

# La rassegna stampa di **O**bligue

febbraio 2016

---

La rassegna stampa del mese si apre con **Le bambole non muoiono**, un racconto di **Laura Fusconi**

Il buio davanti a noi mi è familiare. Erano anni che non scendevo qua sotto e ci metto un po' a trovare l'interruttore, come se nel tempo fosse scivolato più in basso. Matilde si lamenta e mi stringe più forte la mano. Io accarezzo la polvere.

Quando la luce investe la stanza, i miei occhi fanno fatica ad abituarsi e per un attimo mi sembra tutto sbiadito, un limbo di oggetti usati troppo o non

usati mai. C'è qualcosa di inquietante nel modo in cui sono ammassati gli scatoloni e i sacchi di vestiti smessi, con i nomi delle stagioni scritti a pennarello su nastri di scotch. L'armadio, la cassapanca e la credenza sembrano guardarci con rassegnazione: mobili vecchi, ma ancora in buono stato, che è un peccato buttare per cui li si lascia qui, dove possono essere dimenticati senza sensi di colpa.



«Aiutami a cercare i piatti azzurri della nonna» dico a Matilde.

Lei mi lascia la mano e senza dir nulla raggiunge un cavallino a dondolo abbandonato in un angolo. Era il mio. I suoi occhi dipinti, neri e tondi, mi paiono tristi ora, ma forse è per via delle ombre che tagliano la stanza.

Mi avvicino al comò – troppo austero per il salotto di una casa moderna – e apro il primo cassetto: maglioni di lana con fantasie fuori moda. L'odore di vecchio mi pizzica le narici.

Nel secondo trovo foulard di seta e vestiti di carnevale. Sorrido nel vedere quello di Arlecchino, il mio preferito. Lo tiro fuori con delicatezza e scopro che manca il secondo bottone e che una manica è scucita. Mi chiedo se possa andare bene a Matilde e mi volto per mostrarglielo, ma le parole mi muoiono in gola.

Matilde è seduta per terra e tiene in grembo la teca con la treccia di Delfina. La guarda stupita, sfiorando il coperchio di vetro.

Mi avvicino e le tolgo la teca dalle mani.

«E questa dove l'hai trovata?»

Indica il ripiano basso del mobiletto vicino al cavallo a dondolo. Ero certa si trovasse da un'altra parte.

«È la treccia di una bambola» dico in fretta, per rispondere al suo sguardo interrogativo.

«Ma è morta» dice lei.

«Le bambole non muoiono.»

«No, la treccia. È morta.»

Rimango in silenzio.

«Sono capelli, come i tuoi» dico poi.

«I miei sono più biondi.»

«I tuoi sono bellissimi.»

Matilde mi guarda e io non so più cosa dire. Ho il vestito da Arlecchino in una mano e la teca nell'altra.

Era il nostro segreto più bello, quello che nonno Ezio ci raccontava ogni volta che mamma e papà uscivano. Non appena la porta si chiudeva, io e mio fratello ci precipitavamo in sala, davanti alla poltrona verde dove sedeva sempre il nonno. Si toglieva gli occhiali con un sorriso compiaciuto e ci squadrava

come per valutare se fossimo all'altezza. Poi si chinava verso di noi e ci chiedeva, abbassando la voce: «*Siv sigur?*».

Delfina era la sorella della mia bisnonna, settima di dieci figli cresciuti come animali selvatici, scuri e magri da far spavento, con i denti storti e le mani consumate.

«*Guardi i me occ*» diceva sempre nonno Ezio. «*A i enn i medesim occ ad me mèr. I medesim occ ch' a gh'em-ma tutt' in famiglia. I occ ch'a gh'avi anca viètar.*»

Delfina era la sola ad avere gli occhi blu e i capelli biondi, motivo d'orgoglio per i genitori che la esibivano come un gioiello e cercavano di vestirla meglio che potevano. Dicevano che era il fiore della famiglia. La maestra non la rimproverava mai, neanche quando non sapeva le risposte o sbagliava le operazioni alla lavagna. Si era arrabbiata con lei solo la volta in cui aveva rovesciato l'inchiostro del calamaio: stringendo nel pugno il vasetto, Delfina aveva alzato la mano, come per prendere parola, poi se l'era versato sui capelli senza dire nulla.

I compagni di scuola la guardavano con stizza e i fratelli, sulla via di casa, acceleravano il passo e la lasciavano indietro. Non parlava quasi mai.

Piacenza, con i suoi lunghi viali alberati, si attraversava in venti minuti, fino al Po.

D'estate il fiume si animava: sull'isolotto Maggi andavano a fare il bagno con costumi castigatissimi le signorine e i signorini di buona famiglia, mentre in certe anse i figli dei braccianti lasciavano i vestiti sull'erba e sguazzavano nudi, inseguendo rane e pesci gatto.

Ma nei mesi autunnali, quando la luce cambiava con la stessa rapidità della corrente e le ombre lunghe dei pioppi scendevano sull'argine come fantasmi, il Po si faceva gonfio e muto, e la nebbia, una nebbia compatta che si alzava lenta dall'acqua, sembrava cancellare il passato. La gente si chiudeva in casa e lungo il fiume non si vedevano più pescatori, né carrettieri o lavandaie. Soltanto il prete

di Borgotrebbeia, ogni tanto, si spingeva più a ovest dell'argine fino alla chiesa sconosciuta degli appestati, per togliere le croci rovesciate e cancellare i pentacoli che qualche fanatico disegnava davanti al vecchio altare.

Non lontano dalla chiesa si poteva scorgere una cascina tra gli alberi, con le persiane scrostate e i muri cadenti. Ci abitava la Corca, una vecchia incattivita dalla solitudine che usciva solo per andare a raccogliere erbe e radici lungo il fiume. La gente evitava di passare per quel tratto dell'argine. Faceva il malocchio, dicevano. Qualcuno le vide camminare insieme, la Corca e Delfina, due sagome nere nella nebbia. E videro anche che Delfina la aiutava a trascinare il suo sacco.

«*At gh'è da stè luntan da cla vecia lé*» le dicevano.

Ma Delfina tornava tardi la sera e spesso spariva per ore senza dire a nessuno dove andava. Diventò ancora più silenziosa, i suoi occhi si fecero sfuggenti e quando rientrava in casa aveva le mani fredde e addosso l'odore del fiume.

«*A t'er cu la Corca? Cus at ga vè a fè da lé?*»

Delfina taceva e la gente iniziò a parlare. Dapprima voci isolate, poi sempre più insistenti. Se Delfina se ne stava sempre per conto suo, aveva un segreto da nascondere. Se la pioggia rovinava il raccolto, era colpa di Delfina. Se moriva un cane o un bambino, era sicuramente colpa di Delfina.

«*Fiöla dal dieul*» iniziarono a chiamarla.

I bambini più piccoli le lanciavano sassi quando camminava per strada e scappavano se lei si fermava a fissarli.

Il prete disse di averla sentita invocare il maligno nella chiesa degli appestati e la maestra smise di chiamarla alla lavagna.

Persino i fratelli e i genitori iniziarono a poco a poco a guardarla con una certa soggezione e a non farle più domande se tardava a rientrare.

Era una sera di ottobre, quando il prete trovò il cospicuo bianco di Delfina gonfio d'acqua tra le canne del fiume. Radunò la gente in piazza e poi andarono alla cascina della Corca con vanghe e bastoni, ma la vecchia non era là, né da nessun'altra parte. Il fuoco del camino era ancora acceso.

Parteciparono in tanti al funerale, più per curiosità che per altro. Soltanto i bambini più piccoli rimasero fuori nella piazzola a giocare a Mondo. Al cimitero, invece, non andò quasi nessuno, forse per via del freddo, forse perché ognuno voleva dire la sua davanti a un bicchiere di vino.

La seppellirono in fretta, ansiosi di dimenticarsi di lei. Ma prima di chiudere la bara, la madre tagliò con un coltello la sua treccia.

La treccia rimase sul ripiano della credenza per giorni finché il padre non rientrò una sera con un grosso barattolo di vetro dal coperchio rosso, dentro cui la conservarono. Una volta alla settimana la madre cambiava i fiocchi della treccia e poi, insieme ai figli, andava a lasciare un fiore selvatico sulla tomba di Delfina. Sceglieva sempre fiori bianchi.

Il padre morì pochi anni dopo a Caporetto e la spagnola del '19 si portò via la madre e i figli sopravvissuti alla guerra. Risparmiò solo la maggiore, la mia bisnonna Aurora, che a neanche vent'anni si trovò senza nessuno al mondo. Si guadagnava da vivere come camiciaia nella sartoria di via Sopramuro. Fu proprio lì che conobbe il mio bisnonno: era una mattina di aprile e lui si aggirava con una mappa della città, chiedendo ai passanti come raggiungere piazza Duomo. Non appena la mia bisnonna lo vide scoppiò a ridere. Non rideva quasi mai la mia bisnonna, e non seppe spiegare, neanche negli anni a venire, cosa avesse suscitato quella risata, se i pantaloni a quadretti o l'aria spaesata di lui.

Il mio bisnonno si chiamava Ernesto e veniva da Forlì: faceva il cantoniere ed era appena stato trasferito a Piacenza. Mi sarebbe piaciuto conoscerlo. Il nonno diceva che era un bel tipo, d'una allegria contagiosa.

Quando, dopo il matrimonio, la mia bisnonna andò a vivere a Sant'Antonio, nella casa cantoniera rossa sul ciglio della provinciale, portò con sé il barattolo della treccia. Ernesto non si stancava mai di ascoltare la storia di Delfina.

Accompagnava la mia bisnonna al cimitero di Borgotrebbeia e mentre lei pregava sulle tombe dei genitori

e dei fratelli, lui rimaneva muto davanti a quella di Delfina.

Passeggiavano spesso sull'argine e lui, ogni volta, insisteva per arrivare fino alla cascina della Corca, anche se il sole era già calato.

Buttò il barattolo e fece costruire una teca per la treccia. Si divertiva quando veniva gente in casa: «*Cla là a l'é me cugnè*» diceva, in perfetto dialetto piacentino, indicando la teca in bella vista sulla credenza della cucina. Si beava delle espressioni stupite dei suoi ospiti. Nei momenti di intimità, capitava che chiamasse la mia bisnonna «Streghetta».

Lei morì dando alla luce mio nonno, un esserino rosso e grinzoso, con un sacco di capelli neri in testa e due occhi blu che in un paio di settimane divennero scuri come pozzi.

«*Me pèr m' l' ha mei dit, ma l'aris vurì ch' i me occ i rastesan bleu.*»

Crebbe con la storia di Delfina e con la teca di vetro sul ripiano della credenza. La treccia della zia era tutto quello che lo teneva legato a sua madre.

Sposò mia nonna, una donna piccolina che insegnava alla scuola elementare Giuseppe Mazzini, ed ebbero una sola figlia. Ma fin da bambina, mia madre piangeva ogni volta che sentiva nominare Delfina e si tappava le orecchie con le mani.

Quando mio nonno, ormai vedovo, si trasferì a casa nostra, portò con sé la treccia. Mia madre fu irremovibile, ci raccontò lui. «Puoi venire a stare da noi solo se ti liberi di quella cosa orrenda» gli aveva detto. «E non ti azzardare a farne parola con i bambini.»

Il nonno nascose la teca in cantina e giurò di averla buttata.

«*Un dé v' la farò ved*» ci diceva. La curiosità ci divorava e ci teneva svegli la notte a immaginare gli incantesimi che la Corca insegnava a Delfina.

Ogni volta, alla fine del racconto, il nonno si incupiva: era inconcepibile per lui che una bambina di neanche dieci anni fosse stata uccisa solo perché aveva gli occhi blu e se ne stava per conto suo. Ma io e mio fratello smettevamo di ascoltare le sue congetture, a quel punto.

Poi un pomeriggio ci portò in cantina e ci mostrò la treccia. Era il giorno del mio undicesimo compleanno.

Matilde mi prende la mano, mi dice che vuole tornare di sopra perché c'è puzza e non le piace stare qua sotto. Vuole che le legga le avventure di Ciccio e Tommasone. Appoggio la teca su uno scaffale in alto e mi chino per prendere in braccio Matilde.

«Menne» le dico, mentre usciamo dalla cantina. «Facciamo che la treccia della bambola è il nostro segreto? Non lo devi dire a nessuno che l'hai vista.»

«Neanche a papà e a mamma?»

«No, sarà il segreto tuo e della zia. Promesso?»

Siamo coricate sul divano, mi formicola una gamba, ma non oso muovermi. Il libro di Ciccio e Tommasone è aperto sul pavimento. Matilde ha la testa sulla mia pancia, credo si sia addormentata. La accarezzo piano, il suo respiro è tranquillo. Mi sembra così fragile. Quando era più piccola non volevo tenerla in braccio perché avevo paura di romperla. Mio fratello rideva. «Hai venticinque anni e non sai tenere in braccio una bambina.»

Quando morì mio nonno non piansi. Ero arrabbiata perché ci aveva lasciato così, da un giorno all'altro, senza nemmeno salutarci. Io e mio fratello smettemmo di parlare di Delfina, nascondemmo la treccia in una parte buia del nostro cuore, dove gettammo alla rinfusa anche la nostra infanzia e gli occhiali del nonno, senza farne più parola. Ricordo che lo sognavo spesso la notte. Erano sogni muti, vedevo lui e Delfina lungo il fiume che si tenevano per mano, nipote e zia, lui il vecchio che per me era sempre stato, lei una bambina bellissima con un vestitino bianco. Ma quando provavo a chiamarli non mi sentivano, e se iniziavo a correre loro scomparivano tra gli alberi. Allora mi sedevo per terra e restavo a guardare le increspature dell'acqua e i gorgi in cui si rincorrevano gli anni, dove l'età

non contava nulla e tutto era inconsistenza e ripetizione. Mi sporgevo oltre la riva e volevo buttar-mi, chiudere gli occhi e abbandonarmi al fiume che mi chiamava con la voce del nonno, ma qualcosa me lo impediva e potevo solo guardare il mio riflesso che tremava sull'acqua. Nel fiume iniziavano a scorrere capelli biondi e io ci immergevo le mani. Non ero spaventata. Mi solleticavano le dita. Solo dopo mi rendevo conto che tra quei capelli c'erano anche i miei, e non erano neri, ma bianchi, più bianchi di quelli del nonno. Mi sporgevo di nuovo e il mio riflesso era scomparso. Lasciavo impronte vuote sull'acqua. Mi svegliai in lacrime, con la pelle umida e le mani gelate.

Sto per chiudere gli occhi quando Matilde ha un piccolo sussulto e poi, lentamente, si volta verso di me. «Come si chiamava la bambola?» chiede. La guancia schiacciata le deforma l'espressione assorta. «Delfina» le dico. Lei ride. «Come l'animale?» «Come l'animale.» Ci pensa un po' su. «E dov'è adesso?» «È andata via perché nessuno voleva giocare con lei.» «E perché le avete tagliato i capelli?» Sto per risponderle qualcosa, ma suona il campanello.

Lei scatta in piedi e corre al citofono, come fa ogni volta che è qui. «Chi è?» la sento chiedere con la sua vocetta squillante. Resto a guardare il soffitto. Dopo qualche secondo ricompare in salotto stropicciandosi le mani. «Credevo che era il mio papà, ma invece era Delfina» dice, evitando il mio sguardo. Mi alzo a sedere. «Come?» Si tira giù le maniche della felpa fino a coprirsi le dita. «Ha detto che rivuole i suoi capelli.» Sento bussare alla porta. Dalla cadenza dei colpi riconosco mio fratello. Guardo Matilde, lei guarda me, con gli occhi di chi si aspetta qualcosa. Mi chino verso di lei. «Andiamo ad aprirle?» le sussurro all'orecchio. Lei si illumina in un sorriso di vittoria. «Sì» dice convinta. Ci incamminiamo verso la porta tenendoci per mano. Non ricordo se sono stata io a prendere la sua o lei a prendere la mia, ma per un attimo mi sembra di provare una sensazione che non mi è nuova, e la mano di mio fratello è piccola e sudata nella mia e la voce di nonno Ezio non è falsata da quindici anni di silenzio, ma la sento chiara e nitida quando, prima di spingere piano la porta della cantina e addentrarsi nel buio, si volta verso di noi e ci chiede, con gli occhi che brillano quanto i nostri: «*Siv sigur?*».

**Laura Fusconi** è nata a Piacenza nel 1990. Dopo il liceo classico e una laurea in Graphic Design&Art Direction alla Naba, si è diplomata nel 2015 al college di scrittura della Scuola Holden. Illustrazione © **Roberto Tonelli**, *Sotto un cielo inquieto*, 2010, acquaforte su zinco.



≠ <i>Everything About Everything: David Foster Wallace's Infinite Jest at 20</i> Tom Bissel, nytimes.com, primo febbraio 2016	9
≠ <i>I giornali italiani cominciano a reagire?</i> Anna Momigliano, rivistastudio.com, primo febbraio 2016	13
≠ <i>La buona letteratura non invecchia mai</i> Nicola Lagioia, minimaetmoralia.it, primo febbraio 2016	17
≠ <i>A Milano le librerie indipendenti esistono, i centri sociali no</i> Elena Viale, vice.com, 2 febbraio 2016	19
≠ <i>Perché siamo un paese di santi, eroi e disegnatori</i> Francesco Fasiolo, «la Repubblica», 3 febbraio 2016	21
≠ <i>Fermo-immagine di una vita inquieta</i> Alessandra Pigliaru, «Alias del manifesto», 6 febbraio 2016	23
≠ <i>Avamposto Beirut</i> Francesca Sironi, «D Repubblica», 6 febbraio 2016	25
≠ <i>Elio Vittorini e il culto del lavoro. Il siciliano che amava Milano</i> Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 6 febbraio 2016	27
≠ <i>Un vocabolario per esplorare i confini del mondo</i> Christian Raimo, internazionale.it, 7 febbraio 2016	29
≠ <i>No, #Jesuiscirconflexe no</i> Redazione, ilfoglio.it, 7 febbraio 2016	31
≠ <i>In italiano rischiano le i moleste</i> Stefano Bartezzaghi, «la Repubblica», 8 febbraio 2016	31
≠ <i>Editoria digitale, un bilancio oltre le superficialità e qualche previsione</i> Gino Roncaglia, illibraio.it, 8 febbraio 2016	32
≠ <i>La Crusca boccia i termini tecnici inglesi: «Non usare bail in, meglio salvataggio interno»</i> Gerardo Adinolfi, repubblica.it, 8 febbraio 2016	37
≠ <i>La Schiappa, ma non solo: il Castoro e l'arte dell'editoria per bambini e ragazzi</i> Giuditta Ciani, illibraio.it, 9 febbraio 2016	38
≠ <i>David Foster Wallace. Il ragazzo che voleva diventare sé stesso</i> Stefano Bartezzaghi, «la Repubblica», 10 febbraio 2016	42
≠ <i>In altre parole</i> Raffaella De Santis, «la Repubblica», 10 febbraio 2016	44
≠ <i>Fumetti per chi non legge fumetti</i> Daniele Manusia, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 10 febbraio 2016	46
≠ <i>Franchini: «Porto Moresco allo Strega»</i> Raffaella De Santis, «la Repubblica», 11 febbraio 2016	48
≠ <i>Come il film su David Foster Wallace mi ha fatto passare la voglia di leggerlo</i> Niccolò Carradori, vice.com, 11 febbraio 2106	50
≠ <i>«Così abbiamo conquistato un milione di lettori digitali»</i> Beppe Severgnini, «Corriere della Sera», 12 febbraio 2016	53

≠ <i>L'indifferenza italiana per le voci degli altri</i> Emauele Tirelli, «pagina99», 13 febbraio 2016	56
≠ <i>Indie Bookstores Are Back, With a Passion</i> Francis X. Clines, nytimes.com, 13 febbraio 2016	59
≠ <i>Un agente di morte in giacca di piume</i> Emanuele Trevi, «Alias del manifesto», 14 febbraio 2016	60
≠ <i>Come si scelgono i libri giusti</i> Cristina Nicosia, duerighe.com, 15 febbraio 2016	63
≠ <i>La serie tv tratta dai libri di Elena Ferrante è la cosa migliore che potrebbe succedere alla letteratura italiana</i> Mattia Salvia, vice.com, 16 febbraio 2016	66
≠ <i>Torna il circolo Pickwick, il lettore ora è collettivo</i> Michele Smargiassi, «la Repubblica», 17 febbraio 2016	68
≠ <i>I lettori forti non sanno leggere</i> Francesco Pacifico, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 18 febbraio 2016	70
≠ <i>Storia di Stile Libero, che ha vent'anni</i> Giacomo Papi, ilpost.it, 19 febbraio 2016	73
≠ <i>L'eterno isolamento di Harper Lee, prigioniera del suo capolavoro</i> Stefano Pistolini, «Il Foglio», 19 febbraio 2016	79
≠ <i>Addio Umberto, il sapiente medievale che conosceva il nome segreto della rosa</i> Antonio Gnoli, «la Repubblica», 20 febbraio 2016	81
≠ <i>Che cosa abbiamo imparato da Umberto Eco</i> Marianrosa Mancuso, «Il Foglio», 20 febbraio 2016	83
≠ <i>David Foster Wallace. Il genio non gode del genio</i> Sandro Veronesi, «La Lettura del Corriere della Sera», 21 febbraio 2016	84
≠ <i>Mondazzoli, cosa si rischia davvero</i> Alessandro e Giuseppe Laterza, «la Repubblica», 23 febbraio 2016	87
≠ <i>Mondadori-Rcs, c'è l'accordo: corsa a tre per la Bompiani</i> Raffaella De Santis, «la Repubblica», 24 febbraio 2016	88
≠ <i>Il formidabile trisnonno di Eggers</i> Camilla Baresani, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 24 febbraio 2016	90
≠ <i>Perché oggi è necessario l'affaire Zola</i> Valerio Magrelli, «la Repubblica», 26 febbraio 2016	93
≠ <i>Meno Dante. E un po' di Fantozzi</i> Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 26 febbraio 2016	95
≠ <i>Il caso Città in fiamme</i> Dario Diofebi, minimaetmoralia.it, 27 febbraio 2016	97
≠ <i>Le età di July</i> Manuela Cerri Goren, d.repubblica.it, 29 febbraio 2016	100

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet tra il primo e il 29 febbraio 2016.

Impaginazione a cura di **Oblivion**



# *Everything About Everything: David Foster Wallace's Infinite Jest at 20*

Tom Bissel, nytimes.com, primo febbraio 2016

Something happens to a novel as it ages, but what? It doesn't ripen or deepen in the manner of cheese and wine, and it doesn't fall apart, at least not figuratively. Fiction has no half-life. We age alongside the novels we've read, and only one of us is actively deteriorating. Which is to say that a novel is perishable only by virtue of being stored in such a leaky cask: our heads. With just a few years' passage, a novel can thus seem «dated» or «irrelevant» or (God help us) «problematic». When a novel survives this strange process, and gets reissued in a handsome 20th-anniversary edition, it's tempting to hold it up and say: «It withstood the test of time». Most would intend such a statement as praise, but is a 20-year-old novel successful merely because it seems cleverly predictive or contains scenarios that feel «relevant» to later audiences? If that were the mark of enduring fiction, Philip K. Dick would be the greatest novelist of all time.

David Foster Wallace understood the paradox of attempting to write fiction that spoke to posterity and a contemporary audience simultaneously, with equal force. In an essay written while he was at work on *Infinite Jest*, Wallace referred to the «oracular foresight» of writers such as Don DeLillo, whose best novels – *White Noise*, *Libra*, *Underworld* – address their contemporary audience like a shouting desert prophet while laying out for posterity the coldly amused analysis of some long-dead professor emeritus. Wallace felt that the «mimetic deployment of pop culture icons» by writers who lacked DeLillo's observational powers «compromises fiction's seriousness by dating it out of the Platonic Always where it ought to reside». Yet *Infinite Jest* rarely seems as though it resides within this Platonic Always,

which Wallace rejected in any event. (As with many of Wallace's more manifesto-ish proclamations, he was not planting a flag so much as secretly burning one.) We are now at least half a decade beyond the years Wallace intended his novel's subsidized time schema – Year of the Whopper, Year of the Depend Adult Undergarment – to represent. Read today, the book's intellectually slapstick vision of corporatism run amok embeds it within the early to mid-1990s as firmly and emblematically as *The Simpsons* and grunge music. It is very much a novel of its time.

How is it, then, that *Infinite Jest* still feels so transcendently, electrically alive?

Theory 1: as a novel about an «entertainment» weaponized to enslave and destroy all who look upon it, *Infinite Jest* is the first great internet novel. Yes, William Gibson and Neal Stephenson may have gotten there first with *Neuromancer* and *Snow Crash*, whose *Matrix* and *Metaverse*, respectively, more accurately surmised what the internet would look and feel like. (Wallace, among other things, failed to anticipate the break from cartridge- and disc-based entertainment.) But *Infinite Jest* warned against the insidious virality of popular entertainment long before anyone but the most Delphic philosophers of technology. Sharing videos, binge-watching Netflix, the resultant neuro-pudding at the end of an epic gaming marathon, the perverse seduction of recording and devouring our most ordinary human thoughts on Facebook and Instagram – Wallace somehow knew all this was coming, and (as the man himself might have put it) it gave him the howling fantods.

In interviews, Wallace was explicit that art must have a higher purpose than mere entertainment:

«Fiction's about what it is to be a... human being». And here, really, is the enigma of David Foster Wallace's work generally and *Infinite Jest* specifically: an endlessly, compulsively entertaining book that stingily withholds from readers the core pleasures of mainstream novelistic entertainment, among them a graspable central narrative line, identifiable movement through time and any resolution of its quadrumvirate plotlines. *Infinite Jest*, in other words, can be exceedingly frustrating. To fully understand what Wallace was up to, the book bears being read, and reread, with Talmudic focus and devotion. For many Wallace readers this is asking too much. For many Wallace fans this is asking too much. And thus the Wallace factions have formed – the Nonfictionites versus the Jestians versus the Short Storyists – even though every faction recognizes the centrality of *Infinite Jest* to his body of work. That 20 years have gone by and we still do not agree what this novel means, or what exactly it was trying to say, despite saying (seemingly) everything about everything, is yet another perfect analogy for the internet. Both are too big. Both contain too much. Both welcome you in. Both push you away.

Theory 2: *Infinite Jest* is a genuinely groundbreaking novel of language. Not even the masters of the high/low rhetorical register go higher more panoramically or lower more exuberantly than Wallace — not Joyce, not Bellow, not Amis. *Aphonia, erumpent, Elio-tical, Nuckslaughter, phalluctomy!* Made-up words, hot-wired words, words found only in the footnotes of medical dictionaries, words usable only within the context of classical rhetoric, home-chemistry words, mathematician words, philosopher words – Wallace spelunked the O.E.D. and fearlessly neologized, nouning verbs, verbing nouns, creating less a novel of language than a brand-new lexicographic reality. But nerdlinger word-mongering or «stunt-pilotry» (to use another Wallace phrase) can be an empty practice indeed. You need sentences to display-case the words, and here, too, *Infinite Jest* surpasses almost every novel written in the last century, maintaining a consistent and mind-boggling descriptive mastery, as when he portrays a sunset as

«swollen and perfectly round, and large, radiating knives of light. . . . It hung and trembled slightly like a viscous drop about to fall». (No one is better than Wallace when it comes to skies and weather, which is traceable to his having grown up in central Illinois, a land of flat tornado-haunted vastity.) As John Jeremiah Sullivan wrote after Wallace's death, «here's a thing that is hard to imagine: being so inventive a writer that when you die, the language is impoverished». It has been eight years since **Wallace left us**, and no one is refilling the coffers of the David Foster Wallace Federal Sentence Reserve. No one is writing anything that resembles this: «The second shift's 1600h siren down at Sunstrand Power & Light is creepily muffled by the no-sound of falling snow». Or this: «But he was a gifted burglar, when he burgled – though the size of a young dinosaur, with a massive and almost perfectly square head he used to amuse his friends when drunk by letting them open and close elevator doors on». We return to Wallace sentences now like medieval monks to Scripture, tremblingly aware of their finite preciousness. While I have never been able to get a handle on Wallace's notion of spirituality, I think it is a mistake to view him as anything other than a religious writer. His religion, like many, was a religion of language. Whereas most religions deify only certain words, Wallace exalted all of them.

Theory 3: *Infinite Jest* is a peerlessly gripping novel of character. Even very fine novelists struggle with character, because creating characters that are not just prismatic snap-off versions of oneself happens to be supremely difficult. In *How Fiction Works*, the literary critic James Wood, whose respectful but ultimately cool view of Wallace's work is as baffling as Conrad's rejection of Melville and Nabokov's dismissal of Bellow, addresses E.M. Forster's famous distinction between «flat» and «round» characters: «If I try to distinguish between major and minor characters – round and flat characters – and claim that these differ in terms of subtlety, depth, time allowed on the page, I must concede that many so-called flat characters seem more alive to me, and more interesting as human studies, however short-

lived, than the round characters they are supposedly subservient to». Anyone reading or rereading *Infinite Jest* will notice an interesting pertinence: Throughout the book, Wallace's flat, minor, one-note characters walk as tall as anyone, peacocks of diverse idiosyncrasy. Wallace doesn't simply set a scene and novelize his characters into facile life; rather, he makes an almost metaphysical commitment to see reality through their eyes. A fine example of this occurs early in *Infinite Jest*, during its «Where was the woman who said she'd come» interlude, which concerns the paranoid weed addict Ken Erdedy, whose terror of being considered a too eager drug buyer has engendered an unwelcome situation: He is unsure whether or not he actually managed to make an appointment with a woman able to access 200 grams of «unusually good» marijuana, which he very much wants to spend the weekend smoking. For 11 pages, Erdedy does nothing but sweat and anticipate this woman's increasingly conjectural arrival with his desired 200 grams. I suspect no one who has struggled with substance addiction can read this passage without squirming, gasping or weeping. I know of nothing else in the entirety of literature that so convincingly inhabits a drug-smashed consciousness while remaining a model of empathetic clarity. The literary craftsman's term for what Wallace is doing within the Erdedy interlude is free indirect style, but while reading Wallace you get the feeling that bloodless matters of craftsmanship rather bored him. Instead, he had to somehow psychically become his characters, which is surely why he wrote so often, and so well, in a microscopically close third person. In this very specific sense, Wallace may be the closest thing to a method actor in American literature, which I cannot imagine was without its subtle traumas. And Erdedy is merely one of the novel's hundreds of differently damaged walk-on characters! Sometimes I wonder: What did it cost Wallace to create him?

Theory 4: *Infinite Jest* is unquestionably the novel of its generation. As a member (barely) of the generation Wallace was part of, and as a writer whose closest friends are writers (most of whom are Wallace

*Infinite Jest is the first  
great internet novel.*

fans), and as someone who first read *Infinite Jest* at perhaps the perfect age (22, as a Peace Corps volunteer in Uzbekistan), my testimony on this point may well be riddled with partisanship. So allow me to drop the mask of the introducer to show the homely face of a fan, and much later a friend, of David Wallace.

As I read *Infinite Jest* in the dark early mornings before my Uzbek language class, I could hear my host mother talking to the chickens in the barn on the other side of my bedroom wall as she flung scatters of feed before them. I could hear the cows stirring, and then their deep monstrous mooing, along with the compound's approximately 10,000 wild cats moving in the crawl space directly above my bed. What I am trying to say is that it should have been difficult to focus on the doings of Hal Incandenza, Don Gately, Rémy Marathe and Madame Psychosis. But it wasn't. I read for hours that way, morning after morning, my mind awhirl. For the first few hundred pages of my initial reading, I will confess that I greatly disliked *Infinite Jest*. Why? Jealousy, frustration, impatience. It's hard to remember exactly why. It wasn't until I was writing letters to my girlfriend, and describing to her my fellow Peace Corps volunteers and host-family members and long walks home through old Soviet collectivized farmland in what I would categorize as yellow-belt Wallaceian prose, that I realized how completely the book had rewired me. Here is one of the great Wallace innovations: the revelatory power of freakishly thorough noticing, of corralling and controlling detail. Most great prose writers make the real world seem realer – it's why we read great prose writers. But Wallace does something weirder, something more astounding: Even when you're not reading him, he trains

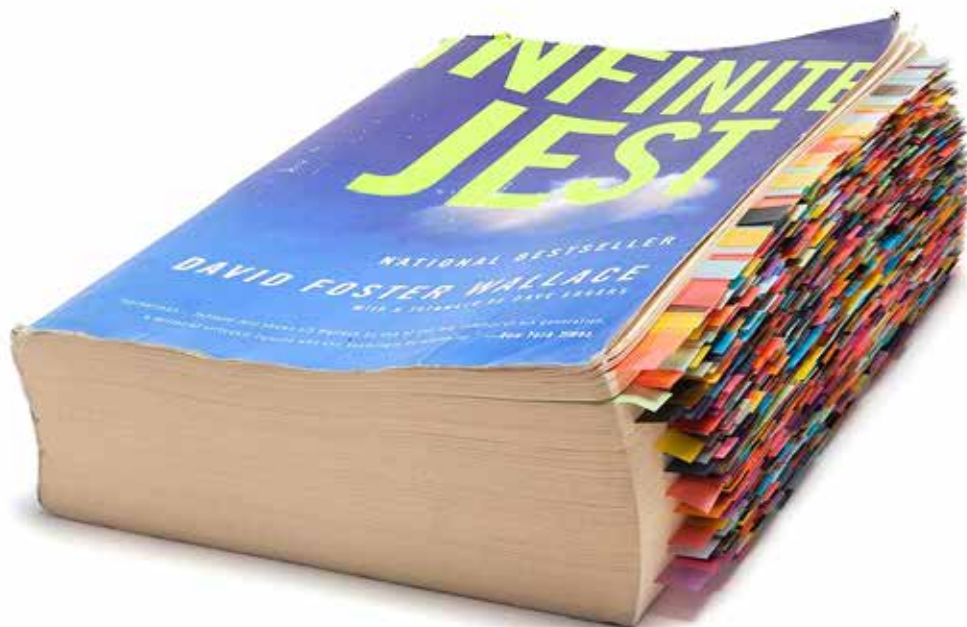
you to study the real world through the lens of his prose. Several writers' names have become adjectivized – Kafkaesque, Orwellian, Dickensian – but these are designators of mood, of situation, of civic decay. The Wallaceian is not a description of something external; it describes something that happens ecstatically within, a state of apprehension (in both senses) and understanding. He didn't name a condition, in other words. He created one.

As I learned – as Wallace's eager imitators learned, as Wallace himself learned – there were limits to the initially limitless-seeming style Wallace helped pioneer in *Infinite Jest*. All great stylists eventually become prisoners of their style and, in a final indignity, find themselves locked up with their acolytes. Wallace avoided this fate. For one, he never finished another novel. For two, he created ever more space between the halves of his career – the friendly, coruscating essayist and the difficult, hermetically inclined fiction writer – so that, eventually, there was little to connect them. Another way of saying this is that the essays got even better and funnier – the funniest since Twain – while the fiction got

even darker and more theoretically severe, even if so much of it was excellent.

The last time I saw David Wallace, in the spring of 2008, he successfully affected artistic contentment, which I now know was the antipode of his true feelings. Nevertheless, I came away from our encounter excited about the work that was to come, which he'd briefly alluded to. He'd given us one novel of generational significance; surely he'd write the novel that helped us define what the next century would feel like. Our great loss is that he didn't. His great gift is that the world remains as Wallaceian as ever – Donald Trump, meet President Johnny Gentle – and now we're all reading his unwritten books in our heads.

David, where be your gibes now? Your gambols, your songs – your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar? They're in the books, where they've always been. Will always be. You have borne us on your back a thousand times. For you, and the joyful, despairing *Infinite Jest*, we will roar forever amazed, forever sorrowful, forever grateful. I hope against hope you can hear us.



## *I giornali italiani cominciano a reagire?*

Cambi di direzione generazionali e nuovi sistemi come il paywall: i quotidiani si sono accorti che i tempi sono cambiati e cercano una soluzione

Anna Momigliano, rivistastudio.com, primo febbraio 2016

È un momento di grande fermento nei principali quotidiani italiani, con «la Repubblica» e «La Stampa» che hanno da poco cambiato direttore mentre il «Corriere», che il direttore l'ha cambiato a maggio, ha appena introdotto, primo esperimento in Italia in questa direzione, un *metered paywall*, cioè un paywall che, come quello del «New York Times», permette la lettura libera di un tot di articoli (20 al mese, nello specifico) e poi richiede l'abbonamento. Stanno cambiando gli orari delle redazioni: al «Corriere» e alla «Stampa» s'è cominciato ad avere giornalisti di ogni settore – politico, economia ed esteri – al lavoro di prima mattina, e altri di turno a tarda notte, di modo da assicurare un flusso continuo delle notizie sul web. Presto, ha annunciato il direttore, anche «la Repubblica» dovrebbe avere turni analoghi. Stanno cadendo, lentamente, le distinzioni anacronistiche tra «redazione carta» e «redazione internet». Tutti stanno cercando di alzare la qualità dei loro siti. Molti stanno provando, con quale fortuna si vedrà, a convincere gli italiani a pagare per leggerli.

L'impressione, inoltre, è che sia cambiata la mentalità. Ho trascorso l'ultima settimana a parlare con una decina di colleghi che lavorano nei 4 principali giornali italiani, «Corriere», «la Repubblica», «La Stampa» e «Il Sole 24 Ore» (trattandosi di chiacchierate informali, hanno chiesto di non essere citati per nome) e quello che ne è emerso è un senso d'urgenza che prima non c'era, un lavoro intenso. Non ancora ottimismo, ma la consapevolezza che qualcosa si sta muovendo.

«Chi si ferma è perduto» è una frase che ho sentito più di una volta. «La crisi ha fatto il suo mestiere: la gente si è spaventata e molte resistenze sono cadute. Il cambio generazionale ha fatto il resto», racconta un redattore. «Il clima è cambiato moltissimo: anche solo 5 anni fa c'erano colleghi che se gli chiedevi di scrivere un pezzo per il web ti guardavano con l'espressione di una mucca che guarda passare il treno, adesso è scattata l'adrenalina», dice una redattrice. «È la fine di un'era, stanno saltando molti tappi», aggiunge un altro, facendo notare che al timone dei 3 principali quotidiani improvvisamente c'è una nuova guardia: Luciano Fontana, Mario Calabresi e Maurizio Molinari, che se non proprio coetanei appartengono alla stessa generazione. «È un momento di riorganizzazioni, tutto in fase embrionale, ma le cose si stanno muovendo», dice un altro ancora.

L'idea che mi sono fatta, dalle chiacchierate di cui sopra e dalle mosse recenti di editori e direttori, è che, forse per la prima volta, ci sia una presa di coscienza della *disruption* e una voglia di prenderla di petto. Una consapevolezza trasversale, dai redattori ai manager, che i vecchi modelli sono saltati, che non si può restare sulla difensiva e salvare il salvabile, che bisogna trovare nuovi modelli se non si vuole affondare. L'ultimo decennio è stato un vero e proprio bagno di sangue per i grandi quotidiani italiani, che hanno perso in media la metà, o quasi la metà, delle copie cartacee vendute. Il dato interessante è che gli abbonamenti online – fino a poco tempo fa prevalentemente via app e/o con formule che consentivano l'accesso ai contenuti premium sui siti –

hanno in parte tamponato questa emorragia, senza però riuscire ad arrestarla del tutto.

Nel **decennio 2004-2014** il «Corriere» ha perso il 52 per cento della vendita di copie cartacee, passando da 505mila a 238mila. Oggi vende 349mila copie tra cartaceo e digitale (gli **ultimi dati Ads**, Accertamento diffusione stampa, sono del novembre 2015). Tra il 2004 e il 2014 «la Repubblica» ha perso il 46 per cento di copie cartacee vendute: da 455mila a 209mila. Oggi ne vende 294mila tra cartaceo e digitale. Nello stesso decennio «Il Sole» ha perso un po' meno copie vendute, «solo» il 37 per cento: da 149mila a 94mila. Oggi ne vende 327mila tra carta e digitale, unico caso di aumento di copie vendute. Sempre intorno al 37 per cento le perdite in copie vendute registrata dalla «Stampa» nello stesso periodo: da 244mila a 154mila. Oggi il quotidiano torinese, stando ai dati Ads, vende 180mila copie tra cartaceo e digitale.

Gli abbonamenti digitali non salveranno forse l'editoria, ma per il momento stanno contribuendo ad evitare che affondi. Intanto le visite sui siti internet continuano a crescere, a ritmo sostenuto se non propriamente serrato: stando agli ultimi dati Audiweb, tra il 2010 e il 2015 «la Repubblica» è passata da 899mila utenti unici al mese a 1,6 milioni, il «Corriere» da 594mila a 1,2 milioni, «La Stampa» da 360mila a 570mila, «Il Sole» da 251mila a 403mila. Il problema è che questi numeri, per quanto incoraggianti, non portano introiti. Da un lato perché, con il modello degli accessi liberi, l'editore non «vende» niente al pubblico, che di fatto legge gratis. Dall'altro perché la pubblicità online si è dimostrata poco remunerativa: nonostante l'aumento dei lettori, infatti, il digitale rappresenta ancora

*Gli abbonamenti digitali non salveranno forse l'editoria, ma per il momento stanno contribuendo ad evitare che affondi.*

una **quota marginale**, sebbene in crescita, dei ricavi pubblicitari per gli editori tradizionali.

Secondo le stime di Agcom (le ultime sono state diffuse nel maggio del 2015, ma si basano su dati del 2014, dunque vanno prese con cautela), nel 2010 la pubblicità digitale rappresentava in media il 5 per cento degli introiti pubblicitari delle media company italiane, mentre 4 anni dopo è diventata il 10 per cento. In altre parole crescono i lettori digitali (qui intesi come visitatori del sito, lettori su browser insomma), diminuiscono i lettori su cartaceo, ma la carta resta la fonte principale di introiti.

A un certo punto però ci si è resi conto che la carta non reggerà a lungo, almeno non come business portante, che internet è il futuro ma bisogna trovare il modo di farlo fruttare. Fino a poco tempo fa il modello dominante era la raccolta pubblicitaria sui siti (cioè puntare sui clic, visto che in genere la pubblicità su internet funziona per Rpm, o revenue per mille visualizzazioni) unita ad abbonamenti digitali che riproducevano per molti aspetti quelli cartacei (le app, il giornale in pdf eccetera). In questo contesto, fare utili con i siti era pressoché impossibile: «Ormai è chiaro a tutti che i soldi non si fanno con i clic», dice un giornalista che ha il polso del dibattito tra gli editori. In Italia la Rpm varia in media tra i 7 e i 15 euro: qualcosa, certo, ma non quanto basta a compensare la pubblicità cartacea, che è in calo.

Dunque, con modalità diverse, molti giornali hanno introdotto formule per fare pagare gli articoli sui siti: «La Stampa» introducendo articoli premium, «Il Sole» con un paywall soft, rivolto soprattutto ai contenuti specializzati, e molto più recentemente il «Corriere» con il *metered paywall*. Quanto alla «Repubblica», stando alle nostre fonti, discussioni sull'introdurre in paywall ci sono state, ma si sono per il momento arenate e molto dipenderà da come andrà l'esperimento del «Corriere». Il discorso, a dire il vero, non vale soltanto per «la Repubblica»: «Stiamo tutti aspettando di vedere se la cosa del «Corriere» funziona», dice un redattore di un'altra testata. Come a dire: se il tentativo di via Solferino darà buoni frutti, c'è da aspettarsi che altri giornali passino a misure simili.

Il problema è: come si convincono le persone a pagare per leggere quello che finora hanno letto gratuitamente? «In questi anni di indecisione abbiamo abituato la gente a leggere gratis e forse è stato un errore», racconta un secondo giornalista. Un altro problema, fa notare un terzo, sta nel fatto che i paywall sono spesso aggirabili (sono circolati **mol-ti articoli**, per esempio, su trucchi per bypassare quello del «Corsera»).

Qualche dato incoraggiante – ma da prendere con cautela, dati i diversi contesti – viene dai media internazionali. I grandi giornali anglofoni, che ormai hanno una dimensione globale che rende la distinzione tra inglesi e americani superflua, hanno quasi tutti un paywall. Il «New York Times» ha un milione di abbonati digitali, il «Wall Street Journal» ne ha 900mila e il «Financial Times» 20mila. In particolare sul caso «Nyt», l'analista dei media Ken Doctor ha fatto **alcune riflessioni** interessanti pubblicate da **Nieman Lab**: «Il paywall non ha salvato il “New York Times”, ma ci è andato vicino». La formula del *metered paywall*, sostiene, si è rivelata efficace perché sono proprio i lettori più affezionati, quelli che leggono più di 10 o 20 articoli al mese, i più disposti a pagare: «Il “Times” ha circa 60 milioni di visitatori unici al mese. Un milione di loro paga, gli altri 59 no. Una piccola percentuale dei lettori del “Times” genera una grande parte dei suoi introiti».

Oltre al fatto di essere *metered*, un altro punto in comune tra il paywall del «Nyt» e quello da poco introdotto dal «Corriere» sta nel fatto che sono entrambi porosi. S'è scritto molto – spesso con ironie, dando quasi per scontato che sia uno scivolone – sul fatto che quest'ultimo è aggirabile navigando in incognito. A dire il vero, anche quello del quotidiano americano è piuttosto poroso: per anni è stato sufficiente eliminare una breve stringa dall'url degli articoli per poterli leggere senza pagare, ed è ancora possibile bypassare il blocco con la navigazione incognita. Col «Wall Street Journal», che pure ha un paywall più invasivo, basta copia-e-incollare il titolo di un articolo su Google. I paywall di altri giornali sono aggirabili accedendo ai contenuti da un social network o da Google News.

*Dunque nell'economia dei media anglosassoni i paywall stanno funzionando, nonostante la facilità in cui sono aggirabili e forse anche grazie ad essa.*

Diversi analisti però sostengono che non siano affatto errori, bensì una strategia con una sua logica. «Il paywall del “Times” è, in un certo senso, definito dalla sua porosità. I vari “buchi” non sono un errore, ma il risultato di un ragionamento (corretto, a mio avviso) sul trovare il giusto equilibrio tra i lettori più e meno affezionati. La porosità è una scelta comprensibile: se qualcuno è determinato a non pagare per leggere, tanto vale ricavare qualche introito pubblicitario da lui», ha **scritto** il direttore di Nieman Lab Joshua Benton.

Ha espresso un'**opinione simile** anche l'(ex) analista finanziario della Reuters Felix Salmon: «La porosità del paywall nel “Financial Times” è un bug, ma in quello del “New York Times” è una caratteristica. Il principio è: se ogni tanto leggi il “Nyt” cliccando un link da Twitter, no problem. Ma se sei il tipo che va tutti i giorni sul nytimes.com e legge 4 o 5 articoli, presto o tardi ti stuferai di dovere cercare il titolo su Google prima di leggerli». Più recentemente ha sostenuto una tesi leggermente diversa Martin Anderson, il direttore del portale di media e tecnologia The Stack: i paywall **«devono essere fragili»**, sostiene, perché da un lato gli editori hanno bisogno di abbonati, ma dall'altro hanno bisogno di buoni piazzamenti su Google, e un link che porta a una pagina non visualizzabile non è il modo migliore per ottenerla.

Dunque nell'economia dei media anglosassoni i paywall stanno funzionando, nonostante la facilità in cui sono aggirabili e forse anche grazie ad essa. Questo però non significa automaticamente il modello sia replicabile in Italia. I dati del «Nyt», del «Wall Street Journal» e del «Financial Times», scriveva Doctor su Nieman Lab, dimostrano che «i lettori premiano il giornalismo globale d'élite». Il fatto di

essere in inglese, cioè, permette a questi giornali di avere su internet una readership globale. Inoltre il fatto di essere brand prestigiosi, percepiti come assicurazione di qualità, permette loro di avere una readership disposta a pagare. Sul primo punto, i media nostrani partono con un handicap non sanabile, perché il bacino di partenza è infinitamente più ridotto: gli utenti unici del «New York Times» (60 milioni) superano per numero i cittadini italiani (59 milioni). Sul secondo punto invece si sta lavorando. Molte cose fanno pensare che i media italiani stiano puntando ad alzare la qualità sul web con l'idea di convincere i lettori a pagarlo. A lungo internet è stato visto come un supporto minore, gestito da una redazione separata, spesso con posizioni meno prestigiose e meno pagate, quasi fosse una sorta di giornalismo di serie B. Adesso l'integrazione tra carta e web e i nuovi turni che prevedono presenze continue della redazione cartacea per aggiornare il sito sono un'indicazione che l'aria è cambiata. L'obiettivo è avere un'informazione online a rullo continuo, senza interruzioni se non qualche ora a notte

fonda, come avviene nei media internazionali. E, soprattutto, alzare la qualità, il prestigio e la credibilità. Sempre in questa ottica, stanno quasi scomparendo gli articoli non firmati dai siti dei grandi quotidiani.

Quando Calabresi ha fatto il suo discorso di insediamento alla «Repubblica», oltre a parlare di integrazione carta-web, ha invitato esplicitamente i suoi redattori a essere più rigorosi: «Datiamo sempre dal luogo in cui siamo», ha detto, «e citiamo sempre le fonti». Sembrano ovvietà, forse, ma riflettono una richiesta di credibilità in una fase in cui i media si sono resi conto che la credibilità è un'arma irrinunciabile se si vuole convincere i lettori a pagare anche online, e che questo forse è l'unico modo di tenere in piedi i giornali. La qualità sul web non è retorica, è una necessità economica. «Gli editori, per un certo periodo, hanno fatto i siti male perché volevano salvare la carta», mi ha detto il più pessimista dei giornalisti con cui ho parlato. «Tutto d'un tratto si sono accorti che la carta non si può salvare, e che allora non ci resta altro che fare bene il web».





# *La buona letteratura non invecchia mai*

Arriva in libreria *Io odio John Updike*, la raccolta di racconti che nel 2006 ha rivelato il talento di Giordano Tedoldi: Nicola Lagioia, editor della collana Nichel di minimum fax, racconta i motivi di questa nuova edizione

Nicola Lagioia, [minimaetmoralia.it](http://minimaetmoralia.it), primo febbraio 2016

Lo scorso maggio, in occasione dell'ultima edizione del Salone del libro di Torino, io e Christian Raimo siamo stati invitati da Giuseppe Culicchia a parlare pubblicamente di quei libri che, usciti negli ultimi 10 anni e andati ingiustamente fuori produzione, meritavano di essere ripubblicati. L'intervento era inquadrato in un ciclo di incontri analoghi, tutti incentrati sul problema di come reagire ai ritmi sempre più frenetici del mondo editoriale, ritmi per i quali un libro rischia di essere definito commercialmente «vecchio» (e cioè di fatto fuori dai tradizionali canali di vendita) anche a soli 3 mesi dal suo ingresso in libreria. All'incontro si sarebbe parlato soprattutto di letteratura.

Da una parte, non c'è bisogno di spiegare i motivi per i quali associare il ciclo di vita di un libro alla stagionalità di un capo d'abbigliamento è piuttosto insensato. Dall'altra, bisogna anche dire che l'editoria è capace di grandi imprese e prende terribili abbagli da sempre. Come dimenticare il caso di *Chiamalo sonno*, il capolavoro del modernismo nordamericano di Henry Roth, uscito senza clamori nel 1934 e riscoperto in modo clamoroso esattamente trent'anni dopo?

L'editoria letteraria italiana degli ultimi 10 anni è piena di bei libri (a volte anche bellissimi libri) che per una ragione o per l'altra – distrazione dei media, della critica, dei librai, dei promotori, uscita nel momento sbagliato o altro infortunio editoriale, pubblico concentrato su altro, semplice sfortuna –, sono stati sottratti troppo presto ai lettori che avrebbero potuto apprezzarli. Io e Christian Raimo, pungolati

da Giuseppe Culicchia, avremmo parlato per due ore di questi libri, rivolti a un pubblico che si sarebbe trovato spesso nella paradossale situazione di segnarsi titoli che magari avrebbe voluto ma difficilmente avrebbe potuto leggere, dal momento che sarebbero stati ormai introvabili.

La prospettiva sembrava un po' frustrante. Iniziative del genere erano assolutamente meritevoli. Che senso aveva però parlare pubblicamente di un problema che rimaneva esattamente tale anche dopo la fine dell'incontro? D'accordo, alcuni libri molto belli, usciti negli ultimi 10 anni, erano andati fuori produzione. Ma dolersene senza fare altro era un controsenso, soprattutto se si teneva conto che anche noi facciamo parte del mondo editoriale. Sollevare un problema va bene, a patto che subito dopo (o prima) si faccia qualcosa che contribuisca a contrastarlo.

Così, a qualche settimana dal Salone, nel corso di una riunione di redazione di minimum fax, abbiamo proposto alla direzione editoriale di provare, per l'anno successivo, a ripubblicarne almeno uno, dei libri di cui avremmo parlato nel corso dell'incontro torinese. L'operazione era certamente rischiosa, dal momento che l'ipotetico libro in questione era già uscito, era già stato recensito da qualcuno, e per il sistema dei media non risultava di conseguenza circondato dall'aura di novità che tanto spesso viene considerata indispensabile per poter parlare di qualunque cosa. La letteratura, nel sistema delle merci, è tuttavia davvero un'altra cosa. «Rukopisi ne gorjat» scrive Bulgakov in *Il Maestro e Margherita*. «I manoscritti non bruciano». La buona letteratura non invecchia.

Nemmeno così inaspettatamente, conoscendo i nostri referenti a minimum fax, ci fu detto di sì. La casa editrice sarebbe stata disposta per l'anno successivo a pubblicare un libro di letteratura italiana uscito negli ultimi anni che meritava di essere portato nuovamente all'attenzione dei lettori. L'idea meritava la sua messa in pratica. Ma di quale libro doveva trattarsi, tra i tanti a cui io e Raimo avremmo fatto riferimento a Torino? Se avessimo dovuto sceglierne uno (almeno per adesso), su quale avremmo puntato? Non ci fu bisogno di consultarci o guardarci negli occhi per rispondere. *Io odio John Updike* di Giordano Tedoldi.

Il libro era uscito per la prima volta da Fazi nel 2006 e i pochi fortunati che lo avevano letto non potevano dimenticarlo. Io stesso ricordo, 10 anni fa, lo stupore e l'ammirazione che provai quando affrontai per la prima volta questi racconti così belli, moderni, scintillanti, inquietanti, pieni di fascino e mistero. Quel libro fu una sorta di diamante nero piovuto dallo spazio nel mondo dell'editoria italiana mentre si occupava d'altro. Quelli che lo lessero, cominciarono a parlarne tra di loro come

si fa quando si condivide un segreto. Chi l'aveva scritto, nel frattempo, dopo aver pubblicato sempre da Fazi il suo primo romanzo, *I segnalati*, stava iniziando a diventare (sempre a beneficio di un pubblico di happy few) quel che si dice un autore di culto. Ecco, se ci sembrava ingiusto che un recente libro di narrativa italiana fosse sottratto ai lettori, quel libro era *Io odio John Updike*.

Grazie alla collaborazione di Elido Fazi, che ringraziamo, fu dunque possibile per minimum fax acquisire *Io odio John Updike*, e andare al Salone del libro potendo annunciare la pubblicazione di almeno uno, di quei libri che avremmo voluto rivedere in libreria. Non dico altro, non voglio certo scrivere una recensione del libro di Tedoldi. Aggiungerò solo che nella nuova edizione il libro si è arricchito di un nuovo racconto.

Ora che *Io odio John Updike* è per la seconda volta in libreria, con la sua copertina nuova fiammante, spero che verrà amato da quei lettori che lo mancarono 10 anni fa. Se questo accadrà, non bisognerà ringraziare l'iniziativa editoriale ma la vittoria sul tempo di un certo tipo di letteratura.



# *A Milano le librerie indipendenti esistono, i centri sociali no*

Elena Viale, vice.com, 2 febbraio 2016

Se dovessi descrivere il mio processo di ambientamento a Milano direi che è passato attraverso il riconoscere alcuni luoghi ed esercizi commerciali come «di fiducia», in particolare l'ortofrutta di Porta Lodovica, il sarto che mi cambia le cerniere dello stesso paio di jeans da 6 anni e la Libreria del Corso in San Gottardo. A un certo punto di fine estate, poi, ho trovato la Libreria del Corso chiusa e sostituita da uno studio dentistico in franchising.

Dato che di sorprese simili avevo già letto in numerose **missive infuocate** al «Corriere Milano» – e che non ho ancora intenzione di convertirmi alla Feltrinelli in piazza Duomo –, ho pensato fosse giunto il momento di capire se davvero la situazione delle librerie di quartiere sia tragica come il deserto della mia zona (5) farebbe presupporre. Per scoprirlo ho interpellato tre attori della scena libraria underground milanese, e quella che segue è una specie di chiacchierata che senza offesa per nessuno e lasciando a chi legge la sentenza su chi è chi nel Far West del marketing librario chiamerò il Buono, il Brutto e il Cattivo.

Anzitutto, mi spiega il presidente di **Librerie Indipendenti Milano** (un network che unisce 28 librerie di vario tipo) dott. Bernardini, «la realtà milanese va meglio di altre come Torino o Genova, per non parlare del Sud» ma riflette una crisi che non riguarda tanto le librerie indipendenti quanto tutto il settore. **Secondo l'Istat** le librerie indipendenti stanno anzi reagendo meglio delle librerie di catena alla picchiata della *readership*, anche se non avendo il foraggiamento continuo dei grandi alle spalle ogni piccola flessione del mercato può essere fatale.

«Molti dei problemi delle librerie indipendenti sono basati su scelte sciagurate dell'industria, per esempio l'eccesso di produzione», mi dice Bernardini. «L'editore è il primo concorrente di sé stesso perché facendo uscire moltissimi titoli impedisce che i piccoli librai possano tenerli in esposizione a lungo». L'altro problema, secondo Bernardini, «sono le politiche

commerciali aggressive: ma se un grande editore può permettersi di far uscire un Ken Follet a prezzo di copertina 25 euro con uno sconto immediato del 25 per cento, la piccola libreria non può». Per Bernardini il problema però è più profondo, è culturale: «La pretesa di spendere meno per un prodotto così è sbagliata: bisogna accettare che musica, cinema, teatro, la letteratura non sono merci come le altre e non possono sottostare ai modelli di consumo normali».

Che il libro non sia una merce come le altre è un'affermazione che nel 2016, dopo che Baudelaire si era accorto del contrario circa 150 anni fa, mi lascia un po' perplessa. Se comunque vogliamo dire che il libro non sia una merce come le altre, è inutile girarci intorno: vendere libri è un esercizio commerciale come vendere ravanelli, e le leggi del mercato vogliono che a definirne la morte, prima ancora degli affitti alti e delle condizioni dittatoriali della distribuzione, sia l'incapacità di rispondere alla domanda del proprio target market – o la sostituzione di un target market con un altro. Perciò, ecco la prima cosa che ho scoperto: le librerie di quartiere tradizionali sono effettivamente sull'orlo del baratro perché mirano a soddisfare i bisogni di chi non potrà averne ancora a lungo. Secondo il presidente di Lim, infatti, «i lettori forti stanno morendo». Ma il semplice lutto per la fine di una generazione di acquirenti non ha mai portato il business molto lontano.

È così che ho deciso di contattare l'assessore alla cultura Filippo Del Corno, il quale ha confermato che «[la libreria di quartiere] di sicuro è scomparsa, ma è un portato della storia: era un luogo meraviglioso, ma oggi non più sostenibile». Tuttavia, ha aggiunto l'assessore, «nascono altri modelli in cui la libreria è un centro vitale, un luogo di socializzazione che non si esaurisce nella vendita del libro ma si attrezza di caffetterie, spazi coworking ed eventi, soprattutto in quartieri in cui altri elementi culturali non sono presenti, come nel caso di **Verso** e **Open**».

Questi **nuovi esercizi**, ovviamente, non nascono su iniziativa comunale ma sull'osservazione privata di un modello che all'estero funziona molto bene: quello delle librerie come centro di aggregazione. «Anche se faccio, e forse sono, l'anarchico arrabbiato che non si sente rappresentato democraticamente, in questi ultimi 3 anni stiamo facendo progressi», mi ha detto Danilo, cofondatore di **Gogol & Company**, libreria-caffetteria-spazio espositivo-coworking in Giambellino. «Forse non c'è un vero tessuto culturale ma ci sono numerose attività – una sorta di TAZ – che funzionano molto bene e, al di là dell'aiuto delle istituzioni e dei network, creano alleanze e scoprono affinità. Il post-capitalismo è anche questo: alternative sotterranee che si muovono da sole».

È infatti anche per il ritirarsi delle istituzioni che i modelli di librerie si stanno modificando e stanno diventando sempre più simili a oratori laici o centri civici, mantenendo però elementi di continuità con la tradizione «locale» della libreria di quartiere. Se l'Assessore porta a esempio **Il mio libro** in zona piazzale Lodi, è da Gogol & Company che mi sono resa conto della commistione tra territorio ed elementi ripescati da **culture che riescono a essere contemporaneamente più affariste e più welfare-savvy** della nostra.

«L'idea, quando abbiamo aperto nel 2010, era di creare un presidio sociale che invitasse alla permanenza: lo spazio per studiare, la caffetteria, il wi-fi gratuito, le persone sanno che possono fermarsi qui ore e ore», mi racconta Danilo. Il bisogno a cui le nuove librerie milanesi cercano di rispondere è quello non solo di fornire merce, ma anche di fornire spazi. «Tutti noi che lavoriamo qui abbiamo 30-35 anni e abbiamo vissuto il momento di caduta del concetto di terza piazza, il centro sociale milanese che era il nostro punto di riferimento diventava sempre meno accogliente e meno propositivo, il pub nella nostra cultura non esiste. Non sapevi nemmeno dove andare quando bigiavi».

Il fatto che abbiamo centrato la sfera dei bisogni è evidente dagli introiti. «Dal 2010 in poi siamo cresciuti del 10 per cento ogni anno e del 19 per cento dal 2015 al 2016» mi spiega Danilo. «Quindi sì, non è secondario il fatto che siamo un'impresa, anche se la nostra organizzazione è pienamente orizzontale. E devo dire

che strumenti altrimenti detestabili come il Jobs Act ci hanno permesso di **assumere 9 persone a tempo indeterminato** e che usufruiamo dei bandi istituzionali per migliorare la nostra attività». Che però anzitutto va avanti usando strumenti che le librerie di vecchia generazione non considerano neanche: «Bypassiamo tutti i distributori e ci relazioniamo con chi crea il libro. Questo comporta due grandi possibilità: la prima è un ritorno economico addirittura del 10-15 per cento in più. Grazie al rapporto diretto io pago quando vendo, quindi la mia esposizione iniziale è zero. La seconda è discutere l'offerta direttamente con le case editrici, in modo da offrire ai nostri clienti un catalogo approfondito e ragionato, con gli strumenti di consulenza che solo il libraio può dare».

Questo tipo di libreria, se si rivelerà anche un modello positivo sul lungo termine, apre uno scenario completamente diverso quanto ai meccanismi editoriali, come mi informano da Gogol. «C'è una grande visione comune tra noi, editori, uffici stampa, e c'è una netta divisione con la preistoria, esseri umani marcescenti che producono merce marcescente – e che sai poi dove va? Nella grande distribuzione o su Amazon. Quindi dove sta la diatriba tra noi e voi?». La differenza tra le due visioni è quella che sussiste tra cercare di **mettere le pezze dove si può** a un sistema **destinato a cadere** sotto i colpi non tanto di internet e della grande distribuzione ma della «marcescenza» delle proprie gambe, e portare avanti un nuovo sistema basato sulla coesistenza di grande distribuzione, internet e librerie di quartiere.

Insomma, quello che sta succedendo a Milano da anni è che la signora che manda la lettera al giornale perché le ha chiuso la libreria sotto casa, quella *sciura* che avrei potuto essere io, non si rende conto che siamo davanti non a una crisi contingente ma a una vera e propria apocalisse e ristrutturazione. È la stessa cosa che sta succedendo ai cinema: la reazione ai multisala non è continuare con una sala sola e programmazione d'essay, ma diventare spazi culturali **come sta facendo l'Anteo**. A differenza dell'Anteo, che ha mantenuto lo stesso nome e quindi sappiamo che è il cinema Anteo, queste librerie nuove sono tante ma è come se non sapessimo davvero riconoscerle.

# Perché siamo un paese di santi, eroi e disegnatori

Mostre negli Stati Uniti e in India, pubblicazioni su «New Yorker» e «Le Monde». Così gli illustratori italiani conquistano il mondo

Francesco Fasiolo, «la Repubblica», 3 febbraio 2016

Riempie le gallerie, rimbalza sul web, colora giornali, riviste e persino muri. L'illustrazione italiana conquista il mondo, da New York a Nuova Delhi: non è una fuga di cervelli – molti disegnatori lavorano in Italia e pubblicano anche sulle pagine di «Repubblica» – ma un'esplosione di immagini. Quelle di Riccardo Mannelli sono arrivate a Los Angeles, dove si è appena inaugurata la sua prima mostra negli Stati Uniti. Cento opere alla Building Bridges Art Exchange di Santa Monica, fino all'8 marzo. «Gli italiani espongono molto fuori dal nostro paese perché offriamo talenti, espressività, stili diversi tra loro», spiega il disegnatore dalla California. «Qui in America, ad esempio, la proposta artistica è più uniformata, sia per quanto riguarda il segno che per l'intensità e l'originalità. In compenso però non vengono fatte classifiche tra illustrazione, pittura o altre arti grafiche: tutto ha la stessa dignità. E su questo la cultura italiana è ancora indietro». Nel percorso proposto da «Notes for the Reconstruction of Beauty», curata dal filmmaker romano Gianluca Draghetti, c'è tutta l'umanità varia e iperrealista di Mannelli: «Il pubblico californiano ha capito che con i miei nudi più che provocare voglio proporre un discorso sull'essere umano, sulla costruzione della bellezza». Contemporaneamente, ma sull'altra costa degli States, Emiliano Ponzi e Olimpia Zagnoli espongono i loro lavori: la mostra «Una storia americana» è ospitata fino all'11 marzo dall'Istituto italiano di cultura di New York. Entrambi lavorano a Milano, 37 e 31 anni, e sono già conosciuti negli Stati Uniti e in Europa per le loro illustrazioni su testate come «New

York Times», «New Yorker», «Guardian», «Le Monde». «Alcuni fenomeni nuovi hanno cambiato l'illustrazione negli ultimi 5 o 6 anni», è l'analisi di Ponzi. «Uno è il web, che moltiplica le possibilità di farsi conoscere e di raggiungere i direttori creativi di importanti riviste straniere. Il secondo è l'aumento del numero degli illustratori: oggi è davvero facile accedere a un software specifico. E così questa arte visiva è diventata pop. Un processo analogo a quello della fotografia: con il passaggio al digitale tutti si sono scoperti fotografi». A premiare però rimangono la qualità e una buona base tecnica e teorica.

I colori accesi e le linee semplici di Olimpia Zagnoli sono sulle copertine Feltrinelli ma anche nella metropolitana newyorchese, su un manifesto commissionato dall'azienda dei trasporti. Non solo: l'artista, le cui sculture mobili sono state in mostra ad Arte Fiera, ha disegnato valigie, una linea di maglioni e una di arredamento. «In questa fase la multidisciplinarietà è cercata dagli artisti ma anche dai committenti», racconta. «È importante, anche se non obbligatorio, differenziare i linguaggi, applicare l'illustrazione a supporti differenti, vedere come si modifica a seconda del materiale».

I codici si sovrappongono: in *The Journey of the Penguin* (2015) Ponzi trasforma uno dei simboli grafici più noti al mondo nel protagonista di una storia per immagini. Il logo della Penguin Books, in occasione degli ottant'anni della casa editrice inglese, ha preso vita per viaggiare fino a Londra e a New York. Come il suo autore: «Quando mi sono spinto fuori dai confini italiani ho seguito le orme di grandi maestri

come Lorenzo Mattotti o Guido Scarabottolo, che hanno da sempre la volontà di allargare i loro orizzonti». Già, i padri della nostra illustrazione internazionale ed eclettici lo sono sempre stati. Mattotti, che vive e lavora in Francia da anni, è conosciuto nel mondo anche per i suoi fumetti, e Scarabottolo, autore per più di un decennio delle copertine Guanda, è laureato in architettura e pubblica su testate italiane e americane. Senza dimenticare la lezione di Tullio Pericoli, i cui ritratti e paesaggi sono il punto di incontro tra pittura e illustrazione. O quelle di Emanuele Luzzati, illustratore sì, ma anche grande scenografo e costumista, capace di lavorare con i materiali più diversi, dalla terracotta alla lana, e di Bruno Munari, che dalle prime prove futuriste fino alle sperimentazioni sui libri «illeggibili» ha sfidato ogni tipo di tecnologia e linguaggio.

Duttilità e internazionalità: una tradizione che parte da lontano ma oggi si moltiplica grazie a nuovi fattori. Dagli anni Duemila la crescita del graphic novel e del libro illustrato nel settore cartaceo si accompagna agli spazi potenzialmente infiniti che il web – sottoforma di social o di blog di disegnatori – crea per le arti visive. E l'illustrazione, che non ha

bisogno di traduzioni, si presta a questa molteplicità di sbocchi, di formati, di provenienze.

Il dialogo tra le varie discipline è continuo e imprevedibile. «Mi sono formato come illustratore per poi portare questa esperienza nella pittura e nell'arte urbana», racconta il foggiano Agostino Iacurci, 29 anni, base a Roma e disegni in vari continenti. I suoi enormi uomini stilizzati e geometrici animano i muri di San Basilio o Rebibbia, periferia della capitale, ma anche i grattacieli di Taipei e i palazzi di Mosca, Parigi, Atlanta. L'artista, che ha esposto le sue opere in diverse gallerie europee, è tornato ieri da Nuova Delhi, dove ha partecipato al festival di street art organizzato dalla no profit St+Art India Foundation. Iacurci ha realizzato, grazie all'Istituto di cultura italiano, il suo personalissimo restyling della stazione della metropolitana di Govind Puri: «Di solito lavoro da solo ma in questo caso ho trovato l'aiuto volontario dei ragazzi di una scuola di design del posto». E così sottopassaggi, ponti, accessi alle scale mobili sono ora popolati da donne, piante e animali. Dove ammirarli? Dopo le ultime pennellate tutto è già finito su Instagram e Twitter. Il giro del mondo continua.



## *Fermo-immagine di una vita inquieta*

*Una terribile libertà*, la biografia di Annemarie Schwarzenbach.  
Nel libro rieditato dal Saggiatore, Dominique Laure Miermont  
decifra le sue passioni

Alessandra Pigliaru, «Alias del manifesto», 6 febbraio 2016

«Dal corpo sottile, dal suo volto pensoso, illuminato dal pallore della fronte, emanava un fascino che agiva infallibilmente su coloro che si sentono attratti dalla tragica grandezza dell'androgino». Se Ella Maillart ha potuto definire in tal modo Annemarie Schwarzenbach è perché davanti a quell'«angelo devastato» – come l'aveva chiamata Thomas Mann – non esistevano molte parole per raccontare il proprio smarrimento. L'incanto scompigliante da parte di chi ha incontrato la scrittrice svizzera ha assunto spesso connotazioni eteree; di «arcangelo Gabriele» parlava anche Marianne Breslauer e di «angelo inconsolabile» Roger Martin du Gard. Eppure ad abitare tanta indecifrabile bellezza era una ragazza in carne e ossa, di un'intelligenza obliqua, di una sofferenza bruciante, di un amore verticale per la propria scrittura – narrativa e giornalistica – e, non ultimo, verso le donne. Ne ha incontrate e amate diverse, immaginate e descritte altrettante in romanzi, novelle e lettere.

Apparsa in Francia nel 2004, *Annemarie Schwarzenbach ou le mal d'Europe* è una completa biografia della scrittrice composta da Dominique Laure Miermont che riprende nel titolo le considerazioni di Catherine Pozzi, perché «accanto a lei si ha una curiosa sensazione di instabilità. Ti dà il mal d'Europa». Tradotta in Italia, *Una terribile libertà* (il Saggiatore, pp 343, euro 25), da qualche tempo fuori commercio, è di nuovo disponibile per le cure di Tina D'Agostini e ritrae la personalità di una tra le figure più contraddittorie del Novecento, vissuta per soli 34 anni e pioniera del foto-reportage in Medio

Oriente, Stati Uniti e in Africa, giornalista raffinata e amante degli eccessi. Nata a Zurigo nel 1908 in una famiglia altoborghese, la giovane Annemarie patirà per tutta la vita il peso di etichette e convenzioni sociali, cercando prima di fuggire via dalla tenuta di Bocken, poi da sé stessa nell'attesa di farsi toccare dal mondo.

Affamata di risposte, ha 16 anni quando aderisce al movimento Wandervogel, pacifista e socialista, che propone un ritorno alla natura e riflette su alcune questioni etiche rilevanti. È in questi pressi che fa la conoscenza del pastore Ernst Merz, un'interlocuzione che le porrà molte inquietudini. Alcune di queste, legate al disorientamento dell'età, la conducono presto alla contezza di altre lacerazioni, di un'Europa che precipita senza rimedio nell'orrore del nazionalsocialismo. La libertà che Schwarzenbach sceglie di agire per sé è la stessa desiderata per l'umanità diroccata che incontrerà da lì a breve nei suoi viaggi. Una libertà che non può che essere terribile, nello scontramento di sé tra morfina e alcol. Eppure meravigliosa, come la fragilità insostenibile che le era propria, quando si assume l'esistenza come un progetto di senso, etico e politico che vuole fare i conti la realtà. Le scritture prendono corpo in collaborazioni con riviste, giornali e con la preparazione delle prime novelle e romanzi. Quasi 300 gli articoli e reportage fotografici pubblicati tra il 1930 e il 1942, sono più di 100 invece quelli dattiloscritti e mai pubblicati, così i 2000 negativi che insieme ad alcuni carteggi e altri manoscritti giacciono conservati e ancora inediti agli Archivi

letterari di Berna. Ciò nonostante alcune traduzioni italiane ne restituiscono la portata, tra le tante *La via per Kabul. Turchia, Persia, Afghanistan 1939-1940* (2002), *Ogni cosa è da lei illuminata* (2012), *La notte è infinitamente vuota* (2014), *Gli amici di Bernhard* (2014).

Grazie alla lettura del bel ritratto che Dominique Laure Miermont fa nella biografia, emergono alcuni dettagli interessanti della vita della scrittrice, fuori dall'aneddoto o dal puro avvicendamento cronologico. Nonostante si tenda a dimenticarlo, per esempio è stato di Schwarzenbach il progetto della rivista letteraria antifascista *Die Sammlung*, pubblicata dal 1933 al 1935 in Germania, che nelle intenzioni doveva accogliere voci di intellettuali che si opponevano al regime. Nonostante vi abbia partecipato solo con piccoli scritti, da Brecht a Cocteau, Huxley, Hemingway, Lasker-Schüler, Heine e altri hanno aderito con convinzione. Ma quando le viene offerto di accompagnare un gruppo di archeologi in Medio Oriente non esita un istante. Per 7 mesi viaggia da

Istanbul ad Ankara, percorrendo l'Anatolia, la Siria, da Beirut a Damasco e Gerusalemme fino a Baghdad e a Teheran, qualche anno dopo in Congo e in Marocco. Lavora già per importanti settimanali e quotidiani elvetici e registra non solo i siti visitati, bensì i modi di vivere di donne e uomini, ne commenta le difficoltà, scoprendo che quel mal d'Europa si assottiglia in doppio presagio, di sfascio per la guerra a venire e di malinconia per un tempo irreparabile in cui lei, forse, non sarà più. La prima parte degli articoli e appunti di viaggio, che andranno a corredare i suoi diari, terminano il 15 aprile del 1934. Lo sguardo di Schwarzenbach mantiene tuttavia ancora per anni uno speciale nitore anche ad altre latitudini. Così negli Stati Uniti, prima soffermandosi sulle città industriali della Pennsylvania poi consegnando alcuni quadri sulla condizione dei braccianti agricoli e dei problemi razziali negli stati del sud. Fino alla morte sopraggiunta nel 1942: «l'ho ritrovato, infine, il silenzio, come se un angelo, senza pronunciare nemmeno una parola avesse alzato la mano».





## *Avamposto Beirut*

Nato per raccontare il Medi Oriente dei giovani, il magazine «The Outpost» è già un fenomeno. Ma il suo fondatore racconta che vuol essere molto di più: una voce che crea il futuro

Francesca Sironi, «D Repubblica», 6 febbraio 2016

A Ramallah, nella West Bank, sta crescendo la terza generazione di palestinesi all'ombra del conflitto con Israele. Al Cairo, in Egitto, sta tacendo, all'ombra della censura, la prima «generazione Facebook» chiusa in prigione. In Arabia Saudita stanno chattando, all'ombra dell'inquisizione wahabita, generazioni intere di donne senza libertà. In Siria le generazioni sembrano scomparse tutte. Eppure un modo c'è, per raccontare la gioventù araba e medio-orientale senza salmodiare soltanto elenchi di bombe, di fughe, di arresti, di odii, di fini. Ripartendo da una parola che sembrava perduta: «possibilità».

È il proposito di «The Outpost», magazine fondato, redatto e impaginato in Libano, arrivato al sesto numero e ora in bozze per la settima uscita. È una rivista indipendente, finanziata dalle vendite in una rete di librerie «indie» in Europa e in Oriente (a Berlino i distributori sono diversi, in Italia nessuno) e da campagne di finanziamento online. In 6 numeri e 3 anni di lavoro, la grafica e i contenuti di «The Outpost» hanno conquistato premi, riconoscimenti e pubblico. Il «guardian» lo ha definito «un successore dell'«Economist»», un giornale che «ci ricorda il potere dell'immaginazione nel cambiare le prospettive». Tyler Brûlé, editor in chief di «Monocle», l'ha salutato come una scoperta. L'hanno incoronato fiere, blog, eventi.

Ma più che di targhe è proprio di prospettive che vuole parlare il suo fondatore e direttore, Ibrahim Nehme, da un balcone affacciato su una strada trafficata di Beirut. Qui ha frequentato l'università americana e lavorato in un'agenzia pubblicitaria,

prima di mettersi a stampare un giornale «per il bisogno di restituire una voce alla sua generazione», dice superando il rumore dei clacson. «Potremmo parlare per sempre di quello che non va. Della guerra, della disoccupazione, della tensione sociale», spiega. «E non voglio fuggire da tutto questo, è la realtà in cui siamo immersi. Ma penso sia necessario dire anche altro, offrire ai miei coetanei un'altra visione». Quale? «La speranza. Con «The Outpost» vorremmo tramutare la negatività che ci circonda in uno spazio per immaginare un futuro migliore. È difficile, ma sento il dovere di provarci». Il sottotitolo della rivista è un già un messaggio: «Un magazine di possibilità».

Possibilità è raccontare per esempio i giovani palestinesi attraverso la scoperta della danza da parte di un ragazzo entrato per caso in una sala durante una lezione, 3 anni fa, da adolescente, e diventato danzatore. Un giovane ballerino che parla in Cisgiordania della danza come libertà di esprimersi superando le barriere: tra Ramallah e Gerusalemme ci sono solo 18 chilometri, per percorrerli si impiegano fino a 10 ore per via dei check point israeliani e lui discute di oltrepassare anche le barriere del corpo. «Stavo lavorando a un libro per una Ong in Palestina», racconta Nehme. «Ma quando ho scoperto i loro corsi di danza ne sono stato travolto: infrangono così tanti muri soltanto ballando, dai tabù ai traumi subiti con la guerra». Quindi la decisione di portare quella storia sul giornale. «Ma non avrei voluto fare la solita relazione: «C'è questa organizzazione che fa questo e quest'altro»», spiega: «Volevo far parlare

l'esperienza. Su "The Outpost" vogliamo notizie che si consumino con il cervello e con il cuore».

Anche perché a volte la sola razionalità farebbe inciampare pure i più ispirati, alla ricerca di positività nel magma mediorientale. Ibrahim rimpiange i giorni delle proteste a Beirut contro le istituzioni corrotte che avevano lasciato marcire i rifiuti per strada. In quei giorni, dice, la democrazia sembrava viva e le piazze erano piene di ragazzi che si univano per aspirazioni e non per sette. La guerra in Siria a 3 ore d'auto non era una minaccia: «Più in basso di così ora non possiamo andare. Dobbiamo credere al cambiamento», dice. «Certo, la situazione non è promettente», ammette poi, e pensa all'Egitto: «I giovani lì sono così depressi, senza speranza». La primavera araba aveva ispirato tutto il Medio Oriente. «The Outpost» esce nel 2012, proprio sull'onda di quel vento, di quella «possibilità di reinventarsi» ora ingabbiata in Egitto dalla monocrazia militare, che ha festeggiato la rivoluzione mentre «i ragazzi non possono più nemmeno parlare», come dice Hehme, riprendendo poi però il suo sguardo, quello del giornale: «Pensiamo alla Tunisia. Il cambiamento non arriva in una notte, dopo quarant'anni di dittatura. Riusciremo a conquistare altre piccole vittorie».

Piccole, ma presenti, sono anche le «possibilità» che Ibrahim traccia parlando di un altro tema frequente sul magazine: il femminismo. «Non voglio essere irrealistico e mostrare un'emancipazione che non c'è. Ma si sta sviluppando maggiore consapevolezza». Le donne, sul nuovo numero dedicato al corpo (coraggiosamente al corpo, in regioni in cui è la prima

frontiera della repressione), sono raccontate anche con un articolo su WhatsApp e i social network, che parte dall'abbondare di rose fra le emoticon usate in chat delle ragazze musulmane: e si che la rosa è un simbolo islamico di purezza, l'idea che la donna, come la rosa, copra con strati di petali (o veli) la sua bellezza, e la sua verginità.

Donne, identità, rivoluzioni. Una rivista che parli liberamente di questi argomenti in Medio Oriente sembra un caso unico: non lo è. «Non siamo soli», dice Ibrahim. «Ci sono esperienze diverse ma con un obiettivo comune: creare nuove voci». Quella di «The Outpost» finora è stata in inglese: «La maggior parte dei miei coetanei ha studiato in scuole americane o francesi, l'inglese è la lingua in cui siamo abituati a informarci», spiega. «E l'inglese ci ha permesso di raggiungere l'Europa per mostrare un Medio Oriente diverso da quello violento che riempie i giornali». La prossima uscita del giornale sarà però in arabo: «Abbiamo nuove sfide», spiega. «Vogliamo organizzare anche incontri, presentazioni».

Forse c'entra anche il divario che separa i lettori cool che comprano la rivista nelle librerie patinate d'Occidente dalla gioventù che si mostra in quelle pagine. Perché se la grafica del magazine è globalizzata, la realtà che lo riempie non lo è. «In Europa i trentenni non sanno nemmeno cosa significhi preoccuparsi che ci sia acqua, elettricità. Sapere che i confini sono un ostacolo. Temere per la propria vita», conclude Ibrahim. «Io sogno solo che la prossima generazione araba possa crescere senza preoccuparsi di chi potrà amare, di avere i soldi sufficienti per una casa, o di dover scappare dalle bombe o dal razzismo».

*«Con "The Outpost" vorremmo tramutare la negatività che ci circonda  
in uno spazio per immaginare un futuro migliore.  
È difficile, ma sento il dovere di provarci.»*

## *Elio Vittorini e il culto del lavoro. Il siciliano che amava Milano*

A cinquant'anni dalla scomparsa, il capoluogo lombardo ricorda lo scrittore con un convegno (il 19 e il 20 febbraio). E torna in libreria il suo *Diario in pubblico* (Bompiani)

Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 6 febbraio 2016

«In clinica continuò a leggere, a scegliere testi (di antropologia, filosofia, estetica, politica, semiologia) per la collana einaudiana Nuovo Politecnico». Così Raffaele Crovi ricordava gli ultimi mesi di Elio Vittorini. Il primo ricovero, per un intervento chirurgico nella clinica San Giuseppe di Milano, risale all'autunno 1963. Ufficialmente si disse che soffriva di diverticoli, ma una sera rivelò amaramente all'amico Raffaele che in realtà diverticoli erano sinonimo di cancro.

Non aveva mai smesso di lavorare, era consulente della Mondadori, dove dirigeva la Medusa degli stranieri, e poi i Nuovi scrittori stranieri, andando nel suo ufficio di via Bianca di Savoia quasi ogni pomeriggio; era consulente anche per Einaudi, si occupava con Calvino del «Menabò», aveva in corso un paio di libri, partecipava a incontri pubblici e non faceva mancare la sua presenza come giurato di premi (quando il Pozzale, nel 1965, bocciò *Hilarotragoedia* di Manganelli, promise di chiudere con i premi). Scriveva lettere, faceva schede editoriali, incontrava autori, viaggiava, entrava in politica (presidente dei radicali nel 1960), trovava il tempo di frequentare gli amici, di andare in vacanza con la moglie Ginetta in Sardegna, in Jugoslavia e in Grecia, in Sicilia. Rilasciava interviste, promuoveva appelli civili, come la Dichiarazione contro la guerra d'Algeria. Uno degli ultimi progetti di Vittorini fu una nuova rivista internazionale, «Gulliver», che non avrebbe visto la luce nonostante il comitato direttivo formidabile: da Calvino a Pasolini e Leonetti, da Blanchot a Enzensberger, da Butor a

Leiris a Barthes a Grass, Uwe Johnson, Ingeborg Bachmann e altri.

Non si fermava mai. Anche per «Gulliver» redigeva programmi e lettere lunghissime, si spostava a Zurigo. Se ne fregava dei segni del male che si erano palesati per tutto il 1963. L'anno dopo, in marzo, venne allestito il numero zero (rimasto unico) con cui «Gulliver» prometteva di «promuovere insieme un nuovo discorso intellettuale, politico e letterario» e nel quale comparivano ben 3 articoli di Vittorini, oltre alla sua nota introduttiva. Intanto, però, in una lettera all'amico Maurice Blanchot del dicembre 1964 rivelò: «Una malattia come questa è un'esperienza che non lascia le cose al punto in cui le ha trovate. Produce una regressione. Preciso: una regressione dell'intelligenza». Questo fu Vittorini, almeno dal 1939, quando Bompiani lo chiamò a Milano strappandolo a Mondadori. Arrivava da Firenze, dove il ragioniere-contabile siracusano, figlio di un ferroviere, si era trasferito 10 anni prima. Ora, nel cinquantenario della morte, l'Università Statale e la Cattolica di Milano dedicano un convegno al suo rapporto con la «città politecnica» (19 e 20 febbraio). Vittorini morì nella sua casa di via Gorizia 22 il 12 febbraio 1966: 3 giorni prima aveva sposato Ginetta Varisco, «per un desiderio coltivato a lungo», ricorda Crovi (la sua prima moglie era Rosa Quasimodo, sorella di Salvatore). In dicembre aveva scritto a Roland Barthes per convincerlo a concedere all'Einaudi la traduzione degli *Elementi di semiologia*: e Barthes non esitò, anzi dedicò a Elio l'edizione italiana. Chi volesse visitare le sue spoglie,

deve andare nel piccolo cimitero di Concorezzo, vicino a Monza, dove Vittorini giace accanto alla moglie Ginetta, che morì nel 1978.

Vittorini e Milano, dunque. «Più di ogni altro», dice Giovanna Rosa, che cura il convegno, «ha saputo interpretare lo spirito e la civiltà del capoluogo lombardo, città capace di rimescolare il mondo, come dice Franco Loi». Milano città del mondo. È il titolo dell'intervento di Edoardo Esposito, che a Vittorini ha dedicato numerosi studi. Già una lettera del 1933 a Lucia Rodocanachi testimonia l'attrazione fatale dello scrittore di passaggio a Milano: «Sa che è la più bella città del mondo? Anzitutto è città [...]». Io non sarò più tranquillo se non saprò d'esserci là dentro, come milanese, e davvero credo di aver trovato la maniera di lavorarci tra collaborazioni fisse a giornali e piccoli lavori (oltre le traduzioni) con Mondadori». Per Vittorini, osserva Esposito, «Milano è la città della possibilità, del cambiamento, del futuro. Una città che lo esalta subito, dove mito e realtà si danno concordemente la mano». Nel febbraio 1939 può scrivere a Silvio Guarnieri di aver trovato casa in via Pacini 23.

Attraverso il lavoro editoriale e le traduzioni, Milano diventa «l'ideale trampolino verso un'America in cui Vittorini non metterà mai piede». Frequenta Gian-siro Ferrata, l'ingegner Gadda, Sergio Solmi, Quasimodo. Ci sono anche fasi di stanchezza, in cui Milano gli appare «ville morte», ma, osserva Esposito, «è sempre con il lavoro che la città si riscatta»: l'editoria rimane una finestra sul mondo e sulla modernità per

un intellettuale che dice di essere interessato solo al tempo in cui vive: «Perché mi sembra possibile, qui e non altrove, in Italia, un'esistenza a livello moderno [...]. Qui c'è la realtà del lavoro, la realtà della fabbrica, che non possiamo abolire dalla nostra immaginazione, se viviamo oggi...». Abbandonato nel 1961 il romanzo *Le città del mondo*, Vittorini si dedicò a un racconto metropolitano, il cosiddetto «manoscritto di Populonia», rimasto incompiuto per il male che avanzava.

Il suo ultimo libro pubblicato in vita resta dunque *Diario in pubblico*, uscito nel settembre 1957 per Bompiani. È un libro composito, che segue il cammino del Vittorini saggista, critico, polemista attraverso la riorganizzazione di scritti che coprono un trentennio quasi, dal 1929 al 1956, e con l'aggiunta di note di autocommento «attuali». Ora il *Diario in pubblico* viene riproposto per le cure di Fabio Vittucci, che ne ricostruisce la travagliata vicenda editoriale. Vittorini parlò di un materiale «frantumato al massimo» e ricomposto in un nuovo mosaico cronologico-tematico secondo due criteri fondamentali: «Che i passi mi soddisfino ancora oggi, che essi rivestano un interesse generale e non puramente autobiografico». Un «diario delle occasioni intellettuali», non un diario intimo e neanche un'antologia, diviso in 4 «ragioni»: letteraria (1929-'36), antifascista (1937-'45), culturale (1946-'47), civile (1948-'56). Un'opera complessa, generosa e, in fondo, sperimentale, com'è stata sperimentale e generosa tutta l'avventura intellettuale di Vittorini.

*«Milano è la città della possibilità, del cambiamento, del futuro. Una città che lo esalta subito, dove mito e realtà si danno concordemente la mano.»*

# Un vocabolario per esplorare i confini del mondo

Christian Raimo, internazionale.it, 7 febbraio 2016

Cos'è una gibigiana? Ogni tanto leggendo i romanzi mi capita di incontrare delle parole che non conosco: in *L'arte di collezionare mosche* di Fredrik Sjöberg per esempio c'era questa parola, *gibigiana*, che, scoprii sul vocabolario, significa «balenio di luce riflesso da uno specchio, un vetro e simili». Recentemente in un altro romanzo inedito ho trovato la parola *ab-bambinare*. Il vocabolario chiarisce: «spostare un oggetto pesante e voluminoso appoggiandolo alternativamente sugli spigoli», un movimento dondolante come quello dei bambini piccoli.

Se siamo d'accordo con Ludwig Wittgenstein quando sostiene che i confini del nostro linguaggio sono i confini del nostro mondo, gli scrittori che si servono di parole desuete, che inventano neologismi, che ritrovano i dialetti, che usano idiomi settoriali nei loro libri, ci fanno da guide speleologiche, da esploratori artici verso i luoghi meno battuti del nostro mondo. A questi scrittori ogni generazione deve un'immensa gratitudine: da Carlo Emilio Gadda a Stefano D'Arrigo a Giovanni Testori ad Amelia Rosselli a Michele Mari, c'è anche una specie di tradizione di autori che hanno voluto navigare in mare aperto nell'oceano delle parole. Un'avanguardia militante del vocabolario.

Uno degli ultimi esponenti di questa tradizione è Tiziano Scarpa. Il suo romanzo uscito 10 giorni fa, *Il brevetto del gecko*, bellissimo, è molte cose, forse anche più interessanti di questa, ma è sicuramente un inno alle parole. Di parole Scarpa scrive esplicitamente in molte pagine. A un certo punto alle parole stesse dà voce, come se fossero un personaggio dotato di una propria soggettività:

*Noi parole restavamo lì sopra a pensare. Chiuse dentro i libri, siamo divenute antiche nel giro di pochi anni; in queste pagine siamo impossibilitate a scappare via da noi stesse con un link. Siamo un app che ha rinunciato a saltare fuori da sé; un giardino murato, come dicono i*

*programmatori, senza collegamenti ipertestuali con l'esterno. Eppure abbiamo anche noi sogni e pensieri che ci trascendono: ci vengono continui rimandi a qualcos'altro, riferimenti che non appartengono al filo del discorso ma lo costeggiano in parallelo, come i cavi elettrici di un tram sopra una strada, o un tunnel fognario sotto il selciato. Noi siamo un testo senza link, e tutto quello che pensiamo fuori di noi stesse possiamo dirlo solo all'interno di noi stesse, con una nota, una divagazione, un cfr., un vedi, un →, un'allusione, una metafora, un'indicazione tipografica o puramente mentale.*

Ma il suo non è soltanto un omaggio esplicito. Tutto il testo di *Il brevetto del gecko* ci sta a dire che la nostra conoscenza del mondo dipende dalla nostra conoscenza delle parole, che sono quadri, schemi, ponti verso la realtà.

Tra le sue pagine se ne trovano diverse di parole dimenticate a cui Scarpa riattribuisce un ruolo.

A pag. 57, per esempio, c'è un critico d'arte che ha una notevole *epa*. Ossia un pancione. Poche pagine dopo c'è uno dei due protagonisti che vuole mangiare a sbafo in un vernissage e punta alla farcitura delle *entragne* – le interiora; mentre la performance è già cominciata e prevede pioggia di «acque cavernicole, e sgoccioli sotterranei in *cavedi* ipogei». Dei cortili sotterranei. La curiosità che ha Scarpa per il mondo riproduce quella sorta di euforia adamitica di poter, se non dare il nome alle cose, almeno riscoprirlo. Anche per questa ragione porta l'altra protagonista a vagabondare nella campagna fuori Milano fino a farla imbattere in un *tuffetto* (una specie di piccola anatra), in alberi come il *carpino* e la *farnia*, in piante come la *celidonia*.

Quando, da lettori, si ha a che fare con questo genere di narrativa, si è portati a rubricarla come letteraria, se non anche iperletteraria, quasi accusandola di sghimbescio di essere leziosa, letterista, elitaria, manierista. Se non idiosincratca, come per esempio

poteva apparire il *Dizionario affettivo della lingua italiana* che nel 2008 curarono Matteo B. Bianchi e Giorgio Vasta, chiedendo a 200 scrittori italiani quale fosse la parola che avevano più a cuore (Scarpa nell'occasione rispose con la eteroclitica coppia gemellare *ghingheri e gangheri*).

Invece no, si dovrebbe immaginare questa narrativa appassionata del lessico come la letteratura più politica: quella che più ha in animo di sovvertire il mondo, a partire dalla sua struttura molecolare.

Se non siete convinti di questo, potreste leggersi o rileggersi un libro che in questi giorni compie il suo ventennale e che per quei lettori che credono nella politica fatta attraverso le parole è stato un testo miliare: stiamo parlando di *Infinite Jest*, il romanzo-galassia di David Foster Wallace, uscito negli Stati Uniti nel 1996.

Wallace aveva la fede di un monaco nel valore della lemmodiversità: e davvero sembra che la battaglia culturale più importante che ha combattuto attraverso i suoi testi, narrativi e saggistici, sia proprio questa: migliorare il mondo attraverso il potenziamento del nostro vocabolario.

*Infinite jest* è uno dei romanzi con il maggior numero di parole diverse che vi possa capitare di affrontare: c'è una tale commistione di linguaggi tecnici, di termini inventati, di parole inusuali, che leggendolo alle volte si ha l'impressione di restare avvolti in un universo all'ennesima potenza, di avere una vita moltiplicata.

E andando a spulciare gli appunti delle sue lezioni universitarie – conservate a Austin in Texas, come

*Si dovrebbe immaginare questa narrativa appassionata del lessico come la letteratura più politica: quella che più ha in animo di sovvertire il mondo, a partire dalla sua struttura molecolare.*

per esempio fece Riccardo Staglianò in un articolo di un anno fa, si trova il suo invito

*a rileggere, con un dizionario, da soli o davanti a un compagno fidato, per 'evitare tragiche perdite di punti'. Ci sono pagine e pagine a interlinea singola piene soltanto del corrispettivo linguistico di fare le flessioni: dictionary building, il potenziamento del vocabolario. Si va da capezziera (la stoffa che protegge la parte della poltrona dove si appoggia la testa) a catamite (efebo), da epiclesi (il momento della messa in cui viene invocato lo Spirito santo) a orgone (l'energia cosmica primordiale, la libido degli umani). Un catalogo incrementale dell'esattezza, in nome della sua parossistica sensibilità linguistica (Sprachgefühl è il termine tedesco che mette in una lista del '97). Ecco, per dire che non era uno che predicava bene e razzolava male. Quello che pretendeva dagli allievi era solo una frazione di ciò che chiedeva a se stesso.*

Ma non era soltanto una smania di perfezione e di padronanza della lingua che spingeva Wallace a essere un nerd del vocabolario. C'è un saggio che più di altri forse ci dà la chiave delle ragioni eminentemente politiche di quest'ossessione, ed è «Autorità e uso della lingua» contenuto in *Considera l'aragosta* e tradotto in modo miracoloso da Adelaide Cioni. È un saggio sulle visioni politiche che sottostanno alla stesura dei dizionari: il contrasto tra descrittivisti e prescrittivisti, coloro che sono più propensi a fotografare un mondo che cambia portandosi ovviamente con sé tutto il suo flusso di parole, e coloro che invece vorrebbero cercare di imporre alcune forme. L'importanza che Wallace dà alla lingua e alla sua regolamentazione tramite i vocabolari parte da una concezione gramsciana, quella per cui è attraverso la lingua che si definiscono i rapporti sociali. Ma c'è anche di più: ed è una specie di ambizione segreta che condividono tutti gli scrittori che adorano il vocabolario e ne celebrano in un modo o nell'altro una liturgia. La possibilità borgesiana che tra le parole di un vocabolario si apra uno spazio per altre parole ed altre ancora, e i limiti del nostro linguaggio e del nostro mondo evaporino in un pulviscolo infinito.

## No, #Jesuiscirconflexe no

Redazione, ilfoglio.it, 7 febbraio 2016

La Francia ha deciso di fare una riforma dell'ortografia che dovrebbe entrare in vigore a partire da settembre: 2.400 parole sono state semplificate, le lettere mute, gli accenti circonflessi e i traits d'union non saranno più obbligatori. Si tratta dell'applicazione di direttive scritte dall'Académie française già nel 1990, ignorate per due decenni, che avevano l'obiettivo di rendere più semplice l'apprendimento della lingua francese. Non si tratta di misure obbligatorie, ma i libri scolastici ora potranno utilizzare le diverse dizioni. Gli insegnanti già denunciano «la grande confusione» che si verrà a creare – i bambini imparano a scrivere una parola in un modo ma poi la trovano e la troveranno scritta in un altro – e su internet è comparso l'hashtag #Jesuiscirconflexe, in difesa della purezza della lingua francese, e dell'accento circonflesso che pare il sacrificio numero uno sull'altare della semplificazione ortografica («coraggio Jérôme, che perderai il tuo accento!», scrivono gli internauti). Il Front National è intervenuto a favore dei puristi, l'astro del partito, Florian Philippot, ha fatto un tweet a grande intensità di circonflessi denunciando la riforma «infame e bestiale», e ricordando che «le français est notre âme». Anche alcuni nel Partito socialista non sono d'accordo, dicono che si tratta di «un'ingiustizia sociale», come se a scrivere senza più gli accenti saranno soltanto i poveri. La polemica sta raggiungendo toni bizzarri, i difensori dell'accento sono stati soprannominati «i nazisti della grammatica» e si moltiplicano gli articoli che spiegano che l'accento circonflesso in realtà non è morto. Noi che amiamo il francese e la Francia, ma siamo stranieri, possiamo dire con un certo sollievo che no, #Jesuiscirconflexe no, questa riforma a noi sta comoda così.



## In italiano rischiano le i moleste

Stefano Bartezzaghi, «la Repubblica», 8 febbraio 2016

Anche l'italiano ha avuto i suoi circonflessi, come in *principi* (plurale di *principio*) per distinzione da *prìncipi* (plurale di *principe*), o *assassinì* e *omicidì*: ma li abbiamo persi per tempo, fidandoci che il contesto ci dica quello che l'ortografia ci tace.

Quali altre semplificazioni adottare? Ci sarebbe sempre quel problema con le moleste *i* che vanno e vengono da *superficie*, *deficiente*, *cosciente*, *conoscente*, *sognare* e *sogniamo*, *pasticcere* e *pasticcieria*, che solo speciali pronunce regionali fanno sentire all'orale (magari anche quando non ci sono) e mettono dubbi tremendi quando si scrive. E con *province* o *provincie* e *ciliege* o *ciliegie*? Appunto quando si scrive ora ci sono i correttori ortografici e la semplificazione la fanno loro, senza bisogno di pronunce (senza *i*) di commissioni e grammatici. Come nei confronti dei cambiamenti climatici globali o del canone Rai nella bolletta telefonica, ci rassegniamo (con la *i*) a quei *pò* con l'accento anziché l'apostrofo di elisione, quei *perchè* con accento grave anziché acuto. E se non ci rassegniamo, allora accediamo a uno dei compiti più penosi del videoscrivano: la correzione del correttore. Del resto si sono passate ore a blandire e minacciare editor librai perché non ci togliessero il segno dell'accento a *sé stesso*, che è più che legittimo, malgrado qualsiasi inutile sciocchezza possano averci inculcato alle scuole elementari o medie.

Meno a rischio, tutto sommato, sembrano le eccentriche *h* di *ho*, *ha*, *hai*, *hanno* o anche il *ch* sostituito nella scrittura sintetica degli sms da *k*. A volte si leggono tweet con *squoiare* ma sembrano fenomeni marginali, non tali da giungere a una soglia critica. Sul *tutt'apposto* e sulle *donne incinta* o *in cinta* invece si comincia a disperare, come sul *qual'è* apostrofato. Ma non sono neppure semplificazioni, queste: sono usi devianti che si impongono per impulsi forti e inspiegabili. Inspiegabili, se non con il fatto che scriviamo più di quanto leggiamo.

## *Editoria digitale, un bilancio oltre le superficialità e qualche previsione*

Su ilLibraio.it torna la rubrica di Gino Roncaglia, tra i massimi esperti italiani di editoria digitale, con un bilancio approfondito del 2015 e alcune previsioni per l'anno appena iniziato

Gino Roncaglia, illibraio.it, 8 febbraio 2016

*Editoria digitale: da un anno all'altro, seduti sullo scalino (con qualche novità in vista)*

Per il post di inizio anno mi ero ripromesso qualche riflessione sull'andamento del mercato editoriale (in particolare – ma non solo – in ambito digitale) nel corso del 2015 e qualche previsione sul 2016. Poi il mese di gennaio si è rivelato particolarmente denso di impegni e l'articolo che state leggendo è slittato a inizio febbraio. Un po' tardi per bilanci e previsioni, forse; ma nonostante il ritardo ci sono 3 argomenti che mi spingono a rispettare comunque il proposito iniziale: in primo luogo, qualcosa avevo già cominciato a scrivere e sono troppo pigro per ripartire da zero; in secondo luogo, in questo modo ho il vantaggio di poter scrivere tenendo conto di bilanci e previsioni già proposti da altri; infine, come sa bene chi ha avuto occasione di leggere gli **altri articoli** che ho scritto per ilLibraio.it, in questa sede l'eccessivo rispetto per forme e convenzioni è programmaticamente messo da parte. Anche in questo caso, dunque, aspettatevi impressioni, esperienze e letture soggettive anziché analisi formali e paludate.

*Seduti sullo scalino*

Partiamo dunque da uno dei temi-chiave che tornano in molti fra i bilanci del 2015: un mercato digitale sostanzialmente statico se non addirittura in lieve arretramento, almeno per quanto riguarda gli ebook, a fronte di qualche segnale di ripresa del mercato cartaceo. Una novità inaspettata e sorprendente, come vuole una certa vulgata giornalistica (**qui** uno dei tanti esempi)? Per nulla. Il fatto che la crescita

del mercato ebook non sarebbe stata lineare e travolgente ma «a scalini» era largamente prevedibile (io stesso ho avanzato questa tesi in diverse sedi e in tempi non sospetti, ad esempio nel **supplemento «Alfalibro di Alfabetà»** del maggio 2012). E ci sono almeno 3 motivi per i quali, oggi, gli ebook sono fermi sullo scalino:

1. Innanzitutto – ed è il motivo più generale – dal punto di vista delle funzionalità offerte, l'ebook rappresenta certo un'innovazione rispetto alla carta stampata e consente di fare (molte) cose che su carta non si potevano fare, ma nel contempo è erede a pieno titolo della tradizione della cultura del libro, che è sempre stata una cultura anche tecnologica. Da questo punto di vista l'ebook non è affatto un medium «esplosivo» capace di conquistare rapidamente un territorio prima non presidiato; non è dunque paragonabile, per intenderci, né alla radio, né alla televisione, né a internet, tutti media che al loro apparire erano caratterizzati dal fatto di veicolare contenuti radicalmente nuovi rispetto al passato, in forme altrettanto radicalmente nuove. D'altro canto, l'ebook non è neanche un medium totalmente «sostitutivo» (come il personal computer rispetto alla macchina da scrivere, o il cd rispetto alle audiocassette e – almeno in parte – ai dischi di vinile): molte caratteristiche della lettura su carta – dalle annotazioni a matita all'individualità del supporto fisico, dalla carta effettivamente bianca (e non grigiolina come l'e-paper) alla facilità di scambio della copia acquistata – sono solo parzialmente replicate o replicabili nell'ecosistema della lettura digitale. È



semplicemente realistico riconoscere che la lettura digitale ha oggi vantaggi ma anche svantaggi (e comunque differenze importanti) rispetto alla lettura su carta: il singolo lettore potrà dar più peso ai vantaggi o agli svantaggi, e spesso – se è saggio – praticherà a seconda della situazione entrambe le forme di lettura, ma è evidente che almeno per ora non si trova nella situazione di chi all'inizio degli anni Novanta abbandonava senza alcun rimpianto (e senza troppe riflessioni) le audiocassette per i cd. Era insomma facile prevedere che la crescita incontrastata dei media «esplosivi» e di quelli «sostitutivi» non si sarebbe applicata all'ebook.

2. In secondo luogo, l'ecosistema della lettura digitale è ancora diviso in due famiglie di tecnologie fra loro assai diverse: i lettori basati su carta elettronica e inchiostro elettronico (che cercano di offrire, senza riuscirci del tutto, una esperienza di lettura il più vicina possibile a quella tradizionale, ma sono oggi tecnologicamente ancora del tutto inadeguati rispetto a possibili integrazioni multimediali del contenuto), e la famiglia a sua volta assai composta che vede insieme tablet, smartphone e pc, certo più adatti a contenuti arricchiti ma con i limiti dei display retroilluminati (scomodi sotto la luce diretta) e pensati in primo luogo per funzionalità diverse dalla lettura. In questa situazione, mancano stimoli di mercato alla sperimentazione nel settore degli ebook arricchiti (che sembra quasi fermo) e domina la ricerca della massima compatibilità, che si traduce nel calco più banale del modello cartaceo.

3. Infine, i modelli commerciali di distribuzione e quelli di protezione dei diritti (drm) sono a loro volta fermi o quasi: a livello di drm le protezioni forti sono preferite da quasi tutti i maggiori editori, in Italia e all'estero, rispetto a meccanismi più comodi per l'utente ma percepiti come insicuri, e il risultato è che molte operazioni che sarebbero o dovrebbero essere banali (come la continuità dell'esperienza di lettura da un dispositivo all'altro) diventano frustranti e complesse. Una novità sarebbe potuta venire, a livello di modelli distributivi, dagli abbonamenti a pacchetto. Ma anche in questo caso, come vedremo fra un attimo, il 2015

*L'ebook non è affatto un medium «esplosivo» capace di conquistare rapidamente un territorio prima non presidiato.*

è stato piuttosto deludente, e le prospettive 2016 non sembrano molto migliori.

Lo scalino ha altezze diverse in situazioni diverse: negli Usa corrisponde più o meno (a seconda dei metri usati, che possono variare anche molto) al 25-30 per cento del mercato; da noi è certo più basso, fra il 5 per cento e l'8-9 per cento (anche qui, sulla base di criteri di misura che possono essere molto diversi). Ma scalino è: non illudano piccoli spostamenti in più o in meno, in assenza di cambiamenti (e in particolare di innovazioni tecnologiche o di innovazioni nei modelli distributivi) difficilmente il mercato ebook tornerà a crescere a breve termine con i ritmi che qualcuno si aspettava.

Le case editrici non sembrano preoccuparsene troppo: i numeri più rilevanti continuano a venire dal cartaceo, e in fondo lo scalino digitale non dispiace: è percepito come un modo per rallentare (o, nelle speranze di qualcuno, evitare) cambiamenti tutt'altro che indolori. Ma non è affatto detto che lo scalino faccia davvero bene agli editori tradizionali: se le quote complessive del mercato ebook restano ferme, all'interno di questa nicchia ancora abbastanza limitata di mercato qualcosa si sta indubbiamente muovendo: guadagnano spazio il selfpublishing e l'editoria indipendente, avvantaggiati da prezzi più bassi e meccanismi drm meno invasivi. Questo significa che i lettori che presidiano la frontiera digitale cominciano a guardare, anche a livello di offerta di contenuti, in direzioni diverse rispetto ai lettori abituati alla carta. Un fenomeno che non dovrebbe essere sottovalutato.

*Abbonamenti a pacchetto: ancora troppo presto?*

A inizio 2015 la grossa novità era rappresentata dai modelli di abbonamento a pacchetto, e in particolare

da Kindle Unlimited (lanciato negli Usa a luglio 2014 e progressivamente esteso ad altri paesi, Italia compresa). A un anno di distanza, l'impressione è che la novità rappresentata dagli abbonamenti a pacchetto si sia in parte sgonfiata: Amazon, al solito, fornisce pochi numeri, ma sembra abbastanza chiaro che almeno per ora il modello non abbia riscosso il successo sperato.

Non possiamo però concludere che il modello rappresentato dagli abbonamenti a pacchetto non funzioni: piuttosto, non funzionano offerte troppo limitate, che lasciano fuori molti fra gli autori e gli editori più noti. Amazon ha puntato sui numeri più che sulla rappresentatività: non l'ha fatto per scelta (avrebbe sicuramente preferito avere un'offerta più rappresentativa), ma la decisione dei grandi editori di restare alla finestra non è ingiustificata: i modelli di abbonamento a pacchetto hanno infatti il problema di sostituire, nel determinare la redditività del libro per l'editore, la lettura effettiva al desiderio di lettura che guida tradizionalmente i nostri acquisti di libri (e di ebook). Ma gli editori vivono di lettori forti, e del carattere spesso velleitario dei loro acquisti: l'idea di essere pagati (anche se di più) solo per le pagine effettivamente lette li preoccupa molto, e probabilmente a ragione: il mercato editoriale trova i suoi equilibri – non facili – grazie al fatto che vengono comprati molti più libri di quanti non ne vengano effettivamente letti; scardinare questo meccanismo vuol dire mettere in discussione questo equilibrio, ed è comprensibile che prima di fare un salto del genere si cerchi di essere sicuri che non si tratti di un salto nel buio.

Insomma, al momento gli abbonamenti a pacchetto non offrono abbastanza al lettore (in termini di

*A un anno di distanza, l'impressione è che la novità rappresentata dagli abbonamenti a pacchetto si sia in parte sgonfiata.*

rappresentatività, non di quantità), e lasciano perplessi gli editori. Eppure, per molti versi, si tratta di una prospettiva che sul lungo periodo pare quasi obbligata: l'«acquisto» di un ebook corrisponde in realtà, come sappiamo, all'acquisto di una licenza d'uso, e «giocare» sulle diverse forme di licenza anche attraverso formule forfetarie corrisponde a sviluppi ben conosciuti e praticati in altri settori (dalla musica ai contenuti video). L'integrazione all'interno di offerte via via più ampie di consumi culturali diversi sembra prima o poi quasi inevitabilmente destinata a coinvolgere anche i libri.

Di abbonamenti a pacchetto, dunque, si continuerà a parlare. E vale la pena notare che uno dei modelli più interessanti viene proprio dall'Italia: l'incontro fra *digital lending* bibliotecario e abbonamenti a pagamento individuali sperimentato da **MLOL+**, che paradossalmente – pur nei limiti del panorama editoriale italiano – riesce a proporre un'offerta assai più rappresentativa di quella proposta da Kindle Unlimited, e allargata anche a uno dei principali quotidiani nazionali (il «Corriere della Sera», anche se solo per 4 giorni la settimana). È difficile fare ipotesi sull'effettivo successo di questo modello: da un lato, la nicchia dei lettori digitali in Italia è probabilmente ancora troppo ristretta per permettere grandi numeri; d'altro canto, il modello ha il vantaggio di innestarsi come opzione aggiuntiva su un sistema nato per altri scopi (il prestito digitale bibliotecario<sup>1</sup>), e risulta dunque più facilmente sostenibile. Il rischio è che un eventuale successo del modello, per ora visto dagli stessi editori in primo luogo come un esperimento, porti a richieste economicamente più onerose: uno dei settori da seguire con più attenzione nel 2016 sarà dunque proprio quello, apparentemente specialistico, dell'e-lending bibliotecario e dei suoi collegamenti con abbonamenti a pacchetto individuali.

---

1 Su questo tema si veda **il vol. 33 (2015) – novembre di «Biblioteche Oggi»**, che comprende anche un mio articolo introduttivo, scaricabile **qui**.

*Tre tendenze d'oltreoceano*

Se guardiamo ai bilanci 2015 proposti a livello di mercato editoriale Usa<sup>2</sup>, troviamo spesso riferimenti a 3 fenomeni tra loro assai diversi ma tutti interessanti. Innanzitutto, l'espansione travolgente che in questi mesi sembra caratterizzare il mercato degli audiolibri. Per moltissimi lettori d'oltreoceano è l'audiolibro, più che l'ebook, a essere sinonimo di lettura in mobilità.

In Italia gli audiolibri sono assai meno popolari, ma sarà molto, molto interessante vedere se nel 2016 saremo toccati anche noi dall'onda lunga di questo fenomeno. Personalmente, spero di sì: gli audiolibri, per chi si abitua a usarli, hanno un fascino enorme e permettono un viaggio all'interno del testo spesso diverso (e non meno approfondito) di quello possibile attraverso la lettura tradizionale. Viaggio parecchio, in macchina ho sempre un audiolibro a portata di mano e nel 2015 ne ho ascoltato una decina, fra i quali almeno 3 mi sono piaciuti davvero molto: la magistrale lettura del *Pasticciaccio* di Gadda ad opera di Fabrizio Gifuni (**Emons audiolibri**), *Grandi ustionati* di Paolo Nori (**marcos y marcos** – Paolo Nori è uno di quegli autori che è indispensabile sentir leggere a voce alta almeno una volta, se si vuole entrare davvero nei suoi libri) e soprattutto il vero e proprio tour de force rappresentato dalla lettura integrale di *I Miserabili* ad opera di Moro Silo (**Il Narratore** – il cofanetto è del 2009, ma è possibile acquistare anche la versione mp3 scaricabile): 60 ore e 14 minuti di lettura, che mi ha accompagnato per 5 mesi buoni (mi sono scoperto più volte seduto nella macchina ferma, dopo aver parcheggiato, per aspettare la fine di un capitolo o di un passaggio del libro...).

Se non avete mai ascoltato un audiolibro e siete spesso in viaggio, provate: un minimo di costanza iniziale viene poi abbondantemente ripagata. Senza contare che gli audiolibri permettono di tenere

*Per moltissimi lettori d'oltreoceano è l'audiolibro, più che l'ebook, a essere sinonimo di lettura in mobilità.*

allenare le lingue straniere: il mio audiolibro inglese del 2015 è stato *The Fry Chronicles* di Stephen Fry, e valeva decisamente la pena (ne esiste anche una versione in forma di enhanced ebook, il testo è adattissimo a essere integrato da contenuti multimediali, e so già che sarà uno dei miei prossimi acquisti).

Secondo fenomeno, che ha fatto molto discutere: i libri da colorare per adulti. Ok, personalmente qui sarei portato ad alzare le mani e passare ad altro (sarà anche rilassante, ma solo l'idea di passare tempo a colorare un elaboratissimo disegno fatto da altri mi innervosisce...). E tuttavia c'è qualcosa di interessante anche qui: libri su cui agire. Parlando di ebook aumentati, ho sentito spesso l'obiezione secondo cui in un libro ci si deve in primo luogo immergere, e che non è naturale «fare delle cose» con/ su un libro. Il successo dei libri da disegnare – ovviamente tutt'altro che digitali, eppure in qualche misura «tecnologici» (anche il disegno presuppone le sue tecnologie, in forma di matite colorate, pennelli, pennarelli...) – suggerisce che non sia sempre e necessariamente così. Ma sono poi libri, i libri da disegnare? Anche questa sarebbe una discussione interessante...

Infine, terza tendenza, la *self-fanfiction*: un autore crea un universo narrativo, e poi, anziché proseguirlo in forma tradizionale, lo esplora attraverso variazioni: variazioni di punti di vista (E.L. James riscrive *Fifty Shades of Grey* dal punto di vista di Christian, S. Meyer riscrive *Twilight* invertendo il genere dei protagonisti...), variazioni di codice comunicativo o di formato (J.K. Rowling scrive un pezzo teatrale basato sull'universo narrativo di *Harry Potter*): tutte sperimentazioni tipiche della fan fiction, che sono entrate fra le pratiche adottate da molte scuole di scrittura più o meno

<sup>2</sup> Si veda ad es. l'articolo di Alexandra Alter **Looking back at 2015 in Book Publishing**, pubblicato dal «New York Times».

creativa e che ora vengono in qualche misura assorbiti dagli stessi autori. Fenomeno interessante, indipendentemente dalla qualità dei testi di partenza e di arrivo (infima nel caso di *Fifty Shades* e di *Twilight*). Anche in questo caso, l'impressione è che il mondo degli ebook aumentati offrirebbe una palestra magnifica per sperimentazioni non meno interessanti.

(No, non credo che il 2016 sarà finalmente l'anno degli ebook aumentati: prima bisogna superare la divisione delle due famiglie di dispositivi di lettura. Ma prima o poi ci si arriverà.)

*Per finire: realtà virtuale e giornalismo immersivo*

Lascio per ultimo un accenno a un fenomeno che mi sembra per certi versi il più interessante degli ultimi mesi del 2015, e di cui credo sentiremo molto parlare nel 2016: la diffusione dei sistemi economici di realtà virtuale basati sull'uso degli smartphone di ultima generazione assieme a montature di cartone o di plastica che permettono di usarli come occhiali-visorii. Se non sapete di cosa sto parlando, date un'occhiata a [questo articolo](#) del «guardian». Due mesi fa, il «New York Times» ha distribuito gratuitamente ai suoi abbonati un milione di Google cardboard, la versione Google della scatoletta-visore (costano una decina di euro), e ha aperto [una intera sezione del proprio sito](#) a contenuti e servizi in realtà virtuale. L'idea è quella del

giornalismo immersivo: lo spettatore è posto al centro di un ambiente che può esplorare guardandosi intorno in tutte le direzioni: davanti, dietro, a destra, a sinistra, in alto, in basso.

Il «Nyt» ha realizzato servizi di questo tipo su temi di grande attualità giornalistica, dagli attentati di Parigi ai campi di migranti, e il risultato è sicuramente assai suggestivo. Le montature di cartone o di plastica usate per guardare il campo visivo creato dallo smartphone sono scomode e ingombranti, ma bastano a intuire che queste sperimentazioni avranno un futuro. Intanto, i vari app store Apple e Android si stanno riempiendo di applicazioni dedicate a questa forma casalinga di realtà virtuale.

I libri c'entrano poco? Non è detto: in fondo, quel che suggerisce il «Nyt» (e va sottolineato che a fare questo passo è stato un giornale, cioè un soggetto editoriale tutto sommato tradizionale) è che il telefonino possa essere usato come una sorta di *second screen* non solo da parte dei fruitori di contenuti strettamente televisivi (rispetto ai quali l'idea di *second screen* è stata inizialmente elaborata) ma anche da parte dei lettori di un giornale cartaceo. E l'idea di libri ed ebook aumentati non solo attraverso l'inclusione diretta di contenuti multimediali ma anche attraverso l'uso del *second screen* rappresentato dallo smartphone o da dispositivi di realtà virtuale non manca di interesse.

*(No, non credo che il 2016 sarà finalmente l'anno degli ebook aumentati: prima bisogna superare la divisione delle due famiglie di dispositivi di lettura. Ma prima o poi ci si arriverà.)*

## *La Crusca boccia i termini tecnici inglesi: «Non usare bail in, meglio salvataggio interno»*

I linguisti invitano operatori finanziari e giornalisti all'uso delle locuzioni italiane: «Più facili da comprendere». E invece di *smart working* semplificare con «lavoro agile»

Gerardo Adinolfi, [repubblica.it](http://repubblica.it), 8 febbraio 2016

Meglio le espressioni «salvataggio interno» e «salvataggio esterno», più chiare dei termini inglesi economici *bail in* e *bail out*. E meglio sostituire «*smart working*» con «lavoro agile»: locuzione italiana perfettamente equivalente a quella inglese. L'invito arriva dal gruppo di specializzazione in forestierismi Incipit dell'Accademia della Crusca, la più importante istituzione italiana che raccoglie studiosi di linguistica e filologia della lingua. I membri di Incipit si occupano di esaminare e valutare neologismi e parole straniere cosiddette «incipienti» nella fase in cui si affacciano per fare ingresso nella lingua italiana.

Che spesso, soprattutto in campo economico, può diventare difficile da capire quando alle traduzioni italiane vengono preferiti gli incomprensibili termini inglesi. Come il caso, appunto, del *bail in*, **usato nelle cronache di questi giorni che riguardano il caso della Banca Etruria**, ad Arezzo. Il tribunale fallimentare si pronuncerà, a breve, proprio sull'eccezione di costituzionalità di *bail in* presentata dai legali dell'ultimo presidente della vecchia Banca, Lorenzo Rosi.

Ma cosa significa? «L'espressione inglese, peraltro derivata dallo slang – rilevano gli specialisti –, può essere sostituita con un vantaggio dal più chiaro “salvataggio interno”. Con cui si intende l'uso forzoso di risorse dei clienti della stessa banca in difficoltà, diversamente dal “salvataggio esterno”, in inglese *bail out*, praticato in precedenza».

La Crusca così si rivolge direttamente agli operatori finanziari e ai giornalisti e chiede di evitare

i forestierismi «sia nell'uso che nelle comunicazioni con il largo pubblico». Secondo il gruppo di specializzazione, di cui fanno parte studiosi come Michele Cortelazzo, Paolo D'Achille, Valeria Della Valle, il presidente dell'ente Claudio Marazzini e Claudio Giovanardi, l'utilizzo dell'italiano al posto dell'inglese in questi casi aiuterebbe decisamente la comprensione dei contenuti bancari.

«Gli istituti», spiega la Crusca, «(come era loro obbligo) hanno inviato ai correntisti spiegazioni della novità che riguarda direttamente chi ha investito o depositato il proprio denaro. In molti casi però», sottolinea Incipit, «le spiegazioni erano esageratamente lunghe, oscure e verbose: il termine inglese era in bell'evidenza in questi comunicati, mentre la traduzione italiana, se c'era, risultava difficile da individuare, benché sicuramente necessaria per comprendere davvero la sostanza dell'avviso».

Lo stesso vale per il termine *smart working* analizzato dalla Crusca proprio perché in Italia si sta lavorando a un disegno di legge su questa attività, una nuova forma di telelavoro che permetterà ai dipendenti di svolgere la loro attività in modo più flessibile, ad esempio da casa, per via telematica. Al termine inglese la Crusca preferisce «lavoro agile». «Con grande piacere dobbiamo notare che non siamo isolati in questa opinione», dice l'Accademia «dopo l'incertezza iniziale il termine “*smart working*” sta perdendo terreno e lascia il posto al trasparente ed espressivo “lavoro agile».

## *La Schiappa, ma non solo: il Castoro e l'arte dell'editoria per bambini e ragazzi*

È il settore dell'editoria che cresce di più. E non solo in Italia. Su [ilLibraio.it](http://ilLibraio.it) una lunga intervista a Renata Gorgani, direttrice editoriale del Castoro, casa editrice indipendente per bambini e ragazzi

Giuditta Ciani, [ilLibraio.it](http://ilLibraio.it), 9 febbraio 2016

Fare libri per bambini è un mestiere tanto affascinante quanto difficile: devi curare prodotti che mettano d'accordo i genitori che li compreranno e i bambini che li leggeranno; è necessario lavorare con attenzione sulle illustrazioni e sui testi, così da adattarli alle esigenze dei piccoli lettori.

Per esplorare questo mestiere e comprendere più a fondo uno dei settori più interessanti, vari e soprattutto in ascesa dell'editoria, abbiamo parlato con un'esperta in materia: Renata Gorgani, direttrice editoriale del Castoro. Siamo andati a trovarla nella nuova sede della casa editrice, in via Andrea Doria 7, a Milano: e oltre alla storia e alla produzione di questo marchio di riferimento, abbiamo parlato di promozione della lettura, dell'ultimo rapporto Istat sulla lettura, di Mondazzoli, di graphic novel... e, immancabilmente, del *Diario di una Schiappa* e della sua recente traduzione in latino, un progetto tutto italiano, che adesso anche l'editore americano ha proposto.

*Il Castoro nasce come casa editrice di saggistica cinematografica, molto apprezzata anche a livello accademico. Nel 1999 la decisione di dedicarsi anche all'editoria per bambini: perché proprio questo settore?*

Erano libri che guardavamo con curiosità, da un punto di vista personale prima che editoriale. Ero convinta che fosse la parte dell'editoria più interessante e creativa. E quindi era la cosa più divertente da iniziare a fare.

*Nella letteratura per bambini ci sono differenze di approccio, o caratteristiche particolari, legate ai paesi di*

*provenienza degli autori? Per esempio, tra un autore francese e uno tedesco? E gli italiani che caratteristiche hanno, sempre che sia possibile individuare una tendenza?*

Si possono fare delle macro-categorie, ma lasciano il tempo che trovano. Parlando di romanzi, i francesi tendono a essere più letterari; gli inglesi invece nascondono la letterarietà e scrivono storie più efficaci: la letterarietà c'è, ma tendono a non esibirla. Gli italiani, nonostante ci siano ottimi scrittori, fanno ancora un po' fatica a stare al passo con gli americani e noi faticiamo a esportare i nostri romanzi per ragazzi. Poi, ovviamente, ci sono le eccezioni.

*E per quanto riguarda le fasce di età più basse?*

In quel settore noi troviamo le cose più interessanti negli Stati Uniti rispetto ad altri paesi, sia da un punto di vista degli albi illustrati, sia a livello di narrativa.

*Parliamo di un tema a cui teniamo molto, a [ilLibraio.it](http://ilLibraio.it), la promozione della lettura. Per la sua esperienza, ritiene sia importante leggere ad alta voce ai bambini? E leggere insieme a loro, quando anche loro sanno leggere?*

La lettura ad alta voce è il veicolo principe della promozione della lettura e questo vale quando si ha un anno e la mamma legge al bambino tenendolo in braccio, vale a 5 anni quando si legge insieme un albo illustrato, vale a 10. Se gli insegnanti trovassero il tempo di leggere un libro in classe tutte le settimane ad alta voce, sono convinta che questo varrebbe più di tutte le campagne di promozione della

lettura che si fanno. E sarebbe pure gratis... Forse bisognerebbe formare un po' gli insegnanti nel leggere bene ad alta voce, ma non serve una lettura così straordinaria.

*Si crea così un rapporto tra chi legge e chi ascolta...*

Sì. Pensiamo a un ragazzino che fa fatica a leggere: se tutti sono lì e c'è silenzio, se c'è chi legge e non deve fare lui la fatica, anche lui è in grado di leggere tranquillamente un libro. Chiunque è in grado, anche un ragazzino che, per esempio, ha difficoltà con la lingua italiana. Sarebbe straordinario...

*E potrebbe essere un incentivo al far leggere un bambino anche quando è più grande...*

Sì, quando il bambino si è appassionato a un libro, è facile che si appassioni anche a un altro e alla fine saprà leggere da solo. Questo si dovrebbe fare anche alla scuola media: perché non leggere un libro tutti insieme ad alta voce?

*Un buon consiglio anche per i politici...*

Se io fossi il ministro dell'Istruzione farei questo semplice aggiornamento dei programmi scolastici: con poca spesa avrei fatto più promozione della lettura di tante campagne.

*Il Castoro è anche socio della Libreria dei ragazzi di Milano: come nasce l'idea di entrare in società con Roberto Denti e Gianna Vitali? E quanto è importante per una casa editrice avere una propria libreria?*

L'idea è venuta per amicizia: eravamo molto amici con Gianna e Roberto, e loro avevano voglia e necessità di avere delle forze fresche e nuove in libreria. Loro lo hanno chiesto a noi e noi abbiamo risposto di sì. È stata una cosa molto semplice, diretta e immediata. Pensavamo e pensiamo tuttora che alla casa editrice sia molto utile, perché abbiamo un campione di mercato immediato e riceviamo dalla libreria molte indicazioni su che cosa vuole il pubblico, su cosa va bene sul mercato e su cosa funziona e cosa no. Poi la Libreria dei ragazzi è anche un crocevia di autori, illustratori, editori: è un bel luogo dove scambiare idee.

*L'ultimo rapporto Istat sulla lettura ha evidenziato che la fascia di età in cui si legge di più in Italia è quella tra i 15 e i 17 anni. Negli ultimi anni, inoltre, a partire da Harry Potter e Diario di una Schiappa, assistiamo a un proliferare di saghe o romanzi seriali per bambini e ragazzi. Pensa che questo espediente influisca sul fatto che siano i ragazzi a leggere di più?*

È tutto lì, nella fascia tra i 15 e i 17 anni: questa è una fascia di età in cui se si innamorano di un libro, recentemente è successo con John Green ma anche con *After*, lo leggono tutti perché diventa una moda, un passaparola; se l'hanno letto gli amici lo devi leggere anche tu. E questo è un bene, anche con libri di qualità diverse, è un fattore che avvicina i ragazzi alla lettura. È una tendenza che, da quando sono iniziate queste serie, si è certamente rafforzata.

*Si ottiene così una sorta di fidelizzazione del lettore...*

Diciamo che in questo modo il libro diventa un oggetto amico. Poi tutti speriamo che, una volta concluse queste serie, il ragazzo affronti qualcosa di diverso ed è molto probabile che accada.

*In Italia sono numerose le piccole case editrici per bambini: ci indica qualche esempio interessante, che merita attenzione?*

Ci sono piccoli editori che fanno un lavoro incredibile su fasce su cui gli editori più grandi non lavorano. Uovonero, per esempio, pubblica libri per i ragazzini in difficoltà, con i simboli al posto delle parole: un grandissimo lavoro, pregevole, per cui dovrebbero essere veramente sostenuti. Un'altra casa editrice che mi viene in mente è Lo Stampatello, che ha introdotto le tematiche di genere negli albi illustrati. È una cosa che gli altri editori non hanno fatto perché si tratta di un lavoro complesso e questi libri non vendono tantissimo, perché difficilmente i genitori li acquistano per i loro figli. Ma sono anche libri che vanno nelle scuole, quando glielo consentono... Anche in questo caso ci voleva un editore piccolo, convinto e con un bel progetto. Gli editori piccoli hanno questa funzione. Penso però anche a editori storici come Sinnos, che si fanno carico di pubblicare libri in doppia lingua. Dovrebbero essere

molto sostenuti perché si sobbarcano tutta una parte di lavoro necessario.

*Il Castoro è una casa editrice indipendente, spesso in classifica con Diario di una Schiappa: la preoccupa la discussa operazione Mondazzoli (qui il nostro speciale sull'acquisizione di Rcs Libri da parte di Mondadori, con aggiornamenti, interviste, analisi e retroscena, ndr)?*

Penso che più attori ci sono in un mercato e più quel mercato è vivace. Quindi sono più preoccupata da lettore che da editore. Un mercato che va concentrandosi indubbiamente offrirà meno proposte, dunque come lettore e come cittadino guardo a questa prospettiva con preoccupazione. Come editore penso che ci sarà sempre spazio per i marchi indipendenti, che continueranno a fare cose diverse rispetto ai colossi. Come editore, inoltre, mi preoccupa di più la situazione delle librerie, con le politiche di sconto che potrà permettersi un colosso di queste dimensioni.

*Teme di perdere degli autori, attratti dal colosso?*

Nel settore dei ragazzi questo conta relativamente: i grandi editori hanno più disponibilità, ma credo che negli ultimi anni si siano resi conto che buttare cifre molto alte su libri che poi non è detto che ripaghino non è proprio una buona idea. E sembra infatti che il mercato si sia molto calmierato.

*La vostra produzione ebook non comprende gli illustrati per le fasce di età più basse. Ha senso, secondo lei, la trasposizione in digitale di un libro illustrato? O pensa che ci siano altri formati elettronici più adatti alla necessaria interazione dei bambini con i libri?*

Intanto in Italia non c'è tanto mercato, almeno per il momento, e quindi non vale la pena farli. I genitori tuttora preferiscono regalare testi di carta ai bambini piccoli. Credo che un bambino piccolo da un tablet si aspetti un'altra cosa: un gioco, qualcosa di interattivo. Si può tranquillamente mettere un libro illustrato in ebook, ma si vedono solo le pagine sullo schermo e rischia di essere deludente per i bambini. Servirebbero libri fatti appositamente per i tablet o

i lettori ebook, ma finora i tentativi che sono stati fatti non hanno convinto. In ogni caso, credo che la narrazione abbia poco a che fare con l'interattività: nei libri che sono usciti finora, l'attività inserita nel libro illustrato serviva fundamentalmente a interrompere la storia e a togliere ogni interesse a proseguire nella lettura, se non nel fare un gesto. Diciamo che non c'è ancora una formula, il che non vuol dire che un giorno non potrà esserci.

*Veniamo al bestseller del Castoro: com'è andata la versione in latino della Schiappa? E quale sarà il prossimo appuntamento con Greg?*

Nel 2016 uscirà il decimo titolo del *Diario di una Schiappa*, e credo che la straordinarietà stia soprattutto in questo: parliamo infatti di una serie che, a 10 anni dall'uscita del primo libro, non dà il minimo segno di crisi. Vuol dire che è letta dai ragazzi, dai bambini dai 7-8 anni fino agli adulti, perché credo che sia diventata un vero crossover. Sono convinta che buona parte del successo derivi dal fatto che con la *Schiappa* i genitori si divertono e lo comprano volentieri per leggerlo anche loro. È ormai diventato un classico, e proprio per questo abbiamo deciso di tradurlo in latino, perché tutti i grandi classici della letteratura per ragazzi hanno una traduzione in latino. Era giunto il momento anche per la *Schiappa*, ma siccome gli editori americani (Abrams, ndr) non ci pensavano, ci abbiamo pensato noi.

*Quindi è un'idea del Castoro?*

Sì. Siamo comunque partiti dalla versione in inglese, perché non volevamo fare la traduzione di una traduzione, ma l'idea e la cura della traduzione è nostra. L'editore americano ha pubblicato adesso la sua edizione, ma con la nostra traduzione. E ha pure funzionato commercialmente. E adesso, questa è una notizia dell'ultim'ora, abbiamo fatto una co-edizione, o meglio un'edizione speciale, per la Germania e una per la Gran Bretagna. La *Schiappa* in latino si diffonde...

*Altre novità? Avete appena lanciato la nuova collana Tandem...*



Con Tandem volevamo proporre un progetto per i bambini tra i 5 e i 7 anni, perché ci sono tanti libri maiuscolo, minuscolo, corsivo (3 sezioni della collana di tascabili illustrati Anch'io so leggere, pubblicata dal Castoro, *ndr*) ma non c'è un vero progetto per quell'età specifica, che è quella in cui i piccoli iniziano la lettura solitaria e hanno il primo rapporto con il libro. E quest'idea, che abbiamo sviluppato insieme a Lodovica Cima, ci è piaciuta molto: inizio a leggere il testo in stampatello maiuscolo, che è la prima cosa e, se mi sento abbastanza sicuro e forte, provo a leggere un secondo racconto in stampatello minuscolo. È stata accolta molto bene.

*E per il resto?*

Stiamo cominciando a fare libri che chiamiamo «speciali» perché non sono né romanzi né albi. Il *Manuale delle 50 avventure* di Pierdomenico Baccalario e Tommaso Percivale, illustrato da Antonionata Ferrari, è un manuale di avventure, di tutti i generi, all'aria aperta ma anche «canta in pubblico a squarciagola» oppure «scrivi una poesia». È stato un libro molto divertente da fare. Si tratta di testi che pubblichiamo anche con l'intento di venderli all'estero, libri che nascono già con una vocazione internazionale: abbiamo già venduto i diritti in Germania e in Portogallo.

*E poi?*

E poi sta per uscire *La prima volta che...* in cui abbiamo raccolto racconti di grandi scrittori per ragazzi italiani (tra cui Beatrice Masini, Antonio Ferrara, Pierdomenico Baccalario, Zita Dazzi, Annalisa Strada, Fabrizio Silei, Francesco D'Adamo, Tommaso Percivale, *ndr*) su un tema che abbiamo

deciso noi. In questo caso il tema è «la prima volta che...», e abbiamo definito noi anche le specifiche: tu scrivi della «prima volta che ti sei sentito ricco», tu della «prima volta che hai baciato»... Uscirà in occasione della Fiera di Bologna; ne viene fuori un bel quadro di come sono i ragazzi e di come reagiscono. Ci abbiamo messo anche due esordienti per ragazzi (Alice Basso, al suo primo racconto per ragazzi, e Fausto Boccati, *ndr*) e due graphic novel (scritte da Giulia Sagramola e Antonio «Sualzo» Vincenti, *ndr*). Un altro progetto a cui tengo molto è *Il libro che ti fa scoprire proprio tutto sui libri (anche se non ti piace leggere)* di Françoise Boucher, una scrittrice francese che ha trovato una formula veramente interessante. Abbiamo già pubblicato il suo primo libro, *Il libro che ti spiega proprio tutto sui genitori (perché ti fanno mangiare le verdure e tutto il resto)*: lei ha una formula particolare ed esprime concetti intelligenti (è un libro che ha messo d'accordo educatori, genitori e ragazzi), senza prendere le parti di nessuno. Penso che abbia un talento speciale, perché dice cose belle e giuste in modo divertente. E siccome il libro è stato un bestseller in Francia ed è andato molto bene anche da noi, adesso facciamo il secondo che tratta di libri, sperando che abbia lo stesso effetto dirompente del primo.

*Nella vostra ultima produzione ci sono anche molte graphic novel...*

Sì, ne pubblicheremo una ad aprile. Li consideriamo veri romanzi, con una storia complessa e ben raccontata, emozionante, ma in forma grafica. Per fortuna sono state sdoganate in Italia: un libro è un libro, che sia con le illustrazioni, le parole o i fumetti.

*«Sono convinta che buona parte del successo derivi dal fatto che con la Schiappa i genitori si divertono e lo comprano volentieri per leggerlo anche loro.»*

## David Foster Wallace. Il ragazzo che voleva diventare sé stesso

A vent'anni da *Infinite Jest* esce il biopic sullo scrittore americano. Lo abbiamo visto

Stefano Bartezzaghi, «la Repubblica», 10 febbraio 2016

Le date sono tre: 1996, 2008, 2016; il gioco richiede di sceglierne una. Nel 1996 David Foster Wallace pubblicò il romanzo *Infinite Jest* e accettò di essere seguito negli ultimi giorni del relativo tour promozionale dallo scrittore David Lipsky, per un'intervista destinata a «Rolling Stone». Nel 2016, oltre a celebrarsi il ventennale dell'uscita del romanzo, esce in Italia il film *The End of the Tour*, un biopic tratto dal libro in cui, 15 anni dopo, Lipsky ha riversato quella conversazione itinerante, rimasta fino ad allora inedita (*Come diventare sé stessi*, trad. it. di Marina Testa, minimum fax, 2011). Nel 2008, Wallace è morto, per propria mano.

Se si sceglie la data del film, probabilmente non si sbaglia di molto. È la data del nostro presente, in cui i testi di Wallace continuano a sopravvivere a lui e a farci interrogare sui principali temi della contemporaneità. Il film è bello, emozionante, ben recitato da Jesse Eisenberg (Lipsky) e Jason Segal (Wallace; il regista è James Ponsoldt): dà una credibile immagine dell'incontro fra uno scrittore trentenne agli esordi e uno scrittore che ha 4 anni, 2 libri e legioni di lettori più di lui. Il suo libro in promozione è un romanzo di oltre mille pagine, ancora più complesso del suo autore, ed è già un successo. Agli occhi di Lipsky, Wallace diventerà un fratello maggiore che «ce l'ha fatta», ma intanto è soprattutto una specie di rockstar. È esilarante e buio, intelligentissimo e disarmato, disarmante. Tutte le ragazze, compresa la girlfriend di Lipsky, sono innamorate di lui e parte del suo fascino è dovuto anche al modo in cui si pone il problema del piacere agli altri. Come dire

che il personaggio di Wallace (nel film, nel libro di Lipsky, ma anche sulla scena americana della sua epoca) ha come caratteristica quella di interrogarsi su cosa sia l'essere personaggio, in un'epoca e una società totalmente pervase dai media.

Lo testimonia anche l'ottima biografia pubblicata pochi anni fa da D.T. Max (*Ogni storia d'amore e una storia di fantasmi*, Einaudi Stile Libero). Questo tratto poteva rendere Wallace anche incomprensibile, se non intollerabile: è su questo che l'intervistatore ha uno scontro con lui ed è per questo che nel 2010 Bret Easton Ellis, leggendo il libro di Lipsky, emanò una preoccupante serie di tweet di postumo e violento rancore contro Wallace. Già, perché nel 2008 Wallace era morto, a causa della recrudescenza di una depressione annosa, che la farmacologia non riuscì più ad arginare.

È da allora che il fantasma di Wallace percorre il castello della letteratura planetaria, con il pathos della sua scabrosa testimonianza. Se si sceglie questa data ci si accomoda tra una folla emozionale, con le sue reazioni pavloviane, alternamente pietose, commosse, amoroze, annoiate, irridenti.

Del libro di Lipsky, nel film finiscono soprattutto, e fedelmente, proprio i roveli di Wallace nei confronti della sua immagine pubblica, della solitudine combattuta dalla letteratura, della falsità e della sincerità. Ma il film offre esso stesso una via di uscita dai possibili equivoci. Parlando a Lipsky del desiderio e del timore di avere figli, Wallace all'improvviso butta lì: «Penso che scrivere libri sia un po' come crescere figli. Però devi stare attento,

è un bene desiderare che un figlio si faccia strada, ma è brutto desiderare che la sua fama si rifletta su di te». Wallace qui sta parlando non di come diventare sé stessi (può lasciarlo pensare la sintetica versione italiana del titolo di Lipsky) ma di come scrivere libri famosi senza diventare famosi, e come non annettere nessun compiacimento personale al fatto di essere uno scrittore, e di successo (mentre c'è chi si compiace persino di essere uno scrittore di insuccesso). «Non mi dà fastidio comparire su "Rolling Stone", ma non voglio comparire su "Rolling Stone" come uno che non vede l'ora di finire su "Rolling Stone"». Erano pose anche queste? C'è chi lo ha creduto e lo crede, lo stesso Lipsky vacilla; ma alla fine non importa davvero molto. Allo spettatore si apre un bivio: sceglie il padre o il figlio? L'autore, con la biografia della sua persona e del suo personaggio, oppure il libro? Si ferma al 2008 o risale al 1996?

Pietismi effimeri la figura di Wallace ne ha raccolti abbastanza. Sarebbe bello se un film intelligente e delicato nella propria pietas guadagnasse invece altri lettori alle sue opere.

*Infinite Jest* è rimasto il suo capolavoro (l'edizione italiana è stata eroicamente tradotta da Edoardo Nesi, con Annalisa Villoresi e poi Grazia Giua, per Fandango; ora è pubblicata da Einaudi Stile

Libero). Fra l'altro parla esattamente del rapporto tra la persona e l'infinito intrattenimento che gli viene offerto ossessivamente dai media.

La cultura dell'autore era vorace, minuziosa e multidisciplinare. Filosofia, logica, linguistica, letteratura, matematica (a «David Foster Wallace e la matematica» è dedicato l'ultimo numero della rivista «Lettera Matematica», del gruppo Pristem dell'Università Bocconi), sport, televisione, medicina, psichiatria e una quantità di altri settori su cui si documentava maniacalmente all'occorrenza: da ultimo, la contabilità fiscale. A tale cultura univa una dote mimetica: la capacità di immedesimarsi nella mentalità e nel linguaggio degli altri. La scrittura, di fiction e di non fiction, gli si era presentata come il medium migliore per rappresentare i paradossi della condizione contemporanea, con l'obiettivo ambizioso di lenirne gli effetti sull'essere umano del suo lettore. *Infinite Jest* non parla solo dei rischi mortali dell'intrattenimento ma li riproduce nella sua stessa forma, che elude la tentazione di essere un intrattenimento perfetto e perpetuare così ogni equivoco. Nella scrittura chiunque può ritrovare ciò che della persona può davvero conoscere. La persona è morta, il personaggio vive di omaggi che, almeno nei casi di Lipsky, Max e di questo film, risultano opportuni e molto rispettosi. I libri sono tutti lì.



## In altre parole

Meglio dire *bail in* o «salvataggio dall'interno»? *Stepchild* o «configlio»? Secondo la Crusca bisogna tornare a usare l'italiano. A partire dai testi delle leggi e dal linguaggio della politica

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 10 febbraio 2016

L'anglismo più ricorrente sui giornali in questi giorni è *stepchild adoption*, difficilissimo da pronunciare. Poi è arrivato *bail in*, per indicare un salvataggio delle banche dall'interno, coinvolgendo i contribuenti, e questo ha fatto drizzare le antenne alla Crusca. Raggiunto il limite della saturazione per eccesso di vocaboli inglesi incomprensibili, gli accademici hanno deciso di intervenire.

La crociata degli accademici suggerisce di cambiare, proprio mentre se ne sta discutendo in parlamento, la locuzione inglese usata dal disegno di legge Cirinnà che dovrebbe permettere alle coppie omosessuali l'adozione del figlio naturale o adottivo del compagno. Ma quella sulla *stepchild adoption* è solo una delle proposte che i cruscanti vanno raccogliendo da qualche mese. Nel loro mirino sono finite molte parole che ormai fanno parte del vocabolario dei media, anche quando potremmo farne tranquillamente a meno. Pensando alla sfilza di anglismi che hanno affollato le nostre teste in questi mesi, c'è parecchio lavoro da fare: dal *family day* al *jobs act*, dalle varie *authority* alla terribile *spending review*. Per non parlare della *local tax*, della *bad bank* e dell'*austerity*, che in inglese suona ancora più severa.

Tutto inizia un anno fa, in occasione di un convegno a Firenze nella sede dell'Accademia della Crusca. Prima c'era stata però una campagna ideata dalla pubblicitaria Annamaria Testa, diffusa sui social network con l'hashtag #dilloinitaliano. La petizione aveva raccolto in poco tempo 70mila firme. Quel giorno a Firenze, mentre si discuteva tra studiosi italiani e internazionali di lingua e anglicismi,

si decise di dar vita a un gruppo che sorvegliasse l'arrivo dei giovani forestierismi nell'italiano. Una specie di torre di guardia. Oggi quel gruppo è pronto con una prima lista di vocaboli indesiderati. «Vogliamo strozzare il bambino nella culla», spiega il linguista e filologo Luca Serianni. La metafora è forte, ma contro il rischio di fraintendimenti il professore chiarisce: «Ci interessa intervenire per arginare gli anglicismi nascenti, quelli che non si sono ancora affermati e che vengono usati nonostante siano poco chiari».

Ma veniamo agli esempi. Le parole finite nel mirino dei cruscanti appartengono prevalentemente al discorso pubblico, spesso non sono ancora registrate dai vocabolari. Per ognuna di loro, gli accademici suggeriscono una possibile sostituzione. Molte fanno parte del linguaggio economico, il più permeabile ai termini anglosassoni. È il caso di *bail in*, al posto della quale il presidente della Crusca Claudio Marazzini suggerisce di adottare «salvataggio dall'interno», meno di impatto ma chiaro. Così come non piace l'uso del termine *hot spot* per riferirsi ai Centri di identificazione dei migranti che entrano nella Ue. Qui la proposta latita, non è facile condensare in breve. La linguista Valeria Della Valle ironizza: «Mi sembra ridicolo usare l'inglese, e poi la parola ha già altre connessioni semantiche che si sovrappongono in modo pericoloso al testo, può perfino far pensare a qualcosa di porno...». E rispetto all'obiezione che potrebbe trattarsi di un eccessivo zelo purista, Della Valle spiega: «La nostra finalità non è sostituire le parole inglesi che circolano nella lingua italiana, ma

solo quelle che creano un ostacolo tra cittadini e istituzioni, soprattutto quando si parla di argomenti come medicina, politica ed economia, nei quali sarebbe opportuno essere chiari». E proprio sulla cripticità di alcune espressioni mediche, Marazzini ha ricordato quel francesismo assai poco trasparente che compare nell'ingresso del pronto soccorso: la parola *triage* per indicare «il sistema di classificazione delle urgenze» (letteralmente significa «cernita», «smistamento»).

Inutili complicazioni, che sembrano scelte ad arte per non farci capire: *voluntary disclosure* è tra le più fumose, definita dagli accademici «un forestierismo crudo e oscuro». Il termine esprime l'operazione con cui si dichiarano al fisco capitali indebitamente detenuti all'estero: ma quanti lo sanno? Il suggerimento è sostituirlo con «collaborazione volontaria». Mentre *smart working* dovrebbe cedere il passo a «lavoro agile» e il *whistleblower*, riportato in auge da Julian Assange, farsi da parte per il bruttino «allertatore», che sembra un ibrido tra «informatore» e «allibratore». «Spia» e «delatore» sono stati bocciati perché troppo negativi. Ma la trafila più articolata ha riguardato le possibili sostituzioni di *stepchild adoption*, parola storpiata dagli stessi politici durante la discussione parlamentari sulle unioni civili, con pronunce creative ed esilaranti come *step ciald association*. Alla fine ha vinto il neologismo «configlio»

(con+figlio) ed è stata scartata la letterale «adozione del figliastro».

Gli anglicismi nel lessico italiano sono il 4 per cento, meno degli italianismi registrati dall'Oxford Dictionary. Percentuale che diventa ancora più bassa nella nostra lingua d'uso, dove non raggiunge l'1 per cento. «Tra le duemila parole più frequenti, quelle anglosassoni saranno oggi una decina», spiega Tullio De Mauro. De Mauro è accademico della Crusca, ma appare perplesso: «In tutte le lingue si registrano ingressi di forestierismi. Nell'american english e nel british molto più che nella nostra. Le lingue anglosassoni sono molto aperte, sono ricche di vocaboli che arrivano dall'estero. È chiaro, non sto difendendo l'uso del termine *jobs act*, ma non mi piace questo ringhiare verso lo straniero. Abbiamo faticato molto a defascistizzarci...». E proprio su questo aspetto delicato della nostra storia, sul rischio che quella della Crusca possa apparire come una battaglia vecchio stile di autarchia linguistica per difenderci dalle contaminazioni straniere, interviene a chiarire Della Valle: «È arrivato il momento di liberarci dal senso di colpa legato al fascismo che grava sui linguisti. Fino ad oggi non ne avevamo il coraggio». Dunque, possiamo dormire sonni tranquilli, il cachemire non diventerà «casimiro», come voleva il Duce, né si cercherà di introdurre «filmo» al posto di film. Potremo continuare ad essere trendy e chattare su WhatsApp.

*«Ci interessa intervenire per arginare gli anglicismi nascenti, quelli che non si sono ancora affermati e che vengono usati nonostante siano poco chiari.»*

# *Fumetti per chi non legge fumetti*

Adrian Tomine è un autore di graphic novel paragonato a Carver e Alice Munro. *Killing and Dying* è il libro della sua maturità, sei storie brevi tra autobiografia e finzione: impossibile uscirne senza restarne lacerati

Daniele Manusia, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 10 febbraio 2016

Tra gli autori di graphic novel contemporanei, Adrian Tomine è quello più letterario. Da quando ha 16 anni pubblica brevi storie autobiografiche in cui il testo pesa quanto i disegni e il realismo minimale lo ha fatto **paragonare a Alice Munro** e Carver. Tomine piace a Zadie Smith e per **Merritt Tierce** il suo ultimo graphic novel, *Killing and Dying*, è il miglior libro in assoluto pubblicato in America nel 2015. Ma è solo il tic postmoderno di mescolare i generi (Tierce stessa **per qualcuno** è la Lana Del Rey della letteratura) oppure Tomine, ormai quarantenne con figli, ha fatto fare un ulteriore passo in avanti al fumetto?

**Secondo Chris Ware**, uno degli autori che più ha contribuito a nobilitare il genere negli ultimi anni, *Killing and Dying* è il libro che tutti gli autori di graphic novel vorrebbero scrivere:

*Un fumetto che possa essere letto da una persona con gusti letterari che normalmente non legge fumetti.*

La differenza con autori come Ware è che mentre questi hanno approfittato della nuova dignità artistica del fumetto per sperimentare, Tomine sembrava fermo a quella sensibilità tardo-adolescenziale che lo ha reso celebre più di 20 anni fa. Alle storie di fallimenti artistici e sentimentali e a quel bianco e nero dettagliatissimo e freddo che ha raggiunto il suo apice nel graphic-novel *Una lieve imperfezione* (di 8 anni fa) in cui ogni scena è ambientata in un posto realmente esistente di Berkley o New York, un lavoro lento che ha finito per frustrare lo stesso Tomine:

*Nessuno ci ha fatto caso, e quelli a cui l'ho spiegato non sembravano molto colpiti.*

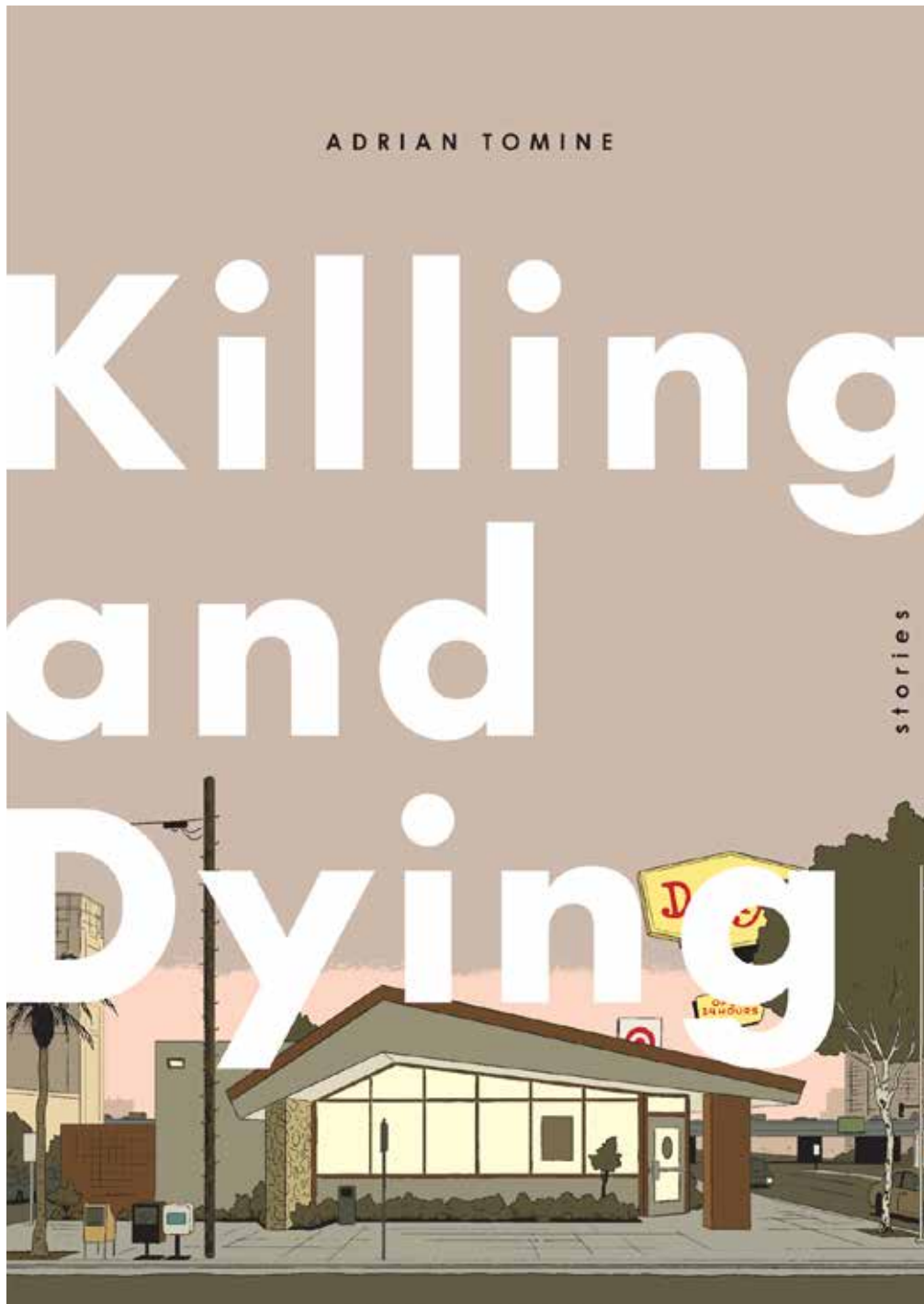
Le sue tavole erano un trionfo di pancette da impiegato, brutte camicie, triple occhiaie, brufoli, capelli appiccicosi. Erano deprimenti.

Fino a *Killing and Dying*, in cui Tomine ha raccolto 6 racconti diversi tra loro sia per il tipo di storie che racconta che per lo stile semplificato di molte tavole, più da fumetto. Testo e immagini sono in equilibrio, in molte storie il tono è leggero e quello che dice adesso con un'espressione e poche righe, prima Tomine lo diceva con molte vignette (forse è servito anche **lavorare alle copertine del «New Yorker»**).

Lui dice di aver rinunciato a troppo realismo, perché trattando temi dark sarebbe risultato sgradevole, e di aver scelto una strada «più empatica, meno narcisista». Ed è vero che in *Killing and Dying* si parla di mortalità con una delicatezza che rende impossibile non paragonarlo alla migliore narrativa contemporanea. I racconti di *Killing and Dying* girano intorno a cose piccole. Un padre con una figlia che studia per diventare stand-up comedian, una coppia di disadattati fan di Nfl, la vecchia lettera di una madre alla figlia, un giardiniere che vuole inventare una nuova orribile forma d'arte, una ragazza che scopre di avere una sosia attrice porno, un tipo che ritrova le chiavi di un vecchio appartamento e per qualche ragione decide di entrarci quando il nuovo inquilino non c'è. Ma questa è la punta dell'iceberg di cui parlava Hemingway,

il grosso resta sott'acqua. Sempre Chris Ware, a proposito di *Killing and Dying*, il racconto che dà il nome a tutta la raccolta, ha detto:

*È una storia che scava talmente a fondo nel cuore da cui provengono le storie che è impossibile uscirne senza restarne lacerati.*



# Franchini: «Porto Moresco allo Strega»

Il direttore editoriale di Giunti sfila lo scrittore alla Mondadori. «Con noi anche Camilleri»

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 11 febbraio 2016

Antonio Franchini è un editor samurai, uno abituato a controllare le emozioni. Si capisce subito che dietro la sua apparente calma nasconde uno spirito guerriero. Basta osservarlo nella sua nuova sede lavorativa, all'undicesimo piano di un palazzo moderno vicino alla stazione centrale di Milano, zona popolare tornata di moda, dove c'è la sede milanese della casa editrice Giunti, a mezz'ora da Segrate. Dopo un trentennio in Mondadori, Franchini, 58 anni il prossimo aprile, è arrivato in Giunti a ottobre, come direttore editoriale della narrativa e della saggistica. Nei corridoi si aggira Aram Fox, un cane da tartufo di giovani talenti, titolare di un'importante agenzia di scouting new-yorchese. Franchini è informale, camicia casual, al collo una collanina di perline un po' freak, pacato ma determinato. Lui, che in genere parla poco, sfodera subito il primo colpo: «Stiamo per pubblicare il nuovo romanzo di Antonio Moresco e lo portiamo allo Strega». Il secondo è Camilleri. Lo scrittore delle top ten è pronto a uscire con il marchio Giunti: il contratto è fresco, firmato ieri mattina. E il terzo colpo?... Non lo dice, ma si getta a terra per mostrare una mossa di jiu jitsu brasiliano, disciplina che pratica da tempo. E direttamente dal pavimento dice: «Nella lotta sostengono che sia difficile passarci la guardia». Il che fuori dal gergo significa: è impossibile che qualcuno possa trovare un varco per colpirmi.

*È così che ingaggia la sua sfida ai suoi vecchi colleghi di Mondadori, rubandogli Moresco?*

Non ho il complesso dell'ex. Non gioco la mia partita su Mondadori. Vuole la verità? Me ne sono andato senza astio, né spirito di rivincita.

*Sarà come lei dice, ma questa prima mossa fa pensare che sia iniziata la lotta. Ci saranno rimasti male in Mondadori?*

I dolori fanno parte del nostro mestiere (sorride, ndr). Quando Saviano ha deciso di passare da Mondadori a Feltrinelli è stato terribile. Comprendevo la sua scelta, ma è stata la sensazione più brutta della mia vita. Ricordo che entrai in una libreria Feltrinelli dove si teneva la presentazione di *Zero Zero Zero*: realizzare che se ne era andato fu una grande sofferenza.

*Sta dicendo che Moresco passerà a Giunti e che gli altri se ne dovranno fare una ragione?*

No, sto dicendo che il prossimo libro lo pubblicherà con noi, poi vediamo. Uscirà il 16 marzo, s'intitola *L'addio*. È un thriller esistenziale, racconta di un poliziotto che da morto ritorna nel mondo dei vivi. Ora dobbiamo cercare due giurati che lo candidino allo Strega e siamo pronti.

*A parte Moresco, la sua campagna acquisti riserverà altre sorprese?*

Una favola in uscita nei prossimi mesi di Andrea Camilleri e Ugo Gregoretti, un Pinocchio raccontato dal punto di vista del gatto e la volpe. Titolo: *Pinocchio (mal) visto dal gatto e la volpe*.

*Camilleri cambia editore?*

No, certo. È solo un regalo che mi ha fatto. È un uomo straordinario. Però non finisce qui. Pubblicheremo Giuseppe Montesano, *La vita vera è altrove*, un libro di duemila pagine, che arriva dopo 10 anni di silenzio e di lavoro. È un'opera-mondo in cui si ripercorre tutta la storia della letteratura,



dell'arte, della musica, della filosofia, dalle incisioni rupestri di Lascaux a oggi. Poi sono in programma un romanzo a fumetti di Sergio Staino e un romanzo bellissimo scritto da un iracheno, Ali Eskandarian, emigrato negli Usa, dove ha fondato una band rock. Il libro esce postumo, dopo che l'autore è stato ucciso da un membro della sua band.

*Perché Moresco l'ha seguita in Giunti? Stiamo assistendo a diversi esodi da Segrate. Lei, Antonio Riccardi, Valerio Giuntini, anche Margaret Mazzantini e Giulia Ichino. Sicuro che non sia una conseguenza dell'operazione Mondazzoli?*

Il rapporto stretto di Moresco con la Mondadori passava per me. Siamo molto legati. Le mostro una cosa...

Franchini prende in mano *Lettere a nessuno*, libro di Moresco uscito nel 1999 per Bollati Boringhieri. C'è una dedica scritta a penna nella prima pagina: «Ad Antonio Franchini, alla letteratura e al combattimento».

Lui però la salta, vuole mostrare le pagine in cui Moresco racconta il loro incontro.

*Quando vi siete conosciuti?*

Era il 1991, ero appena diventato editor della narrativa Mondadori. Mi aveva fatto leggere *Gli esordi*, stava cercando di pubblicarlo. Ecco cosa scriveva di me: «È giovane, è direttore editoriale da poco, se sbaglia un grosso libro... ce ne sono chissà quanti che non aspettano altro, che anelano alla sua poltrona, non ci vuole molto a capire...». Aveva colto la mia paura. Fino ad allora non avevo mai pensato di aver paura, non fa parte del mestiere dell'editor.

*E non ha paura di perdere lo Strega? Sul campo ci sono due pesi ineguagliabili: il 38 per cento del mercato editoriale di Mondazzoli e il 6,3 per cento di Giunti. Ne vale la pena?*

Per me lo Strega è Roma nel mese di giugno, una delle cose più belle che esistono. Sono un praticante di arti marziali. Ho un'ideologia samurai e il

*«Ho un'ideologia samurai e il samurai è "colui che serve".  
Combatto per l'autore.»*

samurai è «colui che serve». Combatto per l'autore. Se vinciamo bene, altrimenti avremo perso con onore.

*Eppure si diceva che il suo lavoro in Mondadori alla fine non andasse bene, che non riuscisse a replicare i successi di Saviano, Giordano e D'Avenia...*

Non è vero. Quando sono andato via erano tutti molto dispiaciuti. Il problema, semmai, riguarda il mercato editoriale in generale: negli ultimi anni non c'è stato nessun grande successo editoriale. Tra le nuove uscite Giunti avremo una giovane esordiente di 27 anni, Giulia Caminito. Il suo romanzo *La grande A*, in uscita ad agosto, potrebbe diventare un nuovo caso editoriale.

*Dunque nessun errore personale?*

Tanti. Il mio lavoro è fatto di errori. In passato non ho capito Diego De Silva e mi lasciai sfuggire *Tre metri sopra il cielo* di Federico Moccia.

*Ha mai pensato a creare un proprio marchio editoriale come ha fatto Elisabetta Sgarbi con *La nave di Teseo*?*

Mi piace leggere, scoprire nuovi talenti. La dimensione economica e finanziaria mi è estranea. Sono un editor funzionario.

*Non si sottovaluti, sembra molto determinato a lottare. Amo discendere i fiumi gelidi in canoa. Moresco allo Strega è un fiume che non mi spaventa.*

*Venderà cara la pelle?*

La lotta senza speranze è quella che mi piace di più. D'altra parte lo Strega è l'unica guerra che possiamo permetterci, quella dei tempi non eroici della nostra generazione.

# *Come il film su David Foster Wallace mi ha fatto passare la voglia di leggerlo*

Niccolò Carradori, vice.com, 11 febbraio 2106

Oggi nelle sale italiane verrà presentato *The End of the Tour*, il film tratto da *Come diventare se stessi* di David Lipsky – una lunga intervista-reportage a David Foster Wallace realizzata alla fine del tour di presentazione di *Infinite Jest*, nel 1996. Il film esce a poco più di 7 anni dal suicidio di Wallace, 7 anni in cui l'immagine di questo scrittore ha subito uno strano mutamento legato alla propria morte, al legame quasi inscindibile con cui la sua scrittura è stata fusa e identificata con la depressione, e ovviamente all'importanza che questo autore aveva per moltissimi lettori affezionati. Come il sottoscritto.

Ci tengo a precisare che questo non vuole essere un pezzo di santificazione, o quel genere di commento del tipo «vi spiego quello che non avete capito»: perlopiù è una riflessione un po' malinconica sulla piega stilizzata che ha assunto l'immaginario di uno scrittore che per me, e per una marea di altre persone, aveva un certo significato, e sul perché questo film in parte la incarna pienamente, quando in realtà avrebbe potuto essere qualcosa di leggermente diverso e migliore.

Per gusti e attitudine personale – e probabilmente anche a causa del periodo della mia vita in cui ho scoperto i suoi libri –, Wallace è stato in assoluto lo scrittore che ho apprezzato di più. Anche se sono sempre stato consapevole dei difetti della sua scrittura e non l'ho mai reputato il «migliore», per un lungo periodo di tempo ho letto e riletto i suoi libri con la minuzia che si dedica solo alle cose che in qualche modo ci ossessionano. Fino alla scorsa estate continuavo a rileggerlo periodicamente.

Quando poi il film è uscito negli Stati Uniti, alla fine dello scorso luglio, mi trovavo a New York e sono andato a vederlo pieno di buone speranze, perché il libro di Lipsky mi era piaciuto abbastanza. *Come*

*diventare se stessi*, infatti, è un ritratto sottoforma di dialogo pieno di piccoli aneddoti e riflessioni per i lettori appassionati, ma che soprattutto riesce a comunicare in modo abbastanza esplicativo i motivi per i quali un nuovo lettore potrebbe avvicinarsi alla scrittura di Wallace. Mi sembrava interessante capire come questo si potesse tradurre in un film.

Dopo averlo visto, però, non sono più riuscito a riprendere in mano un libro di Wallace senza pensare a quanto la figura e la natura iconica assunta da questo scrittore sia distopica rispetto ai suoi libri o a quello che, almeno secondo me, voleva comunicare. Credo anzi di non sbagliare nel dire che ogni persona che ha letto e apprezzato Wallace ha vissuto tutto il riconfezionamento stereotipato di questo autore, avvenuto dopo il suo suicidio (ma che in un certo senso era già partito anni prima), come una *presa per il culo del destino*. È tristemente ironico che uno degli scrittori che aveva saputo comunicare meglio di tanti altri quanto il filtraggio delle immagini e delle impressioni da parte dei media, dell'iperconsapevolezza e della comunicazione contemporanea riesca a destrutturare un essere umano, sia finito per diventare un'icona.

«La voce di un'intera generazione»; «Il genio dolente»; «La mente più brillante e angosciata del nostro tempo»: quando vedo le fascette di promozione sopra i suoi libri o leggo gli articoli di approfondimento su di lui nella sezione cultura dei quotidiani non riesco a non ripensare a una frase che Wallace aveva utilizzato in un saggio parlando di Dostoevskij: «Trasformare qualcuno in un'icona equivale a trasformarlo in un'astrazione. E le astrazioni non sono in grado di comunicare con i vivi».

In questi 7 anni Wallace è diventato quel tipo di personaggio di cui si conosce perfettamente il profilo e

la collocazione cultural-popolare anche non avendo mai letto nemmeno una riga di quello che ha scritto. Un autore citato in un brano dei Cani intitolato *Hipsteria*, il cui catalogo dopo il suicidio si è arricchito della trascrizione di un discorso tenuto per il conferimento delle lauree venduta nelle librerie americane come un vero e proprio libretto di haiku motivazionali. Con le singole frasi pubblicate in grassetto a pagina intera.

E *The End of the Tour*, pur essendo tratto dal libro di Lipsky, è l'ultimo tassello di tutto quello che, almeno secondo me, c'è di sbagliato nel «culto di Wallace».

Jason Segel è veramente molto bravo nel ricalcare la mimica nevrotica e la voce dolce e strascicata di Wallace, ma per tutto il film l'immagine che crea avvalora qualsiasi deduzione grossolana che in tutti questi anni è stata fatta su questo autore: l'identificazione con la malattia che lo ha portato alla morte e con una sorta di *dolore generazionale*, l'aura di nevrosi e insicurezza, l'esemplificazione del suo essere «disperatamente affamato» nelle immagini in cui si riempie di caramelle e di Pop-Tart.

Tutte queste sfumature sono presenti, sotto forma di dettagli o riflessioni, anche in *Come diventare se stessi*. Ma nel libro assumono un'altra forma: da un lato sono semplicemente delle inezie (come quella delle Pop-Tart) che fanno piacere ai lettori accaniti (un po' come scoprire che Hemingway scriveva in piedi e teneva una tabella numerica delle parole che produceva), dall'altro sono riflessioni che riescono a comunicare bene quanto ogni aspetto sia complesso, pieno di rimandi e rifrazioni, ma soprattutto legato a quella che rimane la vita quotidiana di una persona reale. Nel film, invece, servono solo a «creare un personaggio».

Il contrappunto di tutta questa atmosfera è incarnato dal personaggio di Lipsky, interpretato da Jesse Eisenberg, una specie di giornalista-labrador che segue Wallace per più di 100 minuti con una tazzina immaginaria cercando di raccogliere tutte le gocce di saggezza sofferta che gli cadono dalle labbra: una trasposizione talmente superficiale di tutta la parte di invidia-ammirazione che il vero Lipsky comunica nel libro da renderla quasi completamente un'altra cosa.

*E The End of the Tour,  
pur essendo tratto dal libro di Lipsky,  
è l'ultimo tassello di tutto quello che,  
almeno secondo me, c'è di sbagliato  
nel «culto di Wallace».*

Ed è questo il punto: ogni caratterizzazione o vizzo che nel libro aveva una valenza vivida e spingeva ad approfondire lo scrittore Wallace è andata perduta nel film. Una delle cose che mi ha più colpito, ad esempio, è il modo in cui viene liquidata la parte in cui Lipsky si chiede quanto effettivamente Wallace «menta» durante il loro incontro e abbia costruito un personaggio per difendersi dall'esposizione a cui è sottoposto. Una parte argomentata con diverse battute in cui si parla di autenticità, della difficoltà nel provare a frenare il proprio ego e a trovare qualcosa di meritevole per cui vivere, e di come soprattutto questo si leghi alla letteratura e a quello che Wallace voleva scrivere.

Esiste un corrispettivo nel film: durante un battibecco Eisenberg/Lipsky rinfaccia a Wallace di non essere una persona autentica, in modo talmente brusco che non può essere reale. Segel/Wallace con uno sguardo intenso si limita a osservare, con tono accusatorio: «Tu non credi a una sola parola di quello che dico!». Segue un silenzio profondo e significativo. Da quel momento nel film è palese come il personaggio di Wallace si affermi come autentico; dopo quella scena è incontrovertibilmente vero che tutto quello che ha detto, sta dicendo, e dirà è sincero.

Una scena che, secondo me, serve ad ancorare ancora di più l'immagine dell'animo puro della sagoma cartonata che è diventato Wallace, una specie di martire della condizione consumistica/americana/esistenziale che tutti in parte condividiamo. Nella realtà del libro al contrario questo dubbio resta sospeso, ed è giusto che sia così: sono questo genere di questioni involute e con mille rimandi che in parte incarnano i motivi per cui si dovrebbe leggere Wallace.

Per come la vedo io, è un vero peccato che *The End of The Tour* sia stato girato così. Ovviamente un film non poteva ricalcare tutte le sfumature del libro, e in qualche modo è anche gradevole da guardare, ma il risultato finale è talmente votato al riassunto di un «personaggio» che si perde totalmente la sua capacità di comunicare quello che a me (che ho regalato i suoi libri a talmente tante persone da venir considerato quasi un rivenditore) sarebbe piaciuto trasparisse da questa storia, e che magari spingesse qualcuno ad approfondirla. Il risultato è opposto: guardando questo film uno spettatore potrebbe semplicemente veder confermata l'icona che ha assorbito dalle fascette altisonanti

e dagli articoli in cui un essere umano e la sua opera vengono ridotti semplicemente a una parte della sua vita, per quanto determinante. Uno stereotipo che ti spinge a riflettere esattamente per il tempo necessario a raggiungere il parcheggio del cinema dove hai lasciato la macchina e stimola soltanto le parti morbose del tuo interesse.

La mattina dopo aver visto il film mi sono infilato in un piccolo alimentari di Brooklyn e ho comprato delle Pop-Tart: la prima cosa che ho scoperto è quanto in realtà facessero schifo. La seconda è la sensazione di leggera vergogna che ho provato pensando al motivo per cui l'avevo fatto.



## «Così abbiamo conquistato un milione di lettori digitali»

Parla Kinsey Wilson, responsabile della strategia digitale del «New York Times»: «Far pagare le notizie sul sito ha assicurato la sopravvivenza del giornale»

Beppe Severgnini, «Corriere della Sera», 12 febbraio 2016

Paywall. Letteralmente: il muro del pagamento. Un nome inutilmente cupo per una proposta chiara: «Entrate, venite. Abbiamo qualcosa per voi!». Qualcosa che ha un'utilità e, inevitabilmente, un costo. Il giornalismo di qualità, infatti, è prodotto da professionisti di qualità. Redattori, inviati, cronisti, commentatori, titolisti, grafici, fotografi e tecnici non riescono a lavorare gratuitamente. Le aziende editoriali non possono continuare a regalare il prodotto del proprio lavoro. Non avrebbero futuro.

Sembra banale, ma la sfida del nuovissimo giornalismo è tutta qui. Convincervi che quanto leggete/vedete/ascoltate ha un valore. Che è giusto, oltre che inevitabile, chiedervi un contributo.

La gratuità dei media non esiste. Esiste un prezzo dichiarato (l'acquisto di una copia, di un accesso, di un abbonamento); un prezzo implicito (la pubblicità); e un prezzo nascosto, che spesso la nostra pigrizia non vuol vedere. L'ho già scritto, lo ripeto: se affamiamo i protagonisti dell'informazione fino a farli scomparire, ci ritroveremo notizie sui governi prodotte dai governi, informazioni sui prodotti diffuse dalle aziende, e così via. Baratteremo la nostra intimità e i nostri dati privati con qualche accesso. Non sarà un bel mondo: fidatevi.

Le grandi testate, ormai, ne sono convinte. Mentre il numero delle copie di carta scende, e le nuove generazioni pretendono uno schermo, i migliori quotidiani del mondo propongono nuovi prodotti e offrono nuovi sistemi di pagamento. Il paywall è questo, non altro. Un certo numero di articoli gratuiti; poi un abbonamento valido per smartphone, tablet, pc.

Il «New York Times» è stato tra i primi a scegliere questa strada. Dopo alcuni esperimenti alla fine del xx secolo, nel 2011 ha imboccato con decisione la strada del paywall ed è arrivato ad avere un milione di abbonati.

Cos'hanno pensato, come hanno deciso, cos'hanno temuto all'interno del quotidiano più celebre del pianeta? Lo abbiamo chiesto a Kinsey Wilson, che nel «Nyt» ricopre due incarichi: Editor of Innovation and Strategy e Executive Vice President of Product and Technology. Nessuno ha più titoli di lui per raccontarci la nuova frontiera dei giornali.

*Cosa cercano i lettori? Cosa li porta ad abbonarsi?*

In una parola, qualità. Il «Times» è una venerabile istituzione con oltre 150 anni di storia, il cui stesso nome è diventato sinonimo di eccellenza editoriale. Ancora più importante è il fatto che la redazione del «Times» – stiamo parlando di circa 1300 persone – non è mai stata così grande. E il numero di reporter che mettiamo sul campo ogni giorno non è cambiato dal 2000. Questa è una circostanza che nessun'altra news organization generalista può vantare. Ed è una delle ragioni fondamentali per cui siamo stati in grado di costruire un robusto business di abbonamenti digitali mentre tanti altri hanno faticato.

*Quando avete per la prima volta introdotto il metered paywall al «Times», nel 2011, alcuni pensavano che fosse una scommessa azzardata – altri la consideravano una mossa rischiosa. La pubblicità online a quel tempo*

*era ubiqua e i media di tutto il mondo sembravano fiduciosi nel modello gratuito. Cos'ha condotto il «Times» a scegliere il paywall? C'erano timori in proposito nella redazione?*

Come potete immaginare è stata una decisione dibattuta accanitamente. Il «Times» aveva già lanciato, e poi abbandonato, un tentativo di introdurre gli abbonamenti. E la pubblicità andava ancora forte. Alla fine Arthur Sulzberger Jr ha preso la decisione soppesando il valore del giornalismo del «Times» contro la forza apparentemente irresistibile del mercato. Col senno di poi è stata probabilmente una decisione determinante che ha aiutato ad assicurare la sopravvivenza futura del «Times».

*Il «Times» si trova ad affrontare un'immensa – crescente – competizione proveniente da ogni angolo del mondo digitale: non soltanto vi trovate di fronte quotidiani con lo stesso modello di business, ma avete a che fare con i campioni del free for all, come «guardian», «ProPublica», «VoxMedia». Come riuscite a convincere i lettori della necessità di abbonarsi per accedere a contenuti di qualità, quando c'è ancora un sacco di «roba buona» a distanza di un clic – gratis?*

C'è un sacco di «roba buona» là fuori, come dite, ma nulla che si avvicini alla capacità del «Times» di mettere «gli scarponi sul terreno», di mettere giornalisti nella posizione di coprire storie che nessun altro riporta. È il motivo per cui il «Times» ha così tanto seguito sui social media, il motivo per cui le sue storie sono le più frequentemente citate nelle ricerche, il motivo per cui mantiene una tale autorevolezza.

*«Stiamo aggiungendo abbonati a un ritmo che non è mai stato così forte.»*

*In un recente memo strategico il direttore esecutivo del «New York Times», Dean Baquet ha scritto: «Continueremo a sperimentare per raggiungere nuovi lettori e con nuovi formati, ma il nostro obiettivo principale rimane quello di ricondurre i lettori interessati alle nostre piattaforme dove possiamo mostrargli l'ampiezza completa del nostro lavoro e aiutarli a costruire una relazione a vita con il «New York Times». Ritenete che i nuovi lettori – attaccati allo smartphone, esperti di social – diano ancora importanza al «ritratto del mondo» che offre una homepage collegando notizie e ponendole in una chiara gerarchia?»*

Viviamo in un mondo in cui siamo inondati di notizie e informazioni provenienti da una moltitudine di fonti – alcune affidabili, altre meno. Tra i consumatori seri di notizie c'è appetito per qualcuno che li aiuti a navigare il torrente dell'informazione che scende su di loro ogni giorno, che li aiuti a dividere i fatti dalla fiction, che li aiuti a determinare cosa è più importante, senza perdere tempo. Questo non vuol dire che non dobbiamo anche essere presenti sulle piattaforme social. Ma se sei di fretta puoi contare sul «Times» che ti dirà ciò che hai bisogno di sapere, e ti fornirà resoconti autorevoli di testimoni oculari.

*V'aspettavate di arrivare a un milione di abbonati in così poco tempo? Come pensate di raggiungere i due milioni di abbonati?*

Stiamo aggiungendo abbonati a un ritmo che non è mai stato così forte. Avendo raggiunto un milione di abbonati possediamo molti data su ciò che occorre per costruire un pubblico a pagamento: così continuiamo a crescere.

*«I millenials dicono che essere informati è importante per loro – ma buona fortuna a chi proverà a farli pagare»: questo era il titolo di un articolo del «NiemanLab» basato su uno studio del Media Insight Project, un anno fa. Non avete paura del fatto che un paywall finisca per allontanare i millenials dal vostro giornalismo?»*

È una visione semplicistica. Per prima cosa, nei nostri sondaggi sui millenials, ci siamo resi conto che sono molto simili nel profilo ai nostri utenti più

anziani. I millennials danno valore alla qualità che il «Times» fornisce. In un mondo dove le notizie sono ovunque, le loro abitudini di acquisto sono destinate a essere differenti. I millennials hanno dimostrato che pagheranno per servizi di qualità. Dipende da noi dimostrare di saper offrire qualcosa con un valore distintivo. Ecco perché oltre a newsreport di qualità stiamo costruendo servizi legati al cibo, alla salute e al divertimento. Servizi che forniscono utilità quotidiana.

*Il vostro soft paywall è stato definito «poroso» da Felix Salmon su «Wired» poiché permette accesso libero ad ogni link postato sui social media. È un compromesso necessario considerando il ruolo crescente dei social network nell'informazione?*

Non lo vedrei come un compromesso, quanto come uno sforzo molto calcolato di costruire un'utenza di massa, una porzione della quale viene persuasa ad abbonarsi.

*I social network sono piattaforme importanti per condividere i contenuti. Il «Times» è all'avanguardia in questa battaglia – con Apple News, Google AMP, Fb Instant Articles, Snapchat Discover e così via. Immagina un futuro in cui queste piattaforme adottano a loro volta un modello di business basato sul paywall? O ci aspetta un mondo in cui queste piattaforme hanno il potere di imporre i modelli di business e i comportamenti ai grandi media?*

Abbiamo avuto la fortuna di essere partner di sviluppo della prima ora con tutte queste grandi piattaforme. C'è stato un grande dare-e-prendere intorno alle nostre necessità di business, e al nostro bisogno di riuscire in un ambiente con una distribuzione sempre maggiore. Dobbiamo essere vigilanti – e non immaginare semplicemente che loro (le grandi piattaforme di condivisione, ndr) proteggano i nostri interessi – ma per ora siamo stati capaci di forgiare relazioni di business reciprocamente vantaggiose.

*Introdurre un paywall ha cambiato il vostro atteggiamento – le vostre priorità – verso la prima pagina dell'edizione cartacea?*

Il paywall ha avuto poco impatto sulla prima pagina del giornale. Ma oggi la prima pagina è semplicemente una snapshot, un'istantanea nel tempo – un distillato del nostro giudizio sulle storie più importanti della giornata. È serenamente passata in secondo piano rispetto alla necessità di pensare come vogliamo coprire le storie più importanti del giorno.

*Il «New York Times» ha lettori in tutto il mondo. Il «Corriere della Sera» è il primo giornale d'Italia. Quant'è più rischioso un paywall per noi?*

Più rischioso, sì. Nell'era di internet le dimensioni contano. E le pubblicazioni regionali devono scalare una collina più ripida.

*«I millennials hanno dimostrato che pagheranno per servizi di qualità. Dipende da noi dimostrare di saper offrire qualcosa con un valore distintivo.»*

## *L'indifferenza italiana per le voci degli altri*

Un quinto dei libri che leggiamo nasce in una lingua diversa. Preservare lo stile dell'autore è un esercizio ai limite dell'impossibilità. Ma il nostro non è un paese per traduttori. Compensi bassi e nessuna tutela. Eppure i professionisti crescono

Emauele Tirelli, «pagina99», 13 febbraio 2016

Il libro che sta traducendo è mediocre, insipido. Allora David Gray cambia rotta, decide di ribellarsi e prende il sopravvento sul testo. Così Brice Matthieussent, nel suo primo romanzo *La vendetta del traduttore* (uscito per Marsilio nel 2012 grazie a Elena Loewenthal), si prende una rivincita in nome di tanti professionisti di questo mestiere. In Italia, in particolare, dove il confronto con altri paesi europei rivela una situazione svantaggiata: paghe molto variabili e comunque piuttosto basse (la forbice varia tra i 5 e i 20 euro lordi per una cartella di 2000 battute, spazi inclusi, ma c'è qualcuno che addirittura prende meno e altri – pochissimi – che intascano di più) e soprattutto caratterizzate dall'assenza di minimi stabiliti, per cui ogni rapporto si configura come una contrattazione privata con l'editore.

A peggiorare le cose, negli ultimi tempi i traduttori devono fare i conti con la contrazione dell'intero settore. Tra pochi giorni saranno disponibili i dati del 2015, ma Giovanni Peresson dell'ufficio studi Aie (Associazione italiana editori) fa sapere che non dovrebbero esserci cambiamenti significativi rispetto all'anno precedente: sulla produzione del 2014 (63.417 titoli), i volumi tradotti sono stati il 17,7 per cento del totale, molto meno di quel 23-24 per cento degli anni Novanta che ha resistito fino al 2003.

Una percentuale che oltretutto non coincide con il numero di traduzioni annuali dato che, oltre alle novità, include le riedizioni. E che nasconde differenze fortissime tra le diverse lingue. Vincenzo Barca, che traduce prevalentemente dal portoghese e ha

firmato, tra le altre cose, i testi di Joca Reiners Teron, Bernardo Kucinski e Helia Correia, sottolinea che il 64,8 per cento di quel 17,7 per cento è occupato dall'inglese: «Le lingue meno frequenti come l'arabo pagano meglio per ogni cartella, ma la cifra complessiva cala se consideriamo quanti volumi arrivano sul mercato italiano. Per quanto riguarda il portoghese non superiamo i 15 testi all'anno, quindi la professione resta meravigliosa, ma il numero di chi riesce a viverci è sempre più basso». Ecco allora un altro punto centrale: quanti sono i traduttori letterari nel nostro paese? Secondo Italia Creativa, studio effettuato da Ernst & Young, nel 2014 erano 7.500 i soggetti occupati nella traduzione di libri, ma Sandra Bertolini, presidente di Aiti (Associazione italiana traduttori e interpreti), dichiara che è necessario chiarire un punto: «Pochissimi ne fanno il loro unico lavoro, pochi affiancano docenze della materia in strutture pubbliche o private, molti si accompagnano a traduzioni tecniche e tanti ad altri mestieri. In Italia ci affanniamo ancora per vedere riconosciuti certi diritti, ma il problema è anche di una categoria sfilacciata. Se alcuni lavorano per migliorare le condizioni contrattuali, altri firmano accordi degradanti che danneggiano l'intero mercato». Parlare di compensi per ogni cartella richiede allora una precisazione, perché non rende l'idea del guadagno effettivo in relazione al tempo speso. Yasmina Melaouah, docente alla Scuola superiore di interpreti e traduttori di Milano, ma soprattutto voce italiana di Daniel Pennac, Mathias Énard e molti altri, sostiene che il tempo è un elemento cruciale



per la qualità del lavoro: «Qualunque professionista confermerà che non puoi superare le 100 pagine al mese, e poi devi conservare un po' di margine per la rilettura. Oggi, invece, i tempi sono spesso strettissimi. La crisi avrebbe potuto essere una buona opportunità per puntare sulla qualità, invece abbiamo assistito a una frenesia di pubblicazioni quasi scomposta».

Dal sindacato Strade, che si occupa anche di inchieste e orientamento, fanno sapere di essersi addirittura cronometrati. Dicono che un traduttore esperto non può superare il limite di 6 cartelle al giorno, revisione inclusa. Poi bisogna tener conto della complessità del testo, della difficoltà delle ricerche per studiare un luogo o un fenomeno riportati nel libro, e pure dei contatti con l'autore e la casa editrice. Eppure, nonostante le difficoltà, rispetto al passato gli aspiranti traduttori sono più numerosi e si registra un aumento esponenziale dell'offerta formativa. Se prima esistevano solo poche istituzioni parauniversitarie come le scuole per interpreti e traduttori, e l'unica facoltà pubblica si trovava a Trieste (seguita poi da Bologna), da qualche anno assistiamo alla diffusione di corsi universitari, incontri e workshop privati sulla traduzione letteraria; e il problema di quest'abbondanza è diventato sapersi orientare nel modo giusto.

A suggerire qualche riferimento Franca Cavagnoli, traduttrice dall'inglese che negli anni si è occupata di autori come Coetzee, Fitzgerald e Joyce. Insegna a Milano, sia alla Statale che all'Istituto superiore per interpreti e traduttori. «Bisogna esaminare con attenzione i programmi di un corso, anche se si tratta dell'università. Chi vuole farne un mestiere», osserva con voce ferma, «deve affiancare necessariamente l'esercizio alla teoria. La pratica è fondamentale, ma è giusto che a insegnarla siano persone d'esperienza, traduttori. E poi gli editori ne tengono conto, sia della formazione che dell'aggiornamento. Ai miei studenti dico sempre di proporsi con un progetto nel quale chiarire subito il modo in cui intendono affrontare il lavoro, mostrando così una certa consapevolezza della materia. Occorre inviare anche una prova di traduzione, certo, dalle 3

*«Se alcuni lavorano per migliorare le condizioni contrattuali, altri firmano accordi degradanti che danneggiano l'intero mercato.»*

alle 5 pagine, mai di più. E bisogna diffidare di chi usa espressioni generiche come “docenti di chiara fama”: un'organizzazione deve specificare sempre i nomi dei propri collaboratori perché le loro credenziali siano facilmente verificabili».

Forse gran parte del fascino di questo mestiere è il suo equilibrio, la necessità di preservare la voce e lo stile dell'autore, anche quando non esiste una facile corrispondenza nella lingua di arrivo. Un esercizio quotidiano di impossibilità: Paolo Nori, autore e traduttore, parlando di lingua scritta ricorda che il russo ha una freschezza e un sentimento che in italiano mancano o corrispondono di più ai dialetti e alle lingue locali.

E poi c'è il piacere di lavorare da soli, a casa propria, in modo appartato, anche se questo aspetto solitario ha avuto per decenni il contraccolpo di mancati confronti sulla tecnica, sulle esperienze e sulla consapevolezza dei propri diritti.

Il primo appuntamento italiano è arrivato nel 2001 al Salone internazionale del libro di Torino con L'autore invisibile, mentre nel 2003 sono iniziate le Giornate della traduzione letteraria presso l'Università di Urbino. Entrambe godono dell'organizzazione di Ilide Carmignani, firma italiana, tra gli altri, di Borges, Marquez, Bolaño e Sepúlveda. «Ho la fortuna di lavorare per editori e collane che riconoscono ancora un valore qualitativo alla mia professione, ma la crisi ha investito tutti, anche se con modalità differenti. Le redazioni hanno diminuito i dipendenti. Tanto lavoro, come quello dei revisori, è affidato a soggetti esterni, spesso sottopagati e di scarsa esperienza. Gli incontri sono serviti invece per colmare un vuoto. Dieci anni fa ho creato anche il Translation Day al Pisa Book Festival, durante il quale affrontiamo il rapporto con la media e piccola editoria. Poi, nel

2013, nel Castello Malaspina di Fosdinovo, è nata Traduttori in movimento, una 3 giorni a numero chiuso per professionisti basata sullo scambio di esperienze dove invitiamo anche un revisore».

Quello della formazione permanente è un argomento robusto, ed è pure al centro dell'attività della Casa delle traduzioni, una delle 38 sedi di Biblioteche di Roma Capitale e tra le 11 europee della rete Recit. Oltre a scaffali ricchi di saggistica e manualistica specializzata, questo luogo custodisce le edizioni straniere dei libri di Elsa Morante, un piccolo fondo relativo a Vitaliano Brancati e una foresteria per traduttori con due camere da letto. Simona Cives, che dirige il centro, ha coordinato in 4 anni più di 300 attività tra seminari, laboratori e presentazioni di novità editoriali.

Esiste anche uno sportello di orientamento gratuito curato ogni mese da Marina Rullo. Lei, traduttrice dall'inglese, ha creato pure il sito internet Biblit nel 1999 e ne ha fatto un punto di riferimento per la traduzione letteraria in Italia, al quale si affiancato il più recente Qwerty. Tra le sezioni che ospita ce n'è pure una dedicata alla formazione. «Un argomento complesso», dice, «come quello dei compensi e dei diritti. Nel 2011 ho condotto un'inchiesta su 272 professionisti ed è venuto fuori che la tariffa massima del 41 per cento degli intervistati si aggirava tra gli 11 e i 15 euro a cartella, e, pur in mancanza

di dati aggiornati, è presumibile che la situazione sia rimasta invariata. Il traduttore è considerato per legge come un autore e dovrebbe percepire i diritti sulle vendite, eppure non accade quasi mai e il pagamento è solo una tantum. Altri paesi hanno fatto invece grandi passi avanti. La Norvegia è stata protagonista di uno sciopero di categoria, la Germania ha introdotto l'equo compenso e in Francia esiste l'obbligo di contratto e di un profitto proporzionato al ricavato dell'editore. Quindi non solo percentuali sulle copie, ma pure compensi più alti per ogni cartella. Da un'inchiesta del Ceatl (Consiglio europeo delle associazioni di traduttori letterari) relativa al 2007/2008 emergeva che le tariffe italiane minime erano tra le più basse d'Europa, superiori solo a Croazia, Lituania, Repubblica Ceca, Slovacchia, Ungheria. Anche la durata dell'accordo è diversa: in Italia è di 20 anni quasi per tutti, il massimo consentito dalla legge, mentre al di là delle Alpi è decisamente inferiore».

Le problematiche relative a questo mestiere si inquadrano in un discorso assai più ampio: «In particolare», conclude Marina Rullo, «si avverte la necessità di una gestione più organica e trasparente dei fondi destinati al settore editoriale insieme all'avvio di un tavolo di confronto. Ma, in generale, nel nostro paese paghiamo l'assenza di un vero piano di sostegno al lavoro intellettuale».

*«Il traduttore è considerato per legge come un autore e dovrebbe percepire i diritti sulle vendite, eppure non accade quasi mai e il pagamento è solo una tantum.»*

# *Indie Bookstores Are Back, With a Passion*

Francis X. Clines, nytimes.com, 13 febbraio 2016

The decades of trauma suffered by independent neighborhood bookstores – damage from bargain megastores, the ascension of the ebook and Amazon’s flash delivery of cut-rate reading – hardly hindered Chris Doebelin’s search for the right place to open his fourth independent bookstore in Manhattan.

In fact those serial threats across 30 years in the business drove his search for his next «indie» locale. «We are pushed from behind and driven ahead by the pull of the future», Mr. Doebelin said last month, explaining why his three Book Culture stores are not enough. «I have 10-year-old kids. You have to reinvent yourself».

A reader might find his determined search a noble but counterintuitive escapade after years of watching the lights sadly go out on small neighborhood bookshops where social warmth was such a part of the browsing. But the good news is that the indies are quietly resurging across the nation, registering a growth of over 30 percent since 2009 and sales that were up around 10 percent last year, according to the American Booksellers Association, the indies’ main organization with more than 2,200 stores.

«Existing stores are selling once more to a new generation of owners», said Oren Teicher, the A.B.A.’s chief executive officer, noting that such stores could never be resold during the gloomiest years, when they were under threat from Barnes & Noble and then later, internet sales. The indies now find that readers are looking for life beyond their computer screens. They want to embrace books in all three dimensions and to select them in a tactile, less anonymous marketplace. Booksellers are fellow readers who converse knowledgeably and jot down their current favorites on helpful bookshelf notes.

«It’s a more holistic consumerism», says Mr. Doebelin, describing the bookstore resurgence as part of the explosion of the localism movement that finds young new farmers delivering fresh produce

*The indies now find that readers are looking for life beyond their computer screens.*

to Main Street markets. «The computer screen just hurts; you need a real book in your hand», he says. «People become antisocial through technology and social media».

Mr. Doebelin relished opening his third Book Culture store in 2014 on the upper West Side only a few blocks from a Barnes & Noble that was reportedly struggling to survive in the face of Amazon. He had giant advance notices emblazoned on the windows announcing: «You’ve Got Mail, New York! You’re Going to Get Another Independent Book Store!». He was delighted to find eager customers when it opened, and now has 15,000 people registered for discounts. The store holds various social activities and sells plenty of products like stationery, greeting cards, children’s games and toys, even backpacks – all part of the merchandise of most successful bookstores nowadays.

Mr. Doebelin has no idea what form the competitive threat will take next – Amazon drones delivering books to Broadway apartments? But he’s been walking through assorted neighborhoods, convinced that a fourth Book Culture store can hold its own among the sorts of customers who savor true community as much as a good read.

## *Un agente di morte in giacca di piume*

Assediata dal lutto, la protagonista di *Io e Mabel* di Helen Macdonald, tradotto da Einaudi, si dedica a un rapace che vede come «l'incrocio fra una torcia fiammeggiante e un fucile d'assalto»

Emanuele Trevi, «Alias del manifesto», 14 febbraio 2016

Helen Macdonald ha studiato e insegnato letteratura a Cambridge, ma è anche una naturalista, un'esperta ornitologa con la passione dei rapaci e le loro complesse, delicatissime tecniche di addestramento. Nel 2014 ha pubblicato *His for Hawk*, un memoir o meglio un'autofiction che si è guadagnata rapidamente un grande e meritissimo successo, nonostante l'arte della falconeria sia un argomento del tutto remoto dalla sensibilità e dalle capacità di immaginazione della maggior parte dei lettori. L'argomento è ancora più esotico in Italia, ovviamente, dove il libro esce (si poteva inventare qualcosa di meglio) con il titolo *Io e Mabel ovvero l'arte della falconeria* (Einaudi, traduzione di Anna Rusconi, pp 292, euro 19,50).

Mabel è il nome di una femmina di astore, protagonista indimenticabile di alcune tra le pagine più avvincenti del libro. Ma nel momento in cui arriviamo a quelle scene di caccia, non ci stiamo godendo semplicemente lo straordinario virtuosismo della prosa di Helen Macdonald, sempre capace di assegnare il peso esatto a una miriade di dettagli e di variabili difficili anche solo da concepire in astratto. È la relazione tra l'animale e chi lo addestra a tenerci inchiodati alla scrittura, perché questa relazione, che pure è codificata da un gran numero di gesti razionali e motivati, affonda le sue radici in un terreno oscuro, in regioni dell'inconscio che la stessa scrittrice non conosce affatto. Bisognerà allora spiegare, per rendere chiara questa affermazione, che se ogni storia credibile necessita non tanto e non solo di una trama, ma di un clima psicologico capace di rendere fluidi e coerenti i fatti raccontati, in *Io e Mabel* tut-

to nasce da una catastrofe, e tutto rimane legato a quell'origine come la cordicella di cuoio lega la zampa del rapace al guanto dell'allevatore.

Un giorno come gli altri Helen passeggia in un bosco, nei dintorni di Cambridge. Raccoglie uno strano lichene, torna a casa. Suona il telefono. Non è un giorno come gli altri. Suo padre è appena morto all'improvviso, per un attacco di cuore. Il lutto inonda la vita di Helen, la satura con la sua mancanza di significati, la inchioda a un desiderio di solitudine che è solo l'opaco riflesso di pulsioni innominabili, indecifrabili. Non c'è scampo a questa perdita di orientamento, se non forse il puro e semplice passare del tempo. Ma per certi caratteri, il tempo può diventare la falla che prosciuga tutte le energie e soprattutto quell'essenziale fonte di energie che è la capacità di restare attaccati a qualcosa che ci interessi nella vita. Così, come altri caratteri resistono abbandonandosi come turaccioli sulla corrente del proprio dolore, Helen appartiene alla razza di chi ha bisogno di un colpo di reni. E in quello che potrebbe sembrare (ma non è) il momento più sbagliato che si possa immaginare, contatta un allevatore di Belfast e viaggia fino in Scozia per farsi consegnare un astore. Qui non si sta parlando di prendersi un gattino da coccolare sul divano. Tutti i rapaci sono difficili da allevare, e impongono dosi sovrumane di pazienza e accortezza. Ma un astore è una macchina da guerra, un grumo di pura violenza, «ottocentocinquanta grammi di morte in giacca di piume», insomma un essere vivente rispetto al quale sembra folle anche solo immaginare un qualche tipo di empatia.

Già così bizzarramente invaso dalla presenza del selvatico allo stato puro, il clima psichico che Helen intende raccontarci inizia a popolarsi di fantasmi. Non solo quello del padre morto: c'è anche molto spazio per colui che potrebbe aspirare al titolo di peggior astoriere di tutti i tempi: Terence Hanbury White, ben altrimenti noto come l'autore di popolarissimi romanzi cavallereschi, tra i quali *La spada nella roccia*, da cui Walt Disney trasse il suo ultimo film e che in tempi più recenti è stato, per diretta ammissione di J.K. Rowling, un precedente decisivo per la saga di *Harry Potter*.

White sembra l'ultimo rappresentante di un'infelicità tipicamente vittoriana, fatta di omosessualità repressa, chimerici sogni di adattamento, fantasie sadiche, alcolismo cronico. Senza ovviamente sapere perché, Helen fin da bambina ha letto e riletto, con un misto di ripugnanza e attrazione, la sua disastrosa cronaca dedicata a Gos, un astore tedesco che finirà per volarsene lontano dal suo imbrantissimo allevatore.

Il libro di White potrebbe essere considerato un manuale di falconeria al contrario, tanto ogni iniziativa del suo autore è inutile o dannosa. Eppure Helen, che invece ci sa fare e potrebbe relegare quel vecchio libro tra le curiosità del passato, comprende benissimo il suo valore di documento psicologico rivelatore. Senza nemmeno esserne del tutto consapevole, White ci mostra l'elemento essenziale del rapporto tra l'umano e il rapace, che consiste in una eccezionale proiezione emotiva. «Il suo giovane astore tedesco», riflette giustamente Helen, «era l'espressione vivente di tutti i desideri oscuri e vergognosi che da anni tentava di reprimere dentro di sé: era una cosa strana, fatata, ferina, feroce e crudele». Helen, che a differenza di White è capace di addestrare alla perfezione la sua Mabel, comprende di vivere la stessa situazione del suo infelice predecessore. Assediata dalla forza vanificante del lutto, riduce tutta la sua esistenza alla relazione con quell'uccello indomabile che le appare come «un incrocio fra una torcia fiammeggiante e un fucile da assalto».

Non so se abbia tenuto conto dell'analogia che a me appare così evidente, ma l'esperienza che racconta somiglia molto all'opus degli alchimisti nel signifi-

*È la relazione tra l'animale e chi lo addestra a tenerci inchiodati alla scrittura, perché questa relazione, che pure è codificata da un gran numero di gesti razionali e motivati, affonda le sue radici in un terreno oscuro, in regioni dell'inconscio che la stessa scrittrice non conosce affatto.*

cato sorprendente che gli attribuirono, battendo piste diverse ma giungendo a conclusioni molto simili, Mircea Eliade e Carl Gustav Jung. Eliade e Jung si chiesero a cosa realmente dovesse la sua esistenza una tradizione perpetuata nei secoli, una pseudoscienza cifrata in arcane allegorie, che non aveva mai conseguito nessun obiettivo pratico. E avanzarono l'unica spiegazione plausibile: le operazioni dell'alchimia non sono una preistoria favolosa della chimica, ma la rappresentazione concreta di fenomeni del mondo interiore dotati di importanza capitale. Ciò che si immagina accadere nell'alambicco, in realtà sta accadendo nell'anima. Helen Macdonald racconta qualcosa di molto simile, con l'unica differenza che il suo opus ottiene risultati concreti insieme a quelli interiori.

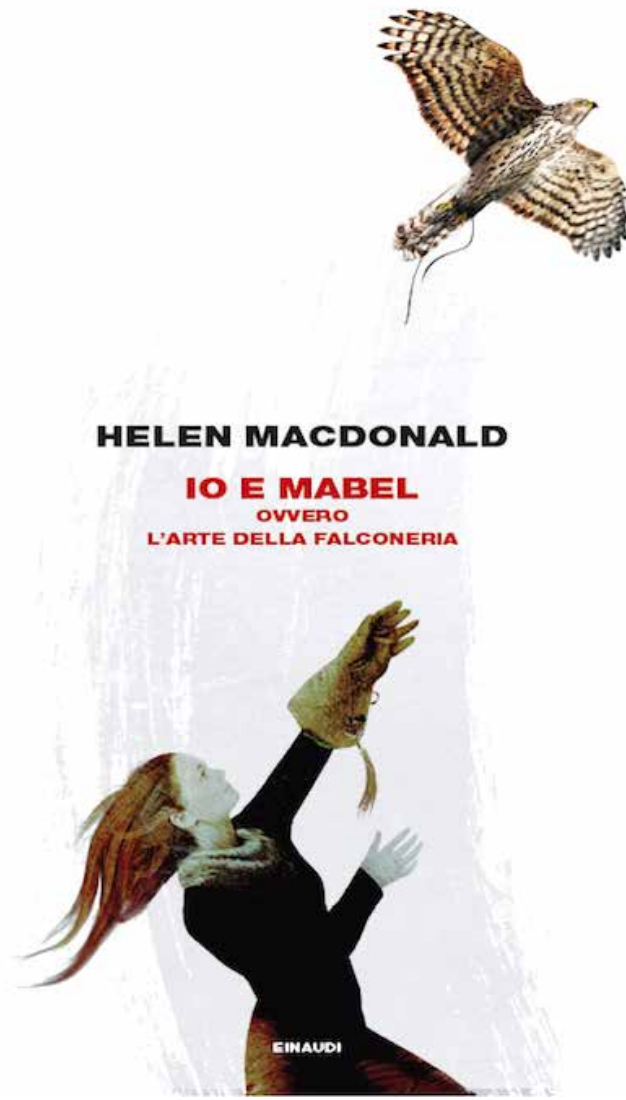
L'impresa è difficilissima perché non può addomesticare un astore come se fosse un cavallo. Affinché Mabel possa cacciare, deve sentirsi libera e selvatica, felice di uccidere e mangiare le sue prede. Nello stesso tempo, deve coltivare in sé quel minimo di fiducia che le consente di ritornare sul guanto di Helen alla fine della caccia. Solo da questo accenno schematico, si può capire come il rapace possa agire, non diversamente dalla «materia prima» degli alchimisti, come il ricettacolo ideale di contenuti inconsci. Ma non basta: quell'essere fatato e crudele, quel nobilissimo, infallibile serial killer di fagiani e conigli non si limita

a rendere manifesti i contenuti della proiezione: in quanto è un geroglifico, un emblema e in ultima analisi un simbolo, è anche il veicolo di una trasformazione. E la sua efficacia è inversamente proporzionale al grado di familiarità e di empatia che è possibile stabilire con una forma di vita che sembra nata allo scopo esclusivo di uccidere e che solo nell'uccidere sembra realizzarsi e provare felicità.

Nel punto di maggiore lucidità di tutto il libro, Helen comprende che Mabel, la splendida assassina, non è altro che l'enigma della morte che la sta corrodendo. Ma nel mondo interiore, popolato come l'Adè di ombre senza corpo, gli enigmi non sono che malattie mortali. Nel momento in cui proietto questo contenuto su un oggetto adeguato, avviene qual-

cosa di straordinario. Non è che l'enigma si sciolga, perché la morte è la morte. Ma Helen, prestando a Mabel un'attenzione così sfiibrante ed esclusiva, comprende che, quando pensiamo a noi, in realtà non pensiamo a nulla che già non sapevamo.

Raramente i cosiddetti atti di coscienza sono in grado di produrre un conforto, perché la coscienza è fondamentalmente una tautologia. Mabel, al contrario, è veramente ciò che dovrebbe essere la nostra anima: perché è imprevedibile, incapace di compromessi, e possiede l'unica purezza alla quale si possa onestamente aspirare, che è la purezza dei propri desideri. Non un angelo custode, certamente: semmai l'angelo che insegna a custodirsi da sé stessi.



# *Come si scelgono i libri giusti*

Intervista a Eva Ferri, editor delle Edizioni e/o

Cristina Nicosia, [duerighe.com](http://duerighe.com), 15 febbraio 2016

Per la casa editrice e/o Eva Ferri si occupa, tra le altre cose, di valutare e selezionare i manoscritti. È stata lei a scoprire alcuni autori di successo come Fabio Bartolomei, dal cui primo romanzo, *Giulia 1300 e altri miracoli*, il regista e attore Edoardo Leo ha tratta la commedia *Noi e la Giulia*, e Massimo Cuomo, di cui i lettori hanno molto apprezzato *Piccola osteria senza parole*.

Ma come si scelgono i libri giusti tra le migliaia di proposte che arrivano in una casa editrice? E una volta pubblicati, quali strumenti e strategie si mettono in campo per promuoverli? In questa intervista ci siamo fatti raccontare questo e molto altro.

*Eva, tu lavori presso la casa editrice e/o sia come editor che nella selezione dei manoscritti. Immagino riceviate molte proposte. Cosa deve avere un testo per colpirti e avere una possibilità di essere pubblicato?*

Io mi sto specializzando di più sulla selezione dei romanzi però sì, faccio anche degli editing sugli autori italiani, anche se il grosso del lavoro sui testi è affidato a Claudio Ceciarelli, il nostro senior editor. È lui che ha curato i libri della Ferrante e in realtà quasi tutti i romanzi di e/o. Per quanto riguarda i criteri di selezione, certamente l'intuito è uno strumento fondamentale ma in realtà io seleziono ciò che reputo bello. Da noi funziona così: pubblichiamo i libri che ci piacciono veramente, la valutazione commerciale è un po' a valle della decisione. A volte ci arrivano romanzi bellissimi di cui sappiamo che venderemo al massimo 300 copie, ma noi li pubblichiamo lo stesso. Forse è anche una questione di esperienza: essendo cresciuta in mezzo ai libri, con i miei genitori che me ne parlavano continuamente, credo che il mio gusto si sia formato in parte sul

loro. Poi fortunatamente mi piacciono anche cose molte diverse, così riusciamo ad avere uno sguardo più ampio. Per darvi qualche numero e un senso delle proporzioni, in due anni ho valutato 8mila proposte e tra queste ho selezionato solo i libri di Massimo Cuomo e Fabio Bartolomei, due autori che abbiamo amato da subito e che poi hanno avuto una storia molto fortunata nelle Edizioni e/o. Ho fatto una fatica incredibile perché arrivavano manoscritti di tutti i generi, però quando ho incontrato i libri di Fabio e Massimo è stata una cosa istantanea, mi hanno colpito fin dalla sinossi, si capiva che sapevano raccontare, poi la lettura del libro ha confermato la prima impressione. Forse è una questione di grandi numeri, mano a mano si impara ad affinare la propria capacità di giudizio.

*Su 8mila proposte ne hai selezionate due, una percentuale minima. Tra tutti quei libri rifiutati quanti erano davvero impubblicabili e quanti invece hai scartato perché non rientravano nel tuo gusto o nella linea editoriale di e/o?*

Io di solito scandisco il lavoro in 3 fasi: faccio una prima scrematura, poi un'ulteriore selezione, tengo gli ultimi e infine mi faccio mandare il manoscritto completo. Di richieste di manoscritti completi ne avrò fatte a occhio e croce una cinquantina. In realtà oltre a Fabio Bartolomei e Massimo Cuomo c'era un terzo libro che avevo scelto ma che aveva bisogno di un serio intervento da parte dell'autrice prima di poter pensare a una pubblicazione. Quello non sono riuscita a pubblicarlo a causa di un fraintendimento, l'autrice l'aveva già consegnato a un'altra persona.

*Qual è l'aspetto che valuti principalmente in un romanzo?*

Dipende, ogni libro ha un suo proposito. Sia nel caso di Fabio (Bartolomei) che di Massimo (Cuomo) la storia è un elemento portante, però ad esempio ho selezionato anche il primo libro di Viola Di Grado, *Settanta acrilico trenta lana*, e in questo romanzo a mio parere è la forma a essere centrale. Io vengo da una famiglia molto attenta alle storie, soprattutto mio padre (**Sandro Ferri**), che è «ossessionato» dalle trame. Se in un libro non c'è la storia lui si innervosisce. Quando gli dico «ti porto una cosa molto bella» so già che la sua prima domanda sarà «di che parla?» o «come va a finire?».

*Come sapevamo, e ci hai appena confermato, Fabio Bartolomei è stato una tua «scoperta», se così possiamo dire. Cosa ti ha fatto pensare che il suo primo romanzo, Giulia 1300 e altri miracoli, dovesse essere pubblicato?* Innanzitutto mi ha colpito il tono della sua mail rispetto a quello di tutte le altre. Aveva scritto semplicemente: «Cari editori, vi mando il mio romanzo. Fabio», una sobrietà che mi aveva colpita, e poi credo che la cosa più bella dei libri di Bartolomei, a parte le sue invenzioni pazzesche, sia l'idea di lavorare su personaggi emarginati, «sfigati» che però riescono a unirsi e a fare delle cose straordinarie. Mi sembra che abbiano un messaggio molto positivo. A me piace l'idea che un libro cambi qualcosa nella vita di chi lo legge, non concepisco la lettura come una semplice forma di intrattenimento, e i libri di Fabio, in maniera semplice e leggera, lo fanno. Ti lasciano qualcosa di positivo.

*Sappiamo che sei una filosofa. Da dove viene il tuo interesse per la filosofia e quanto è utile nel tuo lavoro?*

La filosofia ti può distruggere completamente oppure ti può aiutare molto, dipende. Io sono una scettica, quindi vado sempre un po' in punta di piedi, non mi radicalizzo mai in una posizione anche se naturalmente questo atteggiamento a volte è in conflitto con il bisogno di fare delle scelte estetiche. La filosofia mi ha permesso di costruirmi un sistema di pensiero, e dare significato alle cose che faccio mi aiuta in tutte le mie scelte, anche nel campo editoriale. Io ho un'idea abbastanza precisa di cosa debba

essere un libro, e questo l'ho messo a fuoco pensando. Come formazione filosofica ho spaziato abbastanza: non sono molto d'accordo con la filosofia analitica, ho studiato tanta storia della filosofia, soprattutto rinascimentale. Mi ha sempre affascinato tantissimo la varietà dei sistemi di pensiero e anche il modo in cui ogni sistema di pensiero è legato a una biografia, come nel caso di Pasolini o Giordano Bruno. Per quanto riguarda l'origine del mio interesse, forse un po' di Edipo c'è, nel senso che credo che mio padre sia laureato anche in filosofia. Al liceo andavo male in questa materia ma facevo sempre dei grandi dibattiti con i miei compagni di classe, chiedevo sempre il perché delle cose. A 14 anni volevo studiare fisica però mi ero un po' innervosita perché non capivo come mai la fisica spiegasse le cose ma non dicesse perché succedessero. Continuare sulla strada dei perché mi è sembrata la cosa più giusta da fare.

*Per e/o ti occupi anche dell'organizzazione degli eventi. Oggi è indispensabile, se non obbligatorio, creare occasioni di incontro per far conoscere i libri e favorirne le vendite. Spesso però è difficile andare oltre il solito schema della classica presentazione. Pensi che sia ancora uno strumento efficace?*

Proprio a questo proposito, noi di e/o da 3 anni gestiamo Ergo Bar Culture, uno spazio nella manifestazione estiva lungo il Tevere in cui organizziamo presentazioni, incontri, musica dal vivo, e abbiamo allestito anche una piccola libreria. Il fatto di inserirci in un contesto come quello dell'estate romana è molto importante, c'è un sacco di gente a cui non interessano i libri che in questo modo li scopre, magari non li compra, però si incuriosisce. In queste occasioni incontriamo un pubblico che non è quello che entra nelle librerie o ci conosce, quindi possiamo avvicinare potenziali lettori ma anche capire come appariamo presso un altro tipo di pubblico. È molto interessante.

*Insomma, bisogna andare a cercare fuori i lettori.*

Sì, bisogna andare a cercarli fuori, cercare di capire come ci vedono e proporre cose diverse, come la



musica dal vivo per esempio. La musica è sempre stata una grande passione di tutti, ci stiamo affacciando ora su questo mondo ed è una cosa che ci piace molto, ci divertiamo, in qualche modo creiamo comunità. Per quanto riguarda l'efficacia della presentazione, dipende da molte cose: dall'autore, dal pubblico, anche dal posto in cui la fai, ci sono molte variabili. Credo che l'età media del pubblico delle presentazioni non sia inferiore ai 45 anni, per avvicinare i ragazzi bisogna studiare un altro modo. Noi per esempio abbiamo provato a fare degli incontri tematici in un locale della Garbatella, è stato un esperimento abbastanza riuscito. L'idea era scegliere un argomento, anche di attualità, invitare un autore a parlarne e fare una chiacchierata tra pari, diciamo. Ai giovani non arrivi con i canali classici, è più complicato. Oggi ci sono dei blogger che scrivono delle cose pazzesche e attraverso il web hanno effettivamente riavvicinato molti ragazzi a un'idea di lettura. E poi, certo, ci vogliono i libri giusti. Comunque il modo di leggere, e in realtà tutto il mondo dei libri, cambierà nei prossimi anni.

*C'è qualche editore indipendente che ti piace particolarmente e che segui?*

Stimo il lavoro di Antonio Sellerio, e gli voglio anche molto bene. In Sellerio sono tutti veramente seri e bravi, alcuni dei loro titoli meno conosciuti sono pazzeschi. Poi c'è Sur, c'è Voland (che non è solo la Nothomb!), ci sono i ragazzi di Duepunti, per esempio, che sono degli eroi. Mi piacciono anche gli editori piccoli piccoli, appena nati, che hanno delle storie singolari e molto belle. Spesso però pubblicano un bel libro e poi purtroppo chiudono. Quello dell'editoria è un settore complicato in cui i grandi hanno mezzi economici maggiori e a volte usano i piccoli come scout. Gli autori spesso passano con i grandi editori, tentati da maggiori guadagni e dall'idea di raggiungere un pubblico più ampio. Quando succede a noi, è una cosa che ci ferisce, anche se cerchiamo di capire gli autori.

*Ti è mai capitato di non scegliere un libro e poi mangiarti le mani?*

*«A me piace l'idea che un libro cambi qualcosa nella vita di chi lo legge, non concepisco la lettura come una semplice forma di intrattenimento.»*

No, in realtà no, forse perché non è mai capitato che i libri che non ho selezionato siano finiti nelle mani di qualcun altro. Di recente mi è capitato di leggere una cosa veramente meravigliosa che però era già stata venduta a un altro editore. In quel caso ci sono rimasta davvero male. Questa è stata la cosa più traumatica che mi è capitata.

*Il libro che avresti voluto selezionare e pubblicare?*

Io sono un'amante di libri fantastici e crossover che con e/o non c'entrano niente, e ultimamente ne ho letti di veramente belli. Per esempio *Annientamento*, un romanzo di Jeff Vandermeer pubblicato da Einaudi. Si tratta di una trilogia stranissima, distopica, kafkiana... molto interessante, molto nuova.

*Hai 3 libri da consigliare ai nostri lettori?*

Sarò campanilista, sono 3 libri di e/o. *Estate artica* di Damon Galgut, che è la biografia dello scrittore E.M. Forster. Galgut sa raccontare molto bene il viaggio, la scoperta e soprattutto la solitudine, il suo è un libro molto letterario ma pieno di sentimento. *Non fidarti, non temere, non pregare*, un libro che racconta la cattura e la prigionia degli Arctic 30, un gruppo di attivisti di Greenpeace che hanno attaccato una piattaforma petrolifera russa. È un libro molto attuale: sappiamo cosa sta succedendo al clima e sarebbe bello che questo argomento entrasse un po' di più nella letteratura, che oltre a parlare di noi e dei nostri tormenti di trentenni, buttassimo lo sguardo su cosa succede nel mondo. E poi *Lola Bensusky*, di Lily Brett. Un memoir divertente ma intenso di una giornalista musicale australiana che negli anni Sessanta ha incontrato tutte, tutte le star del rock'n'roll. Fantastico!

# *La serie tv tratta dai libri di Elena Ferrante è la cosa migliore che potrebbe succedere alla letteratura italiana*

Mattia Salvia, vice.com, 16 febbraio 2016

La scorsa settimana ha iniziato a circolare **la notizia** secondo cui sarebbe in lavorazione una serie tv tratta dal ciclo di *L'amica geniale* di Elena Ferrante. Al momento di concreto c'è poco: la casa di produzione che ha ottenuto i diritti è la Wildside, già nota per aver prodotto l'anno scorso *1992* e per aver comprato i diritti di *Limonov* di Carrère, e a quanto pare al momento starebbe cercando partner interessati alla serie.

Al di là di quello che sarà il risultato finale – sempre se poi la serie si farà davvero – il fatto che un'opera letteraria italiana stia per tramutarsi in un prodotto televisivo è una cosa tanto poco frequente quanto interessante. Per dire, gli unici due esempi del genere che mi vengono in mente sono *Romanzo criminale* e *Gomorra* – ma la particolarità dei romanzi di Ferrante rende la questione ancora più interessante. Non so se li avete letti né che opinioni vi siete fatti dei libri in sé. Io li ho letti, li ho apprezzati e ho seguito abbastanza le diatribe a riguardo dell'anno scorso, e alla fine mi sono convinto che la maggior parte delle critiche erano di parte o fuori bersaglio. La verità è che negli ultimi vent'anni di letteratura italiana non c'è mai stato un romanzo o uno scrittore capace di avere un impatto sulla realtà paragonabile a quello dei romanzi di Elena Ferrante.

È una questione di fatti: Elena Ferrante rappresenta una controtendenza in un momento di crisi nera sia di vendite che di idee nella letteratura italiana. Secondo **le ultime statistiche**, il 58 per cento degli italiani non legge neanche un libro all'anno e il 9 per cento delle famiglie non ha libri in casa. Nonostante questo, *L'amica geniale* solo in Italia ha venduto oltre 200mila copie, e lo stesso i 3 romanzi seguenti del ciclo. La tetralogia di Ferrante è stata tradotta in

36 lingue e ha venduto più di 300mila copie in Gran Bretagna e oltre 800mila negli Stati Uniti.

Cifre che dovrebbero, penso, bastare a far cambiare idea a chi **liquidava** il successo di questi libri all'estero in termini di semplice esotismo. E c'è di più: il successo planetario di Elena Ferrante ha influito addirittura sulla percezione comune di Napoli – e come **ha fatto notare** il «guardian», sulla scia dei suoi libri il turismo ha riscoperto la città. Prima di quei libri la narrativa di *Gomorra* era un po' il simbolo della città in Italia e all'estero, al punto che quando volevano sembrare dei duri i rapper andavano a fare **i video a Scampia**. Adesso invece le pizzerie fanno la pizza Ferrante e il «New York Times» nella sua sezione viaggi pubblica **articoli** su «Cosa fare nella Napoli di Elena Ferrante».

Ma allora perché tante critiche? Perché i libri della Ferrante sono un prodotto pop e in quanto tale difficilmente digeribile dall'autoreferenziale intelligenza italiana, dove ora mi pare vada per la maggiore la corrente «borghesi romani che hanno problemi col padre». Forse è colpa di un sessismo di fondo che porta a etichettare automaticamente un'opera come **«romanzi rosa»** (sottinteso, «bassa letteratura») solo perché scritta da una donna e con protagoniste donne. Fatto sta che di fronte al successo di questi romanzi il mondo della cultura italiana ha reagito spesso con sufficienza. Non c'è da stupirsi che, anche se era di gran lunga il libro più venduto, letto e discusso tra i libri in concorso l'anno scorso, *Storia della bambina perduta* non abbia vinto il premio Strega.

Questo è il punto fondamentale, nonché la ragione principale per cui questi libri sono diventati un caso. In un paese in cui la letteratura è egemonizzata da

un'élite è comparso finalmente un romanzo pop, accessibile e comprensibile a tutti. E, incredibilmente, la gente l'ha comprato e letto. Il che ha fatto crollare la narrativa autoassolutoria degli ambienti intellettuali italiani secondo cui «nessuno vuole più leggere» e i destinatari finali della cultura debbano essere per forza, loro malgrado, le stesse persone che la producono.

Probabilmente non è nemmeno vero che la gente non vuole leggere: semplicemente alla gente che non appartiene a quell'ambiente non frega niente dei prodotti che escono dagli ambienti letterari italiani, perché la letteratura italiana «alta» non è più in grado di appassionare il grande pubblico, di farlo immedesimare o entrare dentro una storia. Una capacità diventata ormai appannaggio solo dei vari Fabio Volo e della letteratura commerciale – e che a quanto pare possiede anche Elena Ferrante.

È per questo che sono piuttosto gasato all'idea di una serie tv tratta dal ciclo di *L'amica geniale* – e lo sono a

prescindere da quale sarà la qualità del prodotto finale. Sono gasato perché come tutti quelli che li hanno letti so che questi libri sono il materiale perfetto per una serie tv, perché ragionano già come una serie tv. Contrariamente al resto della letteratura italiana, si preoccupano di essere accessibili e di intrattenere un pubblico con una soglia dell'attenzione mediamente piuttosto bassa – o perlomeno, più bassa di quella dei cosiddetti «lettori forti» – e per farlo utilizzano tutta una serie di tecniche narrative che sono l'equivalente letterario dei *cliffhanger* a fine puntata nelle serie tv. Tanto che l'esperienza di lettura della tetralogia è stata **paragonata** a quella del *binge-watching* di una serie. Senza contare che una serie tv vorrebbe dire un allargamento consistente del pubblico per i libri, che visto lo stato attuale del mercato editoriale italiano è solo un bene. Forse, tra tutti i nuovi lettori ci sarà anche qualcuno disposto a comprare gli innumerevoli romanzi inutili sfornati ogni anno dalla nostra letteratura.



## *Torna il circolo Pickwick, il lettore ora è collettivo*

Un libro al mese, una serata al mese. Cosa sono i gruppi di lettura? Oggetti culturali non identificati. Eppure tutt'altro che inediti. Esistono, e non sono mai stati così tanti

Michele Smargiassi, «la Repubblica», 17 febbraio 2016

Lo schema è semplice semplice. «Biscottini. Poi ci scanniamo. Poi, altri biscottini». È successo ormai un centinaio di volte, in 6 anni, sempre qui, nella sala da tè di un bel bed&breakfast nel centro di Bologna, nido del gruppo di lettura Bookies&Cookies. Un libro al mese, una serata al mese di discussione bollente come un tè, «a volte fino alle lacrime». Più è calda e agitata, meglio è. «Sulla Ferrante è stata moscia, eravamo tutte d'accordo. Su *Anna Karenina* a momenti si arrivava alle mani». L'avvocata, la farmacista, l'impiegata, la mamma. Uomini zero, esclusi per statuto: «I lettori maschi», spiega Ilaria Zucchini, fondatrice, «cercano il palcoscenico». Mentre è un'altra cosa, né raduno di critici letterari, né vanitoso social network. Ma cosa sono, allora, i gruppi di lettura? Oggetti culturali non identificati. Eppure tutt'altro che inediti, forse addirittura secolari, tutt'altro che invisibili, anzi studiatissimi, coccolati dalle biblioteche, lusingati dagli editori, analizzati dai sociologi. Oggetti che sembrerebbero impossibili, anacronistici nell'era del libro immateriale e della condivisione online. Però esistono, e non sono mai stati così tanti. Il portale Biblioclick promosso dal sistema bibliotecario Milano Nord-Est ne cataloga 408 in Italia, ma è una mappa a iscrizione libera e basta qualche verifica a campione città per città per realizzare che in realtà sono almeno 4 o 5 volte tanti. Con una media di una trentina di lettori a gruppo, fanno circa 60mila italiani (italiane: la preponderanza femminile è schiacciante), lettori accaniti, che quando arrivano alla quarta di copertina non sono ancora soddisfatti. Vogliono di

più. Lo cercano, e lo trovano, negli altri lettori. «Finora il gruppo ha letto oltre 200 romanzi», proclama con orgoglio quello che si ritrova alla biblioteca di Segrate. Ma come, «il gruppo ha letto»? Sembra un paradosso. Nulla di più individuale della lettura, no? Almeno, da quando anche nei conventi non si legge più ad alta voce in refettorio. «Ma il precetto della lettura solitaria è rispettato», spiega Luca Ferreri, bibliotecario di Cologno Monzese, pioniere e luminaire riconosciuto del fenomeno, «solo in rari casi si fa lettura comunitaria ad alta voce. I gruppi sono uno spazio sociale intermedio, sospeso fra l'intimità sacra del rapporto fra autore e lettore e la collettività».

Ciascuno se lo arreda come crede, quello spazio. Non c'è una tipologia stabile. Costante è solo la prevalenza assoluta della narrativa. Ad ampio spettro però, classici e novità volentieri alternati. Rare le monomanie: una setta di solo-Jane-Austen a Bologna, una lobby rigorosamente proustiana a Milano. Più diffusi i gruppi di genere: gialli, libri di viaggio. Certi ammettono nuovi soci solo a invito, altri sono come autobus dove si sale e si scende a piacere. Il mondo web li corteggia, ma con suo probabile disappunto non riesce ad inglobarli: Anobii, ora sotto l'ala di Mondadori, con 300mila utenti solo in Italia è rimasto un sito di mutui consigli di lettura. Facebook ha lanciato un anno fa il suo gruppo A Year of Books (un libro proposto ogni due settimane), ha 617mila followers, in fondo pochini. Del resto, alcuni gruppi ignorano del tutto il web, altri fanno uso intensivo ma complementare dei social network,

mentre i gruppi solo online sono pochi e rischiano di essere bacheche di vanitosi aspiranti critici.

La lettura condivisa resta tutto sommato ben radicata nel mondo fisico. Molti gruppi si appoggiano alle biblioteche pubbliche. Ci sono grandi strutture come il Circolo dei lettori di Torino, autentica business class della lettura, sale eleganti, budget da 2 milioni di euro sostenuto da una fondazione, tutor professionali, 2500 soci, 180 eventi al mese. Ed esperienze micro-garibaldine come Viola legge (dal nome della più piccola frequentatrice), qualche centinaio di lettori catalizzati dalla libreria editrice Kindustria in un paese di 10mila abitanti, Matelica, entroterra marchigiano. In mezzo, l'Italia carbonara dei «lettori forti» (bastano 10 libri l'anno, in Italia, per far parte dell'élite) che cercano altri lettori forti e fondano microsocietà di uomini-libro, dai nomi un po' pedanti, «Gruppo di lettura di...» o viceversa romantici, «Club dei gatti libidinosi», «Club dei lettori ispirati». Non più clandestini, a Bologna il Festival dei lettori li ha per la prima volta portati su un palcoscenico lo scorso settembre. A *Fahrenheit*, la trasmissione bibliomane di RadioTre, Loredana Lipperini li sta convocando al microfono uno ad uno, ogni lunedì, scoprendo «un mondo di lettori resistenti a molte sirene, che difendono la lettura come puro piacere».

Tecnicamente, l'unico impegno del «lettore sociale» è di leggere lo stesso libro che leggono i consoci entro la data della discussione. Chi sceglie i titoli? Una somma di nomination, o viceversa il consiglio di un «leader» più o meno riconosciuto.

A Cervia, la biblioteca comunale ha formalizzato la figura del «maestro di gioco», un po' stimolatore, un po' arbitro, che svela la natura dei gruppi come strani ibridi fra seduta di autocoscienza e *role game*. Talvolta, le discussioni si concludono con un voto.

Tra le Bookies bolognesi, il medagliere vede in cima la *Trilogia della città di K* della Kristof e in fondo *Sottomissione* di Houellebecq, «buona intuizione, cattiva scrittura».

Il mondo ufficiale del libro guarda con curiosità, ma anche con perplessità. I gruppi non hanno un progetto razionale di lettura, è il presunto difetto che qualche biblioteca cerca di correggere con percorsi guidati, a volte rovinando tutto. Lo spontaneismo è sacro. I gruppi sono un po' presuntuosi, si sussurra nei convegni, pensano di poter fare a meno dei mediatori professionali, i recensori.

Sono un «fai-da-te della competenza», ha scritto Valerio Magrelli, poeta e saggista, che pure li apprezza come «profughi dalla desertificazione dei diserbanti televisivi». Tutto vero. Ma sono proprio questi i loro punti di forza. «Non dobbiamo diventare dei critici per amare un libro», concordano le Bookies bolognesi. È l'orgoglio del lettore che rivendica la propria necessità, la propria specularità creativa rispetto all'autore, quasi su un piano di parità, sulla base del principio: un libro senza lettore non è compiuto. Se è la «cooperazione interpretativa», per dirla con Umberto Eco, che realizza il senso di un testo, i gruppi di lettura ne sono la versione socialmente organizzata. Questo invadente lector in fabula incuriosisce e sconcerta gli autori stessi. «Ho condotto un gruppo di lettura su Dürrenmatt ma mi imbarazzerebbe partecipare a una discussione su un mio libro», ammette Ugo Cornia, scrittore.

Piccole minoranze forti, cultori orgogliosi della parola inquieta. Solo questo? Nella sala da tè bolognese, altro giro di biscottini. «Alla fine», medita Cristina, «il libro fa quel che ha sempre fatto, fa incontrare persone distanti, l'autore e il lettore, e i lettori fra loro. Il vero scopo in fondo è quello. Vede molti altre occasioni di incontri umani, in giro?».

*«I gruppi sono uno spazio sociale intermedio, sospeso fra l'intimità sacra del rapporto fra autore e lettore e la collettività.»*

# *I lettori forti non sanno leggere*

Ma possono imparare. Con recensioni migliori.  
E con Bellow, Barthes, Malamud

Francesco Pacifico, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 18 febbraio 2016

Quando ci piace qualcosa, cerchiamo di impararla meglio. È ovvio nel caso delle attività manuali, pratiche: lo sport, la cucina, il fai da te. Leggere forse non è un'attività pratica, ma è indubitabile che spetti al lettore ricostruire la scatola di componenti che è il libro, e che quindi il lettore debba imparare e perfezionare l'azione di leggere. Ma allora, come mai di solito il lettore forte, che legge più di un romanzo al mese e decine di recensioni, non si dedica a migliorarsi come lettore? Forse per questo Edoardo Albinati, nel suo *Oro colato. Otto lezioni sulla materia della scrittura* (Fandango), dice:

*Chi compra i libri mi sembra in definitiva la persona meno adatta a leggere i libri [...]. Il lettore andrebbe menomato, scemato, privato della sua baldanza di acquirente di libri e dunque di persona colta ed esigente.*

James Wood, il critico letterario del «New Yorker» che **ha consacrato Elena Ferrante in America**, scrive libri che fanno diventare lettori migliori. La serie di lezioni raccolte in *La cosa più vicina alla vita* (Mondadori) contiene, per esempio, un ragionamento su come si fa a riconoscere un grande scrittore. È una dritta che ha fatto di me un lettore migliore. Sempre citando Albinati:

*Alla lunga, per quelli che la amano, davvero interessanti in letteratura non sono quasi mai le teorie generali, o i manifesti, bensì i risvolti tecnici.*

In un capitolo Wood esamina, tra le altre cose, la capacità di Saul Bellow di osservare la realtà: passando per la zona salute di un albergo, il protagonista di *La resa dei conti* nota due uomini che stanno giocando a ping pong con un asciugamano stretto in vita, perché sono appena usciti dal bagno turco:

*Erano goffi e la palla rimbalzava alta.*

È una notazione di nessuna importanza, ma è in quel dettaglio che si può trovare la grandezza. Secondo Wood, uno scrittore normale avrebbe semplicemente raccontato di due uomini che giocano a ping pong in asciugamano, ma:

*Bellow non la finisce lì. Riesce a vedere che i due uomini sono resi più goffi dai loro asciugamani e che, di conseguenza, giocano male. Temendo che i loro asciugamani scivolino per terra, stanno solo fingendo di giocare, e perciò «la palla rimbalzava alta».*

È la cosa più bella che ho imparato su come leggere e scrivere, quest'anno. Da quando ho letto questo paragrafo ho cominciato a capire con più chiarezza quand'è che uno scrittore davvero mi sta dando qualcosa di unico e speciale, e quando invece sta solo usando le immagini mentali che abbiamo tutti.

Libri come questo, al margine della letteratura, raccontano con piacere e felicità come si fa a ottenere piacere e felicità dalla lettura. Non esistono solo il mercato brutale delle recensioni e l'Olimpo irraggiungibile della teoria critica. Leggere libri come

quello di Wood vuol dire piano piano crescere come lettori, imparare a dirigere meglio, nell'auditorium della propria mente, l'orchestra di strumenti che è l'insieme di frasi che compongono un romanzo. D'altronde, Wood la pensa così:

*Molta della critica che ammiro di più non è particolarmente analitica ma è in effetti una specie di appassionata ridecrizione.*

Il concetto di *ridecrizione* ricorda la raccolta di Pier Paolo Pasolini *Descrizioni di descrizioni*, dove con il titolo si intendono le recensioni: perché una recensione non è niente se non descrive il libro; e il libro non è che una descrizione della realtà. Ce ne dimentichiamo spesso forse perché la stampa italiana di solito sacrifica la descrizione del libro recensito, di cui tante recensioni non riportano neanche una frase, col risultato che per comprare un romanzo passiamo per recensioni che non ci hanno nemmeno fatto sentire l'alito di quel romanzo. La critica, invece, se fatta come descrizione di descrizione, può essere quel movimento esaltante dell'occhio (il critico) che guarda un altro occhio (lo scrittore) che guarda un altro occhio (la persona reale che nel romanzo diventa personaggio). Se l'occhio del critico non sta davvero guardando l'occhio dello scrittore, ci si sgancia dall'opera e si finisce nell'ideologia pura.

In fuga dalla sua formazione cristiana, Wood, inglese trapiantato in America, vede nella letteratura quella forza capace di affrontare il *perché?* fondamentale: l'assurdo di vivere. In *Come scrivere un romanzo. Breve storia delle tecniche narrative per lettori e scrittori*, edito in Italia da Mondadori, Wood racconta la storia del romanzo come l'affermazione esponenziale del dettaglio, soprattutto a partire da Gustave Flaubert; e allo stesso tempo come la vittoria del discorso indiretto libero, che avvicina tanto il narratore, e quindi il lettore, alla coscienza del personaggio, portando chi legge in un territorio di libertà, di permesso, di vita. Ancorandosi al dettaglio più vero, si manifesta quella che Wood chiama «eccità»:

*Se l'occhio del critico non sta davvero guardando l'occhio dello scrittore, ci si sgancia dall'opera e si finisce nell'ideologia pura.*

*Per eccità intendo il momento in cui Emma Bovary accarezza con lo sguardo gli «scarpini» di seta con cui ha danzato al gran ballo alla Vaubyessard, «che avevan le soles ingiallite dalla cera sdruciolevole di quel pavimento». [...] Poiché l'eccità è tangibilità, tenderà alla materia: sterco bovino, seta rossa, la cera del pavimento di una sala da ballo, un calendario del 1808, sangue nelle scarpe.*

Queste osservazioni, aiutandoci a capire dove trovare la vera potenza dei romanzi, ci aiutano a costruire il romanzo dal kit di assemblaggio contenuto sulla pagina.

Prendiamo le belle pagine sugli haiku di Roland Barthes in *La preparazione del romanzo* (Mimesis). Barthes ci dice, per esempio, che gli haiku giapponesi ci insegnano a descrivere la natura non per farne un simbolo ma per collocare l'uomo nel mondo. La natura, invece di essere una metafora, per i giapponesi sarebbe la sola vera prova che l'uomo è calato nel mondo e non astratto: se ogni poesia di tre righe ha una riga almeno dedicata alla stagione, è perché l'uomo esiste solo in quanto è sottoposto a una stagione, cioè è nel tempo e nello spazio:

*Luna d'autunno  
allora aprirò sul leggio  
dei libri antichi.*  
(Kikou Yamata)

Barthes lo contrappone ai poemi francesi, dove a suo dire «c'è corruzione del contingente per brama di generalizzazione», e porta ad esempio Paul Verlaine:

*I singulti lunghi  
dei violini  
d'autunno.*

Il confronto fra i due poeti registra la nostra capacità di distinguere il simbolo strascinato dalla freschezza della manifestazione della natura – in questo caso, la luna che permette di rimanere a leggere al suo chiarore.

Con queste indicazioni, ci troveremo a ridurre il nostro amore incondizionato per Verlaine. D'altra parte, in un romanzo veloce e volutamente cheap come *Purity* di Jonathan Franzen, quanta attenzione alle stagioni, alla potenza dell'oceano, della nebbia, o delle foreste tropicali. I personaggi di Franzen, per tematici che appaiano, sono davvero calati nel mondo, e non in un simbolo. Dove l'atteggiamento del lettore snob porterebbe a definire Franzen un piacere minore, imbattersi nelle pagine di Barthes sugli haiku ci fa apprezzare molto

più seriamente una cosa apparentemente secondaria come le stagioni, perché sono la sola prova che abbiamo vissuto su questa Terra.

Gli strumenti per imparare a leggere si trovano dappertutto, in libreria: in un libro di Bernard Malamud curato da Francesco Longo per minimum fax, *Per me non esiste altro*, fra una quantità di consigli mirati agli aspiranti scrittori, si può incontrare per caso una definizione di stile che aiuta il lettore forte a capire cosa va cercato in un romanziere e nella sua opera:

- 1. Lo stile è la più grande espressione di voi stessi. Leggete quello che scrivete, rafforzate le parti che vi piacciono, in particolare quelle più sincere, e buttate via quello che vi sembra debole o finto. Lo stile migliora mentre in voi si sviluppa la voglia di complessità artistica o di profondità.*
- 2. Evitate troppe informazioni, descrizioni, dati e sensazioni. Mantenete la vostra scrittura più libera possibile per le emozioni, le idee e le intuizioni.*





## *Storia di Stile Libero, che ha vent'anni*

La collana di Einaudi che ha lanciato i cannibali, Ammaniti, Lucarelli e De Cataldo nacque nel 1996, e il mondo era abbastanza diverso

Giacomo Papi, [ilpost.it](http://ilpost.it), 19 febbraio 2016

Stile Libero – la collana di Einaudi con la costa gialla – ha vent'anni. Dal 1996 il modo di fare libri, venderli, leggerli e parlarne è cambiato. Pagine culturali dei giornali e critici avevano ancora il potere di decretare l'appartenenza di uno scrittore alla comunità letteraria e i libri occupavano, forse per l'ultima volta, il centro della cultura italiana. Era un secolo fa: internet era agli inizi, i costi di stampa alti e i libri elettronici nemmeno immaginabili. La distinzione classica tra cultura alta, media e bassa formulata da Dwight MacDonal nel 1962 e ribadita due anni dopo da Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* era ancora un muro invalicabile, per quanto scricchiolante. La narrativa di genere era considerata una forma di intrattenimento leggero, non letteratura, ed era raro che un editore chiedesse un libro a un comico, un calciatore, un attore o un cantante. Ma tutto ribolliva.

Le categorie editoriali facevano sempre più fatica a contenere un cambiamento di cui, ovunque, si vedevano i segni. La raccolta di battute *Anche le formiche nel loro piccolo s'incazzano* di Matteo Molinari, Gino&Michele, stampato da Einaudi nel 1991 in piccola tiratura, era stato un successo strabiliante, ma le polemiche erano state tali che l'anno successivo il libro uscì per Baldini&Castoldi, una vecchia casa editrice che non pubblicava dal 1940 e che fu resuscitata per l'occasione. A *Quelli della notte* di Arbore, Roberto D'Agostino aveva straparlato dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera trasformandolo in un bestseller, il primo di Adelphi. Nel 1987 Mondadori aveva pubblicato il libro gonfiabile di

D'Agostino, non a caso un non-libro. La distinzione tra libri di qualità e libri televisivi, cioè di massa, la barriera tra letteratura e intrattenimento reggeva ancora. Nessun editore era ancora riuscito a capire come scardinare i confini tra alto e basso senza mettersi a fare libri di plastica. Stile Libero appare in questo contesto.

Severino Cesari e Paolo Repetti, i fondatori e direttori editoriali di Stile Libero, venivano da storie diverse e complementari, e complementari sono sempre stati. Cesari si occupa dell'editing e del rapporto con gli autori, Repetti soprattutto del marketing e del lancio, insieme all'ufficio stampa di Torino e in particolare a Paola Novarese. Alla fine degli anni Ottanta, Cesari – da redattore del «manifesto» – aveva fondato e diretto il supplemento culturale del quotidiano comunista dove aveva dato spazio ad autori nuovi, come al gruppo di Valvoline, cioè Igort, Daniele Brolli, Giorgio Carpinteri, Marcello Jori, Jerry Kramsky e Lorenzo Mattotti. Paolo Repetti veniva da Theoria, una piccola casa editrice romana che aveva lanciato scrittori esordienti come Sandro Veronesi, Marco Lodoli, Sandra Petrignani e Sandro Onofri. Per Theoria Cesari curava la collana Ritmi, che faceva piccoli libri di provocazione. Le crisi di Theoria e del domenicale del «manifesto» coincisero. La casa editrice andava male e al giornale non andava meglio. «Ritornò l'ortodossia. La politica era ritornata regina e la libertà si era ristretta», dice Cesari. Repetti gli propone di mettersi insieme per proporsi a qualche editore.

Dice Paolo Repetti: «Immaginavamo una piccola collana che tenesse conto del clima “antagonista” che si respirava allora, ma che avesse anche attenzione per il noir italiano, il fumetto, la comicità, tutte cose che erano fuori dall’orbita dell’Einaudi di quegli anni». Aggiunge Cesari: «La domanda da cui partimmo era *che cosa sta accadendo di nuovo che le macchine editoriali non registrano?* Avevamo la consapevolezza che ci fossero un sacco di libri che non erano ancora stati fatti. Era uno spazio enorme che noi conoscevano benissimo perché era il frutto di anni di lavoro durante i quali avevamo incontrato molti dei nostri futuri autori e lettori». Repetti continua: «Si respirava un clima di effervescenza. I generi venivano rimescolati, non esisteva più l’alto e il basso. Erano comparsi autori nuovi come Aldo Nove e Isabella Santacroce». «Eravamo una piccola capsula spaziale sparsa nel cosmo, in attesa di atterraggio, ma non sapevamo dove», dice Cesari. L’attenzione per il nuovo e per i materiali ai margini dell’editoria ufficiale si accompagnava a un forte tratto anti intellettualistico – almeno nell’accezione elitaria e distaccata con cui la figura dell’intellettuale italiano si è consolidata – che sarebbe stata un’altra caratteristica fondamentale di Stile Libero. Il nome del progetto fu da subito Stile Libero. «Erano foglietti sparsi, niente di più», dice Repetti, «e a ripensarci vent’anni dopo, l’elemento più creativo fu immaginare una collana con categorie merceologiche diverse da quelle con cui ancora oggi si immaginano e vendono i libri, e che vengono rispecchiati dalle classifiche. È raro che una collana tenga dentro tutto: era Stile Libero che teneva insieme tutto». «Non si trattava di essere antagonisti: controcultura era esattamente ciò che non volevamo fare perché la controcultura è da sempre il rovescio della cultura», dice Cesari, «e poi di piccoli editori antagonisti come Castelvechhi ne esistevano. Per noi l’unica politica possibile era attivare energie culturali, ma per farlo bisognava essere dentro le leve reali della cultura e nei suoi meccanismi di funzionamento a tutti i livelli». Si trattava, insomma, di farsi spazio nell’editoria ufficiale. Un tempo si sarebbe parlato di «entrismo trozkista». «Trozkista, proprio no. Entrismo, forse sì», ammette Cesari.

«Percorremmo tutte le stazioni della via crucis», continua. «Il primo da cui ci presentammo fu Giulio Einaudi, che stimava Theoria e con cui avevo rapporti quotidiani al domenicale attraverso Rossanda e che segretamente, ma neanche troppo, appoggiavamo». Nel 1991 Cesari aveva anche pubblicato, proprio per Theoria, il libro intervista sull’editoria *Colloquio con Giulio Einaudi*. «Einaudi approvò, ma non ci poteva prendere perché in quel momento non aveva potere. In casa editrice c’era il commissario. Era un consulente». Poi Repetti e Cesari andarono da Alessandro Dalai, cioè da Baldini&Castoldi. «L’idea gli piacque, ma capimmo che saremmo andati sotto padrone». Alla fine presero un appuntamento con Gian Arturo Ferrari, direttore generale della Divisione libri della Mondadori. «Ci ascoltò e si dimostrò interessato», dice ancora Cesari. «Vide subito che lo spazio di cui parlavamo esisteva». Poi Ferrari si mise a raccontare una parabola, che più o meno diceva così:

*Nell’editoria italiana esiste una cosa chiamata Mondadori, è un palazzo a tre piani che non sa di essere un palazzo a tre piani. Al piano più basso ci sono tutte le case editrici minori che fanno il loro lavoro, al secondo piano c’è la Mondadori e al terzo piano c’è una signora che si chiama Einaudi, che non lo sa di essere lì. Se volete, vi trovo nel magazzino della Mondadori una vecchia sigla abbandonata e la usate. Ne abbiamo tante. Oppure fate una mossa diversa, che io vi consiglio. Diventate la congiunzione tra il secondo e il terzo piano del palazzo. Occupate lo spazio intermedio che Einaudi e Mondadori, per ragioni diverse, non possono coprire.*

Quando Repetti e Cesari tornarono da Einaudi – allora diretta da Vittorio Bo e, poi, già dal 1998, da Ernesto Franco con Enrico Selva come amministratore delegato – scoprirono che la casa editrice aveva appena commissionato una ricerca di mercato da cui si capiva che il marchio era ancora molto forte, ma non tra i lettori giovani. Era come un illustre casato decaduto che per rinnovarsi aveva bisogno di inventarsi un figlio scavezzacollo. Il patto fu chiarissimo, benché non esplicitato: Einaudi attraverso Stile Libero si sarebbe

ringiovanita, Stile Libero, in cambio, ne avrebbe ricevuto forza e centralità culturale.

Stile Libero entrò così nella casa editrice che custodiva l'ortodossia dell'alto e basso e che aveva più di ogni altra contribuito a definire la figura dell'intellettuale italiano. Fu il rischio con cui Giulio Einaudi rimescolò le carte. Qualcuno ebbe timore che il prestigio della casa potesse esserne danneggiato, ma il marchio di Einaudi è lo struzzo e tutti a Torino conoscono le sue miracolose capacità digestive, confermate dal motto «Spiritus durissima coquit», «lo spirito digerisce le cose più dure». Repetti racconta: «Giulio Einaudi, che odiava la parola mercato ma non la parola lettori, ci disse subito di non fare la collanina tipo riserva indiana, la foglia di fico del vecchio editore. E così ci mise direttamente nei tascaibili, quindi insieme a Primo Levi. Fu un'intuizione geniale perché ci costrinse a fare da subito i conti con il mercato e con la grande editoria, con tirature e prezzi più alti, mettendoci di fronte a un numero di lettori a cui, forse, non avremmo guardato».

A maggio Stile Libero incominciò. Nei primi anni faceva 13-14 titoli, oggi ne fa 64 e fattura più del 25 per cento della casa editrice, il cui fatturato complessivo è intorno ai 40 milioni di euro. La grafica originaria fu scelta dall'Einaudi – «ma noi eravamo abbastanza d'accordo», dice Repetti – e rappresentò una sorta di compromesso. Le copertine erano bianche, come imponeva il casato, con i disegni di Tullio Pericoli che davano un tratto di leggerezza ed eleganza spesso in contrasto con i titoli. Cesari e Repetti lavoravano a Roma, mentre a Torino c'era Angela Tranfo, che ancora oggi è l'editor di narrativa straniera. Tra i primi consulenti c'erano Marco Lodoli, Carlo Antonelli, Mario Fortunato, Emanuele Bevilacqua, Vincenzo Cerami. Oggi a Stile Libero lavorano Rosella Postorino e Francesco Colombo, bravissimi editor di narrativa italiana, Daniela De Rosa, che si occupa della macchina, e Luca Briasco, consulente per la narrativa straniera e curatore dei libri di David Foster Wallace. Poi c'è Giuliana Laurenti che organizza tutto quello che non è editoria. In una stanza all'ingresso sta anche Maria Ida Cartoni, che si occupa di promozione

*«Eravamo una piccola capsula spaziale persa nel cosmo, in attesa di atterraggio, ma non sapevamo dove.»*

radio tv e di premi letterari per tutta la casa editrice, ma che soprattutto è la custode della memoria storica di Einaudi.

Nel maggio 1996 uscì il primo libro, *Fuori tutti*, un libretto di foto di adolescenti in camera loro con piccoli testi dei ragazzi. Vincenzo Cerami, che era uno scrittore affermato, regalò *Consigli a un giovane scrittore*. Fu il primo libro a entrare in classifica. Uscì *Norman e Monique, lettere d'amore dal cyberspazio* – internet allora era una cosa vaga e trendy – e a Torino ci furono le prime alzate di sopracciglia. Qualcuno commentò: «Passiamo dalle lettere di Jacopo Ortis a quelle di Norman e Monique». Arrivò *E l'alluce fu* di Roberto Benigni, che non aveva mai pubblicato prima. Ricorda Repetti: «Benigni era ed è il numero 1, ma furbescamente chiedemmo l'introduzione al critico più raffinato in circolazione, cioè Cesare Garboli». Vendette 400mila copie.

Ma il momento in cui l'identità di Stile Libero apparve, coincise con *Gioventù cannibale*, una raccolta di racconti di giovani scrittori tra cui Ammaniti, Nove, Daniele Luttazzi e Andrea Pinketts. Ancora Repetti: «Facemmo venire alla luce con tutta la forza dell'Einaudi una generazione di scrittori molto diversi tra loro, ma che allora erano uniti da una strana forza tellurica che consisteva nel condividere una cultura non strettamente letteraria, ma anche cinematografica, musicale, merceologica. In questo erano diversi da De Carlo, Lodoli e Veronesi. Questi qui erano già post Novecento».

Il titolo doveva essere *Spaghetti splatter*, poi Daniele Brolli intitolò *Gioventù cannibale* una delle sezioni interne e nessuno ebbe più dubbi. Dice Cesari: «Era un titolo che veniva da Paziienza (“Siamo una generazione cannibale”). Veniva da tanti rami. Ma è lì che siamo diventati editori: abbiamo capito che fare

editoria significava anche trovare il titolo giusto». «Secondo me», dice Repetti, «senza quel titolo non avrebbe avuto tanto successo. Nella piccola società letteraria italiana fu un evento». Vendette 50mila copie, molte meno di quanto se ne parlò. Giulio volle conoscere gli autori, e ci fu una presentazione in Campo de' fiori, sempre con Cesare Garboli. «Ma cominciarono a uscire articoli che dicevano che stavamo rovinando l'Einaudi, rincorrendo tendenze effimere. Noi la sfida dell'effimero l'abbiamo fatta e anche voluta, ma l'attacco di quel mondo paludato faceva sì che i nostri libri avessero una visibilità molto forte».

La parola cannibale entrò nel linguaggio. Furono considerati cannibali autori che non erano nella raccolta come Tiziano Scarpa o Isabella Santacroce. Loredana Lipperini e Marino Sinibaldi intervennero se non a favore, comunque con apertura. Una parte della critica accademica, tra cui Giulio Ferroni, liquidò *Gioventù cannibale* come un'antologia splatter piena di violenza. «In realtà,» sostiene Repetti «dai racconti emergeva che il "personaggio uomo" teorizzato da Giacomo De Benedetti sembrava regredito a un grado infantile. I ragazzi di Ammaniti vanno allo zoo ad ammazzare il canguro».

Nel primi anni, infanzia e adolescenza sono temi forti della collana. Nel 1997 esce un altro libro inquietante e scandaloso: *Dei bambini non si sa niente* di Simona Vinci, un bel romanzo su un gruppo di bambini di periferia che scoprono il sesso e la pornografia. È un altro successo. Dello stesso anno è anche *Almost blue* di Carlo Lucarelli, scrittore che avrebbe venduto moltissimo e con cui la collana si sarebbe identificata. È l'inizio del filone del noir italiano, il genere che forse più avrebbe caratterizzato Stile Libero. «La

«*Sentivamo che la società italiana non era ancora stata narrata. Per questo la nostra vocazione è stata narrativa.*»

questione era sempre tenere insieme la qualità letteraria con il genere», dice Repetti. «Per decidere se pubblicare», dice Cesari, «ci chiedevamo *è una prima volta? è una narrazione mai vista o una voce mai sentita?* Sentivamo che la società italiana non era ancora stata narrata. Per questo la nostra vocazione è stata narrativa».

Si imbarcarono in un breve saggio satirico di un collettivo bolognese, Luther Blisset. «Andammo a Bologna per chiedergli un pamphlet su internet,» dice Repetti «ci risposero con un proposal di 40 cartelle per un romanzo storico di 600 pagine ambientato nel 1500. Severino percepì subito la qualità della scommessa, io ero leggermente più impaurito. Decidere di pubblicarlo fu possibile grazie alla libertà iniziale con cui eravamo nati». Il libro si sarebbe intitolato *Q* e avrebbe venduto 450mila copie. Nello stesso periodo Niccolò Ammaniti manda le prime 50 cartelle di un nuovo romanzo. «Mi aspettavo qualcosa sul genere di *Fango* e *Branchie*, e rimasi spiazzato», dice Repetti. «Fu Severino a dire subito qui c'è una cosa straordinaria». *Io non ho paura* uscì nel 2001 e – con un milione e 300mila copie vendute – è il maggior bestseller della collana e uno dei maggiori italiani di sempre.

Il conto economico non reggeva più. Stile Libero usciva ancora nei Tascabili che hanno royalties più basse e, quindi, era difficile convincere o trattenere gli autori. Per questo, nel 2001 nasce Big – grafica di Riccardo Falcinelli – con la copertina fotografica al vivo, cioè senza bordi o cornici. «Potemmo pagare anticipi più alti e prendere autori con più libertà, anche stranieri». Prima c'erano stati solo i primi tre libri di Joseph O'Connor, *La ragazza dai capelli strani* di David Foster Wallace e *Per alleviare insopportabili impulsi* di Nathan Englander. Anche nella narrativa straniera, l'attenzione è sul crime – Elmore Leonard, Joe R. Lansdale, Fred Vargas, Jo Nesbø, Don Winslow, in qualche modo Edward Bunker – a cui si aggiungono autori letterari – Thomas Pynchon, John Fante e i libri maggiori di David Foster Wallace. Poi ci sono i casi: grazie al marketing, *Firmino* di Sam Savage, un romanziere su un topo tra i libri che all'estero era andato così così, in Italia vende 400mila copie.

All'identità cannibale si sovrappone via via quella crime. Dice Repetti: «*Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo univa l'elemento dell'epica di strada con il noir. È stato importante anche perché ha dato l'idea che esistesse una tradizione italiana noir non ancillare rispetto a quella americana, che dominava il mercato. Dimostrava che c'era una strada al noir inscritta nella storia italiana. Però, fino a qualche giorno prima di andare in stampa, si chiamava *Storiaccia*». Come già per i cannibali, il compito dell'editore è trovare il titolo giusto. L'identità noir si sarebbe rafforzata anche con l'arrivo di Gianrico Carofiglio (*La regola dell'equilibrio*, 2014), che era già uno scrittore molto venduto, e con **i libri napoletani di Maurizio De Giovanni**. «Uno dei nostri metodi», dice Repetti, «è cercare nelle parti basse della classifica, per vedere se ci sono libri, magari anche al quattromillesimo posto, che vendono con costanza e hanno lettori affezionati. De Giovanni, che aveva iniziato con Graus editore e poi con Fandango, l'abbiamo trovato così». Oggi i suoi romanzi si aggirano intorno alle 70mila copie.

La narrativa è il cuore di Stile Libero, ma la collana si è spinta non solo fuori dai generi, anche fuori dai libri, pubblicando anche quelli che Gian Arturo Ferrari ha definito «libroidi». «Poco dopo la morte di Troisi», racconta ancora Repetti, «Lello Arena ci disse che molti studenti chiedevano tesi sulla Smorfia. Pensammo di sbobinare i testi e pubblicarli, chiamando un filologo napoletano. Venne fuori un libretto di 25 pagine da cui si capiva che la grandezza era altrove. Quindi ci venne in mente di fare la cassetta della Smorfia. Fu un momento di frizione con la casa editrice, perché sembrava una provocazione eccessiva. Provammo a convincerli che bisognava considerare culturale anche l'aspetto visivo. Però come oggetto, non per il contenuto, era una cagata pazzesca».

Era una specie di grande pezzo di cartone con dentro la videocassetta e il libro. In libreria le pile oscillavano e crollavano. Ma le prime 40mila copie furono vendute in un giorno. «Eravamo disperati perché rifare il vhs allora era molto complicato». Alla fine le copie furono 350mila. «Anche quelli che avevano

storto il naso ci chiedevano che cos'avremmo fatto l'anno dopo, costringendoci a immaginare una linea di videocassette». In Italia, nel 1997, c'erano 26 milioni di videoregistratori, la diffusione più alta di sempre, e senza internet non c'era concorrenza. Per placare la casa madre, si proseguì con cose più einaudiane, cercando nel teatro – Dario Fo, Moni Ovadia, Ascanio Celestini e *Vajont* di Marco Paolini – e creando la collana *Parole&Canzoni* curata da Vincenzo Mollica, quindi le monografie su De Andrè, Jannacci, Guccini, che peraltro fu uno dei primi cantautori a pubblicare un romanzo, già nel 1989 con Feltrinelli: *Cròniche epafàniche*. Anni dopo Stile Libero avrebbe pubblicato anche *Tretrecinque*, il romanzo di Ivano Fossati, e *Lo spacciatore di carne* di Giuliano Sangiorgi.

Il confine tra libro, televisione, teatro e canzone crollava perché i lettori non ne riconoscevano più l'esistenza. L'editoria diventa il punto in cui tutto confluisce. Per scrivere un libro, e soprattutto per venderlo, essere uno scrittore non aiuta, anzi. La cosa più importante è avere un pubblico. Per molti anni vendono sfracelli i libri di Paolo Crepet, ospite assiduo di Bruno Vespa. Il cannibalismo finisce e insieme arriva alle sue logiche conclusioni. Ma nella storia di Stile Libero fare libri veri, o almeno provarci, mettendoci l'attenzione e il tempo che i libri pretendono, ha spesso pagato. Non solo nella narrativa, anche tra i saggi. È il caso di *Ave Mary* di Michela Murgia, di *Acab* di Carlo Bonini e dei tre libri di Concita De Gregorio, che sono stati altri bestseller. Come sempre, la questione è trovare un equilibrio tra notorietà e qualità. *Open* di André Agassi, forse il *celebrity book* meglio scritto di sempre, stampato in 16mila copie è arrivato a 500mila grazie al passaparola. Il dialogo tra Luciana Littizzetto e Franca Valeri *L'educazione delle fanciulle* ne ha vendute 300mila. «Ma a volte abbiamo fatto troppo gli sbarazzini», dice Repetti «ci siamo illusi di poter essere una collana di mass-market, confondendo underground e mercato. E ogni volta siamo stati puniti. Come con il diario di Mr. Bean, un libro di rara inutilità». «Oppure», aggiunge Cesari, «quando aggiungemmo il vhs di *Striscia la notizia* al piccolo libro sulla televisione di Antonio

Ricci: fu un tonfo clamoroso». «Mi ricordo che provai a lanciare sul “Corriere” il libro di Albertino di Radio DeeJay», parla Repetti. «Sembravano interessati. Dieci giorni dopo uscì un articolo di Paolo Di Stefano intitolato “Cinque domande su Albertino a Giulio Einaudi”. La mattina molto presto telefonai a Einaudi, ero spaventato, mi aspettavo un cazziatone. Giulio chiese se era la copertina di cultura, gli risposi che era un taglio basso in cronaca e lui disse, con la sua voce nasale: “Allora, chiamami dopo colazione”. So che poi chiese divertito a Maria Ida: “Si sono spaventati i ragazzi?”».

Il modello Stile Libero si era imposto e veniva copiato, insieme alle coste gialle che proliferarono. Nel 1998 Mondadori lanciò Strade blu, con l’esplicita intenzione di cercare lo stesso pubblico. Nel 2006, bruciando sul tempo Repetti e Cesari, avrebbe pubblicato *Gomorra* di Roberto Saviano. Poi sarebbe arrivato *24/7* di Rizzoli. Negli anni di Berlusconi e dell’antiberlusconismo, né Mondadori né Stile Libero ebbero troppi problemi né con Berlusconi né con gli autori antiberlusconiani. Non risultano censure dell’editore o rifiuti degli autori. «Il problema», dice Repetti, «era come rispondere alle polemiche sui giornali. Con gli autori mai. Per i Wu Ming, per esempio, la proprietà è capitalistica e quindi avrebbero fatto un casino per una virgola, ma per loro da un punto di vista politico Rizzoli e Mondadori si equivalevano».

Con il successo e gli anni, l’immagine della collana si è normalizzata e ha dovuto sempre più fare i conti con le vendite, senza più potersi permettere di puntare metodologicamente sul nuovo. «Nel momento in cui hai costruito una nuova macchina, rischi di non vedere più l’innovazione. Ma è un rischio

*«Nel momento in cui hai costruito una nuova macchina, rischi di non vedere più l’innovazione.»*

connaturato se decidi di stare nel mercato», dice Cesari. Ancora Paolo Repetti: «All’inizio giocammo sul marketing negativo anche in modo cinico, andando a provocare reazioni. La società letteraria esisteva ancora e la risonanza di un libro era molto forte, anche se non necessariamente si traduceva in copie vendute. L’eco di quello che pubblicavi si sentiva. Oggi è legato alla quantità, al mercato che però non sono solo le vendite, ma anche il modo in cui i libri vengono giudicati. Il mercato per me è un’entità acefala la cui unica legge è guadagnare spazio. Quindi, la domanda è: *come guadagniamo spazio?* Per noi l’editoria corsara non doveva restare minoritaria».

La vera domanda è se oggi, in editoria, ci sarebbe lo stesso spazio per la novità. Qualcosa di simile a Stile Libero potrebbe nascere, per esempio, dentro Stile Libero? Nel 1996 Severino Cesari e Paolo Repetti – che qualcuno in editoria chiama, non si sa se rispettivamente, il gatto e la volpe – intuirono che per mantenersi alti – quindi vivi e contemporanei – i nuovi libri dovessero necessariamente essere nutriti di cultura contemporanea, quindi anche di cultura cosiddetta bassa, di film, video, musica, fumetti e pubblicità, altrimenti l’editoria si sarebbe progressivamente condannata all’emarginazione culturale. La separazione che regge ancora oggi in editoria tra narrativa letteraria o di genere – rosa, young/adult, thriller, noir, saggistica, varia – riproduce le stesse categorie merceologiche delle classifiche, si uniforma cioè al mercato. Soprattutto, condanna la letteratura a essere pensata come un genere tra i generi, per quanto più nobile. In realtà i generi sono etichette che possono essere usate, ma che non dicono niente del valore di un libro. Oggi la Divina Commedia sarebbe classificata nel genere fantasy. Stile Libero ha usato i generi sapendo che la narrativa e le storie non ne hanno. E ha tenuto fermo, quasi immobile, nel concreto della pratica quotidiana, un punto: che fare i libri è ancora un lavoro che si fa limando ogni parola fino a renderli belli. O che almeno ci si prova.

## *L'eterno isolamento di Harper Lee, prigioniera del suo capolavoro*

È morta a 89 anni l'autrice di *Il buio oltre la siepe*, che offrì una delle più potenti e compiute rappresentazioni della questione razziale negli Stati Uniti. Su quelle pagine è nata la leggenda della scrittrice e il suo diniego alle offerte di tornare a scrivere

Stefano Pistolini, «Il Foglio», 19 febbraio 2016

Alla fine tutto si ricompone. I turbolenti e forse inconsapevoli ultimi mesi della vita di Harper Lee culminano nella sua scomparsa, avvenuta ieri all'età di 89 anni a Monroeville, nella sua Alabama. Più di mezzo secolo fa il suo *Il buio oltre la siepe* offrì una delle più potenti e compiute rappresentazioni della questione razziale negli Stati Uniti, in particolare nel Sud dove erano ancora vive le tensioni legate alla discriminazione. Quel piccolo romanzo, la figura di Atticus Finch con il carisma della sua purezza americana, il candore magnetico di Scout, la ragazzina-alter ego dell'autrice, e poi la fortunata trasposizione cinematografica della storia, in un film baciato dalla classicità e dalla sublime interpretazione di Gregory Peck, consegnarono subito quello che era lo scritto d'esordio di un'inquieta giovane fuggita a New York City insieme all'inseparabile amico Truman Capote, direttamente alle aule di scuola e alle letture obbligate dei liceali americani. Le pagine di quel libro avevano (e hanno) il potere di condurre il lettore per le strade di un paese magnifico e imperfetto, di continuo tradito e riscattato dai suoi cittadini, nella più grande vicenda partecipativa della modernità. Su quelle pagine è nata la leggenda di Harper Lee, del suo isolamento sempre più serrato, del suo diniego alle offerte di tornare a scrivere, di rappresentare un altro spaccato d'America o di volgere ancora lo sguardo sulla sua terra e sui simboli che continuavano ad agitarla. Harper capì che non poteva andare oltre, che il capolavoro non poteva essere replicato, non con

la medesima compiutezza. Forse perché, viene da pensare oggi, quella in fondo era la storia che la conteneva interamente, nella quale si rispecchiava e attraverso cui si rappresentava e oltre la quale per lei non c'era altro da dire, se non scortare diligentemente l'amico Truman, per i sopralluoghi del leggendario reportage *A sangue freddo*.

Di lì in poi, per gli anni che discendono per i Settanta, gli Ottanta, i Novanta, fino a essere dichiarata troppo anziana per scrivere, malandata di salute, con la fissazione della privacy e un giro ristretto di amiche che la proteggevano, abbandonata New York e tornata a rintanarsi in Alabama, Harper Lee è diventata il monumento vivente di sé stessa, l'incarnazione del fecondo, nobile Novecento letterario americano, l'impersonificazione di un mondo scomparso, sebbene al centro degli affetti nazionali. L'anno scorso il colpo di scena. La sua avvocatessa, che era anche la curatrice dei suoi interessi e la vigilante dei suoi segreti, se n'escce con la notizia d'aver scovato in un cassetto il manoscritto del libro originale, da cui solo dopo l'intervento degli editor sarebbe stato ricavato *Il buio oltre la siepe*. Il mondo letterario è andato in subbuglio, i pettegolezzi si sono susseguiti finché non è uscito *Va', metti una sentinella*, che non ha la stessa limpidezza, la visione superiore, la nettezza degli obiettivi del capolavoro. Eppure, per quanto resti opaca la vicenda di cosa sia davvero quel manoscritto e di che parte abbia avuto in ciò l'ormai stanca Harper, nel leggerne le pagine si ha in regalo l'intermittente occasione di rivedere squarci

dei quali si era persa la speranza. C'è stato rumore mediatico, un flusso di cattiverie, scetticismo. Probabile che Harper ci avesse visto giusto a chiuderla lì, prigioniera della sua magnifica occasione. Ora alleggerisce della sua presenza fisica quel mondo

della cultura americana che non sapeva più come guardarla e si avvia placidamente alla santificazione. Nelle aule di scuola resta, smagliante come il primo giorno, Atticus Finch, a combattere una battaglia che ha ancora tutte le ragioni di esistere.





## *Addio Umberto, il sapiente medievale che conosceva il nome segreto della rosa*

Malato da tempo, Eco è morto ieri sera. Autore di romanzi bestseller mondiali, saggista rivoluzionario. La sua ultima avventura da editore con *La nave di Teseo*

Antonio Gnoli, «la Repubblica», 20 febbraio 2016

Due o tre cose venivano in mente incontrando Umberto Eco: il whisky, i calembour e il medioevo. Le prime due appartenevano alla sua natura giocosa e mondana, l'ultima era il frutto di una strepitosa curiosità mentale. Quel mondo remoto, segnato dalla superstizione e dalle nevrosi collettive, lo affascinava. Può stupire la dedizione a quei secoli, ingiustamente definiti bui, in un uomo che non ha mai dubitato della propria natura illuminista.

Una spiegazione si ricava dal rapporto che ebbe con Luigi Pareyson, i cui vasti interessi filosofici spaziavano dalla cultura antica a quella contemporanea. Il professore di Torino individuò in Eco (nato ad Alessandria nel 1932) e in Gianni Vattimo gli allievi più brillanti ai quali affidare le ricerche più ambiziose e remote. A Vattimo fu chiesto di occuparsi di Aristotele, mentre Eco venne indirizzato sull'estetica di Tommaso d'Aquino. Erano allievi mentalmente agili, spregiudicati, ambiziosi. Provenivano dal mondo cattolico. Arrivavano dalla provincia. Ma si intuì che avrebbero fatto molta strada. Il rapporto con Pareyson fu per Eco fondamentale. Con la libera docenza le loro strade si divisero. Fu solo negli ultimi mesi di vita (Pareyson si spense nel 1991) che avvenne il riavvicinamento: «Compresi che, per quanto forti fossero le divergenze culturali, era pur sempre stato il mio maestro. Se ci fai caso, mi disse, tutti i miei romanzi sono come un *Bildungsroman* (come sapete, è "romanzo di formazione"): c'è un giovane che apprende da un legame formativo con un anziano. È la ragione per cui ho fatto il professore e resto in contatto affettuosissimo con tutti i miei studenti».

A quelle parole, pronunciate con una certa nostalgia, mi venne in mente il rapporto tra Guglielmo e Adso in *Il nome della rosa* (1980), il romanzo che gli cambiò la vita ma non il modo di pensare. Dopotutto, che cosa fu quel folgorante esordio narrativo se non anche un modo di tornare ai temi filosofici che gli erano più congeniali? Nel romanzo si sforzò di pensare come un uomo medievale. Immaginò, lasciandosene ammaliare, che l'uomo medievale fosse preda di oscure nevrosi alimentate da un'endemica condizione di angosciata insicurezza. Per certi versi simile a quella nella quale oggi versiamo. Eco ne immaginò un vertice accattivante nella figura di Guglielmo di Baskerville. C'è da dire che *Il nome della rosa* ribolle di araldica medievale, di simbologie minacciose, di contese teologiche, di enigmi interpretativi e di immagini mostruose. Da queste ultime Eco si sentiva attratto. Al punto che la riflessione sulla bellezza – di cui si era a lungo occupato secondo i canoni classici dell'antichità – non lasciava fuori il gusto per il deforme e il difforme. Fu, insomma, consapevole che la cultura medievale – affascinata dal prodigioso ma, al tempo stesso, dal difforme e dall'insolito – aveva fornito le basi a un nuovo modo di percepire la realtà e le sue rappresentazioni. Qualcosa di molto simile immaginò per la nostra contemporaneità, afflitta anch'essa dal disordine e dall'irregolare.

Eco amava mescolare generi letterari ed epoche storiche, padroneggiando con abilità borgesiana l'universo dei libri e i suoi segreti. Tra le tante cose, fu anche un bibliofilo raffinato e competente. Come pochi seppe giocare con la realtà. Seppe affrontarla

nei suoi toni alti e bassi. Nelle sue paradossalità e infingimenti. Pensava che le teorie del falso e del vero non fossero prerogativa del mondo contemporaneo. E non fosse di nostra esclusiva pertinenza culturale la loro indistinzione. Il medioevo aveva conosciuto la pratica di una verità riconducibile a Dio. Tuttavia, Dio non sempre era presente e in agguato c'erano i demoni pronti a confondere la mente dei logici medievali. Certo, i processi di falsificazione attuati dal mondo contemporaneo – sia nell'universo politico che in quello mass-mediologico che ben conosceva grazie alla sua esperienza in Rai nei primi anni Cinquanta – toccano solo in minima parte i problemi di fede e di credenza che l'ingenuità medievale aveva posto al centro del proprio universo. E chissà con quale sdegno Tommaso o Agostino avrebbero reagito alla messa in discussione del concetto di autenticità. A volte lo scrittore mostrava insofferenza verso chi liquidava i suoi lavori più popolari come il frutto evanescente della postmodernità. Al contrario, la sua mente era quanto di più moderno si potesse immaginare. Enciclopedica, classificatoria, erudita, paradossale. Giocosa. Fu tra i fondatori del Gruppo 63 insieme a Nanni Balestrini, Oreste Del Buono e Angelo Guglielmi, uno dei rari movimenti di neoavanguardia nell'Italia di quegli anni, e poi fondatore del Dams, altro esperimento inconcepibile di trasformare in disciplina accademica arti e materie non allineate. Il tutto senza mai perdere l'ironia. Colse nel riso una qualità esclusivamente umana. Capace di allontanare l'uomo dall'idea di morte. Descrisse Rabelais, che congiunse il mondo medievale con il moderno, come il più straordinario interprete dell'ilarità eversiva. In questo richiamo al mondo medievale Eco rintracciava le radici stesse dell'Europa. Non

*Eco amava mescolare generi letterari ed epoche storiche, padroneggiando con abilità borgesiana l'universo dei libri e i suoi segreti.*

solo nelle acquisizioni cristiane, non solo nelle mire espansioniste che l'Occidente cominciò a darsi con le Crociate e poi attraverso i primi viaggi; ma anche mediante la riscoperta delle conoscenze filosofiche antiche. Il paradigma medievale fu la stella che orientò il suo cammino. Perfino nei rapporti con Joyce, forse lo scrittore contemporaneo che ha amato più di ogni altro, Eco misurò la vicinanza con il medioevo. La devozione che il grande dublinese ebbe per quei secoli – per Tommaso e la scolastica, come pure per Dante – furono la ragione di un segreto rispecchiamento. Un'idea seminale che lo avrebbe accompagnato per tutto la vita. Tra i grandi meriti di questo intellettuale c'è anche lo straordinario interesse che le sue opere hanno suscitato a livello internazionale. Fu così che l'Italia, quasi d'improvviso, apparve, grazie a lui, un paese culturalmente meno asfittico e deprimente. Egli stesso si meravigliò del grande clamore che il suo nome stava producendo. L'ironia lasciò il posto a una sottile preoccupazione. Come se tutto ciò distogliesse dai veri compiti dello studioso di semiotica e di filosofia che nel corso dei decenni ci ha regalato saggi importanti, su tutte le sue varieghe materie di studio: da *Opera aperta* (1962) a *Apocalittici e integrati* (1964); da *La struttura assente* (1968) a *Trattato di semiotica generale* (1975); fino alle sue raccolte di articoli, come quel *Diario minimo* (1963) che contiene due dei suoi scritti più noti al grande pubblico, «Fenomenologia di Mike Bongiorno» e «Elogio di Franti». E poi ci sono le tante Bustine di Minerva disseminate, negli anni, sull'«Espresso», amatissime dai lettori. E naturalmente i romanzi successivi a *Il nome della rosa*, come *Il pendolo di Foucault* (1988), *L'isola del giorno prima* (1994), *Il cimitero di Praga* (2010) e l'ultimo, *Numero zero*, pubblicato nel gennaio dello scorso anno. Ma questa produzione letteraria recente non ha esaurito la vitalità di Eco. Perché la sua ultima grande avventura è cominciata lo scorso novembre, quando con il direttore editoriale Elisabetta Sgarbi e un folto gruppo di autori italiani e internazionali ha lasciato Bompiani, nel pieno della fusione tra Mondadori e Rcs, per fondare una nuova casa editrice, La nave di Teseo. Ed è davvero triste che non abbia fatto in tempo a vederla salpare.

# *Che cosa abbiamo imparato da Umberto Eco*

Il professore e scrittore è morto nella notte a 84 anni

Mariarosa Mancuso, «Il Foglio», 20 febbraio 2016

«Ma in fondo, che ci vuole?». Era il 1980, il professor Umberto Eco aveva pubblicato con strepitoso successo *Il nome della rosa*, l'accademia italiana moriva d'invidia. «Che ci vuole?», ripetevano i colleghi. Come se per scrivere un romanzo in grado di scalare le classifiche internazionali – al pari di quel che sarebbe successo poi con *Il codice da Vinci* di Dan Brown: 50 milioni di copie contro 80 milioni, e un film a testa, Sean Connery contro Tom Hanks – bastasse deciderlo. E loro appunto non si abbassavano a tanto, fedeli alla serietà del loro lavoro da topi di biblioteca. Intanto rosicavano.

Ci voleva parecchio invece, tanto che neppure Umberto Eco riuscì a fare davvero il bis. I romanzi successivi risultano più indigesti, nonostante il successo di pubblico (che se lo diverti una volta poi si affeziona) e le lodi della critica (che dopo il primo successo comincia a trattarti con devoto rispetto). In frenata, a partire da *Il pendolo di Foucault*, e poi in caduta libera fino a *Numero zero*, l'ultimo romanzo sul giornalismo d'inchiesta e di ricatto. Con squarci storici sul cadavere di Mussolini a piazzale Loreto, storie che una volta trovavano posto sui settimanali popolari, alla voce «rivelazioni sull'epoca fascista». Era sparito il magico intreccio di medioevo e feuilleton che faceva scorrere veloci le pagine di *Il nome della rosa*. Fino alla rivelazione finale sul libro perduto della *Poetica* di Aristotele, dedicato alla commedia e fatto sparire dai monaci, giacché ridere è male. Se un lettore non sapeva niente della *Poetica*, si divertiva lo stesso, essendo il medioevo carico di intrighi. Volendo, si saltavano le parti più erudite. Mica c'era bisogno di farsele indicare da apposite edizioni – come i *Distillati*, versione aggiornata dei romanzi condensati di *Selezione del Reader's Digest* – che

tagliano via le parti noiose: ognuno dovrebbe essere giudice della propria noia.

È sparita, con gli anni, anche l'allegria che Umberto Eco aveva messo in *Diario minimo*, uscito nel 1963. Lì sta la «Fenomenologia di Mike Bongiorno», a quei tempi solitaria escursione di un intellettuale nella cultura di massa. Lì sta «Fatevi il vostro film d'autore», che inchioda alle loro responsabilità Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti. Ovvero il troppo vuoto e il troppo pieno del cinema italiano: uno chiamava il carro attrezzi per svuotare le piazze, l'altro voleva i cassette pieni di trine, anche se nessuno li avrebbe aperti mai (c'è anche un soggetto multiplo per il trio Samperi-Bellocchio-Faenza, grandioso nelle variazioni su «l'eroe si unisce sessualmente con la propria madre»). Lì sta «L'elogio di Franti».

Da Umberto Eco abbiamo imparato a scagionare «l'infame che sorrise», il cattivo ragazzo sfuggito alla melassa di Edmondo De Amicis in *Cuore*. Abbiamo imparato a distinguere tra *Apocalittici e integrati*, schierandoci dalla parte degli integrati (anche nella versione «non siamo l'ultima generazione al mondo dotata di intelligenza e buon senso»: tutti ne sono convinti, da secoli; tutti si sono finora sbagliati, perché dovremmo avere ragione noi?). Abbiamo imparato che si possono trovare interessanti Superman e Charlie Brown anche dopo aver studiato all'università l'estetica di Tommaso d'Aquino. Abbiamo imparato che non tutti nel Gruppo 63 erano privi di senso dell'umorismo.

Spiace che tanta scorrettezza, culturale e politica, sia finita poi nella più scontata delle correttezze politiche. Sul palco con Gustavo Zagrebelsky, il bambino anti-berlusconiano e la parola d'ordine: «Faccio tardi la sera per rileggere Immanuel Kant». L'Umberto Eco che elogiava Franti avrebbe accolto la frase con una risata.

## David Foster Wallace. Il genio non gode del genio

Uno scrittore non serve a sé stesso, ma agli altri: ecco il senso di *The End of the Tour*, il film che celebra l'autore di *Infinite Jest* a vent'anni dall'uscita. Hemingway fu l'interprete della tragedia collettiva del Novecento, lui fu l'interprete di una società in disfacimento, moscia e autolesionista

Sandro Veronesi, «La Lettura del Corriere della Sera», 21 febbraio 2016

Di recente ho fatto un sogno. Ricevevo l'invito per una cena di gala nella quale si celebravano i 3.500 scrittori migliori di me. Era proprio scritto così, sull'invito, e io ci andavo, e c'erano tutti gli scrittori che conosco, anche solo di nome, e che fossero migliori di me era un dato di fatto indiscutibile, che io accettavo come si accetta il ranking Atp. In effetti, quello che provavo in mezzo a loro era molto simile allo stato d'animo che avevo da ragazzo quando facevo i tornei di tennis, e che conosce benissimo chiunque abbia fatto sport agonistico a basso livello: gli avversari mi salutavano, io li risalutavo, erano migliori di me, non c'era nemmeno bisogno che mi battessero – discorso chiuso. Non c'era dolore, ecco.

Il problema, semmai, era quella folla immensa di altri scrittori del tutto sconosciuti, mai sentiti nominare, che nemmeno mi salutavano – la grande maggioranza, in realtà, perché 3.500 sono tanti: onestamente, quella folla mi metteva a disagio, sapeva molto di fallimento. Ad ogni modo, a un certo punto della cena Stephen King prendeva la parola e faceva un discorso stupefacente, meraviglioso, tutto incentrato sul sollievo dell'essere migliori di me. Io lo ascoltavo ammirato. Riconoscevo che un discorso così non sarei mai stato in grado di farlo. Pensavo che quel sollievo non avrei mai potuto provarlo, poiché ero l'unico al mondo che non avrebbe mai potuto essere migliore di me.

Ero ancora sotto l'influsso di questo sogno quando ho visto *The end of the Tour*, il film di James Ponsoldt (1978) tratto dal libro *Come diventare se stessi*

(2010) di David Lipsky (1965), basato sui 5 giorni trascorsi da quest'ultimo in compagnia di David Foster Wallace (1962-2008) in occasione del tour promozionale di *Infinite Jest* (1996). Avevo letto il libro, naturalmente, e dunque mi ero già commosso dinanzi al resoconto di quel breve, intenso pezzo di strada condiviso da due scrittori con lo stesso nome, così giovani e così diversi tra loro: ma il film mi ha fatto scoprire profondità ulteriori in cui ruzzolare con la mia commozione, anzi probabilmente le ha proprio prodotte.

È strano, dato che il film è pura finzione mentre il libro è solo in piccola parte artefatto dalla scrittura, ma mi è sembrato di capire ancora meglio cosa c'è di magistrale e di struggente nella figura di David Foster Wallace, e quanto la sua comparsa su questa terra sia stata preziosa per tutti tranne che per lui. Mi è successo quello che mi succede sempre quando leggo Wallace, e cioè mi sono trovato ad avere pensieri improvvisi e illuminanti che il film innescava tramite altri pensieri improvvisi e illuminanti, diversi dai miei, espressi da Wallace. Ho patito la luttuosa mancanza della possibilità di annotarli a margine della pagina, cioè di chiosare il film come faccio sempre con i suoi libri – e perciò questi pensieri li ho perduti. Mi sono sentito intelligente e mediocre nello stesso tempo, perché tutto ciò che veniva detto lo capivo benissimo ma era lampante che non avrei mai saputo esprimerlo e nemmeno provarlo autonomamente, perlomeno in quel modo.

Molto più che leggendo il libro mi sono identificato in Lipsky – nel Lipsky di allora, trentenne autore sconosciuto – anzi in realtà in Jesse Eisenberg (1983), l'attore che lo interpreta, mentre a interpretare Wallace è Jason Segel (1980) –, non nel Lipsky di oggi che si può vedere su Google, cinquantenne dall'aria un po' piaciona, fotografato davanti al fondino tempestato di sponsor del festival dove passa il film di un certo successo tratto dall'unico libro di un certo successo che abbia pubblicato. (E anche questa depravazione intellettuale per cui si giudica un uomo da una fotografia che gli hanno scattato, quell'«aria un po' piaciona» che mi è appena scappato, ha molto a che fare col nucleo fondente di questo film, in cui si vede la disperata, eroica e inutile resistenza che Wallace cercava di opporvi). E sono stato infilzato come una farfalla dalla battuta finale che Wallace rivolge a Lipsky, nel momento della separazione, e dalla risposta che riceve: «I'm not so sure you wanna be me»; «I don't».

Sta lì, infatti, il distillato ultimo del colossale processo di osservazione, conoscenza, catalogazione, analisi, comprensione, compassione e rappresentazione di ogni manifestazione umana che rende così unica la scrittura di Wallace – in quelle due battute. L'ammirazione che ha sempre suscitato negli altri, fin dai suoi esordi, esplosa per l'appunto col successo di *Infinite Jest* – e capace di evolvere, come abbiamo visto, in adorazione, antipatia, invidia, competizione, devozione, fanatismo, emulazione –, non è in grado, né potrebbe mai esserlo, di scardinare il più banale fondamento del *Principium individuationis*: chiunque tu sia, *io non voglio essere te*. Posso desiderare di essere come te, soprattutto in tutte le cose nelle quali sei migliore di me, ma di rinunciare al mio ego dolente, scortecciato, umiliato, frustrato, limitato e così meno celebrato del tuo, non se ne parla proprio. E il film è una specie di dimostrazione plastica, cioè eseguita con l'aiuto di pupazzi eterodiretti (gli attori, entrambi molto bravi), di quanto il valore di uno scrittore non serva tanto a lui stesso, bensì agli altri. La condanna che perseguitava David Foster Wallace era il fatto di essere l'unico al mondo che non potesse godere del genio di David Foster Wallace.

*La condanna che perseguitava David Foster Wallace era il fatto di essere l'unico al mondo che non potesse godere del genio di David Foster Wallace.*

Nella sua epoca, che poi è anche la nostra, Wallace ha avuto in sorte di rappresentare l'archetipo dello Scrittore con la S maiuscola, così come nell'epoca precedente era capitato a Ernest Hemingway (1899-1961). Hemingway è stato lo Scrittore della guerra, del fallimento, del silenzio stoico, dell'internazionalismo, della «grazia sotto pressione», dell'indipendenza; Wallace è stato quello dell'entropia, del dolore mentale, della logorrea, del *n'importequisme*, della paralisi, della dipendenza. Hemingway è stato lo Scrittore della storia, simbolo di un intero secolo che Eric Hobsbawm (1917-2012) ha felicemente definite «breve»; Wallace lo è stato della sociologia, simbolo del sistema di relazioni che il secolo breve ha partorito e che Zygmunt Bauman (1925) ha felicemente definito «liquido».

Uno potevi incontrarlo all'Harry's Bar di Parigi, o a una corrida a Pamplona, o al Floridita dell'Avana; l'altro nel parcheggio di un centro commerciale di Bloomington, o a tenere una lezione universitaria nella cittadina dall'eloquente nome di Normal, o, come si apprende alla fine del libro di Lipsky, e dunque alla fine del film si vede – ed ecco uno dei momenti che lo rendono più commovente del libro –, a ballare come uno scimpanzé nei locali di una chiesa battista afroamericana. Entrambi hanno vissuto il proprio destino fino all'estremo sacrificio, e quello di Wallace risulta perfino più tragico, proprio per l'assenza, dietro di lui, della turgida tragedia collettiva che faceva da sfondo a ogni pagina scritta da Hemingway. Alle spalle di Wallace solo la moscia, costosa, irriducibile banalità dell'autolesionismo occidentale, con le sue domande piccole piccole, capaci però di produrre un urto emotivo

misteriosamente enorme: perché non teniamo in ordine i nostri cassetti; perché abbiamo così poca cura di ombrelli e accendini; perché ci interessano tanto le cose che non ci interessano. Come conseguenza di questo – e non per l'imperdonabile semplificazione che lo ha bollato come «postmoderno» –, tutto, per lui, era fonte d'ispirazione, dalla saliva dei cani all' algoritmo che regola la sincronizzazione dei semafori. È stato capace di innalzare un solenne monumento alla noia, Wallace – il romanzo postumo *The Pale King* (2011) –, di trasformare in eroi gli esattori delle tasse.

Del resto, *Everything about Everything* è il titolo del saggio che il critico Tom Bissel (1974) gli ha dedicate sul «New York Times» del primo febbraio scorso in occasione del ventennale di *Infinite Jest*, ed è proprio il titolo giusto per parlare di Wallace,

intrappolato nella perfetta equivalenza tra ogni cosa che accompagna il suo viaggio nell'infelicità. Il mostro che ci divora non è più, come nel secolo scorso, l'hobbesiana catastrofe dell'*Homo homini lupus* dentro la quale agiscono gli eroi hemingwayani, ma l'intrattenimento senza fine con cui ingolfiamo il nostro tempo al solo scopo di rimuoverla, quella catastrofe, perfino dallo sfondo. Di tutto questo *The End of the Tour* è il resoconto visivo: una specie di risonanza magnetica della malattia che alimentava il genio di David Foster Wallace e della quale i suoi libri sono i sintomi, in cui David Lipsky (cioè ognuno di noi) svolge la funzione di mezzo di contrasto. Oppure, per tornare al mio sogno, e alla ragione per cui vi si è così intimamente associato, è la cronaca della cena di gala in cui si celebrano tutti gli scrittori migliori di lui, andata desolatamente deserta.



# Mondazzoli, cosa si rischia davvero

Alessandro e Giuseppe Laterza, «la Repubblica», 23 febbraio 2016

Chiunque abbia a cuore i libri e la cultura dovrebbe leggere il **documento dell'Antitrust** relativo all'acquisizione di Rizzoli da parte di Mondadori.

Per ciascun settore in cui opererà il neonato gigante Mondazzoli l'Antitrust espone con grande chiarezza i dati raccolti negli ultimi due mesi. (Il gigante peraltro produce oltre ai libri anche periodici ed è a sua volta parte di un grande gruppo multimediale come Fininvest, attivo anche nella televisione, nel cinema e nella raccolta pubblicitaria). Nel corso dell'indagine le quote di mercato dei principali gruppi editoriali italiani vengono confrontate in volume e a valore, negli scorsi anni e dopo la fusione. Quello che ne risulta è un panorama inquietante per il futuro della diffusione dei libri in Italia.

La conclusione dell'Antitrust, infatti, è che Mondadori, dopo aver incorporato Rizzoli, si troverà ad esercitare una posizione dominante nei mercati: 1) dell'acquisizione di diritti d'autore di libri italiani e stranieri di narrativa e saggistica; 2) dell'editoria di libri di narrativa e saggistica; 3) dell'editoria di libri per ragazzi; 4) dell'editoria a fumetti; 5) dell'editoria e della distribuzione degli ebook. Come scrive l'Antitrust, la posizione dominante di Mondadori è tale da «eliminare o ridurre in modo rilevante la concorrenza su questi mercati nonché sui mercati a valle della distribuzione dei libri di varia alla Gdo (Grande distribuzione organizzata), della vendita al dettaglio di libri di varia e della vendita al dettaglio online di prodotti editoriali». In base a queste conclusioni, l'Antitrust delibera di avviare l'istruttoria che entro metà marzo la porterà a decidere circa la possibilità da parte di Mondadori di incorporare Rizzoli.

La posizione dominante implica – come si legge nel documento – la «riduzione» o addirittura la «eliminazione» della concorrenza nel mercato dei libri. È questo un problema che riguarda solo gli editori, i librai, gli operatori del settore? No. Riguarda prima

*Come potrà un qualunque libraio dire di no a Mondadori quando rischierebbe di vedersi penalizzato nella vendita del 40 o 50 per cento dei libri presenti nella sua libreria?*

di tutto gli acquirenti, cioè i lettori di libri. Se oggi l'editoria italiana mantiene una grande varietà e creatività lo si deve anche al fatto che tante imprese editoriali, anche di piccole dimensioni, trovano spazio nelle librerie e a volte addirittura pubblicano best-seller. E questo è possibile perché – nonostante tutto – sono ancora i librai a scegliere quali libri esporre in vetrina e sui banchi, ciascuno con i suoi gusti e le sue preferenze. Come potrà un qualunque libraio dire di no a Mondadori quando rischierebbe di vedersi penalizzato nella vendita del 40 o 50 per cento dei libri presenti nella sua libreria?

Non stiamo parlando solo di un problema **economico**, che pure non è trascurabile, visto che il settore dà lavoro a decine di migliaia di persone. Parliamo di un problema culturale, perché ha a che fare con un mezzo di formazione essenziale come il libro. Di più, è un problema di democrazia, se è vero che questa presuppone il pluralismo delle idee e che si caratterizza – come ha scritto Amartya Sen – per la qualità del suo dibattito pubblico. Ecco perché il documento dell'Antitrust va letto, meditato e discusso in tutte le sue implicazioni non solo dagli «addetti ai lavori». Indipendentemente dai provvedimenti che saranno presi nei confronti della Mondadori.

## *Mondadori-Rcs, c'è l'accordo: corsa a tre per la Bompiani*

L'Antitrust accetta le nuove condizioni di Segrate. Gems, Giunti e Nave di Teseo vogliono lo storico marchio. Marsilio ai De Michelis

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 24 febbraio 2016

Il colosso editoriale frutto del matrimonio tra Mondadori e Rcs è nato, ma per esistere dovrà cedere qualche pezzo. L'ultima udienza dell'Antitrust prevista per domani è stata annullata su richiesta di Mondadori, che ha rinunciato al diritto di essere ascoltata. Tradotto significa che *l'affaire* è concluso: Mondadori acquisterà Rcs Libri sottoponendo all'Autorità garante per la concorrenza dei «rimedi» per evitare la posizione dominante sul mercato, primo fra tutti la vendita dei marchi Bompiani e Marsilio. A questi il Garante aggiungerà anche delle condizioni «comportamentali», dei correttivi di controllo dei rapporti di forza tra il nuovo colosso e le diverse realtà della filiera editoriale. Tra domani e venerdì il provvedimento sarà varato definitivamente, dopodiché l'Agcom avrà 45 giorni di tempo per esprimere il suo parere, comunque non vincolante. Il che significa che entro fine marzo, l'acquisizione, avvenuta lo scorso ottobre, sarà ufficiale.

Le ipotesi degli ultimi giorni sono state confermate da una dichiarazione rilasciata già nella mattinata di ieri da Ernesto Mauri, amministratore delegato della Mondadori durante la registrazione del programma *Rai 2Nex*: «C'è la possibilità della dismissione di Marsilio e Bompiani per una quota di mercato che vale il 3 per cento» (il 10 per cento in termini di fatturato). E poi: «Bompiani è un marchio talmente bello... e tutti mi hanno chiamato perché lo vogliono». Dove l'aggettivo «bello», tradotto in termini economici, significa naturalmente appetibile sul mercato. E infatti i possibili acquirenti raggiunti al telefono non si tirano indietro. Non lo fa Stefano Mauri,

presidente e amministratore delegato di Gems, che ne fa una questione anche sentimentale, di memoria familiare, oltre che economica: «Essendo stata la Bompiani fondata dalla nostra famiglia, non nascondo che siamo interessati». Valentino Bompiani, che creò la casa editrice nel 1929, era il fratello della nonna di Stefano Mauri, lo zio Fabio Mauri dirigeva la Bompiani a Roma, il padre era un distributore di Messaggerie e dunque anche lui aveva a che fare con i libri Bompiani.

Ma quanto costerebbe questo ricongiungimento familiare? Bompiani ha un fatturato che si aggira tra i 15 e i 16 milioni, la sua quota di mercato è del 2 per cento, il prezzo chiesto da Mondadori potrebbe stimarsi verosimilmente tra i 10 e i 12 milioni. Non è detto che l'operazione debba concretizzarsi nell'immediato. La forbice di tempo concessa dall'Antitrust a Mondadori per vendere potrebbe oscillare dai 6 ai 9 mesi. Per Gems, al di là dell'albero genealogico, vorrebbe dire raggiungere il 14,5 per cento del mercato librario. Un buon incremento, anche se lontano dal 32,5 per cento del nuovo gruppo Mondadori+Rcs (al netto di Bompiani e Marsilio). Il neonato colosso editoriale dominerà incontrastato il mercato dei tascabili, passando dal 47 per cento al 57 per cento, e quello del settore scolastico, saltando dal terzo al primo posto.

Gems naturalmente non è la sola a voler accaparrarsi Bompiani. La vorrebbe Giunti, i cui vertici ieri si sono chiusi in un impenetrabile no comment e c'è chi non esclude che anche Feltrinelli ci stia facendo un pensiero. In fila per l'acquisto ci saranno sicuramente



tutte le grandi scuderie editoriali, quelle stesse citate in apertura nel documento dell'Antitrust: «Già oggi, infatti,» si legge «circa il 60 per cento del mercato editoriale di “varia” in Italia è rappresentato dai principali gruppi, Mondadori, Rcs, Feltrinelli, Giunti». Gruppi che controllano l'intera filiera del libro, dai diritti d'autore alla vendita, dalla promozione alla distribuzione. Mondadori parte inoltre da un fatturato record, nel 2014, di 1177 milioni.

La questione Marsilio apparentemente sembra meno problematica. Il marchio potrebbe tornare in mano alla famiglia De Michelis, che ne deteneva in Rcs la quota di minoranza del 44 per cento, ceduta al momento in cui Mondadori diventava il nuovo socio di riferimento e che oggi potrebbe essere riacquistata. Luca De Michelis, amministratore delegato, non ne fa mistero: «Marsilio è la storia della nostra famiglia, ci piacerebbe molto che rimanesse a noi. Per noi è importante mantenere un ruolo alla sua direzione». Il marchio veneziano vale l'1 per cento delle quote di mercato.

Che una piccola casa indipendente possa rientrare nella partita è chiaramente da escludersi. La portata economica dell'operazione è all'altezza solo di grandi concentrazioni editoriali. In mare c'è però

ormai La nave di Teseo ed anche Elisabetta Sgarbi, ex direttore editoriale di Bompiani, ha qualcosa da dire in proposito: «Se ci fosse un fondamento in queste voci, se si dovesse aprire una prospettiva, proveremmo a dialogare con la Mondadori. La nave di Teseo nasceva anche perché potesse farsi parte attiva nell'istruttoria dell'Antitrust e perché potesse ricongiungersi alla Bompiani. Non c'è nessun editore in Europa e Stati Uniti che superi la quota del 24 per cento del mercato della nazione di riferimento». E sulla possibilità concreta di tirare fuori i soldi per riacquistare la Bompiani, precisa: «Tenteremo di ridare unità al catalogo, perché anche questo era un auspicio di Umberto Eco». Ieri c'è stato a Milano il funerale di Eco, ma le leggi del mercato sono spietate e si sa che i diritti delle sue opere fanno gola: «Eco ha dato disposizione che alla loro scadenza vadano alla Nave. Il suo è stato un gesto straordinario, non diretto contro la Mondadori, ma per la libertà, contro le concentrazioni editoriali».

In ogni caso per Ernesto Mauri la partita Bompiani-Marsilio è chiusa e il suo commento è lapidario: «Abbiamo preso il rischio di ridurre il perimetro», dice. E aggiunge: «Ce ne faremo una ragione».



**BOMPIANI**

**Marsilio**

# *Il formidabile trisnonno di Eggers*

Lo scrittore ripubblica l'autobiografia del suo avo.  
Il racconto di un'autentica epopea western a Hollister, California

Camilla Baresani, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 24 febbraio 2016

Se, come sostengono gli immancabili disfattisti del mondo editoriale, «Dave Eggers è sopravvalutato», può darsi che invece il suo trisnonno, T.S. Hawkins, sia stato sinora ingiustamente sottovalutato. Hawkins è l'autore di *Some recollection of a busy life: The Forgotten Story of the Real Town of Hollister, California*, un memoir stampato in 300 copie nel 1915. Il suo obiettivo era quello di lasciare ad amici e parenti una testimonianza dei propri sforzi, dei travagli, dei successi: il racconto di un'autentica epopea western, iniziata con la nascita di Hawkins, primogenito di 9 fratelli, in una sperduta località del Missouri, a 20 miglia da dove pochi mesi prima era nato Mark Twain.

Nel novembre 2015, Eggers, che oltre a essere un autore di straordinario successo è il fondatore di una casa editrice indipendente non profit, la **McSweeney's Publishing**, ha ripubblicato l'autobiografia del suo avo, prima con una tiratura/lancio di poche copie destinate a sole 6 librerie californiane, e da fine gennaio distribuendola ovunque, anche tramite Amazon. Come ci ha detto dopo la brillante presentazione di San Francisco (pochissima gente – proprio come capita ad autori anche di successo in certe Feltrinelli di Milano o Roma), spera che l'impressione lasciata da questo memoir spinga i lettori a lasciare una testimonianza scritta dei fatti della propria vita: «Oltre all'eventuale valore letterario, esiste quello testimoniale, che va al di là della contingenza e dei numeri del mercato editoriale».

L'autobiografia di Hawkins è preceduta da una lunga introduzione di Eggers, **uscita quest'estate**

**in anteprima sul «New Yorker»**. Circa 15 anni fa, quando la parola «Hollister» non significava nulla per la quasi totalità della popolazione mondiale, l'autore di *L'opera struggente di un formidabile genio* cominciò a imbattersi in persone che indossavano felpe con la scritta HOLLISTER. Ben presto le maglie comparvero ovunque, «da Melbourne a Montreal a Mumbai». Nel 2000, il marchio di abbigliamento Abercrombie & Fitch aveva lanciato una linea con quel nome, premiata nel volgere di pochi anni da uno straordinario successo commerciale. «Nel 2013 c'erano 587 punti vendita Hollister in tutto il mondo, con più di due miliardi di dollari di fatturato». Ma che cosa significava quel nome? Durante la formazione dei dipendenti dei negozi Hollister, arriva immancabilmente il momento dello storytelling aziendale. Il racconto è una creazione a tavolino dell'ex amministratore delegato della società, che pescò il nome Hollister a caso, tra tanti, senza sapere che corrispondeva a quello di una piccola località dell'entroterra della California. La leggenda aziendale era questa: John Hollister, avventuriero del Maine che aveva navigato per le Indie Orientali, stabilitosi a Laguna Beach, in California, aveva aperto un negozio di oggetti provenienti dall'Asia e dalle isole del Pacifico. Il figlio John jr, epico surfista, dopo aver ereditato il negozio si mise a vendere tavole da surf e abbigliamento sportivo. Da lì, da quell'inizio, sarebbe nato il marchio Hollister.

Di tutto questo – del brand, del business, della narrazione – Eggers non sapeva nulla quando cominciò

a notare le felpe marchiate Hollister. Per lui quel nome corrispondeva esclusivamente a una località *very old West*, a poco più di un'ora d'auto da San Francisco, fondata dal suo trisnonno T. S. Hawkins, autore di un libro di memorie che raccontava la miseria del Missouri, il viaggio, l'avventura, la fatica, le epidemie, gli incontri e gli scontri e, infine, l'arrivo alla frontiera, l'acquisto dei terreni, la costruzione di una cittadina. Gli parve strabiliante che proprio quella Hollister, oggi diventata capoluogo di una contea agricola con circa 35mila abitanti, potesse essere finita su felpe col cappuccio e magliette diffuse in tutto il mondo.

Eggers racconta anche che un commerciante della cittadina, dopo aver cercato nel 2006 di registrare il marchio di blue jeans Rag City Blues: Hollister, venne minacciato dagli avvocati di Abercrombie & Fitch. Il nome di quella località è, ormai per sempre, un marchio di fabbrica, e appartiene a chi l'ha registrato. I dirigenti comunali di Hollister cercarono persino di dare un senso all'impossibilità di utilizzare il proprio nome, chiedendo ad Abercrombie & Fitch di aprire un negozio nella cittadina: un negozio Hollister nella città di Hollister. Ma poiché quel luogo «non è una destinazione turistica come la vicina Salinas, con la casa di John Steinbeck, o come Gilroy, conosciuta come capitale mondiale dell'aglio», ed è popolato da «anziani abitanti bianchi e da un 77 per cento di abitanti identificati come "latino", che lavorano nelle aziende agricole circostanti», ed è in pratica un luogo *unglamorous*, secondo i dirigenti di Abercrombie & Fitch non può godere dei benefici del proprio nome, perché «il marchio aspirazionale non troverebbe il giusto pubblico».

Sin qui le interessanti notazioni di Eggers. Ma quello che soprattutto avvince nel libro è la scrittura di Hawkins, sia per l'alta percentuale di avventura che ci rimanda a tutte le storie western cui ci siamo appassionati sin da bambini, sia per lo speciale e arguto punto di vista del narratore, sia per la forma veloce, pulita, della efficacissima prosa paratattica. Il tono non è mai melodrammatico, e nemmeno epico. Ha la sbrigatività di qualcuno che ha raccolto

*Il tono non è mai melodrammatico, e nemmeno epico. Ha la sbrigatività di qualcuno che ha raccolto ricordi e appunti per ottant'anni.*

ricordi e appunti per ottant'anni, e li deve condensare in pagine destinate a costruire una storia che altrimenti non resterebbe a nessuno. T.S. Hawkins non pensa a riempire di svolazzi e di frasi a effetto la sua epopea. La racconta selezionando episodi rilevanti, come farebbe chi dovesse preparare la sintesi di una ricerca.

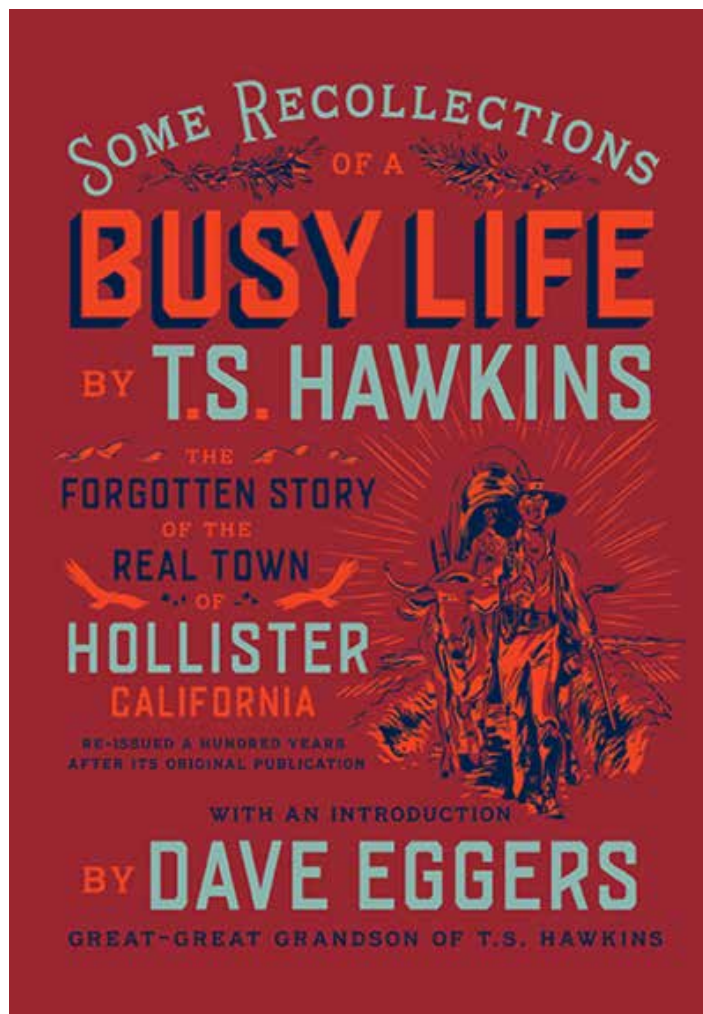
Dalla capanna di una località del Missouri dove Hawkins dorme con i fratelli, tra estive piogge monsoniche che filtrano tra le assi e invernali cumuli di neve che le incurvano, alla vita nei campi, con la caccia agli scoiattoli e agli opossum; dal viaggio in Kentucky col nonno all'idea di creare un emporio quando aveva ventun'anni (dormendo sotto il banco con un fucile a portata di mano); dal matrimonio con una ragazza che si rivela di salute incerta e cui i medici consigliano di trasferirsi dove ci sia un clima più secco alla partenza per il West... L'emigrazione della corsa all'oro era avvenuta 10 anni prima. Quando Hawkins lascia il Missouri, è organizzato: non si aspetta di far fortuna trovando una vena d'oro in un ruscello. A 22 anni, con un figlio e una moglie malaticcia, liquida i suoi beni, prende con sé il padre, i fratelli, il genero, 60 mucche, 4 carri, 14 cavalli e parte per la frontiera. Incontrerà gli indiani, caccerà antilopi, perderà uomini e animali, prima di arrivare a Mountain View, nel 1860. La moglie muore, lui si butta a dissodare terreni, si risposa, ha vari figli, sinché nel 1868, consorziandosi con altri agricoltori, compra da un certo colonnello Hollister 20mila acri di terreno. Fonda una nuova città, e più tardi, nel 1892, terribilmente addolorato per la morte per appendicite di un suo nipotino di 9 anni, fonda anche un ospedale, che ancora esiste: l'Hazel Hawkins Hospital. Una delle più belle pagine del libro racconta di quando la carovana di pionieri, passando nella zona

di Salt Lake City, incontra i mormoni, una comunità ritenuta pericolosa e infida quanto i nativi americani. Hawkins vede da lontano una grande casa, dove immagina abiti gente che vive nel benessere. Poiché lui e i suoi mangiano da mesi solo pancetta e carne salata, senza mai toccare una verdura, decide di fermarsi e chiedere se gli abitanti della casa possano vendergliene. Bussa, e nessuno risponde.

«Allora sono andato sul retro della casa, dove sotto un albero era seduto un uomo grande e grosso, con un bambino seduto su ciascun ginocchio, mentre una dozzina di altri bambini dai 2 agli 8 anni giocava nel prato intorno a lui. Due donne lavavano i panni in una vasca, e altri erano stesi ad asciugare. Era il mio primo incontro con la poligamia. L'uomo, come tutti

gli altri che ho incontrato più tardi, sembrava grasso e felice, mentre le donne erano sfinite e logorate».

Dopo un tour delle librerie e delle biblioteche californiane in cui ha letto e raccontato la *busy life* del trisnonno, l'autore-editore ci ha detto che si sarebbe ritirato in un cottage nei boschi di sequoie dell'entroterra di San Francisco, per cercare la concentrazione necessaria a terminare il suo prossimo romanzo. Chissà se ha portato con sé la prodigiosa macchina per scrivere pubblicizzata sul numero del «New Yorker» in cui è pubblicata la sua storia di Hollister: «Freewrite è una soluzione per gli scrittori distratti di tutto il mondo». Ha lo schermo ma non si collega al web, e, mentre si scrive, riga dopo riga, effettua un back up sul cloud dello scrittore.



# Perché oggi è necessario l'affaire Zola

Esce oggi il terzo volume dei Meridiani con i romanzi dello scrittore francese precursore del new journalism

Valerio Magrelli, «la Repubblica», 26 febbraio 2016

L'irresistibile trionfo di Pier Paolo Pasolini da un lato, l'attenzione accordata alle testimonianze letterarie e civili di Salman Rushdie o di Roberto Saviano dall'altro, mostrano quanto la nostra epoca sia sensibile all'interferenza tra autore e opera. Ebbene, in tal senso nessuno andrebbe accolto con più favore di Émile Zola, di cui i Meridiani Mondadori pubblicano il terzo volume dei *Romanzi* nell'esemplare cura di Pierluigi Pellini (pp 1900, euro 80). Secondo l'etimologia del termine «martire» (dal latino «martyr», ossia, appunto, «testimone»), il narratore francese rappresenta infatti il modello di un intellettuale che paga di persona per i propri ideali, dato che, come sembra, la sua morte avvenne per aver difeso Alfred Dreyfus nell'articolo del 1898 intitolato «J'accuse». Il celebre editoriale scagionava l'ufficiale francese di origini ebraiche, ingiustamente accusato di spionaggio a favore della Germania da parte degli alti gradi del suo stesso esercito. Oltre ai nomi già fatti, altri sarebbero qui da evocare: si vedano le ipotesi di omicidio, entrambe a carico dei servizi segreti sovietici, relative a Majakovskij o Camus. Tuttavia, l'uccisione di Zola per soffocamento causato dalla canna fumaria fu quasi per certo opera di uno spazzacamino affiliato a quella Lega dei Patrioti ferocemente antisemita e contraria all'assoluzione di Dreyfus. A chiunque ignorasse l'opera di questo romanziere, bisogna dunque anzitutto ricordare che egli fu uno tra i massimi esempi di magistero etico che l'Occidente conobbe da Socrate in poi. Ciò detto, rimane da capire perché mai un lettore italiano dovrebbe dedicarsi ai suoi

romanzi. Chiarita la grandezza morale dello scrittore, occorre domandarsi che cosa resti oggi della sua produzione.

Ebbene, il piano dei Meridiani risponde a tale domanda con 9 traduzioni complessive, ben 7 delle quali realizzate appositamente. La qualità della scrittura, quindi, costituisce il punto di forza del progetto. Ma osserviamo più da vicino il libro in questione, nelle egregie versioni di Giovanni Bogliolo, Donata Feroldi e Dario Gibelli, con un'introduzione, ricca, avvincente, accurata quanto le ben 450 pagine di note. In questa terza e ultima uscita, i 3 romanzi presentati sono *Germinal*, poi *La terra* e *La bestia umana*. Sia il secondo, sia il terzo titolo svelano il vero, atroce volto di una realtà solo apparentemente idillica. Così, mentre quel vasto affresco che è *La terra* mostra tutta la miseria celata dietro l'incanto del paesaggio rurale, *La bestia umana*, con la potente metamorfosi della locomotiva in animale leggendario, compone una cupa denuncia del lavoro ferroviario – a riprova di come la nuova tecnologia riproduca le stesse forme di sopraffazione caratteristiche dell'antico universo contadino.

Ma fra i 3 testi, è il primo a imporsi come il più riuscito. Incontrastato bestseller dell'ampio ciclo costituito tra il 1871 e il 1893 dai Rougon-Macquart (20 romanzi su un'unica famiglia), *Germinal* è Zola, anzi, secondo Pellini, «Zola è *Germinal*. Lo sapevano i minatori di Denain, in delegazione ai funerali dello scrittore: in tenuta da lavoro, nell'immenso corteo che si snodava per le vie di Parigi avvicinandosi al cimitero di Montmartre, il 5 ottobre 1902,

scandivano il titolo del libro che per primo aveva dato dignità letteraria alla loro inumana fatica, voce universale alle loro sacrosante rivendicazioni, credito poetico, e profetico, al futuro germinare di una società più giusta».

La vicenda si svolge nella Francia settentrionale, e narra la spaventosa vita dei minatori durante la seconda rivoluzione industriale, analizzando l'organizzazione politica della classe operaia. D'altronde, come spiegava Zola, «il romanzo è la rivolta dei salariati, una spallata alla società, che per un istante scricchiola: insomma, la lotta fra capitale e lavoro. Per questo il libro è importante». Da qui la potente, cruda matericità di tanti capitoli, che trovano il loro apice nel crollo del pozzo, mostruoso Minotauro (oppure Vampiro) alimentato dalla carne delle sue vittime.

Fra le sequenze più efferate, quella che vede uno sciopero sindacale trasformarsi in rivolta, dove una donna si accanisce sul cadavere dell'avidroghiere Mairat, noto per essere un molestatore, fino a castrarlo: «Alla fine riuscì a strappar via il brandello, un mucchietto di carne villosa e sanguinante, che agitò con una risata di trionfo: L'ho preso! L'ho preso! L'orrendo trofeo fu salutato dalle imprecazioni di tante voci stridule».

Il passo mette in evidenza il doppio registro, realista e visionario, di Zola, capace di fondere lo sguardo

proprio del Naturalismo con l'invenzione di matrice simbolista. L'atroce scempio si tramuta infatti in scena dionisiaca, le mogli dei minatori si fanno menadi, il discorso di classe si proietta sullo scenario del Mito in una «stupefacente consustanziazione di linguaggio tecnico e scarto metaforico, precisione referenziale e libertà figurale» (Pellini).

C'è però un ultimo elemento da notare. Malgrado l'impegno civile, il romanziere dovrebbe ormai apparirci piuttosto estraneo e lontano: il suo paleomarxismo, il feroce attaccamento alla terra (suo padre, veneziano, si chiamava Zolla...), la contrapposizione fra borghesia e proletariato sembrerebbero agli antipodi rispetto alla nostra era telematica e «liquida». Invece c'è un'intuizione a renderlo sorprendentemente moderno: l'anonimato del Capitale.

La forza di *Germinal*, infatti, risiede anche nell'immagine di un potere economico del tutto privo di connotati umani. Attraverso la metafora religiosa del nume sconosciuto e malefico, «accucciato nel suo tabernacolo», l'autore mette in scena una finanza ormai disincarnata. Non per nulla, egli voleva sopprimere la descrizione degli azionisti (leggi «padroni»), per fare di loro «una specie di Dio che vive nell'ombra mangiando gli operai». Che c'entra tutto ciò con la cronaca odierna? Sostituite la parola «azionisti» con «banchieri», cambiate il termine «operai» con «correntisti», e il gioco è fatto.

*La forza di Germinal, infatti, risiede anche nell'immagine di un potere economico del tutto privo di connotati umani.*

# Meno Dante. E un po' di Fantozzi

Cinema, canzone, stranieri, scienza, teatro: la scommessa dello studioso Claudio Giunta. Ecco la nuova antologia edita da Garzanti Scuola dedicata al triennio delle superiori

Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 26 febbraio 2016

Che cos'è la sineddoche? E l'ipallage? E la litote? E che cos'è la focalizzazione? La sindrome da eccesso di figure retoriche e di narratologia affligge la scuola, almeno da quando lo strutturalismo e la semiotica, con tutti i formalismi venuti dalla Russia e dalla Francia e rielaborati in salsa storico-filologica italiana, trionfavano non solo nelle università ma anche nei licei. Persino un maestro della critica formale come Tzvetan Todorov qualche anno fa ha fatto autocritica, intitolando un libro *La letteratura in pericolo*: preoccupati come siamo della strumentazione, dei metodi e dei meccanismi, non riusciamo più a capire il senso profondo dei capolavori.

È il parere di Claudio Giunta, classe 1971, professore di Letteratura italiana all'Università di Trento, autore di saggi sulla poesia medievale ma anche narratore di viaggi (Giappone, Islanda...), indagatore ironico della società e della politica, scrittore noir. E ora antologista. Non un antologista accademico, ma un antologista militante, cioè idiosincratico e visibilmente schierato. *Cuori intelligenti* è un titolo tratto dal Libro dei Re e annuncia ciò a cui aspira il curatore descrivendo i mille anni di letteratura italiana per il triennio delle superiori: non formare specialisti di Petrarca o di Boiardo, ma «far crescere gli studenti sia dal punto di vista emotivo sia dal punto di vista intellettuale». Cinque volumi cartacei, versione ebook con materiali aggiuntivi, editore Garzanti Scuola.

Per valutare al meglio il quoziente idiosincratico, andiamo subito all'ultimo volume (destino delle antologie essere osservate dalla fine), che affronta la

materia dal secondo Novecento a oggi. «Molte antologie scolastiche», dice Giunta, «strizzano i testi in modo eccessivo, adottando un format che va bene per Cavalcanti e per Buzzati. Se leggo i racconti di Fenoglio, la prima domanda da porre agli studenti non è sull'impasto linguistico del testo, ma su che cosa dice a proposito della vita dei contadini piemontesi. Se leggo *Petrolio* di Pasolini, le domande da porsi non sono sulle sequenze narrative, ma sulle ragioni per cui il petrolio diventa tanto importante all'inizio degli anni Settanta».

A prima vista, salta all'occhio l'incrocio tra canone (Ungaretti, Montale, Saba) e tentativo di scombinare le carte tradizionali (molta saggistica, molta letteratura straniera da Beckett a Roth a Littell, molto cinema, scienza, storia dell'arte, teatro, canzone); la partizione ibrida tra filoni letterari (ermetismo, neorealismo eccetera), monografie e tematiche sociopolitiche (boom economico, crisi, contestazione, giustizia...): partizione che è lo specchio di una materia fluida, segmentata, in cui poesia romanzo saggio reportage si contendono il primo piano della scena letteraria. «Bisogna tener presente che nel secondo Novecento ci sono autori che fanno molte cose, difficili da inserire in una sola casella: Calvino è lo scrittore del labirinto, ma è anche l'autore del manifesto del neorealismo. Il fatto è che un antologista ha due strade: offrire una vetrina, una mappa dell'impero, oppure individuare un paio di linee storiografiche e procedere su quelle, gerarchizzare, far capire che non serve leggere tutto ciò che circola, insegnar loro ad andare in una Feltrinelli sapendo cosa

cercare». Per la poesia c'è il versante neorealista, con Quasimodo e Scotellaro, c'è la «terza generazione» di Luzi e Caproni, poi ci sono Giudici, Pagliarini, Zanzotto, la neoavanguardia di Sanguineti: «Ma senza esagerare con la neoavanguardia, che ha un gergo piuttosto indigesto per gli studenti». Ma il vero protagonista post Montale che emerge dall'antologia è Vittorio Sereni: «Sereni ha messo insieme la migliore raccolta poetica sulla guerra, *Frontiera*, e la migliore raccolta sulla vita in Italia nel dopoguerra, *Gli strumenti umani*. E parla di sé, ma senza solipsismi, voglio dire, vede la vita intorno a sé, sa metterla in versi con un laico, asciutto, pessimistico, antiretorico sguardo verso l'esistenza: uno sguardo che mi sembra proponibile, quasi come abito di vita, agli studenti di oggi».

E gli altri? Stupisce l'assenza di Giovanni Raboni. «Non considero Caproni un poeta grande come Sereni e – come del Fortini maturo, che pure mi piace molto, non amo i toni predicatori – così del Caproni maturo e anziano non amo la teologia negativa, le pose sapienziali. Mi piace il secondo-ultimo Raboni, che è un eccellente poeta-letterato e che non ho messo soltanto per mancanza di spazio. Ma né Fortini né Raboni sono poeti all'altezza di Sereni». Evitare l'effetto repertorio è stata la preoccupazione anche per gli ultimi decenni. «Dopo gli anni della frantumazione e della deriva della lirica, mi è sembrata significativa l'esperienza di chi riparte da zero, di quelli che scrivono versi come fosse la prima volta, cominciando anche solo dalla vita vissuta: Attilio Lolini, Patrizia Cavalli, Vivian Lamarque. E Milo De Angelis, oggi forse il maggior poeta italiano in attività, che recupera l'idea della poesia come modo d'espressione autonomo e alto».

*«Bisogna tener presente che nel secondo Novecento ci sono autori che fanno molte cose, difficili da inserire in una sola casella.»*

Anche per la prosa contemporanea le scelte sono andate in una direzione molto soggettiva, che parte da Tondelli e attraversa i Cannibali (Ammaniti e Nove). I narratori d'oggi che Giunta proporrebbe a uno studente di liceo sono autori al confine tra fiction, non fiction, autofiction. «Mi pare che il filone più interessante degli ultimi anni sia quello che rasenta il reportage e la cronaca». I nomi? «Su *L'abusivo* di Antonio Franchini non ho dubbi: qualità di scrittura molto alta, che intreccia un episodio di cronaca, l'omicidio del giornalista Giancarlo Siani, la storia italiana degli anni Ottanta e la vita privata dell'autore (gli amici, i colleghi, i familiari), splendidamente descritta. Poi credo sia giusto antologizzare Walter Siti, che è capace di raccontare quel che Hegel definisce "il proprio tempo appreso col pensiero": Siti mette il dito nelle piaghe della nostra epoca, anche nelle cose più spiacevoli, che è un po' quello che fa, ancora meglio di lui, Houellebecq». E poi c'è *Gomorra*... «A me interessano i libri che dicono qualcosa sulla storia italiana recente, di cui i ragazzi non fanno quasi niente: anche dal punto di vista didattico, l'intreccio tra letteratura e storia contemporanea funziona molto bene. Per questo ho messo la camorra di Saviano e però anche *L'affaire Moro* di Sciascia. Aldo Busi è uno dei grandi narratori contemporanei, ma piuttosto che proporre il *Seminario sulla gioventù* preferisco far leggere *Altri abusi*, un capolavoro: reportage di viaggi dal mondo inseriti in una cornice familiare, nella provincia bresciana». Spiace molto che manchi il filone comico, nelle sue varie declinazioni dal picaresco al grottesco al satirico, che nel Novecento ha dato nomi come quelli di Zavattini, Flaiano, Campanile, Malerba, Celati, fino ai romanzi di Benni. «Già, ma c'è il Villaggio di Fantozzi nella sezione sul lavoro: l'identikit dell'italiano medio nella sua versione tragicomica». Tutto interessante, ma tanto è tutto inutile se il Novecento letterario per gli studenti italiani arriva a Pirandello e al primo Montale. «Per questo, secondo me, bisogna introdurre la contemporaneità molto prima, magari rinunciando a riempirsi la testa di Dante per 3 anni: ridurre la Commedia e soprattutto meno teoria, meno metodi e meno gerghi critici».



# Il caso Città in fiamme

Dario Diofebi, minimaetmoralia.it, 27 febbraio 2016

In un'epoca in cui i romanzieri arrivano a fine mese correggendo racconti sui vampiri degli adolescenti a cui insegnano scrittura creativa, se sono fortunati, o riparando tetti e guidando autobus, se non lo sono, un romanzo d'esordio giunto in libreria forte di due milioni di dollari di anticipo da Knopf e di un'ancora precedente vendita dei diritti cinematografici a Hollywood non può che essere guardato con sospetto.

Non può che essere sfogliato dai critici, nelle 6.500 copie gratuite stampate e distribuite in pre-lettura (una tiratura che la maggior parte degli editori sognano di ottenere con le vendite), con il profondo e plausibilmente inconscio desiderio di scoprirlo mediocre, di vederlo fallire. Chi sarà mai, insomma, questo Garth Risk Hallberg, per il quale le regole del mondo letterario sembrano magicamente sospese?

E davvero *Città in fiamme* pare fare di tutto per presentarsi al lettore con l'arroganza del primo della classe: lo smodato *hype* commerciale, la lussuosa edizione costellata di riproduzioni digitali (da un'intera fanzine di un'adolescente punk al manoscritto macchiato di whisky di un reportage giornalistico), il peso di un contratto troppo scandalosamente privilegiato da ignorare. Ma, più di tutto, le *dimensioni*: 911 pagine di romanzo d'esordio che, pur tenendo in conto una certa recente fascinazione del pubblico per *the big book* (ci scherzava su Jonathan Franzen nel suo ultimo, a sua volta prolisso, *Purity*), rischiano di scoraggiare anche i più volenterosi.

Tutto questo, tuttavia, va riposto, messo da parte per il tempo (considerevole) necessario alla lettura del testo, se si vuole approcciare il libro onestamente. È uno sforzo che Hallberg sembra chiedere ai suoi lettori, un patto narrativo *sui generis*, la sospensione del (pre)giudizio con la promessa che alla fine ne sarà valsa la pena. Quello che segue è il mio personale resoconto del bilancio di questo scambio.

La trama di *Città in fiamme* si snoda in modo tutt'altro che lineare tra l'inverno del '76 e l'estate del '77 a New York. Attraverso continui flashback agli anni Sessanta e occasionali flashforward ai primi anni del nuovo millennio, la narrazione scandaglia le vite di un cospicuo numero di personaggi cercando una spiegazione alla misteriosa aggressione che nella notte di Capodanno del '77 ha lasciato la giovane Samantha Ciccario, studentessa alla NYU appassionata di fotografia e musica punk, in fin di vita a Central Park. In una continua, ravvicinata alternanza di punti di vista, il testo si muove attraverso Manhattan, Brooklyn e il New Jersey e attraverso alcuni (e selezionati) strati sociali: dalle vite *cool* e affascinanti dei super-ricchi dell'alta finanza alle vite *cool* e affascinanti dei punk delle case occupate nel Lower East Side, passando per il fascino *cool* delle vite di un reporter alcolizzato e un detective della Omicidi a un passo dalla pensione. In un progressivo accelerarsi del ritmo narrativo, la trama raggiunge il suo apice e la sua risoluzione nel blackout di Manhattan del luglio '77, in cui tutti gli attori di questo dramma a orologeria finiscono per incontrarsi e scontrarsi nel corso di una lunga notte che, immancabilmente, cambierà per sempre le loro vite. Il primo impatto con il romanzo, mentre ci si districa tra le pieghe di un ideale primo atto narrativo da non meno di 2-300 pagine, non può che infondere nel lettore un senso di rispetto per tanta sfacciata ambizione letteraria: Hallberg non ha solo prodotto tre volte le pagine di un esordiente medio, le ha anche riempite con un linguaggio estetizzante, carico di immagini elaborate e un vocabolario implacabilmente erudito; e le ha usate per raccontare una storia con una ventina di personaggi e quasi altrettanti punti di vista, con le difficoltà aggiunte di una cornice storica estremamente specifica e impegnativa. È un azzardo quasi incosciente, un guanto di sfida al buon senso editoriale e alle abitudini stesse dei lettori contemporanei. Se i suoi personaggi combattono

l'establishment con la rabbia urlata e le registrazioni lo-fi nei garage, la sua scrittura ornata di riferimenti classici e metafore complesse assume al giorno d'oggi una sfrontatezza a suo modo altrettanto punk.

Al crescere delle pagine sul lato sinistro del libro aperto, tuttavia, non si può fare a meno di notare alcuni elementi stridenti, il primo dei quali risiede in quella stessa ricercatezza linguistica che inizialmente ci aveva impressionato: l'alternarsi dei punti di vista, da un giovane professore di letteratura a un adolescente punk che ha lasciato il liceo, è purtroppo contraddistinto da un'insopportabile monotonia, una voce unica che attinge a un unico, costante serbatoio di immagini e riferimenti.

Dietro le riflessioni sull'arte del professore e sulla religione del ragazzo, come pure ai dubbi e alla retorica di uno stuolo di altri personaggi, è sempre troppo facile vedere in trasparenza una sensibilità comune, colta e raffinata: quella, va da sé, dell'autore stesso. Se quest'uniformità risulta tutto sommato credibile nei (tanti) capitoli dedicati a letterati e artisti, raggiunge livelli quasi goffamente comici quando un broker di Wall Street ed ex quarterback della squadra di football universitaria impiega quattro righe per descrivere i gesti del suo commensale a pranzo, attraverso una lunga e piuttosto vaga similitudine che include due parole (non tradotte) in una lingua straniera, un'immagine teatrale e un riferimento mitologico particolarmente colto:

*Eppure, mentre Keith mangiava, i gesti di Amory si fecero in qualche modo quantitativi, come i gesti di un uomo che stia cercando di acquistare un tessuto in una lingua che non conosce. Il gesto del quanto costa, il no, non potrei mai, il gesto di Lachesi di misurare qualcosa perché venga tagliato. E quando l'astuccio in cuoio sintetico contenente il conto fu restituito al cameriere, si portò le mani in grembo. «Bene dunque. Parliamo di affari».*

Nell'avanzare della lettura, è triste constatare che nel coro delle voci di *City on Fire*, la polifonia si appiattisce in un unisono piuttosto deludente.

La stessa struttura corale del romanzo porta gradualmente alla luce un secondo aspetto poco convincente:

nell'orchestrare gli incroci e i contatti tra i personaggi, Hallberg ricorre con frequenza a soluzioni narrative nel migliore dei casi estremamente coincidentali, quando non del tutto incredibili. In una Manhattan ridotta a minuscolo paesino, tutti sembrano di continuo incontrare tutti, o vivere dirimpetto gli uni agli altri, o avere, più o meno consapevolmente, innumerevoli conoscenze in comune.

La trama stessa, nel suo apparente complicarsi, sembra man mano stilizzarsi/irrigidirsi su schemi lineari con *villain* inderogabilmente cattivi cattivi e eroi che affrontano lente e dolorose prese di coscienza. Ai cattivi non è concesso il lusso di un punto di vista, se non quasi di sfuggita negli ultimissimi capitoli, e la loro esistenza pare giustificarsi solo in quanto motori immobili della trama. Le mefistofeliche macchinazioni di un'eminenza grigia dell'alta finanza, che gli valgono il soprannome per nulla ironico di *Demon Brother*, si succedono in un'escalation di perfidia inspiegabile e non spiegata, mentre la furia nichilista della sua controparte nel mondo punk, il Tyler Durdenesco Nicky Chaos, si giustifica in un confuso miscuglio di filosofia d'accatto e pulsioni sessuali.

Eppure nulla di tutto questo costituisce un reale problema nella lettura di *City on Fire*. Pur nella loro frustrante univocità, le pagine di Hallberg trovano slanci di scrittura davvero apprezzabili, mentre la macchinosità del plot non è tanto pronunciata da impedire al romanzo di acquisire un passo narrativo e una tensione piuttosto efficaci, quantomeno nell'ultimo terzo del testo. Si sarebbe quasi tentati, in un certo senso, di ascrivere i difetti del libro alle difficoltà dell'esordio, di perdonare la mancanza di controllo alla luce della mancanza di esperienza. Si ha davvero la voglia di concedere al romanzo un'epiché sostanziale, di lasciare che si esibisca con la benevolenza che si riserva ai giovani impetuosi e di talento, di stare a vedere *dove vuole arrivare*.

Ed è qui, purtroppo, che il problema principale di *City on Fire* viene fuori: perché al netto dei suoi difetti strutturali e delle sue imperfezioni di voce e tono, al netto delle torrenziali riflessioni e della superflua minuzia delle *backstories*, al concludersi

della vicenda il libro finisce col violare quel patto stipulato col lettore, la promessa che tutte le fatiche sarebbero state ripagate. Che, insomma, Hallberg avrà sì scritto un libro smodatamente ambizioso che costringe il lettore a un tour de force inusitato, ma lo ha fatto per un'ottima ragione, per offrire qualcosa di unico, di importante.

Questo qualcosa, tristemente, non c'è. Non c'è nella creazione di un universo vivo e sfaccettato, perché la New York di Hallberg è sorprendentemente stilizzata e limitata ai palazzi dei ricchi e agli squat degli anarchici, con riferimenti storici e culturali (da David Bowie a Patti Smith, dall'eroina ai quaaludes) distribuiti un po' qua un po' là a dare l'impressione più di una cartolina che di una città in fiamme. Non c'è nell'estrinsecazione di traguardi filosofici o emotivi che vadano al di là di quanto è riassumibile in quarta di copertina: l'impossibile ricostruzione del senso di una storia partendo dalle singole monadi che la compongono (con immagini di giornalismo investigativo e vero e proprio *detective work* che sfociano apertamente nel cliché), il ricorso all'amore come sola fonte di senso e di speranza in un'esistenza altrimenti condannata alla solitudine.

Non c'è, si direbbe, quel qualcosa di essenziale e di vero e di unico (per evitare un inutile ricorso al termine *nuovo*) che tutta l'ambizione del romanzo sembra dare per scontato si celi al termine delle sue quasi mille pagine.

Questo non vuol dire che *City on Fire* sia un libro frivolo o senza sostanza. Tuttavia è innegabile che lasci al lettore un fastidioso senso di insoddisfazione che si riassume in una protesta forse ingenua e paradossale: era davvero necessario? Era necessario un romanzo così articolato, ostinatamente complesso nella superficie (ma in fondo semplice nello sviluppo reale) e, di nuovo, così lungo, lungo, lungo, per raccontare una storia tanto ordinaria? Per esprimere concetti condivisibili, ma di certo già sentiti? Per dipingere il quadro di una città e di un'epoca che risponde esattamente a tutte le nostre aspettative su di essa e riconferma senza eccezioni tutto ciò che ne pensavamo già? Si potrebbe obiettare: è forse obbligatorio che un libro molto lungo sia allo stesso tempo innovativo, profondo, sconvolgente? Forse no, ma credo che qualunque lettore arrivi a pagina 911 di un romanzo e si trovi a pensare «tutto qui?» abbia il diritto di sentirsi quantomeno tradito.



## *Le età di July*

Ha abbandonato gli studi «per non essere piegata alle convenzioni della società», ed è diventata musicista punk, poi regista e scrittrice. Miranda July, mamma da poco, alle madri che non si sentono mai all'altezza dice...

Manuela Cerri Goren, d.repubblica.it, 29 febbraio 2016

Cercare una definizione per Miranda July è praticamente impossibile: scrittrice, regista, attrice, produttrice, soggettista, artista, creatrice di app per smartphones, designer di borsette e... moglie e madre. Ha esordito nel romanzo con *Il primo uomo cattivo*, che uscirà in Italia il 3 marzo per Feltrinelli: è l'improbabile storia di una donna di mezz'età, Cheryl, che accetta di ospitare Clee, la giovane figlia dei suoi datori di lavoro, e finisce con il trovarsi ben presto coinvolta in una serie di fantasie lesbico-masochiste, che si tramutano in seguito in una vera relazione con rivolti insospettati. Miranda vive e prevalentemente lavora nel quartiere di Los Angeles Silverlake, una zona popolata da hipster come lei, che ama le boutique vintage, i ristoranti vegetariani e il negozio di libri del quartiere, Skylight Books. Con la corona di riccioli bruni, gli occhioni azzurri perennemente spalancati e il modo di parlare che ricorda un po' la Annie Hall di Woody Allen, Miranda è diventata un esempio di stile alternativo per una nuova generazione di ragazze, che la seguono fedelmente in tutte le sue incarnazioni: cinema, letteratura, performance art. O che s'ispirano a lei anche solo per copiarne lo stile sartoriale, che va dai pantaloni di pelle comperati per 20 dollari da Squaresville (ne è molto fiera) fino all'abito di Prada (che tiene con cura per non rovinarlo).

### *Giovinetza e prime scelte*

Esile, minuta, naturalmente elegante (chissà com'era da punk), dopo un inizio un po' reticente Miranda si rivela simpatica, aperta e finisce perfino col

confessare di aver lavorato, giovanissima, nel mondo dello striptease. «Mi sembrava un dettaglio negativo, da non mettere in rilievo», spiega ridendo. «Non volevo che, leggendo una mia intervista, le ragazzine che mi seguono pensassero: "Beh, se l'ha fatto Miranda allora diventare stripper è ok!". Oggi mi sembra decisamente una scelta avventata, poco saggia. D'altra parte non vorrei rinnegarla... No, ho deciso di farla mia, di accettarla!». Nonostante l'ironia che sprigiona, ha modi pacati e sommessi. Un favoloso mix di forza e fragilità. Nata in Vermont nel '74, Miranda Grossinger (diventerà July in seguito) si trasferì con la famiglia a Berkeley, in California, da bambina. È figlia di due scrittori che avevano fondato una piccola casa editrice: una famiglia anticonvenzionale e molto liberal, tanto che, ancora oggi, Miranda «sente» la voce del padre che le consiglia di essere più progressista e più sensibile a livello sociale. Al secondo anno di università decide improvvisamente di lasciare gli studi e di trasferirsi a Portland, in Oregon, dove si identifica con le Riot grrrl (bande punk rock del femminismo militante) e frequenta Carrie Brownstein, voce e chitarra delle Sleater Kinney, ancora oggi una delle sue migliori amiche. «Per me l'università è solo un modo per prolungare la dipendenza dai genitori mentre io volevo essere indipendente. La scuola era parte dell'establishment, e io non volevo essere "educata". La società mirava a cambiarmi, a piegarmi ai suoi valori e alle sue convenzioni. Carrie e io eravamo punk, immerse nel mondo delle Riot grrrl, giovani, selvatiche e maleducate. Il nostro modo di esprimerci

era decisamente scarno. Cercavamo di cambiare il mondo, ma non sapevamo da che parte cominciare. Le ragazze di oggi come Lena Dunham, un'altra grande amica, sono molto diverse: hanno imparato a trasformare il sistema dall'interno. Sono gentili, intelligenti, educate e dicono spesso "ti amo". Hanno un'abilità nella comunicazione che noi potevamo solo sognare». A vent'anni Miranda cambia ufficialmente il cognome, Grossinger, in July: «Un atto di autodeterminazione e di vanità. Volevo un nome che mi piacesse: July era carino, gustoso, solare, divertente. Sì, forse è un nome da ragazzina, ma ormai...».

#### *Una carriera anomala*

Miranda July racconta di non avere mai avuto un vero lavoro dall'età di 23 anni. A 16 anni ha scritto la prima commedia, che ha messo in scena con un gruppetto punk. Il primo vero progetto è arrivato nel '95 con Joanie 4 Jackie o Big Miss Moviola, com'era chiamato allora: raccoglieva i corti realizzati da migliaia di ragazze; ora verrà raccolto in un archivio al Getty Museum. Il Sundance Lab, una sezione del famoso festival per aspiranti registi, le diede la possibilità di girare il suo primo film, *Me and you and everyone we know*, scritto, diretto e interpretato da lei. «Dopo il successo di *Me and you* c'erano produttori che volevano finanziarmi altri lavori. Ma per me, che non possedevo una carta di credito perché pensavo che comprare a credito fosse un'operazione sbagliata, era altrettanto sbagliato accettare soldi per un film che non avevo ancora immaginato». E dunque, rinunciare così al sogno americano che chiunque insegue approdando a Hollywood? «Beh, l'etichetta di filmmaker indipendente mi rendeva nervosa. Temevo che, accettando il denaro dell'establishment, avrei compromesso il mio modo di pensare e di creare. Quindi declinai le offerte. A quell'età ci si ritiene invincibili. E per fortuna! Se avessi sbagliato, l'avrei fatto con le poche risorse che avevo e la responsabilità sarebbe stata solo mia». Dalla regia è passata alla letteratura. «Sì. Ero felice del mio successo iniziale, ma volevo usarlo per scrivere un libro di racconti. Quando pubblicai *No one belongs here*

*more than you* (in italiano *Tu più di chiunque altro*, Feltrinelli) capii che dovevo continuare a lavorare in modo da rispecchiare la mia personalità e ciò che mi faceva sentire a mio agio».

#### *Amore e fiducia*

Durante la promozione del suo primo film, proprio al Sundance, Miranda incontrò un altro regista, anch'egli al festival per promuovere il suo esordio, *Thumbsucker*: si chiamava Mike Mills. Si conobbero a un party, e Mike ricorda ancora il vestito giallo di Miranda e il suo stile forte ed eloquente. Fu subito amore, e i due si sposarono in Nevada nel 2009. «Mike e io parliamo continuamente dei nostri progetti. Ma l'unico modo in cui il nostro matrimonio e il nostro lavoro possono coesistere è mantenendo una certa privacy. Mike ha appena finito di girare un film e io credo di essere andata sul suo set appena una volta. Lui non ha letto *Il primo uomo cattivo* (che esce il 3 marzo da Feltrinelli, ndr) finché non è stato pubblicato. Certo, è stato il primo cui ho raccontato cosa aveva ispirato il libro, ma mi agitava un po' l'idea di discutere con lui il soggetto del film che sto scrivendo. Alla fine ne abbiamo parlato per tre ore di fila e i suoi commenti mi hanno incredibilmente arricchito. Ci conosciamo da dieci anni ormai, e sappiamo di poterci fidare l'uno dall'altro. Teniamo molto al feedback reciproco, ma certamente l'impegno professionale di ciascuno dei due non può dipendere da quello. In fondo è bene mantenere dei margini di discrezione, così ci stupiamo sempre l'uno dell'altra».

#### *Libri e teatro*

Dopo la pubblicazione di *Il primo uomo cattivo* negli Usa, circa un anno fa (il romanzo, a tratti innocente e surreale, rispecchia le nevrosi e il modo naïf di concepire l'amore tipico degli americani, ed è terribilmente affine agli altri progetti di Miranda), July si è dedicata a una pièce teatrale dal titolo *New Society*. Più che altro è una performance art: nell'arco di due ore coinvolge il pubblico in un'esperienza interattiva per creare, per l'appunto, una nuova società. Siete musicisti? Componete l'inno nazionale. Siete artisti? Disegnate una bandiera.

Scriviamo assieme la nostra costituzione. E così via. Lo spazio limitato del teatro diventa un incubatore post-apocalittico dove tutti vengono coinvolti nella creazione di un nuovo mondo. «È stata un'esperienza imprevedibile, a tratti entusiasmante. Sembrava un happening estemporaneo, mentre per 3 anni non ho fatto altro che cercare di immaginare ogni scenario. Ho riunito 10-12 persone per volta, metodicamente, e le ho usate come cavie, per osservarne le reazioni e i contributi. Nonostante questo, le performance di New York, San Francisco, Boston, Los Angeles e Londra sono state come un lancio nel vuoto. A New York avevo dato troppe interviste e il pubblico sapeva già cosa aspettarsi; a Londra gli spettatori erano estremamente riluttanti a partecipare, all'inizio, poi però sembravano tutti attori professionisti. La spontaneità è preziosa ma facilissima da compromettere. È anche importante che la si distingua da ciò che è pianificato: solo così la performance è efficace».

#### *La maternità*

Ci avviciniamo alla fine del nostro incontro e Miranda dice di avere cercato di portarsi avanti il più possibile con il lavoro, che include una produzione artistica per Artangel, oltre al soggetto di un film in cui

questa volta non reciterà per poter passare il più tempo possibile con il figlio di tre anni, Hopper. Aveva incominciato a scrivere *Il primo uomo cattivo* mentre era incinta, e una parte del libro è indubbiamente stata influenzata dall'attesa. Il senso di inadeguatezza di Cheryl, la protagonista, davanti all'irrompere della bionda e maleducatissima Clee nella sua vita, non può non far riflettere sul timore che la maternità porta con sé per l'arrivo di un nuovo essere umano nella nostra esistenza. «Ho sempre desiderato avere figli, fin da bambina. Ma avevo una visione "mistica" della maternità, lontana anni luce dalla realtà. Il libro contiene solo il riverbero della mia gravidanza, non ha davvero attinenza con la storia che ne è nata. Come tutte le mamme cerco di fare del mio meglio, anche se non sembra mai abbastanza. La cosa più difficile è evitare di essere sempre ansiosa o avvilita perché non mi sento all'altezza. D'altro canto so di essere incredibilmente fortunata per il fatto di vivere questa esperienza. Sto male quando non sono a casa con mio figlio, ma mi ripeto che non c'è modo di vincere in questo gioco. Poi si rifletto su e mi dico che non è vero: sto vincendo, stiamo vincendo tutte noi donne, come mamme e come lavoratrici. Dobbiamo solo capire di che cosa abbiamo davvero bisogno per sentirci felici».

