Bush a Rumsfeld, un vocabolario compilato dai più grandi scrittori Usa per capire dove sta andando il loro Paese. Auster, King, Safran Foer, Franzen: tutti d’accordo nel dire che inventando parole si inventa una nuova realtà. E credendoci si può dire “what a wonderful world”.



L’annuncio immobiliare era di quelli che lasciano perplessi. Ora, è vero che la lingua delle offerte di casa è, ovunque, una sottocategoria di quella nazionale e anche in Italia uno deve fare esperienza per arrivare all’esatta traduzione di *soppalco* (botola nel soffitto), *per amatori* (ristrutturato da qualcuno di cui è impossibile condividere il gusto), *disimpegno* (nicchia). Tuttavia mi risultava difficile, appena trasferito a New York, capire in che cosa consistesse la caratteristica di quell’appartamento in affitto descritta come *dramatic view*. Una vista *drammatica*? Ground Zero era di là da venire, che mai si poteva vedere dalle finestre di quel 24mo piano? Macerie urbane? Stupri a Lower Manhattan? Il tramonto dell’Occidente? In realtà, scoprii poi quando l’agente mi mostrò la *dramatic view*, si trattava di un panorama spettacolare. “Drammatico” aveva assunto un senso positivo, accantonata la tragedia era diventato sinonimo di splendore, di un eccesso, ma di bellezza. Era l’inizio di una scoperta: l’America e il suo linguaggio. Il suo spirito diventa l’anima delle parole che vengono usate. L’energia, l’ottimismo, l’entusiasmo a volte forzato si esprime in grandinate di «Wow!», «Great!», «Cool!». Sono espressioni che danno coraggio, aiutano a varcare la soglia del futuro prossimo con slancio: «Excellent! Isn’t it?». L’idea dev’essere che, a forza di evocare una realtà positiva (o meglio *fantastic*) quella si materializza. Anzi, è già lì. L’eliminazione dal parlato dei termini negativi non è sufficiente. Il passo decisivo è la loro conversione. Come nel caso di *dramatic*. E di molti altri.

«Come ti sembra?» chiese la ragazza all’amica uscendo dalla porta di casa agghindata per la festa. «Terrific!», rispose l’altra, ottenendo un effetto rassicurante. È chiaro che la radice di quella parola si ricollega al terrore, che il suo primo significato è “terrificante”, ma gli è stata imposta una inversione a U e ora quel senso di terrore è uno sgomento di fronte al sublime, l’omaggio verbale a un mostruoso picco dell’estetica, qualcosa, appunto, di *terrific*.

Shock and awe, colpisci e spaventa, era il motto lanciato dal Pentagono per la campagna di bombardamenti che spianarono la strada all’invasione dell’Iraq. «*Awesome*», esclamano i ragazzini americani ammirando un centro nello schermo del videogame (o nella diretta della Cnn da Bagdad, che è lo stesso). Non intendono dire: spaventoso, come sarebbe letteralmente, ma “meraviglioso”, come è divenuto nel linguaggio U.S.A. (Usiamo Superlativi, Assolutamente). L’idea che il mondo possa essere come lo diciamo («*what a wonderful world*») può apparire ingenua, ma al quarantesimo *great* il sospetto comincia a insinuarsi, se non a farsi realtà. Ecco allora che anche un manipolo di anticonformisti, scrittori di professione, gente che nella vita non esclama mai «*wow!*» né si professa *terrific* prova a spiegare il futuro ai propri desideri non con l’impegno politico, ma con quello linguistico. Crea parole e affida alla realtà il compito di adeguarvisi, riconoscendovi il significato come un dato di fatto e non disperato.

L’America evocata da questo dizionario dell’utopia contemporanea è un luogo *ashcroftato*, dove cioè chi ha fissazioni religiose è giudicato inadatto all’esercizio dei pubblici uffici. Nelle edicole si vendono *truespapers*, ossia veridiani, organi di stampa quotidiana centrifugati nell’onestizzatore, macchina capace di eliminare il contenuto fasullo, correttamente stimato nell’83%, di quanto precedentemente pubblicato. Esistono i *paxpayers*, contribuonisti, gente che, avendo ottenuto dal fisco la possibilità di scegliere la destinazione dei propri versamenti, indica «unicamente scopi pacifici».

È un domani *ipercondriaco*, dove ogni cosa si avvicina alla perfezione. Ma, come informa la voce stessa del *Futuro dizionario d’America*, l’ipercondria «può denotare auto inganno e volontà del soggetto di non

riconoscere un problema». Non basta dire *great* perché qualcosa o qualcuno lo diventi e se si può cambiare il senso di *terrific* le cose e le persone terrificanti tali erano e tali restano. Anni di induzione all'ottimismo hanno prodotto un ebbro distacco dalla realtà di larga parte dell'America e per riportarla con i piedi sulla terra è tempo di dire le cose come sono.

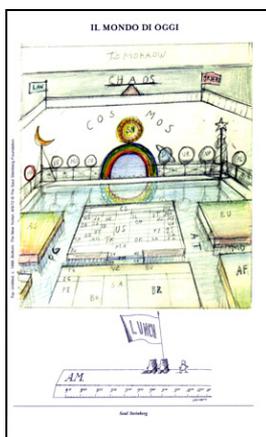
Il gioco di Jonathan Safran Foer e soci è un piacevole esperimento che potrebbe essere imitato in qualsiasi Paese e con qualsiasi lingua (*tramontare* = essere depresso dalla propria funzione, ma riacquistarla con immutata prosopopea e invariabile propensione alla manipolazione dei dati fino al declino definitivo; *bertinovi* = bastian contrari che in fase matura non vanno più contro nulla e scompaiono dalla scena destando minimo rimpianto; *ferrara* = agitato polemista che infine decide di tacere e ritirarsi a lavorare di campagna in pace con la natura e se stesso). Ma è solo un gioco, la realtà non si cambia con una parola. Cambiare? È una parola.



La copertina del *Futuro dizionario d'America*

Il libro

Più di mille definizioni contro al lingua, la cultura e la società dell'America di oggi. Sono quelle del *Futuro dizionario d'America* (Isbn edizioni, 242 pagine, 23 euro), curato da Marco Cassini e Martina Testa e scritto (gratuitamente) da oltre duecento fra scrittori e artisti alla vigilia della rielezione di Bush per dare sfogo al malcontento verso la sua leadership. Con questi oltre mille lemmi, accompagnati da illustrazioni e saggi, gli autori (tra i tanti, Stephen King, Jonathan Franzen, Kurt Vonnegut, Art Spiegelman, Paul Auster) hanno voluto anche auspicare, immaginandosene le parole, un futuro e un mondo migliori. Il ricavato delle vendite sarà devoluto ad alcune associazioni ambientaliste. Il volume sarà in libreria dal 28 novembre.



Una illustrazione interna di Saul Steinberg

Renato Barilli, “Tiri avanti come puoi tra bombe e sesso”, *ttL della Stampa*, 25 novembre 2006
Nuove collane. Dopo «Neon» di Aldo Nove esordisce «Fuoriformato» di Andrea Cortellessa: risalta una distanza critica dal narrare nudo e crudo.



Il logo della collana «Fuoriformato»

La situazione dei nostri giorni è paradossale, per non dire schizofrenica. Per un verso abbiamo una schiera di validi talenti narrativi, tra i trenta e quarant'anni d'età, come forse tanti non se n'è mai visti in tutta la nostra storia. Ma per altro verso i critici più accreditati sembrano proprio non accorgersene. Logico quindi che i giovani abbiano deciso di prendere in mano le loro sorti, di fare da sé, come attesta il sorgere di due collane.

L'una di queste è condotta, presso le edizioni Tea, da Aldo Nove, tra i nuovi talenti di maggior spicco, come si diceva in partenza, legato all'etichetta incerta dei «cannibali», che invece prende maggior forza se si dice semplicemente che questi «nuovi nuovi» vanno ad aggredire la realtà con ogni possibile mezzo. In un recente convegno per commemorare Domenico Rea, nella sua Nocera Inferiore, mi è avvenuto di ricordare la sua affiliazione al neorealismo, ma di aggiungere subito che in ciò sta la ragione di una sua possibile attualità, in nome di una situazione odierna che davvero si potrebbe definire neo-neo-realista, ovviamente propiziata dall'impatto delle nuove tecnologie.

Da qui il titolo che Nove propone per la sua collana, «Neon!», proponendo alla prima uscita tre autori, che vanno a dirigersi ciascuno in qualcuna delle aree in cui si manifestano i mutamenti in corso. Forse la prova più efficace viene da Alessandro Scotti, nato nel 1968, che nel suo *Tempo* indaga sul continente immenso della malattia, dominato, ai nostri giorni, dall'Aids. Individuata l'area di intervento, per i neo-neo-realisti dei nostri giorni tutto sta nel reperire lo strumento giusto per darne conto, l'autore lo fa ricorrendo a una specie di puntinismo verbale, a frasette secche, martellanti, in sequenza esasperata.

Valida anche l'area perimetrata da Ciro Ascione (stesso anno di nascita, 1968) e dal suo *Troll*, che è l'epopea eroicomica dell'impatto di tutte le nuove diavolerie elettroniche, lo «chattare», il ricorso al «fake», allo «spoiler» e via elencando. Ma al momento l'autore si ferma a una rilevazione un po' neutra e descrittiva di queste possibilità, cogliendone tutt'al più qualche battuta comica; siamo insomma al «toccato e fuga», che meriterebbe ulteriori affondi. Infine, pollice verso per Giovanna Giolla e il suo *Vermi*, che affronta anch'esso fette di tessuto esistenziale tra i più validi sul fronte dell'attualità, come sarebbe il sesso estremo tra giovani, in una Milano che in fatto di stile metropolitano di vita non la cede a nessuna altra capitale del degrado. Ma gli appunti dell'autrice sono sommari, troppo rapidi.

Più meditata la collana che presenta Andrea Cortellessa, forse la miglior «new entry» che si abbia in campo critico, all'insegna di «Fuoriformato», editore Le Lettere. Gli giova proprio una certa distanza critica dal narrare nudo e crudo, infatti quel suo «fuoriformato» proclama una liberazione da uno stretto tributo al genere narrativo, per esempio, come trascurare la poesia? Infatti, quasi a motivo propiziatorio, il critico propone in primo luogo nella sua collana la ripresa di un testo poetico uscito nel lontano 1976, *Visas*, di Vittorio Reta, che poco dopo si sarebbe dato la morte; lasciamo però quest'utile recupero a una sua appropriata occasione recensoria. Imponente e riuscita è poi un'altra prova, questa volta di narrativa al cento per cento, per quanto stesa da Gabriele Frasca (1957), fin qui noto anch'egli

soprattutto come poeta. Ma si sa bene che i poeti di casa nostra non disdegnano affatto, talvolta, di rubare la scena ai colleghi narratori, per quanto lo facciano sempre con forti dosi di estro e bizzarria. Ciò non avviene nel *Santa Mira* di Frasca, che invece è prova di narrazione massiccia, compatta, dedicata alle vicende di una coppia di piccoli intellettuali, Gaudenzio e Salia, sottoposti alle cure meschine di un ménage stentato, anche perché ci sono da tirar su due figlioletti, Claretta e Robi, in un mondo di degrado, di umiliazioni per acquisire qualche vantaggio materiale: un mondo reso inquieto oltretutto dal passaggio, sul cielo di questa località di comodo, Santa Mira, degli aerei che vanno a bombardare Belgrado, nell'anno 1999. Si tira avanti come si può, senza negarsi ai piaceri del sesso, e infatti le scene clou del romanzo sono quelle in cui i due coniugi, quasi per par condicio, si concedono ciascuno una scappatella extra-coniugale, descritta con magistrale crudezza di termini, pronta a partorire un disgusto esistenziale, da cui scaturirà un epilogo tragico.

Coerenti con la prospettiva trasversale rispetto ai generi codificati sono le altre due prove della collana, però vittime di difetti simmetricamente inversi. *Il Circo dell'ipocondria* di Franco Arminio (1960) è una serie di riflessioni e moralità sulla vita e la morte, davvero «perfette», come dice Cortellessa, ma forse troppo, la loro sentenziosità, pur acuta e arguta, avrebbe bisogno di appoggiarsi a qualche fetta di realtà; quella che certo non manca nell'opera di Sara Ventroni, *Nel gasometro*, ma in misura eccessiva, ingombrante, ovvero la giovane scrittrice avrebbe dovuto motivare meglio le ragioni del fascino esercitato su di lei da quel reperto di archeologia industriale, che però essa ha il merito di aggredire in tanti modi, col verso, con la prosa, e perfino con documenti grafici e fotografici.

Graziella Pulce, “Le voci della polis. *Navigando a vista*: da Fazi l'autobiografia 1964-2004 di Gore Vidal”, *Alias*, 25 novembre 2006

JFK, Bowles, Fellini, Tennessee Williams, il caso Moro... Un libro divertente e «civile», meno legato di Palinsesto all'istanza biografica, che rilegge 40 anni tra l'America e l'Italia, in cui l'istrionesco è l'ultima risorsa della democrazia



La copertina del libro di Gore Vidal, *Navigando a vista*

Una grande *pièce* questo *Navigando a vista* di Gore Vidal (*Point to Point Navigation* esce simultaneamente in Italia e in America; trad. di Caterina Cartolano, Fazi, pp. 296, € 17,50), un ininterrotto monologo per un brillante mattatore. Vidal non è stato mai seguace di quel monoteismo che è lo specialismo, ma ha fatto ruotare il proprio ingegno mettendo a frutto i non pochi talenti in maniera diversificata. Non è il giocatore azzardoso (o disperato) che punta tutto il capitale su un solo numero. È invece costantemente impegnato in un gioco di secondo livello e la sua mente è una torre circolare – come quella da lui attribuita a Montaigne – che guarda dall'alto tutt'intorno. (Non va dimenticato che il padre era Direttore del Commercio Aereo e che Gore da bambino era in grado di pilotare un aereo). Il giocatore riesce a fare piazza pulita della posta sul piatto perché pesca contemporaneamente e convenientemente nel proprio ampio repertorio, dove si alternano lo scrittore, l'attore, l'autore che è stato in forza alla MGM e alla televisione, il politico, lo storico, il polemista, l'aristocratico appartenente a una delle famiglie più in vista d'America (le origini dei Vidal risalgono, apprendiamo, al quattordicesimo secolo). È generalmente riconosciuta la fortissima coesione tra i vari ruoli da lui rivestiti, nella quale i singoli elementi si potenziano a vicenda. «Vidal riesce con successo a negoziare un ruolo pubblico per l'autore come intellettuale», questa la tesi di Marcie Frank condivisa dall'autore. Chi ha avuto occasione di ascoltarlo sa che prima o poi ritroverà sulla pagina scritta quello che in quel momento è affidato all'etere e offerto come discorso 'a braccio'. Anche i silenzi ammiccanti conferiscono una forza propulsiva i cui effetti si producono con matematica esattezza sulle meningi degli ammalati beneficiari. La battuta e ripetuta più e più volte, fino allo scintillio supremo: allora è davvero pronta per essere ammessa sulla pagina.

Rispetto a *Palinsesto*, che si ferma al 1964, *Navigando a vista* si presenta meno legato all'istanza autobiografica e ancora più disponibile alla divagazione. I territori di queste articolate costruzioni: lo spettacolo, e il cinema in particolare che qui riprende saldamente il governo del timone; la letteratura, la critica di costume, ma soprattutto la politica in cui Vidal ha continuato a mantenersi attivo. Vidal dunque avoca a sé il ruolo primario di testimone oculare di un'epoca intera. Il focus è naturalmente impostato sulla Casa Bianca, ma la sua pluridecennale conoscenza diretta dell'Italia (vi ha abitato dal 1963 al 2004) lo ha messo in grado di osservare proficuamente entrambe le realtà e di analizzare in modo pertinente anche alcuni aspetti decisivi della storia del nostro paese. Come avviene per il caso Moro.

Lascia come sempre stupefatti la capacità di snocciolare racconti di incontri e conversazioni nei quali Vidal sa rendere nel modo più preciso e vivido l'intonazione delle voci, le disposizioni d'animo, gli interessi dei personaggi; saltando a piè pari qualunque astrattezza, egli porta l'attenzione del lettore a convergere su dettagli minuti, che finiscono per tradire le intenzioni più riposte dei soggetti. Ad alcuni sono dedicati veri e propri medaglioni: Paul Bowles, Fellini, Tennessee Williams, Grace Kelly, Paul

Newman, Eleanor Roosevelt. In pessima luce, ma non è una novità, la madre, la terribile Nora. Fellini (Fred) è protagonista di pagine dove l'aneddotica è tra le più divertenti; se ne evidenzia l'attitudine a una sorta di tirannia maniacale esercitata allegramente, alla quale però l'astuto «Gorino» (così lo chiamava Fellini) sa tenere testa vittoriosamente. Quale che sia il personaggio, è però sempre il cronista a magnetizzare l'attenzione del pubblico, per l'arguzia, l'umorismo, la sagacia o l'imprevedibilità delle battute. A quelle della scuola anglosassone, del linguaggio critico e della commedia, si aggiungono altre lezioni che vengono dalla frequentazione del mondo classico, esplicito il peso di Cicerone, e di Montaigne, più volte citato. Ma il suo pensiero non è presentato *in fieri* come il francese amava fare, bensì in forma cristallizzata e scintillante. Per raggiungere un tale effetto di nitore Vidal tratta amici, parenti, politici, attrici e tutti gli altri (compreso se stesso) come entità puramente sceniche delle quali rappresentare con chiarezza e compiutezza i gesti, i quali tradiscono interessi e passioni, capacità e talenti che vengono da lontano e proseguono indisturbati il loro cammino oltre il singolo individuo nel quale temporaneamente si sono impigliati. L'occhio è interessato a cogliere non l'individuale ma il sistema di relazioni che lega i singoli, dunque il profilo dei gruppi – questo l'oggetto di studio davvero privilegiato – che si coagulano o si sciolgono secondo alchimie che non hanno nulla di esoterico. Vidal si diverte a mettere in scena il suo inesausto desiderio di esporsi, di primeggiare, di affascinare. Tutto lo diverte, compresi gli attacchi alla sua persona o alle sue opere. Una volta che si siano dileguate le chimere dell'età giovanile (trafite dalla morte dell'amato Jimmie), tutto assume le dimensioni ragionevoli dell'eterna commedia umana.

Un libro come questo, sommamente divertente e non poco istruttivo, ribadisce che della democrazia in America è rimasta la facciata e che alcuni poteri forti sono quasi incontrollabili (la morte di JFK è interpretata in questo senso). E tutto ciò è osservato dall'interno del meccanismo: la voce narrante è quella di un membro dell'aristocrazia americana che avrebbe potuto, come scrive, conquistare il seggio da senatore con i suoi soli soldi e che ritiene la politica l'attività migliore, la più naturale per un individuo appartenente a quella classe sociale. Una politica, la sua, che ripudia la «guerra perpetua» che è sotto gli occhi di tutti, ma che guarda e ascolta ciò che viene dall'*agorà*, quella folla che i politici solitamente odiano e con la quale invece l'indipendente Vidal è in sintonia così felice.

La morte di Howard, il compagno di una vita, rappresenta il punto finale al quale riferire gli eventi di un quarantennio. Proprio perché questa *non* è una biografia in senso classico e non è esibito un punto centrale cui tutto faccia riferimento, Vidal ha scelto di raffigurare Howard in absentia. Tra i modelli di riferimento non scarso peso ha avuto il libro (qui menzionato e appena tradotto in italiano) che l'amica Joan Didion ha pubblicato lo scorso anno, *L'anno del pensiero magico*, sull'elaborazione del lutto per la morte del marito: dunque raccontare il passato (il *noi*) e portarlo al cospetto del presente (l'*io*) e riconoscere che quell'insieme organico che è una coppia affiatata si è ridotta alle dimensioni più semplici dell'individuo, che però non è più un essere singolo, ma accompagnato da un'ombra che nessun certificato di morte può resecare.

Se la lettura come libro di memorie è legittima e molto godibile, è pur vero che questo non è il suo connotato ultimo. Vidal ha scelto di caricare la propria persona di un sovrappiù di senso e di battersi nell'interesse del proprio paese presentandosi ancora nell'*agorà*, dove le sue uscite sono sempre un avvenimento e la sua *memoria* storica costituisce l'estrema difesa contro l'oblio. Questa è l'era della navigazione a vista. I libri, le conferenze, il teatro ma soprattutto la televisione rappresentano l'ultimo spazio in cui è possibile parlare davvero, ma per farlo efficacemente è necessaria una forza che può venire solo dalla fama, la fama che un personaggio come lui deve conquistare e saper mantenere giorno per giorno, ma che può impugnare per rivolgersi *direttamente* ai cittadini. Dunque l'istrione come estrema risorsa di una democrazia minacciata. E questo libro ne rappresenta il manuale su cui apprendere molte delle tecniche utili a chi abbia fatto della *polis* una precisa ragione di vita.

Giulio Ferroni, “Scrivere romanzi nell’era trash della tv”, *l’Unità*, 25 novembre 2006

La denuncia. In un breve saggio Antonio Scurati si chiede quali siano i margini di resistenza letteraria e umanistica al predominio della comunicazione e all’egemonia dei media

L’ossessione della comunicazione, la pretesa e la necessità che ogni messaggio e ogni iniziativa debbano avere immediatamente una risposta pubblica favorevole, calcolabile con il metro statistico, incline a creare effetti disastrosi sulla scena politica, sta penetrando lentamente dentro la vita quotidiana, deforma il nostro stesso modo di rapportarci agli altri, le relazioni culturali, le istituzioni didattiche, le elaborazioni artistiche, la nostra stessa capacità di comprensione della realtà che ci circonda. Dall’incontro con le infinite voci e immagini che percorrono l’universo sembra escluso ogni distanziamento; sembra negata ogni possibilità di dar campo ai lenti e tortuosi percorsi dell’esperienza; decisioni e scelte sono vincolate e deformate dall’immediatezza delle risposte. Questa fine del distacco psicofisico e questa evaporazione dell’esperienza si impongono per giunta nel quadro di un mondo globale che, per essere capito e salvato dai disastri e dagli onori che su di esso incombono, avrebbe tanto più bisogno di distacco critico e di esercizio in profondità dell’esperienza. Gran parte delle arti che tengono il campo, anche negli esiti più acuti e intelligenti, sembrano peraltro piegarsi a questa situazione, immergendosi nel flusso della comunicazione, cavalcandone trionfalmente le forme (anche con il prolungamento di modelli tradizionali e consunti, con recitazioni di pensosa profondità) o recitandone lo stravolgimento aggressivo o nichilistico (talvolta con incongrue pretese alternative o «antagonistiche»). E la letteratura di maggior successo (anche nelle giovani generazioni) resta completamente vincolata al circolo di questa comunicazione in superficie, in velocità, in evanescente autoriflessione. Tra i «nuovi» scrittori, Antonio Scurati e tra i pochi effettivamente dotati di coscienza teorica, che chiedono alla letteratura qualcosa di essenziale, senza piegarsi all’imperialismo della comunicazione mediatica, a quei modelli con cui gran parte degli intellettuali sembrano invece amareggiare. Ne ha dato prova prendendo di petto il mondo della scuola e della violenza (reale e mediatica) nel romanzo del 2005, *Il sopravvissuto*; e quest’anno, nel ripubblicare in nuova forma il suo primo romanzo, *Il rumore sordo della battaglia*, ha sviluppato una riflessione affidata all’agile volumetto *La letteratura dell’inesperienza* (Bompiani, pp. 86, euro 6,20), che reca come sottotitolo *Scrivere romanzi al tempo della televisione*.

Di televisione Scurati se ne intende più che bene, dato che insegna Cinema, Fotografia e Televisione all’università di Bergamo: e proprio per questo sa toccare criticamente il peso che la televisione (e tanto più la squallida televisione trash dei nostri anni) ha assunto nell’espulsione dell’esperienza, nella cancellazione del mondo reale e nella creazione di una perversa identificazione tra reale e immaginario (in un universo in cui «più viviamo, più siamo inesperti della vita. L’inesperienza si accumula innaturalmente come un tempo si cumulava, naturalmente, l’esperienza»). Qui egli prende avvio dalla constatazione dell’estinguersi di uno dei cardini essenziali dell’umanesimo, e cioè del senso di continuità «tra i vivi, i morti e i non ancora nati»; l’umanesimo era «comunione con i morti», coscienza del valore del passato e sua proiezione verso il futuro, «pretesa, smisurata, salvifica, che, tutto sommato, l’eredità lasciata all’uomo dall’uomo non fosse poi pari a niente». In questo umanesimo si radicava il rilievo essenziale della letteratura, che è caduto proprio per la rottura di quella continuità passato/presente/futuro e per la cancellazione dell’esperienza dalla scena del mondo. Del tutto illusoria e mistificata appare a Scurati l’alternativa suggerita da coloro che credono nella diffusione di una narrativa libera e senza confini, dalla «retorica delle comunità di racconto, di una supposta nuova tradizione orale-retorica che fiorisce soprattutto in internet per bocca dei supposti nuovi aedi di una supposta nuova narrazione collettiva» (giustamente egli nota il suo risolversi in un semplice narcisistico «beneficio del locutore»).

Da sottoscrivere in pieno è poi l’osservazione sul rapporto tra la mancanza di orizzonte del mondo attuale, l’assenza di ogni «ordine del discorso» e il diffondersi di un «complotto paranoico», di un «neo-esoterismo a buon mercato», che si espande in una «nuova narrativa d’intreccio oscuro», per cui «l’intrigo è principio dell’inconoscibilità del mondo» (giusta riserva verso la stucchevole e ripetitiva

moda del noir!). E acute sono le notazioni sui tre fattori storici che hanno condotto all'attuale negazione dell'esperienza: «Il capitalismo trionfante, le tecnologie del visuale artificiale, la comunicazione intesa come logica culturale propria delle nuove tecnologie della visione» (qui si osserva tra l'altro come il mondo della comunicazione e dello spettacolo ci abbia condotto ad un «impasto di scetticismo cosmico e di credulità universale: quando non si crede più a niente e ci va bene tutto», in una gamma di possibilità che, aggiungo io, si muove tra i poli del fondamentalismo e del nichilismo).

Insomma un'accorata denuncia, quella di Scurati, che si lega ad una prospettiva di spregiudicata cultura «critica», con un occhio di riguardo al libello di Mario Perniola, *Contro la comunicazione* (Einaudi 2004); denuncia tesa ed essenziale; non soltanto rilievo critico su di una situazione disastrosa, ma scatto verso la ricerca di una risposta, verso una letteratura che non si pieghi a rassicuranti scappatoie, che non si accontenti semplicemente di «esserci», di coltivare il proprio campicello dentro il vortice della comunicazione corrente (come fanno perlopiù quasi tutti i bestseller di questi giorni). Scurati sa bene quanto sia difficile questa resistenza: convinto che questo mondo dell'inesperienza abbia cancellato la stessa possibilità di un narrare non subalterno ai media, intende fare fino in fondo i conti col paradosso per cui è lo stesso attuale proliferare di «stone» di tutti i tipi, di narrazioni illimitate e intercambiabili, a negare il senso stesso del narrare (nel suo valore di esperienza e di distacco critico). E cerca una letteratura di «resistenza», che si rivolga contro la «rimozione del tragico», contro l'«esteriorizzazione multiforme, massiccia, permanente della violenza» che oggi domina l'orizzonte, e che si svolga come «critica dell'immaginario». Dalla conclusione de *La letteratura dell'inesperienza* appare evidente che si tratta di una ricerca «aperta», in movimento verso una strada difficile e rischiosa, di cui i due romanzi fin qui pubblicati dall'autore rappresentano un primo momento, essenziale, ma per forza di cose non risolutivo. Forse perché questa riflessione si ricollega alla riedizione, nella piena forma di romanzo «storico» (incentrato su di un personaggio che partecipa a celebri battaglie tra Quattro e Cinquecento), del suo romanzo d'esordio (che allora, nel 2002, inseriva la narrazione storica in un quadro metaletterario, con la vicenda di un professore contemporaneo che sta scrivendo il romanzo storico), Scurati finisce per indicare qui come «un sentiero da percorrere» proprio quello del romanzo storico, estendendone ed ampliandone la nozione, ritenendo che «oggi, in piena esplosione dell'inesperienza, qualsiasi romanzo si scriva, anche il più ferocemente autobiografico, il più ingenuamente attuale, lo si salve come un romanzo storico».

Romanzo storico nel senso che ogni autentica narrazione non può che essere «fuori tempo», non può che parlare dei suoi oggetti come da lontano? Qui si può forse avere qualche dubbio, o chiedergli di sviluppare e motivare questa nozione di romanzo storico (i nomi da lui fatti, quelli tra loro così lontani de *La Storia* di Elsa Morante e de *Il nome della rosa* di Umberto Eco, non mi sembrano congruenti con la sua prospettiva). Ma è certo che dalla coscienza critica e dalla tensione etica di Scurati, dalla carica violentemente umanistica al di là dell'umanesimo che muove il suo sguardo sul mondo e la sua scrittura, si possono attendere nuovi importanti passaggi verso una letteratura che dica davvero il nostro presente, che scenda fino in fondo nei suoi simulacri e nelle sue trame lacerate.

Ian McEwan, “Ho copiato la realtà”, *la Repubblica*, 28 novembre 2006
Accusato di plagio per Espiazione Ian McEwan si difende



Molti ex soldati hanno incontrato grandi difficoltà a parlare delle loro esperienze di guerra e per alcuni farlo è stato addirittura impossibile. Mio padre non ha mai avuto problemi di questo tipo: non si stancava mai di ripetere a me, adolescente annoiato, e più avanti figlio premuroso di mezza età, in che modo fosse rimasto ferito a entrambe le gambe da una mitragliatrice sistemata su un carro armato tedesco, come si fosse unito a un tipo che era rimasto ferito a entrambe le braccia e in che modo fossero riusciti ad azionare i comandi di una motocicletta, a guidarla verso le spiagge di Dunkerque e quindi a mettersi in salvo.

«Interrompimi, se ti ho già raccontato questa storia» è una frase che mio padre non ha mai pronunciato. Aveva bisogno di rivivere le sue esperienze, specialmente durante il suo ultimo anno di vita. Forse, dopo la mansione sedentaria svolta per conto dell'esercito nel periodo postbellico, aveva la sensazione che l'episodio di Dunkerque e la sua lenta convalescenza fossero stati il periodo più intenso della sua vita, quello nel quale si era sentito maggiormente vivo.

Quando ho iniziato a scrivere *Espiazione* le avventure di mio padre me ne hanno dettato la struttura con grande facilità e in modo quasi automatico. Dopo aver terminato la parte introduttiva, ambientata nel 1935, Dunkerque avrebbe avuto bisogno di essere seguita dalla ricostruzione di un ospedale londinese del 1940. Inserire un personaggio immaginario in eventi storici realmente accaduti è una faccenda alquanto tortuosa e invasiva. (...)

Chi scrive un romanzo storico può sentirsi contrariato dal dover dipendere dalla storia scritta, dai ricordi e dai resoconti dei testimoni oculari, in altre parole da altri scrittori, ma non c'è scampo: Dunkerque o un ospedale del tempo di guerra può essere romanzescamente ricostruito, ma non può essere reinventato. Io sono rimasto particolarmente affascinato dai dettagli intensi, dagli episodi visivamente molto ricchi che riuscivano a trasmettere un'emozione indicibile. Nelle cronache di Dunkerque ho rinvenuto il resoconto di un ufficiale di cavalleria francese che spostandosi lungo una fila di cavalli li ammazzò tutti, sparando a ciascuno un colpo in testa. L'idea era quella di evitare che qualcosa di utile potesse cadere nelle mani dei tedeschi che avanzavano. Stranamente, e proprio per la medesima ragione, vicino alla spiaggia di Dunkerque un cappellano militare aiutato da alcuni soldati bruciava un mucchio di bibbie King James. Ho incluso anche il racconto fattomi da mio padre del semi-linciaggio di un impiegato della Raf, accusato dai soldati furenti di non aver loro garantito una copertura aerea durante la ritirata. Anche se ho collocato i miei personaggi immaginari nel mezzo di queste scene, per me è stato estremamente importante che questi fatti siano accaduti davvero.

Scoprire qualcosa sulle infermiere Nightingale che lavoravano al St Thomas a Londra è stato molto più complicato. La maggior parte della storia di guerra è militare e politica. Il fronte interno è una piccola sottosezione e l'assistenza ospedaliera ne è una frazione pressoché trascurabile. Di sicuro, gli storici hanno trascurato di fare il loro dovere. Ho iniziato a svolgere ricerche nella biblioteca dell'Imperial War Museum, dove ho letto un arido resoconto ufficiale dell'ordine delle infermiere fondato da Florence Nightingale. In seguito, la curatrice degli Archivi mi ha consegnato una cartellina piena di vecchie lettere. Molte delle giovani Nightingale provenivano da famiglie snob, proprio come la mia protagonista

Briony Tallis. (...) Ho iniziato a intravedere i frammenti della realtà che stavo tentando di individuare: la familiare e tirannica sorella in corsia, l'insistenza militare per il "barilotto" – coperte piegate proprio in quel modo – e le rotelle dei letti allineate esattamente nello stesso identico modo, l'assidua pulizia dei pavimenti e soprattutto lo svuotamento delle padelle: la prassi medica a quel tempo voleva che anche i pazienti in grado di camminare dovessero sottomettersi alla "degenza a letto". Ogni tanto c'era qualche tenero accenno al personaggio di "George", una bambola di grosse dimensioni che le tirocinanti dovevano imparare a vestire e alimentare.

Più che altro, però, la realtà dei fatti in quelle lettere rimaneva confusa, oscurata da una foschia di domande sulle bestiole domestiche, o i cavalli o dalle richieste di qualche pettegolezzo sull'Old Rectory. Quando da Dunkerque iniziarono ad arrivare all'ospedale i primi casi gravi, le lettere cessarono: o sono andate perse oppure le infermiere all'improvviso si sono ritrovate troppo impegnate. So bene, per aver svolto ricerche per *Saturday*, il mio libro che racconta la storia di un neurochirurgo, che i traumi dei pazienti, le procedure mediche e le routine ospedaliere nonché i dettagli del tirocinio degli infermieri necessitano della più rigorosa accuratezza fattuale. Allorché tutti questi elementi risalgono a 60 anni indietro nel passato, la ricerca della verità diventa quanto mai difficile e importante.

È stato davvero incredibile, quindi, aver trovato nella biblioteca medica del Wellcome Trust a Oxford *No Time for Romance*, l'autobiografia di Lucilla Andrews, una nota autrice di romanzi ambientati in ospedale, che mia madre era solita leggere con grande piacere. Nelle pagine di quel libro vi era un resoconto assai preciso del severo tirocinio delle Nightingale, delle loro routine quotidiane, e – evento di cruciale importanza – dell'arrivo dei soldati feriti evacuati da Dunkerque e delle cure loro prestate. Per quanto ne so, non esiste un'altra descrizione altrettanto dettagliata. Andrews riporta perfino un episodio analogo a quello vissuto da mio padre allorché fu sgridato per aver imprecato ad alta voce.

Quello descritto da Andrews non è un mondo immaginario, non è fiction. È stato il mondo di una realtà condivisa da molti, il mondo di quelle lettere del Museo di Guerra, della lunga permanenza di mio padre in ospedale. All'interno di quelle pagine di storia di vita convenzionale l'autrice ha dato vita a un importante documento storico, pressoché unico. Con un'accuratezza meticolosa – tale mi è parsa – Andrews ha riportato sotto forma di un reportage magnifico un'esperienza di guerra dimenticata e trascurata pressoché del tutto, e che anche io volevo riportare in vita per mezzo dello sguardo della mia protagonista. Per quanto riguarda la parte di Dunkerque, ho attinto alle scene che lei aveva descritto. Ma ancora una volta, per me la cosa importante era che questi avvenimenti fossero realmente accaduti. Per alcune pratiche mediche ormai obsolete lei è stata la mia unica fonte e le sono sempre stato grato.

Ho apertamente riconosciuto di esserle debitore nella nota apposta al termine del libro *Espiazione*, e ogni volta che in pubblico mi era rivolta la domanda più frequente per quanto concerne le ricerche, tipo: «Da dove ha attinto le sue idee?». Ho parlato di lei in numerosi interviste e in un tributo su Radio 4. Il mio unico rimpianto è non averla conosciuta. Se tuttavia oggi si parla di Lucilla Andrews ne sono lieto: io ne parlo da cinque anni.



*

Enrico Franceschini, "La Andrews per me è un documento", *la Repubblica*, 28 novembre 2006

Un giallo letterario toglie la prima pagina, almeno per un giorno, al giallo dell'ex-spia del Kgb. Ian McEwan, uno dei più grandi scrittori inglesi contemporanei, viene accusato di plagio da un quotidiano londinese:

avrebbe copiato parti del suo romanzo *Espiazione*, pubblicato qualche anno or sono anche in Italia, da un libro di memorie di guerra di Lucilla Andrews, meno nota scrittrice di romanzi d'amore. Personaggi, situazioni e anche alcuni brani di *Espiazione*, che sta per diventare un film con l'attrice Keira Knightley nei panni della protagonista, sono effettivamente simili al diario di guerra della Andrews, apparso nel 1977 con il titolo *No Time for Romance*. E la polemica ha un lontano precedente: nel 1978 McEwan fu criticato per avere ispirato troppo liberamente il suo primo romanzo, *Il giardino di cemento*, a un libro pubblicato quindici anni prima, *La Casa di nostra madre*.

Noto per la precisione maniacale con cui svolge le ricerche sull'ambientazione di un romanzo prima di cominciare a scriverlo, McEwan menziona la Andrews in una pagina di ringraziamenti alla fine di *Espiazione*, e respinge le accuse di plagio senza perdere la calma, affermando di avere reso omaggio alla scrittrice diverse volte, in interviste e apparizioni pubbliche. In una risposta scritta pubblicata in prima pagina ieri dal *Guardian* (la stessa che potete leggere in questa pagina), lo scrittore spiega che le memorie della Andrews, che come Briony, protagonista del suo romanzo, era infermiera in un ospedale militare in tempo di guerra, sono state semplicemente uno dei documenti storici che lo hanno aiutato a ricreare un'atmosfera il più realistica possibile.

«Quando si scrive un romanzo storico si dipende sempre da altri scrittori», osserva McEwan. «Ho parlato pubblicamente di Lucilla Andrews innumerevoli volte. Sono sempre stato sincero su questo». Alcuni di coloro che conoscevano la scrittrice, morta il mese scorso a 86 anni d'età, ritengono che McEwan avrebbe dovuto fare di più.

«Non le ha chiesto il permesso di utilizzare la sua autobiografia», commenta Vanessa Holt, ex-agente letteraria della Andrews. «Credo che lei sarebbe stata molto felice di essere consultata». In realtà, l'anno scorso la Andrews scoprì, grazie alle ricerche di una studentessa per una tesi di laurea, di avere ispirato il romanzo di McEwan: «La cosa», riferisce la studentessa, «anziché farla arrabbiare la divertì».