



BALDINI E CASTOLDI



TAYLOR

copertine de *Lo scialle andaluso* e *Il mondo salvato dai ragazzini* (Einaudi) l'autrice impone due dipinti di Morrow. E quello de *Lo scialle andaluso* è proprio un ritratto della scrittrice.

Per *La storia*, uscito nella collana Einaudi Gli struzzi nel 1974, la scrittrice vorrebbe la celebre foto di Robert Capa *Morte di un miliziano*. L'editore però non riesce ad avere i diritti e sceglie un'altra immagine di Capa, quella del cadavere di un bambino gettato sulle macerie durante la guerra civile spagnola. Sotto la foto l'autrice pretende la scritta «Uno scandalo che dura da diecimila anni»: una richiesta che l'editore accoglie con un certo fastidio. C'è una discussione, ma la spunta la Morante.

In seguito a una prima tiratura de *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, stampata da Einaudi in soli cento esemplari per partecipare a un premio letterario, con una foto del volto di Gadda in copertina, lo scrittore protesta esigendo l'eliminazione di quella «facciaccia». Per la prima edizione ufficiale, nel 1963, Gadda chiede che venga usato il particolare di un dipinto di Bernardo Bellotto conservato alla Pinacoteca di Brera, *Veduta della Gazzada con la villa Melzi d'Eril*. Lo scrittore non è comunque soddisfatto, perché il particolare utilizzato è diverso da quello che aveva scelto.

La quinta edizione del libro (1971) invece in copertina ha una foto in cui si vede lo spicchetto di una casa, una strada bianca e cinque persone: è la famiglia Gadda di fronte all'odiata villa in Brianza. A scoprire chi e cosa ritrae l'immagine è, solo nel 1993, l'editore Scheiwiller durante la preparazione della mostra *Carlo Emilio Gadda milanese*. Sembra quasi che lo scrittore ci volesse dire «in questo libro si parla della famiglia Gadda»; ma senza spiegarci i dettagli: il libro è rimasto infatti incompiuto.

Il famoso designer Bruno Munari, noto principalmente per i suoi libri per bambini, ha lavorato anche nell'editoria per adulti. Sue sono le copertine delle collane Nuovo Politecnico di Einaudi e I Satelliti di Bompiani. Nel 1971, con I Satelliti, Munari concepisce l'idea di rappresentare l'intera collana come un universo: l'autore e il titolo del libro sono all'interno di un cerchio nero, il pianeta principale. Sul resto della copertina, piccoli pianeti neri rappresentano gli altri libri della collana. E a ogni uscita si aggiunge un nuovo pianeta.

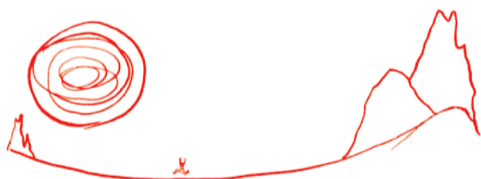
La nota copertina completamente bianca de *Il giovane Holden* non è una trovata di Bruno Munari, bensì nasce dalle idiosincrasie di J.D. Salinger. La prima edizione italiana esce per Einaudi nel 1961. In sovracoperta c'è un disegno di Ben Shahn che rappresenta un ragazzo che mangia un cono gelato; in quarta,

ben tre ritratti fotografici dello scrittore – che si infuria e chiede di eliminare tutto. Per la seconda edizione quindi Munari decide di mettere al centro un quadrato azzurro e al piede una banda nera. Ma Salinger non è soddisfatto. Così, dopo vari tentativi – prima scompare la banda nera, poi restano solo un rettangolo e infine solo un quadrato bianco dal contorno nero – si arriva alla copertina che oggi tutti conoscono. Addirittura, il nome dell'autore viene rimpicciolito rispetto agli altri titoli della collana: Salinger vuole scomparire dagli occhi della gente, come poi farà fino alla sua morte.

Grazie a un libro del grafico Luca Pitoni, negli ultimi anni abbiamo riscoperto una delle prime importantissime art director italiane: Anita Klinz. Tra i tanti libri da lei progettati che i lettori inconsapevolmente hanno in casa ci sono i gialli Mondadori. Nel lessico italiano, il giallo è un poliziesco a sfondo investigativo. In realtà il termine viene proprio dal colore delle copertine da lei scelto per questi libri. Attenzione quindi, all'estero non chiamateli 'yellow books' ma 'crime fictions', 'murder mysteries' o 'detective stories'!

È Enzo Mari a disegnare per Boringhieri le copertine delle *Opere* sia di Sigmund Freud che di Carl Gustav Jung. Mari interpreta e rappresenta i due autori in modo estremamente razionale e quasi ossessivo: rimandiamo alle foto delle copertine per capire fino a che punto. Cosa meglio di quelle copertine e chi meglio di Mari ha raccontato la scarsa risposta ai problemi della psiche e della vita che Freud e Jung ci hanno dato? Mari disegna inoltre i tascabili della Biblioteca Boringhieri (in una varietà di colori), della Biblioteca di cultura scientifica e della Universale scientifica Boringhieri (in seguito UBB).

CC, GS



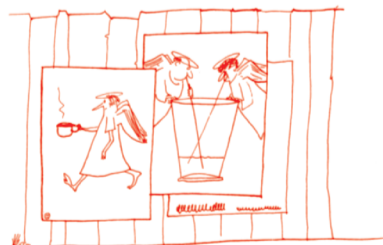
VALLARDI



IL SAGGIATORE



MONDADORI



FRANCO ANGELI



FRATELLI FABBRI



RIZZOLI



FELTRINELLI, FRASSINELLI, ZANICHELLI, CORTICELLI

## IL CUNTO DEI RACCONTI

Nel mestiere editoriale raccontare qualcosa che deve ancora nascere è all'ordine del giorno.

Non credo ci sia impresa più difficile del cercare le prime parole per un romanzo o un saggio che non ha ancora letto nessuno, al di fuori dei pochi che ci hanno avuto a che fare. Non si può chiedere all'autore di autorappresentarsi semplicemente perché non è in grado di guardarsi da fuori. Ripeterebbe il canovaccio della dichiarazione di intenti, ma si sa che la portata di un'opera smargina la consapevolezza di chi l'ha scritta.

L'arte del racconto editoriale vive nel bilico di due esigenze contrarie: l'imbonimento (quando la favella si logora col gigantismo) e l'accuratezza della rappresentazione. Ci sarebbe poi un terzo aspetto – il più difficile di tutti, perché in un certo senso è schiavo o ancella dei primi due –: l'inquadramento, cioè spiegare che cosa abbiamo di fronte.

A voce o per iscritto, la prima operazione, credo tra le più decisive, è il setaccio. Cosa dire e soprattutto cosa non dire. Grazie a Aristotele e a Pareto ormai ci siamo convinti che gli elementi decisivi sono pochi: più o meno tre; la seconda è il montaggio, la *dispositio* dei latini. Non c'è bisogno di dire che si può fare in assenza di contenuti, e al di là dei contenuti, anche se in questi casi si dovrebbe parlare di panna montata.

Insomma quello che conta è il *come*. Il racconto è come si racconta, è incontrovertibile; il tocco, la voce, la mano, lo stile, quella roba lì. È una capacità che può essere allevata, migliorata, insufflata, inzuccherata o salata, ma o la si ha o non la si ha. Meglio una voce roca che il ciclostile della medietà; meglio una vocina avvolgente che la trombazza spompata; meglio una voce da cane sciolto che l'ufficio stampa col vestitino e la chiave di ricarica; meglio una voce sonnacchiosa ma sognante che le regole ministeriali della buona creanza – molti testi che leggiamo ogni giorno nei risvolti, sui siti, sui cataloghi, sui giornali fanno veramente pena; queste prediche addormentate che ci scioppiano al telefono o di fronte, che non sai più dove o cosa guardare. Involucri narrativi quattrostagioni – vuoti perché svuotati del gesto di narrare – spesso a priori. Ecco l'asintoto

dell'AI, e quindi il futuro di ogni sintesi: raccontini ordinariamente informati a voce zero e capacità di attecchimento da liturgia eucaristica. Se sei circondato da voci tutte uguali, come puoi ricordare cosa dicono?

Stabilito che sul come c'è poco da fare (o molto da fare, ma non certo nell'istante del raccontare), un racconto – si dica storia non 'narrazione', vi prego, qualunque sia l'ambito –, quando è bello-che-costruito, con inizio, centro e fine e tempi giusti, è pronto per la condivisione (possiamo dire per il focolare?), pronto a risuonare nelle teste, ad appiccarsi ad altre storie con connessioni imprevedibili – qui conta l'empatia (nel senso di *empathia*), le esperienze delle persone, la capacità alpinistica di raggiungere e far vibrare qualche corda; e poi c'è la tensione, oh, sì, la tensione... è la cosa più importante. Quando il racconto è ben teso, beh, si può dire qualunque cosa. Una storia che tira attira a sé e spinge a ritirarla fuori prima possibile. E, quando prende il largo, si scontra con la realtà e la valida o la smentisce, fugge o fa le fusa; ripara i viventi o li danneggia. Raccontare vuol dire allargare il cerchio o, si spera, crearne uno nuovo; vuol dire proseguire il rito – contribuire a propagare una storia più grande di cui siamo in quel momento soltanto occasionali interpreti.

LGL



GARZANTI

## IL FU MATIA BAZAR

L'estro che attraversa Testo (quest'anno, o in fondo come sempre) ci dà il destro di dire che il lettore non è una figura stabile, un lavoro a tempo indeterminato, ma una condizione temporanea, sempre più di grande precariato, e in questo non diverso da tanti lavori di oggi. Più che un'identità, è una postura. Walter Benjamin lo aveva ben intuito parlando di «ricezione distratta»: non tutta l'esperienza culturale passa dalla concentrazione, molta avviene per attraversamento, abitudine, giustapposizione, ripetizione. Esattamente come a Sanremo.

Sanremo e Testo hanno più cose in comune di quanto sembri o di quanto sotto sotto si vorrebbe. Entrambi durano pochi giorni, entrambi trasformano un atto teoricamente solitario in un'esperienza collettiva, entrambi producono un pubblico che non si limita ad assistere ma prende posizione. Cambiano i linguaggi, non la postura: si ascolta, si legge, si commenta, si giudica.

Sanremo lo fa con le canzoni, Testo con i libri: la stazione del lettore vuole fare quest'anno un tentativo epistemologico di rappresentare entrambi, è punta da questa vaghezza. In entrambi i casi l'Opera smette di essere un oggetto e diventa un evento. Non chiede silenzio, ma presenza; non concentrazione assoluta, ma attraversamento. L'esperienza culturale avviene anche in modo intermittente, distratto, laterale. Eppure avviene. Abita quello che il predetto Benjamin chiamava lo *Spielraum*, lo spazio del gioco – o del giuoco, come avrebbe detto Luigi Pirandello.

Pirandello, appunto. *Il fu Mattia Pascal* è il romanzo che racconta meglio l'instabilità di