La rassegna stampa di Oblique

maggio 2016

La rassegna stampa del mese si apre con Animale, un racconto di Marco Granata

Avevo le mani piccole e sporche di terra: mi riparavano dal sole dell'infanzia e scivolavano sul tappo dei barattoli che nonna usava per la conserva e le marmellate. Dovevo quasi sempre chiamare nonno. Le sue mani erano grandi e forti, e sembravano legno tanto erano incallite: erano abituate a lavorare il ferro e coltivare la terra da una vita, ma non mi hanno mai fatto del male.

Scendevo in cantina subito dopo pranzo e prendevo due o tre barattoli, per poi correre in giardino. Nei più piccoli ci mettevo le formiche, che ancora riuscivo a prendere tra indice e pollice senza schiacciarle. Gli scarabei invece li catturavo con i barattoli più grandi e mi davano molte più soddisfazioni, perché erano più difficili da prendere e ci ho messo del tempo per capire dove scovarli. Guardavo le loro

zampette articolate graffiare contro il vetro, finché non smettevano di lottare e tornavano a muoversi solo se riaprivo il barattolo.
Una volta, con uno dei barattoli più grandi, quelli che nonna usava per le zucchine sottolio, sono riuscito a catturare una vespa. Avevo sentito nonno che diceva a nonna di preparare un'altra trappola con acqua, aceto e zucchero, e ho capito come faceva a prenderne così tante in quelle mezze bottiglie appese ai rami dei peschi. Un giorno che c'era pure Daniele abbiamo messo acqua, aceto e zucchero in uno di questi barattoli più grandi, lo abbiamo lasciato in mezzo al prato e ci siamo allontanati di qualche metro. Dopo pochi minuti c'erano già due vespe e un bombo che ci giravano attorno. Non appena una vespa si è spinta più a fondo mi sono avventato sul barattolo e l'ho richiuso. Sentivo sui palmi i colpi della vespa che si schiantava contro le pareti.

La ragazza è seduta dietro la scrivania; è al telefono, parla veloce e con la mano sinistra prende appunti su un taccuino: è in divisa, sembra poco più giovane di me. Dietro di lei la foto di un lupo, che dopo la sua reintroduzione nel parco ne è diventato il simbolo. Su un tavolino vicino alla finestra ci sono degli opuscoli sull'attività di volontariato nel parco e una pila di riviste di fotografia naturalistica. Mi avvicino alla scrivania. Le risposte della ragazza si fanno sempre più vaghe, inizia ad allontanare lentamente il ricevitore dall'orecchio e poi dice: «Certo, arrivederci». Continua a scrivere per qualche secondo, si gratta la nuca con il tappo della penna. Fissa per un attimo la sua mano destra, che porta all'anulare un anello e ha già la pelle opaca delle donne mature. Alza lo sguardo e mi squadra.
«La manda Orlandi?»
«Sì, devo chiederle—»
«Sono qui», e nella sua mano compare un mazzo di chiavi. «Sa dov'è il primo cancello?»
«Ci venivo da bambino qua.»
«Benissimo, allora sa già la strada.»
Stavo per dirle che ci ero venuto l'anno prima che chiudessero la vallata. Lei continuava a fissarmi senza dire una parola. Allora l'ho ringraziata e me ne sono uscito. Le cime delle montagne erano ancora coperte da uno spesso strato di nuvole. Era iniziato a piovere, così per arrivare alla macchina ho tirato su il cappuccio della giacca a vento.

Le vacanze estive della prima elementare sono iniziate con papà che mi ha svegliato alle cinque. Ha detto che nonno sarebbe arrivato nel giro di mezz'ora e dovevo farmi trovare pronto. In camera era accesa solo la lampada sul comodino e da fuori non arrivava nessun rumore. Di solito, quando mi svegliavo, papà era già al lavoro: ora era davanti a me in pigiama e con gli occhi semichiusi. Da come mi guardava capivo che era fiero di me, e un giorno mamma mi ha detto che era stato lui a proporre a nonno la cosa. Abbiamo fatto colazione insieme: mi ha fatto assaggiare il suo caffè e c'è mancato poco che non lo sputassi. Dopo sono andato in bagno: avevo i capelli arruffati e gli occhi rossi. Sulle spalle e sul petto si vedevano i segni lasciati dalle coperte stropicciate. Mentre mi lavavo i denti ho sentito papà togliere l'antifurto e aprire la porta. Allora sono corso in cucina e c'erano nonno e papà che parlavano piano per non svegliare mamma. Nonno mi ha sorriso e papà mi ha dato lo zainetto con dentro i miei occhiali da sole, la felpa della Nike e il cappellino di Dragon Ball. Mi ha detto: «Portami una trota ché poi mamma la fa come piace a noi».
Nonno mi ha fatto salire nei posti dietro, dove aveva messo un cuscino e il plaid con cui nonna mi copriva quando mi addormentavo sul divano e ora che non ci sono più è stato buttato o è rimasto sepolto in qualche cassetto. Più volte ho chiesto a zia dove fosse, ma dubitava addirittura che i nonni avessero mai avuto quel plaid.
Ho riaperto gli occhi che ero appoggiato al finestrino e avevo l'orecchio congelato. Vedevo le nuvole bianche che si gonfiavano e svuotavano nel cielo e le cime di roccia e di neve. In macchina ero solo e stavo per riaddormentarmi, ma poi nonno ha aperto il bagagliaio e mi ha detto: «Siamo arrivati». Mi sono girato a guardarlo: sorrideva, e ha continuato

a sorridere anche quando ha iniziato a scaricare i nostri zaini. Forse si aspettava una risposta. Avevo ancora le labbra serrate e gli occhi semichiusi: mi sono tolto di dosso il plaid, che era diventato elettrico, e sono sceso in maglietta. C'era un vento freddo che mi passava attraverso i vestiti e mi pizzicava la faccia, ma stavo immobile. Si sentiva solo il rumore dell'acqua e il rimbombo del vento nella valle. Nonno mi è passato davanti e ha detto di mettermi la felpa e prendere lo zaino. Portava a spalle due sedie pieghevoli e aveva a tracolla una sacca da cui sporgevano le estremità di due canne da pesca. L'ho raggiunto e l'ho seguito lungo la strada sterrata.
Abbiamo preso il sentiero che passa per la pineta: il suono della corrente si faceva sempre più forte e c'era odore di resina. Nonno mi camminava davanti, a passi lenti, e ogni tanto alzava la testa a guardare il cielo tra i rami più alti. In pochi minuti siamo arrivati al fiume. Nonno ha fatto i primi passi nell'acqua: aveva gli stivaloni impermeabili che teneva in cantina e ogni volta che gli chiedevo a cosa servivano mi diceva che un giorno me l'avrebbe fatto vedere. Quando mi ha trascinato nell'acqua mi sono accorto di averli anch'io; nonno mi teneva forte mentre cercavo l'equilibrio sulle pietre nella corrente. Dopo qualche passo siamo saliti su un'isoletta in mezzo al fiume. Da lì si poteva vedere il corso d'acqua risalire fino al ghiacciaio. Nonno mi ha indicato un praticello poco più avanti, dietro cui c'era un pino che sarà stato di dieci metri. Quando l'abbiamo raggiunto, ha sistemato le due sedie e posato la sacca. Mi ha detto di sedermi e non muovermi, ché andava a prendere la borsa frigo e la cassetta degli attrezzi. Nei pochi minuti che sono rimasto solo non ho smesso di fissare l'acqua, che davanti al praticello formava una pozza in cui la corrente non sembrava così forte. Quando è tornato, nonno ha lasciato una bottiglia di whiskey nell'acqua bassa e mi ha passato la mano tra i capelli: poi si è seduto per montare le canne. Sopra la superficie dell'acqua volavano mosche e libellule e mi sono pentito di non aver portato dei barattoli.
È quasi un anno che lavoro come dottorando nel gruppo di ricerca dell'ordinario di biologia molecolare: mi occupo di analisi genetiche. Estraggo il Dna genomico di formiche di una popolazione alpina, allestisco amplificazioni enzimatiche di certe sequenze e faccio correre le soluzioni su gel d'agaroso. Poi fotografo il gel e passo la foto al mio professore che trae conclusioni e scrive articoli. Io torno a estrarre il Dna, e così via.
La settimana scorsa in bacheca è comparso un nuovo volantino: Orlandi cercava un volontario per posizionare delle trappole per certi scarabei endemici in una piccola valle in mezzo alle montagne. Sono andato da Orlandi e gli ho detto che la cosa mi interessava, nonostante fosse un compito più per ecologi che per genetisti. Ha capito che ci tenevo e ha detto che andava bene, e si è raccomandato affinché seguissi scrupolosamente il protocollo che mi avrebbe fornito. Ci sarei dovuto andare al massimo venerdì: poi sarebbe andato lui con i suoi dottorandi, avrebbe visto se tra gli scarabei catturati ce n'erano di già marcati e avrebbe marcato quelli che non lo erano. Uno dei suoi dottorandi avrebbe annotato tutti i dati, e lui stesso li avrebbe elaborati.

La valle venne chiusa quindici anni fa, in piena estate: i visitatori aumentavano e mettevano a rischio specie endemiche animali e vegetali. Per qualche tempo sembrarono bastare i classici divieti di caccia e pesca, di accendere falò, di raccogliere piante e di abbandonare i rifiuti; ma dopo pochi mesi la situazione era tornata critica e l'Ente Parco chiese aiuto ai professori della mia università, tra cui Orlandi, che era appena diventato ordinario di ecologia. Venne deciso di vietare l'ingresso ai visitatori: l'unica strada che portava alla valle fu chiusa con due cancelli, uno appena fuori dal paese, il secondo all'imbocco della valle.
Il giorno dopo il colloquio con Orlandi sono andato da Decathlon e ho comprato un paio di stivali, dei pantaloni impermeabili e una giacca a vento. Poi sono passato dal supermercato davanti a casa e la cassiera che aveva il mio whiskey in mano quasi non ci credeva quando le ho chiesto una busta per il mio unico acquisto. Da qualche parte nel sottotetto avevo ancora le canne e l'attrezzatura del nonno.

Speravo di poterlo trovare ancora là, che mi sorrideva con la canna da pesca in mano. Speravo che non ci fossero mai state quelle sere in ospedale, coi libri di scuola che non riuscivo ad aprire, a vegliare su di lui. Speravo ancora che quella notte, quando già era tornato a casa, non mi avesse dato la mano, che s'era fatta più morbida e debole, e che poi non se ne fosse andato, lasciandomi solo con nonna. Speravo che l'immagine di lui che pian piano si accartoccia in un barattolo di vetro fosse solo un'allucinazione. Speravo che per riaverlo indietro bastasse ripetere quella stessa successione di azioni che mi aveva insegnato tanti anni prima. Per questo ho preso gli stivali, le canne, il whiskey, e me ne sono tornato al nostro fiume.

Passavo dai nonni tutte le mattine, prima di andare a scuola. I barattoli che il pomeriggio lasciavo sul tavolo in veranda non c'erano mai: era come se la notte se li portasse via e io dovessi ricominciare daccapo. Nel corso degli anni ho pensato spesso all'immagine di nonno che alle sette di sera apre i miei barattoli e segue il volo di chi ce l'ha fatta perdersi nella luce della sera, e che vuota nel vaso dei gerani i barattoli con dentro i corpi accartocciati degli insetti morti. Nonno guarda l'orto e pensa a cosa dovrà fare domani; nonno cerca le montagne all'orizzonte, e non le trova. Poi nonna lo chiama e gli dice che la cena è pronta: nonno entra in casa con i barattoli vuoti.
Era ormai un'ora buona che aspettavamo che le trote abboccassero. Nonno ogni tanto prendeva un sorso dalla bottiglia di whiskey e mi faceva l'occhiolino perché non voleva che nonna lo sapesse. Le montagne, gli alberi e il nonno erano disegnati sulle nuvole bianche che coprivano il cielo. L'acqua era limpida e di tanto in tanto si vedeva qualche trota avvicinarsi ai nostri ami. Stavo seduto ed ero distratto. Nonno al contrario continuava a guardarmi e solo ora immagino quanto per lui fosse importante: quel giorno era al fiume con suo nipote. A un certo punto nonno mi ha detto: «Stai attento!». La trota dà un primo assaggio, poi un secondo. Ancora un terzo qualche secondo dopo. Poi abbocca e inizia a tirare. La mia canna si piega, e il mulinello inizia a girare da solo. Nonno posa la sua canna e afferra la mia: posiziona le mani ai lati delle mie, che quasi non riuscivano più a stringerla, e la tiene ferma. Le nostre mani ora coprono quasi l'intera impugnatura della canna, sono un corpo unico. Dopo qualche secondo mi dice di girare il mulinello e io inizio a farlo con entrambe le mani, e lui mi dice: «Bravo, dài che è fatta».
La trota ora è disegnata sulle nuvole tra gli alberi e in un attimo è in braccio a nonno. Lui mi guarda, guarda la trota, che tiene immobile tra le mani. Già speravo che nonno avesse un secchio in cui mettercela per portarla a casa, e che avremmo potuto scavare un fosso in giardino e tenercela con noi. Nonno invece sposta la mano destra all'altezza delle branchie. Basta una leggera pressione perché la colonna vertebrale ceda. Ancora non potevo immaginare che mi sarei ricordato di quel suono molti anni dopo, quando già era tornato a casa dall'ospedale, e ormai l'unico a credere che potesse farcela ero io.
Alle tre del pomeriggio sono così stanco che mi addormento sulla sedia pieghevole. Quando nonno mi sveglia sono quasi le cinque e ha già caricato tutto in macchina. Dai miei occhi capisce che due ore di sonno non sono bastate per rimettermi in sesto. Così mi carica sulle spalle e inizia a cantarmi un motivetto. Le sue mani sono strette sulle mie ginocchia e mi tengono ancorato a lui. Quando andavamo a fare delle passeggiate nonno mi portava sempre sulle spalle. Il primo giorno di scuola papà mi aveva fatto promettere che l'avrei evitato, perché nonno invecchiava e aveva male alla schiena. Sapevo bene che quella sarebbe stata l'ultima volta.
Mi stringo al suo collo e mi addormento di nuovo.

Dal primo cancello al secondo sono cinque chilometri: lascio la macchina dove una volta c'era il parcheggio. Si alza il vento e c'è aria di pioggia. Con me ho i bicchieri a doppio fondo e il latte che devo posizionare esattamente dove Orlandi mi ha indicato. Mi sono portato anche la sedia pieghevole che ho trovato in offerta da Decathlon, la canna da pesca che usava il nonno e la sua cassetta degli

attrezzi, in cui ero certo di trovare tutto quello che mi serviva. In paese ho comprato un etto di camole da usare come esche.
Seguo con gli occhi il profilo delle montagne e sento il vento che passa sotto la maglietta. Vorrei che fosse qui con me. Mi piacerebbe vederlo di nuovo sulle sue gambe, che si muove a passi lenti e guarda le nuvole. Gli racconterei di tutto quello che ho fatto in questi anni senza di lui; gli parlerei dei pini e delle formiche, del perché devo mettere il latte nei barattoli e di come poi prosegue l'esperimento. Potremmo bere insieme il whiskey, e lui mi racconterebbe della guerra, dei partigiani e di nonna da giovane. Mi parlerebbe delle cazzate che papà e la zia facevano alla mia età; io riderei, lui sorriderebbe abbassando lo sguardo verso le sue mani. Sarebbe lui a addormentarsi sulla sedie pieghevole e non lo sveglierei. Andrei al fiume e ci immergerei le mani. Poi lo accompagnerei a casa in macchina. Lui mi ringrazierebbe per la giornata, sarebbe fiero di me, si commuoverebbe: forse una lacrima gli righerebbe la guancia e non proverebbe a nasconderla. Mi basterebbe questo.
Prendo la sterrata, poi il sentiero nella pineta, di cui non rimane che una piccola traccia di terra scura, con attorno ciuffi d'erba irregolari. Posiziono un bicchiere e nel fondo ci lascio del latte: saranno i dottorandi di Orlandi a fare il resto. Dopo pochi metri la traccia si interrompe e sono costretto a seguire il rumore della corrente. Raggiungo il fiume, che rispetto a quanto ricordavo è solo un piccolo torrente, ma l'acqua è profonda e scorre forte. Lo costeggio per qualche metro: poi individuo l'isoletta e so che il praticello è vicino. E infatti una volta sull'isoletta lo vedo, con dietro il pino, che ricordavo molto meno alto. Lo raggiungo e poso la sedia pieghevole. Gli alberi e le montagne sono ancora disegnati sulle nuvole. Con le mani gelate monto la canna e lancio dove l'acqua è più profonda. Tiro fuori il whiskey dal sacchetto di plastica del supermercato: ne bevo un sorso a canna e mi brucia la gola. Lo lascio nell'acqua bassa. Mi siedo e immagino gli animali della valle – carabi, salamandre, cervi e lupi – che mi guardano pescare in casa loro, vestito tutto nuovo di Decathlon, con gli occhi lucidi come la corrente e come la pioggia che inizia a venire giù piano.
Sento due strattoni e con le mani ancora più fredde stringo l'impugnatura: ora sono grandi quasi come quelle del nonno, ma meno callose e meno forti. Con la destra inizio a fare gioco col mulinello e sento che il pesce dà strattoni sempre più forti. Poi abbocca: inizio a riavvolgere la lenza e in pochi secondi una trota molto più grande di quella del nonno è appesa al mio amo, con dietro le nuvole bianche e la pioggia che gli batte sopra, per poi tornare all'acqua del torrente. Muove la pinna caudale e i fianchi. Arriva dritta nelle mie mani: la tengo ferma come aveva fatto nonno. I suoi muscoli laterali si contraggono a scatti e gli occhi sono fissi nel nulla, e devo scegliere.

Nonno spezza la colonna vertebrale del pesce. Nonno apre il barattolo e la vespa vola verso il prato. Forse la notte che se n'è andato neanche lo ricordava, lui che si dimenticava dove avesse messo gli occhiali, e poi li aveva in testa. O forse, quando mi ha guardato negli occhi l'ultima volta e mi ha stretto la mano, pensava proprio a questo, e a tutti gli altri momenti che abbiamo passato insieme, in montagna, in giardino, in casa.
Nel tardo pomeriggio mi addormento sulla sedia pieghevole e quando mi sveglio sta già per fare buio: devo ancora piazzare gli ultimi bicchieri prima di tornare al paese. I barattoli in veranda ora sono aperti: sul vetro ci sono ancora zampette e antenne spezzate, emolinfa versata e piccoli escrementi. Ma sono tutti vuoti. Io sono stanco, e ancora spero che nonno abbia già caricato tutto in macchina e che stia tornando a prendermi.

Marco Granata è nato nel 1995 e vive a Caselette, in Val di Susa. È iscritto al secondo anno di Scienze biologiche. Ha iniziato a scrivere racconti l'ultimo anno di liceo.

Io non ho niente contro questa B-literature, come non ho niente contro un panino McDonald.
GIORGIO FICARA

≠ *Come nasce il giornale più bello del mondo*
Giulia Zoli, internazionale.it, primo maggio 2016 9
≠ *È meglio essere Coelho o è meglio essere Kafka*
Alessandro Piperno, «La Lettura del Corriere della Sera», primo maggio 2016 13
≠ *Mi metto scomodo. E scrivo*
Serena Danna, «La Lettura del Corriere della Sera», primo maggio 2016 16
≠ *Il romanzo mette i social nel motore*
Paolo Di Paolo, «La Stampa», primo maggio 2016 19
≠ *Elizabeth Strout, nel nuovo libro la stagione dell'indulgenza*
Paolo Giordano, «Corriere della Sera», 2 maggio 2016 20
≠ *«Come Chaplin, vi svelo cos'è davvero il lavoro»*
Maurizio Crosetti, «la Repubblica», 3 maggio 2016 22
≠ *Il fantasma Del Giudice*
Andrea Fiamma, rivistastudio.com, 5 maggio 2016 24
≠ *Dove sono i visionari*
Roberta Scorranese, «Corriere della Sera», 6 maggio 2016 27
≠ *Thomas Mann, torna Doctor Faustus. La nuova traduzione del capolavoro*
Giorgio Montefoschi, «Corriere della Sera», 6 maggio 2016 29
≠ *Don DeLillo: «Cerco di inventare, ma alla fine scrivo di me»*
Antonio Monda, «la Repubblica», 7 maggio 2016 32
≠ *«Vero, noi siamo grandi. Ma gli altri sono nani con enormi appetiti»*
Silvia Truzzi, «il Fatto Quotidiano», 7 maggio 2016 34
≠ *Maria Teresa Rodari: «Diceva che i ricordi sono patetici ma a me manca il passato con Gianni»*
Antonio Gnoli, «la Repubblica», 8 maggio 2016 38
≠ *Nabokov alla ricerca di una ninfetta berlinese*
Mario Caramitti, «Alias del manifesto», 8 maggio 2016 42
≠ *Libri cartacei e ebook: ormai mercati divergenti?*
Gino Roncaglia, illibraio.it, 9 maggio 2016 45
≠ *Repetti e Cesari: «Stile Libero, i nostri vent'anni da cannibali»*
Gregorio Botta, «la Repubblica», 9 maggio 2016 49
≠ *How Italy Improved My English*
Tim Parks, nybooks.com, 10 maggio 2016 52

≠ *Online non si leggono solo contenuti brevi*
Camilla Pelizzoli, giornaledellalibreria.it, 11 maggio 2016 55
≠ *Il genio di Laxness*
Gianluigi Ricuperati, rivistastudio.com, 13 maggio 2016 56
≠ *La caccia nel tempo profondo che trasformò l'uomo in animale metafisico*
Guido Vitiello, «Il Foglio», 14 maggio 2016 58
≠ *L'obiettività dei generi letterari*
Armando Massarenti, «Il Sole 24 Ore», 15 maggio 2016 60
≠ *La fine dell'outsider*
Emanuele Trevi, «La Lettura del Corriere della Sera», 15 maggio 2016 62
≠ *«Gli scrittori italiani? Producono soltanto letteratura di serie B»*
Luigi Mascheroni, «il Giornale», 17 maggio 2016 65
≠ *«Per criticare il mondo mi basta descriverlo»*
Anais Ginori, «la Repubblica», 19 maggio 2016 68
≠ *Profeta Dick, fratello Dick*
Stefano Montefiori, «La Lettura del Corriere della Sera», 22 domenica 2016 69
≠ *Investire su identità e qualità per restare il centro del «Monde»*
Paola Peduzzi, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 23 maggio 2016 72
≠ *Lost in translation – conversazione sull'intraducibile*
Adriano Ercolani, minimaetmoralia.it, 25 maggio 2016 75
≠ *Monsieur Henri Beyle, uno spaccone innamorato di sé stesso*
Giuseppe Marcenaro, «Il Foglio», 28 maggio 2016 77
≠ *Chi era Gianni Sassi? Font e sentimenti di un innovatore anti*
Maurizio Giufrè, «Alias del manifesto», 29 maggio 2016 81
≠ *Patetiche provocazioni da ex giovane*
Zerlina, «Il Sole 24 Ore», 29 maggio 2016 83
≠ *Åsne Seierstad: «Vi racconto Breivik a sangue freddo»*
Andrea Bajani, «la Repubblica», 30 maggio 2016 86
≠ *Abbiamo chiesto a 6 professionisti com'è davvero fare il traduttore in Italia*
Eugenia Durante, vice.com, 31 maggio 2016 88

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet tra il primo e il 31 maggio 2016.
Impaginazione a cura di Oblique

Come nasce il giornale più bello del mondo

Giulia Zoli, internazionale.it, primo maggio 2016

La lezione di italiano è il lunedì. Andrea, l'insegnante, un ragazzo alto di 37 anni originario di Catania e trapiantato negli Stati Uniti, arriva sorridente e abbronzatissimo nel suo piumino azzurro, alle 6 in punto. È appena tornato a New York da una vacanza di un mese nella Repubblica Dominicana, con i suoi anziani genitori arrivati dalla Sicilia. La classe si riunisce nella North conference room, una stanza al 38º piano del One world trade center, il nuovo grattacielo dove dalla fine di gennaio del 2015 si è trasferita la redazione del «New Yorker». Dietro la parete di vetro si vedono i tetti di Manhattan.

Intorno a un tavolo moderno di legno chiaro prendono posto Anna, Maria, Aldo, Nicola e Rebecca: si sono dati dei nomi italiani perché durante la lezione di Andrea è bandita qualunque parola inglese, anche i nomi propri. Più che una lezione, è una conversazione. A turno Andrea chiede ai suoi studenti di raccontare qualcosa che hanno fatto nelle ultime 4 settimane, mentre lui era in vacanza.

Nicola, sguardo vispo, occhiali di tartaruga e una ciocca di capelli castani sulla fronte, parla per primo, snocciolando una parola alla volta e correggendosi di continuo. Che è un tipo irrequieto si capisce da come dondola sulla sedia. Di recente è stato in Europa, prima in Irlanda dalla sorella, poi in Svizzera dal padre.

Il vero nome di Nicola è Nicolas Niarchos, ma tutti lo chiamano Nick. Ha 26 anni e fa il fact checker al «New Yorker» da quando ne aveva 23. Laureato in letteratura inglese a Yale, ha cominciato a lavorare nei giornali a Londra, con uno stage al «guardian». Ha collaborato con l'«Independent» e l'«Huffington Post», poi il master alla scuola di giornalismo della Columbia gli ha aperto le porte di «The Nation» prima e del «New Yorker» poi.

Giovani e stressati

Nick mastica un po' di francese, un po' di russo e un po' di greco, la lingua di suo padre. Andrà via dalla lezione scusandosi 10 minuti prima della fine, per andare a vedere l'*Elisir d'amore* alla Metropolitan opera house. Opera a parte, l'italiano gli piace. E poi le lingue sono fondamentali per il suo lavoro. Nick fa parte della squadra di 18 fact checker che tutti i giorni dalla redazione del «New Yorker» verificano ogni affermazione che il giornale pubblica, sulla carta e sul web, passando al setaccio gli articoli riga dopo riga e controllando tutto: nomi, dimensioni, età, distanze, date, formule, citazioni, dichiarazioni, descrizioni di luoghi, persone o avvenimenti, dall'attualità politica alla storia medievale, dalla musica pop alle neuroscienze, da Manhattan a Kabul, dai titoli alle didascalie, perfino le affermazioni contenute nelle poesie.

Quella dove lavorano i fact checker, con i loro telefoni e le cuffie con il microfono, è l'unica parte della redazione in cui non regna il silenzio assoluto. Si sente parlare inglese, urdu, arabo, cinese, spagnolo. Conoscere una lingua a volte può permetterti di interpellare direttamente una fonte risparmiandoti ore di ricerche su internet o decine di email e messaggi a intermediari lontani. Soprattutto perché il tempo è poco. Il ritmo non è più quello di una volta: i fact checker lavorano in due, a volte tre, su un articolo, per una o due settimane, poi il pezzo deve andare in stampa. Il 5 novembre 2010 a Roma pioveva? Il C4A è un gene? Quanto dista Ben Gardane, in Tunisia, dal confine libico?

I ragazzi di Peter Canby, il capo del dipartimento, uno che ha cominciato a fare il fact checker al «New Yorker» ai tempi della guerra in Vietnam, quando a volte per verificare un fatto si doveva prendere un aereo, sono tutti giovanissimi, brillanti, curiosi, svegli, collaborativi. E stressati. Lavorano d'intesa con l'autore dell'articolo, spulciano i suoi bloc-notes di appunti presi a mano, si fanno dare da lui contatti e indicazioni, e poi consultano database, istituzioni, cittadini comuni, cercano riscontri su internet e nei

libri. Nick ama il suo lavoro: «M'interessa la verità» dice candidamente. Anche scrivere gli piace. Per il sito del «New Yorker» recensisce regolarmente i nuovi bar della città e ogni tanto anche qualche poeta.
Appena Nick finisce di parlare, la parola passa a Maria.
Quando parla italiano, Maria – gli occhi azzurri sorridenti e i capelli grigi lunghi fino alle spalle – non si ferma troppo a cercare le parole. Prevale la voglia di dire, e ogni tanto le esce una frase incomprensibile. Andrea la corregge e lei si entusiasma quando in una parola italiana riconosce la radice greca o latina. Originaria di Cleveland, classe 1952, Maria racconta che a metà febbraio è volata a Vancouver, in Canada, per tenere una Ted conference sul copy editing.

La regina della virgola

Il suo vero nome è Mary Norris e fa la copy editor al «New Yorker», dove lavora dal 1978: ha cominciato ai tempi della macchina da scrivere – come quella che troneggia in bella vista nel suo ufficio – come aiutante nell'archivio, poi è diventata correttrice di bozze e via via è cresciuta fino a guadagnarsi il titolo di *ok'er*, una specie di super copy editor. Mary, infatti, è una delle 5 persone in redazione che supervisionano la lavorazione degli articoli – dalla prima bozza alla versione definitiva – e hanno la responsabilità di dare l'ok finale al testo dopo aver inserito le ultime modifiche.
Questo avviene al termine di un meticolosissimo lavoro di revisione e correzione che dura settimane e che coinvolge almeno l'autore, l'editor, i fact checker, un avvocato, uno o due copy editor, uno o due rilettori che verificano la fedeltà delle modifiche e una serie di correttori di bozze che rileggono l'articolo a vari stadi della lavorazione.
Prima di venire alla lezione di italiano, Mary ha passato alcune ore china su 6 fogli stampati e ha segnato a matita alcune proposte di modifica al **racconto di Ian McEwan** che uscirà sul «New Yorker» la prossima settimana. È specializzata in narrativa: nella sua carriera ha rivisto i testi dei più grandi scrittori contemporanei, da John McPhee a Philip Roth a George Saunders.
Mary smentisce il luogo comune del copy editor intransigente e giudicante, lo scrittore fallito e frustrato che vorrebbe imporre il suo stile agli altri. Conosce alla perfezione la grammatica e le regole di scrittura del «New Yorker», ma al di là della correttezza, le interessa «fare in modo che l'autore possa essere apprezzato al meglio». Se una sua proposta di modifica viene respinta, Mary si fa una delle sue fragorose risate e si rimette al lavoro.
L'anno scorso ha pubblicato ***Between you and me. Confessions of a comma queen***, un libro intelligente, utile e molto divertente in cui parla di grammatica, della sua vita e del «New Yorker». L'idea è nata quando un suo post sulle virgole ha attirato un numero record di lettori sul sito del giornale. Poi il «New Yorker» ha lanciato online la rubrica ***Comma queen***, una serie di video in cui Mary parla di grammatica, lessico e stile. «Dopo questa esperienza avrò la certezza di conoscere definitivamente la grammatica» dice senza falsa modestia. Siccome non ama stare davanti alla telecamera, quando registra le puntate Mary parla a braccio.
«E tu, Rebecca, cosa hai fatto di bello?». Andrea si rivolge a una ragazza bruna seduta dall'altra parte del tavolo.
In un italiano inizialmente incerto e poi via via più scorrevole, Rebecca racconta che la settimana scorsa ha partecipato a una seduta spiritica al civico 27 di Jane Street, nel Greenwich Village, dove secondo la leggenda dal 1804 si aggira il fantasma di Alexander Hamilton, uno dei padri fondatori e primo segretario al tesoro degli Stati Uniti.

Una buona storia

Rebecca – che in realtà si chiama Becky Cooper, ha 28 anni ed è l'*editorial assistant* del direttore del «New Yorker», David Remnick – non è un'appassionata di spiritismo, ma sta indagando sul fantasma di Hamilton per la prossima puntata di ***New Yorker Radio Hour***, un programma radiofonico prodotto dal «New Yorker» e dalla **Wnyc**, la radio pubblica più popolare della città. Dal novembre del 2015 ogni settimana Remnick, che a quanto pare non ha mai abbastanza da fare, si intrattiene per un'oretta

con giornalisti, scrittori, collaboratori e artisti del suo giornale per parlare di attualità, costume, politica e cultura.
Becky lavora con Remnick da un anno e mezzo, ma il suo rapporto con il «New Yorker» risale ai tempi dell'università, quando studiava letterature comparate a Harvard e faceva l'assistente di Adam Gopnik, una delle firme più brillanti del settimanale. In seguito, grazie a una tesi di laurea su David Foster Wallace, è diventata l'assistente di D.T. Max, che stava scrivendo la biografia dello scrittore scomparso nel 2008.
Nel 2013 Becky, che parla anche francese, ha pubblicato un **libro di mappe** su Manhattan ispirato alle *Città invisibili* di Calvino. Ma più ancora della letteratura, è stata la cucina a farla innamorare dell'Italia e della sua lingua, che ha imparato anche facendo la pasticcera in Umbria e la contadina in un agriturismo nelle Cinque Terre.
Quando non è in giro a caccia di fantasmi, o a recensire bar come il suo collega Nick, Becky assiste il direttore nel lungo processo di scelta, assegnazione e programmazione degli articoli: legge, vaglia, catalogа e riferisce proposte e idee. Ogni settimana Remnick incontra 3 firme del suo giornale, a rotazione, per ascoltare i loro suggerimenti e i loro progetti, che nelle settimane successive potranno essere scartati, accantonati oppure affidati a un giornalista e a un curatore. *Story and situation*, fatti e circostanze, sono gli ingredienti imprescindibili di una buona storia, spiega Becky.
Ma naturalmente non bastano. E nessuno lo sa meglio di Anna.
Quando è il suo turno, Anna parla a voce bassa e non sbaglia una parola. Il suo italiano non ha la scioltezza di chi lo pratica ogni giorno, ma è preciso e meditato. Racconta del premio che il **Jewish book council**, un'organizzazione statunitense che incoraggia e sostiene la letteratura ebraica, le ha assegnato per il suo lavoro di curatrice e traduttrice di *The complete works of Primo Levi*. Ebrea cresciuta senza alcuna educazione religiosa, Ann non è particolarmente fiera del riconoscimento: lo trova più che altro divertente.

Story and situation, *fatti e circostanze, sono gli ingredienti imprescindibili di una buona storia, spiega Becky.*

Anna è Ann Goldstein. Dirige il dipartimento dei copy editor del «New Yorker», ma è conosciuta soprattutto per aver tradotto **in inglese** i libri di Elena Ferrante. Il successo della tetralogia dell'*Amica geniale* negli Stati Uniti e nel resto del mondo anglofono ha travolto un po' anche lei, che improvvisamente è diventata il volto e la voce di una scrittrice che tutti vorrebbero conoscere e intervistare. La settimana scorsa, dopo l'annuncio della candidatura dell'*Amica geniale* nella sezione internazionale del **Man Booker international prize** e dopo che sul «New York Times» sono rimbalzate le **ultime speculazioni** sull'identità di Ferrante, Ann è stata chiamata per commentare le due notizie prima nella redazione newyorchese della Bbc e poi al telefono da una radio neozelandese.
Fino a un paio di anni fa nella sua vita lavorativa c'erano meno imprevisti. La sua carriera di traduttrice è cominciata ufficialmente nel 1992, quando aveva 42 anni e quasi per gioco si mise alla prova su un capitolo di *Checov a Sondrio* di Aldo Buzzi, e il «New Yorker» lo pubblicò. Da allora Ann non ha più smesso di tradurre: dallo *Zibaldone* a *Ragazzi di vita*, da Ferrante a De Cataldo, da Baricco a Primo Levi, la cui opera completa è uscita negli Stati Uniti l'anno scorso grazie al lavoro di una squadra di traduttori coordinati da lei.
Su una parete dell'ufficio di Ann, che affaccia su una delle due vasche del memoriale dell'11 settembre, è incorniciato un grande poster con la Divina Commedia scritta in caratteri piccoli piccoli. Tutto è cominciato da Dante, e da un gruppetto di redattori del «New Yorker» che nell'autunno del 1986 decise di prendere lezioni di italiano e di leggere e studiare l'intera opera dantesca. Sono passati tanti anni, gli insegnanti e gli allievi si sono avvicendati, ma la

tradizione della lezione di italiano non si è persa, e Ann continua ad andarci anche oggi che è una traduttrice famosa.
Eppure in redazione il lavoro non le manca davvero. Stamattina sulla sua scrivania è arrivato l'articolo più importante del prossimo numero, un **reportage** di 10 pagine sulla Tunisia. Non è l'unico che dovrà rivedere questa settimana, ma è il più impegnativo. Avrà qualche giorno per rileggerlo, ma dovrà farlo più volte, fino a conoscerlo perfettamente. Non sarà l'unica copy editor dell'articolo, ma sarà lei a chiuderlo, al termine di una riunione che si svolgerà fra 3 giorni e in cui saranno proposte e discusse le ultime modifiche: il *closing meeting*, lo chiamano al «New Yorker».

Tutta d'un fiato

Il *closing meeting* dell'articolo sulla Tunisia si svolge un giovedì pomeriggio, meno di 24 ore prima dell'invio in tipografia, in una stanza simile a quella della lezione di italiano, ma nell'ala opposta della redazione. Oltre ad Ann partecipano due dei tre fact checker che hanno lavorato sul pezzo e l'editor, cioè il curatore dell'articolo. L'autore non è presente: è a Kabul, in Afghanistan, dove al momento della riunione sono le due del mattino. La sua voce esce da un iPhone in modalità vivavoce posato al centro del tavolo. Anche lui, come gli altri, ha davanti agli occhi una copia in pdf del suo articolo impaginato.
Pronti, via: la riunione comincia e va avanti tutta d'un fiato, a ritmo serratissimo. Si parla a turno, sempre nello stesso ordine, e si scorre il pezzo dall'inizio alla fine. Pagina 1: una fact checker chiede di cambiare un numero al terzo paragrafo della seconda colonna, l'altra di inserire una precisazione tre righe più sotto, l'autore vuole spiegazioni, l'editor lo rassicura, Ann non ha obiezioni. Richiesta accolta: Ann la segna con la matita al margine della sua copia e il giro riparte.
Al secondo sfoglio è lei a correggere un'incongruenza, poi è l'autore a chiedere di sostituire un aggettivo, una fact checker si oppone, è giusto così. Richiesta respinta. Pagina 3: l'editor vuole tagliare due righe ridondanti, le fact checker non hanno niente in contrario, l'autore approva, Ann concorda, segna con la matita, si va avanti. Pagina 4, 5 e via così. Senza perdere il ritmo, con la massima concentrazione, mai una parola di troppo. Sembra la scena di un film, una sceneggiatura ben scritta. Con un cameo quando David Remnick apre la porta senza preavviso, fa capolino, butta lì una battuta, richiude e se ne va.
I *closing meetings* possono essere lunghi e carichi di tensione, ma questo procede senza intoppi: in poco più di mezz'ora è tutto finito. Ann torna nel suo ufficio con i fogli pieni di segni a matita e si mette al lavoro. Domani sera tutto il giornale sarà pronto per la stampa, la versione digitale, il sito. La settimana di Ann, però, non finisce il venerdì. Da anni le traduzioni occupano tutti i suoi weekend, i ritagli di tempo e le ferie, che trascorre il più possibile in Italia.
L'ultimo a prendere la parola alla lezione di italiano è Aldo, un signore anziano con gli occhiali spessi. Si esprime con fatica, ma si fa capire. Racconta che due settimane fa ha trascorso una serata a casa di amici per seguire in diretta tv la cerimonia degli Oscar. Anche i suoi amici ogni anno proclamano un vincitore, che naturalmente è chi indovina il maggior numero di Oscar. Aldo è arrivato ultimo, e la cosa lo diverte molto.
Il suo vero nome è Alan, e a differenza dei suoi compagni di classe non lavora al «New Yorker» né ci ha mai lavorato. Ma ormai in redazione è di casa. Ha chiesto di partecipare alla lezione 4 anni fa, quando ne ha sentito parlare da una giornalista che conosce e che lavora qui.
È stato accolto ed è rimasto, e ogni lunedì si presenta in questo ufficio ipermoderno al 38º piano del quarto grattacielo più alto del mondo, nella redazione di un giornale illustre che vende più di un milione di copie, per chiacchierare in italiano con due ragazzi che potrebbero essere suoi nipoti, una traduttrice di successo, l'autrice di un libro sulla grammatica inglese e un italiano doc, che a 37 anni è felice di andare in vacanza con mamma e papà.

È meglio essere Coelho o è meglio essere Kafka

A una certa età ci si può anche rilassare, ma un aspirante narratore può chiedersi se valga la pena scrivere romanzi così così che leggono tutti o capolavori assoluti che rimangono senza pubblico. E infatti l'aspirante narratore se lo chiede e ce lo chiede. Esiste però un'altra possibilità, incarnata da Gustave Flaubert

Alessandro Piperno, «La Lettura del Corriere della Sera», primo maggio 2016

Un mio laureando piuttosto bravo, un po' snob e dalle smaccate ambizioni letterarie mi ha chiesto: «Che dice, è meglio essere Kafka o Coelho?».
Trovando la questione frivola e insensata ho manifestato la mia difficoltà a immedesimarmi sia nell'uno che nell'altro. E visto che insisteva l'ho invitato a non perdere tempo con certe sciocchezze e a sbrigarsi a consegnare la tesi.
Nei giorni seguenti il suo dilemma ha iniziato a ronzarmi in testa, sedimentando in modo subdolo: forse perché Kafka e Coelho, per ragioni diverse, godono della mia ammirazione. Come non apprezzare il genio per gli affari di Paulo Coelho? Ripensavo alla volta in cui una ragazza con cui uscivo (una sua fan entusiasta) mi portò a una presentazione. La sardonica serenità di quell'uomo era così contagiosa che mi domandai se non derivasse dall'affetto di milioni di lettori, un'esperienza preclusa a Kafka.
Il che spiega retrospettivamente la domanda del mio studente: è meglio scrivere libri così così che leggono tutti o capolavori assoluti senza lettori?
Per amor di verità occorre dire che i lettori sono arrivati anche per Kafka, ma con che ritardo! «Postumo» è uno degli aggettivi più strazianti della nostra lingua. L'idea che Kafka non sapesse di essere Kafka non smette di angustiarci, malgrado non ci sfugga che parte della grandezza di essere Kafka consista nel non saperlo. Possiamo solo immaginare la gioia creatrice di scrivere *La metamorfosi*, così come confidiamo che Coelho abbia più di una ragione per gioire del suo alchimista, motivi più concreti di quelli di Kafka, uomo peraltro di proverbiali insoddisfazioni.
Comunque, dopo essere caduto nella trappola del mio laureando, ho tirato un sospiro di sollievo: avendo superato da un pezzo l'età delle grandi domande e delle sfrenate ambizioni, ho il privilegio di sapere che non sarò mai un genio come Kafka né un riccone come Coelho. La cosa, ben lungi dall'angustiarmi, mi rilassa. Del resto, ho di che esser fiero: mi vanto di non aver mai firmato un appello e di non aver mai scritto un verso.

Né geni né milionari

D'altronde, non c'è nulla di esemplare nella parabola artistica di Kafka, tanto meno nell'ascesa imprenditoriale di Coelho. La maggior parte degli scrittori che leggiamo non sono né geni né milionari; conducono, o hanno condotto, esistenze qualunque: bollette da pagare, matrimoni, divorzi, alimenti, figli da crescere, editori da compiacere o tenere a bada, e tanti rospi da mandare giù. Ciò che li distingue da qualsiasi altro borghese in circolazione è che per campare hanno scelto di scrivere, e scrivere come diceva Simenon è «una vocazione all'infelicità». Gli avvocati che conosco non stanno sempre lì a chiedersi se sono – o se potranno mai essere – i più grandi avvocati del mondo. Svolgono la professione forense al meglio, godendone i frutti e la cosa finisce lì. I pochi scrittori che frequento sono animati dalla smania vanagloriosa di prevalere su tutti gli altri, e annichiliti dal sospetto della propria mediocrità che con l'età diventa una certezza.
Il santo patrono di questo tipo di scrittore non è certo Kafka, tanto meno Coelho, bensì Gustave

Flaubert. È lui il nostro agente all'Avana. Era uno sbarbatello, non aveva ancora pubblicato una riga che già stava lì a lagnarsi della sua mancanza di talento, di ciò che lo divideva dai Grandi: «Quello che mi manca è enorme, anzitutto la spontaneità di ciò che è innato, poi la perseveranza del lavoro». Ecco lo scrittore per antonomasia, eternamente insoddisfatto e tuttavia sempre e comunque indomito.

Che personaggio Flaubert!

«Si arriva allo stile unicamente con un travaglio atroce, con un'ostinazione fanatica e devota». Così scriveva Flaubert il Ferragosto del 1846 alla sua amante Louise Colet. Aveva più o meno l'età del mio laureando e la testa piena di domande non meno oziose. Il dado era tratto: sarebbe diventato scrittore. Un paio di anni prima, tornando da Deauville, aveva avuto la celebre crisi (epilessia? attacco di panico?) che gli aveva permesso di abbandonare gli studi, inducendo i genitori ad acquistare la grande casa di Croisset. I signori Flaubert erano abbastanza ricchi e lungimiranti per garantire al loro secondogenito una carriera di scrittore a tempo pieno, privilegio ancora oggi concesso a pochi. Avrebbe impiegato una decina d'anni a pubblicare il suo primo libro (*Madame Bovary*), passando attraverso penosissime crisi: su tutte la stesura di *La tentazione di Sant'Antonio*, che i suoi amici Maxime Du Camp e Luis Bouilhet gli consigliarono provvidenzialmente di dare alle fiamme. Borges sostiene che si deve a Flaubert la creazione di un tipo umano persino più immortale della Bovary: il personaggio Flaubert. Che paradosso per un tipo così ossessionato dalla privacy e dall'impersonalità. Borges ritiene che Flaubert abbia inventato «l'uomo di lettere come sacerdote, come asceta e quasi come martire». Senza di lui non avremmo avuto anacoreti dell'arte narrativa come Kafka, Salinger e Pynchon. C'è chi dice che se Flaubert avesse messo nei romanzi un po' dello spirito appassionato che trasuda dal suo epistolario, avrebbe scritto libri migliori. Su questo non so che dire, ma è difficile nascondere il numero di proseliti generati dalle concezioni artistiche flaubertiane. Alla fine della sua vita, avendo perso una parte cospicua del patrimonio, Flaubert confidò a un'amica quale consolazione fosse per lui avere un libro da scrivere (*Bouvard e Pécuchet*). Lo aspettavano anni di solitudine (aveva un debole per le stanze silenziose e ben scaldate); lunghe laboriose ore da dedicare a ciò che aveva di più caro; una media di 80 pagine l'anno vergate con la meticolosità di un miniaturista giapponese.

Lascia che i libri invecchino con te

Turgenev racconta che Flaubert poteva intrattenerti per ore sul motivo che lo aveva spinto a cassare quel pronome relativo o a ripristinare una certa virgola. Un tempo leggevo certe testimonianze con entusiasmo, enfatizzandone soprattutto i lati patologici. Che carattere! Che caparbietà! Che solerzia! mi dicevo pieno di ammirazione. Oggi mi chiedo se un pronome relativo e una virgola ripristinata possano davvero cambiare le sorti di un romanzo. E se i motivi accampati da Flaubert per giustificare una simile pedanteria (la ricerca della parola giusta, della frase perfetta) non fossero pretestuosi.

Di recente Stephen King, noto per la sua straordinaria prolificità (quasi un libro all'anno), si chiedeva per quale ragione alcuni suoi colleghi (pensava soprattutto a Donna Tartt) impieghino almeno 10 anni per scrivere un libro e perché la critica giudichi tale lentezza con rispetto e considerazione. King faceva notare en passant come le biblioteche abbondino di capolavori scritti in poche settimane e di schifezze rimasticate per una vita intera. Per esempio ricordava come Roth abbia impiegato meno di due anni a scrivere *Pastorale americana*. Stendhal ci mise un mese e mezzo a redigere *La certosa di Parma* e Dostoevskij ancor meno a scrivere *Il giocatore*. Per non dire dei mostruosi tour de force di Balzac e Dickens. Non è detto che un libro iper-revisionato sia meglio di un libro scritto di getto. Tuttavia King sottovaluta che molto spesso i narratori indugiano per loro esclusivo diletto. C'è chi ama invecchiare accanto al proprio libro, come si fa con un coniuge amato. Forse la lentezza di Flaubert non dipendeva solo dall'odio per i pronomi relativi e le virgole sbagliate. Forse i tempi lunghi rispondevano a necessità più urgenti della mera impeccabilità formale. Forse lui desiderava che ciascun romanzo rappresentasse un pezzo della sua

esistenza, come se il tempo speso a scriverlo contasse più del libro stesso. «La vita di Flaubert» ricorda Henry James «è quasi esclusivamente la storia della sua fatica letteraria, tanto che parlare dei suoi cinque o sei romanzi, significa darne press'a poco l'intero resoconto». Quale altro scrittore, prima di Flaubert, ha fatto dello scrivere il solo scopo della sua vita e della sua vita l'occasione propizia per scrivere? Non aveva mai voluto sposarsi, inorridiva alla sola idea di procreare, coltivava un nichilismo tetro e derelitto: «La vita è una cosa atroce. Come un piatto di minestra su cui galleggino dei capelli umani. Ma bisogna rassegnarsi a mandarla giù». Poco prima di morire confidò a George Sand di aver sempre avuto paura della vita. I suoi libri erano allo stesso tempo uno strumento di tortura e di piacere. Stare su un romanzo, non mollarlo, lo rendeva più felice che raccogliere i consensi e i proventi della pubblicazione. Tutto qui.

Grida di felicità

Un altro mito flaubertiano ritrae Gustave che sottopone le pagine iper-rifinite alla cosiddetta prova della *guelade*. Era solito recarsi in un viale di tigli a ridosso della casa di Croisset, allo scopo di leggere le sue frasi a voce alta, o per essere più precisi di strillarle come un ossesso. Vargas Llosa (altro impenitente flaubertiano) ritiene che affidasse all'orecchio il compito di dirgli «se aveva colto nel segno o se doveva continuare a cercare vocaboli e frasi fino a raggiungere la perfezione artistica». Ho sempre trovato buffa l'immagine di questo gigante normanno che nella solitudine della campagna recita con tono stentoreo le scene in cui Emma cede a Rodolphe o Frédéric confessa il suo amore a Marie Arnoux. Eppure, accanto al ridicolo, come non vedere anche gioia, fuoco, orgoglio? Flaubert cercava ciò che Proust avrebbe definito «la canzone dello stile», la melodia intima e solenne delle grandi pagine di narrativa. E possiamo immaginare che se ne compiacesse. Si sottovaluta l'aspetto edonistico dell'ossessione flaubertiana. È vero, scrivere lo rendeva infelice, gli provocava spaventose emicranie, complessi di inferiorità, ma era la sola via d'accesso alla gioia.

Quale altro scrittore, prima di Flaubert, ha fatto dello scrivere il solo scopo della sua vita e della sua vita l'occasione propizia per scrivere?

Voglia di tenerezza

Eppure anche il flaubertiano più entusiasta finisce prima o poi per esprimere qualche perplessità. C'è chi trova il suo stile troppo legnoso; chi lo accusa di essere artefatto; chi gli rimprovera l'imperizia nel cucire una scena all'altra: troppo preso dalla singola immagine, incapace di staccarsene, eccolo indugiare voluttuosamente sul dettaglio a scapito della fluidità e della naturalezza della narrazione. In effetti ti basta una pagina di Jane Austen per renderti conto di ciò che manca a Flaubert. Non certo, come più volte è stato detto, la gioia, ma se possibile qualcosa di ancora peggiore, qualcosa che riesco a mettere a fuoco soltanto oggi.

All'età del mio laureando conferivo parecchia importanza al dolore, al risentimento e all'indignazione. Vivevo nella certezza livida che per scrivere qualcosa di buono occorresse affliggersi e odiare. Mi dolevo ogni volta che sospettavo di non aver sofferto abbastanza o di non aver trovato niente degno della mia ostilità. Flaubert faceva decisamente al caso mio. La fatica che gli era costata ogni frase e l'astio che provava per qualunque cosa: se stesso, i suoi personaggi, la vita, il mondo intero. Al posto dell'ironia, gelide secchiate di sarcasmo. Nessuna comprensione, solo disprezzo. Forse è questo ciò che impedisce all'aria di fluire liberamente nelle sublimi pagine flaubertiane. Lui, che desiderava tanto svanire nelle sue pagine, non sapeva dove nascondere la rabbia. Giudicava tutti.

George Steiner ha scritto che chi non avverte che Tolstoj e Flaubert giocano in campionati diversi non ha orecchio per la letteratura. Quando lessi questa frase apodittica e oltraggiosa m'indignai: oggi non posso che sottoscriverla. Ciò che manca a Flaubert è la tenerezza.

Mi metto scomodo. E scrivo

Una stanzetta da studente, tanti gufi, niente chiacchiere. Le leggi della creazione secondo Jeffrey Eugenides. Il romanziere apre a «La Lettura» la sua casa di Princeton. «*Middlesex*? Oggi non lo scriverei, si parla troppo di identità di genere. Ma il futuro della letteratura è femminile. L'università? Un lavoro come un altro, tipo l'idraulico

Serena Danna, «La Lettura del Corriere della Sera», primo maggio 2016

La casa di Jeffrey Eugenides, una villetta di 3 piani nell'area dell'università di Princeton, New Jersey, è piena di gufi. Sulla libreria, sui tavoli, appesi ai muri, disegnati. Ha iniziato a collezionarli a Berlino alla fine degli anni Novanta mentre, con grande difficoltà, provava a scrivere il libro per cui avrebbe vinto il Pulitzer: *Middlesex*. Durante una delle sue notti inquiete lo scrittore nato a Detroit nel 1960 sognò un enorme gufo stilizzato alla maniera di Klimt che piombava dall'alto, afferrava le sue braccia con gli artigli e gli soffiava alito caldo nella bocca. Il messaggio era chiaro: il gufo – animale sacro ad Atena, dea della saggezza – era sbucato all'improvviso per infondergli la forza per finire il libro. E così fu.
Da allora non esiste scrittura senza la vigilanza di almeno un gufo.

Sta scrivendo in questo momento?
Scrivo ogni giorno, dalla mattina appena mi sveglio al pomeriggio: la continuità è fondamentale per il mio lavoro. Dai 18 ai 40 anni non facevo altro che leggere perché non sapevo nulla e dovevo imparare tutto: a quei tempi leggevo molto più di quanto scrivessi. Adesso le cose si sono piuttosto invertite.

Scrive a casa o ha un ufficio?
Ho quasi sempre lavorato in casa, solo a Chicago avevo un ufficio. All'ultimo piano c'è una piccola stanza con il tetto spiovente, tipo garage, che mi riporta indietro al college, ai primi tempi della mia carriera. Leonardo diceva che le stanze piccole aiutano la concentrazione. Il luogo dove scrivo non deve mai essere troppo carino o confortevole. Nella vecchia casa la stanza dove lavoravo aveva una grande porta a vetri da cui si vedeva il giardino: era un disastro. Per scrivere ho bisogno di operare in un ambiente di privazione.

Per quale motivo?
È un modo per tornare a quella fase della vita in cui scrivevo solo per il piacere di farlo, prima di diventare uno scrittore professionista, prima delle interviste, delle recensioni, delle telefonate degli agenti. Con il primo libro (*Le vergini suicide*, da cui Sofia Coppola ha tratto nel 1999 un film, *ndr*) è cambiato tutto. Ricreare le condizioni delle origini mi fa bene.

Stare a contatto con giovani aspiranti scrittori, grazie al suo lavoro di docente all'università di Princeton, la aiuta?
Non prendo mai storie o spunti dall'università. La mia vita si esaurisce nella scrittura e nel pensiero compulsivo di essa. L'insegnamento non c'entra nulla con questo, è solo un mestiere come un altro, come fare l'idraulico. La letteratura è molto distante dal mondo pratico e dalle attività quotidiane: si nutre di isolamento.

È stato sempre così?
C'è stato un momento nella mia vita, uno solo, in cui ho avuto una fase «Parigi anni Venti». Quando vivevo a Berlino avevo molti amici, per di più artisti visivi, con cui condividevo pensieri e uscivo spesso. Era la fine degli anni Novanta, la città intorno a noi era in trasformazione, la vita costava poco, c'erano

caos e vita dappertutto: è stato un periodo meraviglioso. Adesso confesso che non mi importa molto delle idee delle altre persone o delle conversazioni intellettuali. Preferisco trovare ispirazione per strada, passeggiando: nei negozi, negli ospedali. Cammino e vedo che cosa succede.

Nelle strade di Princeton succedono molte cose?
Certo non è un posto terribilmente interessante, però sono convinto che più tempo passi in un luogo, più lo diventa. Tutti i luoghi hanno un potenziale. Solo recentemente, per esempio, ho scoperto l'esistenza di un centro di recupero per tossicodipendenti qui in città. Quando pensi a Princeton immagini una ricca città carina piena di studenti, soltanto passando qui molto tempo capisci che invece ci sono tante storie diverse… Prenda Alice Munro, forse la mia scrittrice preferita in assoluto. Non si è mai mossa dall'Ontario, le sue storie sono tutte ambientate lì. Credo che sia riuscita a trovarle proprio perché era fissa lì, come Elena Ferrante che probabilmente è sempre rimasta a Napoli.

Come gestisce una dimensione così totalizzante, e alienante, della scrittura con l'essere padre?
Mia figlia ha 17 anni e sa prendersi cura di sé. Io devo cucinare ed essere presente. Quando era piccola la madre ha fatto molto più di quanto abbia fatto io. All'epoca scrivevo *Middlesex*, ero molto concentrato sul lavoro. Certo, la mia testa è sempre stata focalizzata sui suoi bisogni: medicinali, insegnanti, beni di necessità. Ma non basta: un figlio richiede di essere sempre connesso con lui e con la comunità che gli ruota intorno. Questo per me è meraviglioso perché mi costringe a stare lontano dal mio egoismo. Il mio è un lavoro che ti porta a essere egoista.

L'identità di genere è al centro di Middlesex*, in cui il protagonista, Calliope detta Cal, è un ermafrodito: un tema attuale nel dibattito pubblico.*
Quando è uscito *Middlesex* nessuno parlava di queste cose, infatti all'inizio il libro non andò bene: le recensioni erano buone, ma il pubblico aveva paura della storia. Il Pulitzer mi ha aiutato tantissimo: dopo il premio le persone hanno iniziato ad avere meno timore. Oggi non scriverei *Middlesex* perché sarebbe un tema troppo scontato: tutti parlano di identità di genere, il discorso è ovunque e sarebbe molto difficile delineare il personaggio con tutti questi condizionamenti. Invece Calliope è venuta fuori un po' alla volta, tra letture, ricerche, memorie personali: da adolescente pensavo molto a questi temi, grazie a David Bowie, a Oscar Wilde, ai libri sulla sessualità degli anni Settanta.

«Dai 18 ai 40 anni non facevo altro che leggere perché non sapevo nulla e dovevo imparare tutto: a quei tempi leggevo molto più di quanto scrivessi.»

Come nascono i suoi personaggi?
Attraverso il processo della scrittura. Inizi a scrivere, fai delle prove, metti insieme memorie e persone che conosci, e piano piano iniziano a prendere consistenza. All'inizio i personaggi cambiano moltissimo, perché devono avere senso e contemporaneamente innescare reazioni. Poi però ci sono cose che succedono da sole, non prevedibili, e a cui i personaggi devono rispondere. È un progetto costante di creazione. È come programmare un robot affinché cammini per strada. Anche se lo programmi alla perfezione, succederanno cose in strada che non puoi prevedere e a cui lui dovrà reagire. Cadrà e tu lo dovrai rimettere in piedi. Così accade con i personaggi: devi continuamente rimetterli a posto.

C'è qualcuno che la aiuta in questo processo?
Dovrei chiedere più aiuto ma sono sempre troppo imbarazzato e preoccupato per farlo. Tendo a far leggere le bozze solo alle persone più vicine.

Da tempo si parla di un suo libro di racconti in arrivo. A che punto è?

È quasi finito. Scrivere racconti è molto difficile, più difficile dello scrivere romanzi, perché devi lasciare fuori troppe cose senza perdere la densità narrativa e il significato.

Che idea si è fatto della nuova generazione di scrittori?
Se dovessi basarmi sui miei studenti – tra i quali il rapporto donne-uomini è ormai 8 a 1 – direi che il futuro della letteratura è senza dubbio femminile. Per quanto riguarda i contenuti, le nuove generazioni sono molto «confessionali», ma credo che a breve inizieranno a relazionarsi con il potere, le élite, la diseguaglianza. I temi usciti fuori dal binomio Sanders-Trump che, con le ovvie differenze, esprimono lo stesso tipo di disagio: la distribuzione del denaro e del potere. Il prossimo presidente, come i futuri romanzieri, dovrà tenere conto di queste pulsioni.

Trump la preoccupa?
Dipende dalle settimane, ma cerco di non essere preoccupato. Hillary Clinton vincerà le elezioni e ha davanti a sé decisioni cruciali: la riforma sanitaria deve essere estesa o ridotta? Il congedo di maternità e paternità diventerà la norma? Istanze come queste, spinte dalla crisi del 2008, hanno trovato una grande cassa di risonanza nella campagna elettorale. Il prossimo presidente dovrà dare a esse una direzione.

Il romanzo mette i social nel motore

Paolo Di Paolo, «La Stampa», primo maggio 2016

Stavolta si può quasi gridare al miracolo. Un romanzo molto bello, con una scrittura di rara forza e di più rara sobrietà, entra in classifica. Si guadagna il terzo posto nella narrativa straniera e l'undicesimo in quella generale, senza vetrine in libreria, senza l'apparizione dell'autore in un talk show, senza rientrare nel novero fortunato dei romanzi cosiddetti «di genere». Perdipiù, a pubblicarlo è un piccolo e raffinatissimo editore, L'Orma. Il romanzo s'intitola *Il posto*, l'ha scritto una grande autrice francese: Annie Ernaux.

Come è stato possibile che le stagnanti acque dell'editoria italiana si siano mosse all'improvviso? Il merito è di una community di lettori social, Billy il vizio di leggere, che conta quasi 11mila iscritti. I due animatori del gruppo, Angelo Di Liberto e Carlo Cacciatore, hanno lanciato la sfida: ma se per entrare in classifica occorre che un libro venda più o meno tot in una settimana, perché non proviamo a spingere noi lettori, dal basso, un titolo alternativo? Dopo una discussione sulle proposte e una sorta di primarie, si è arrivati a una cinquina e poi a un vincitore. Quasi 2400 lettori hanno preso sul serio la scommessa, ritagliando a forza, in classifiche sempre più piatte e prevedibili, uno spazio per un libro diverso. Sono corsi in massa, nella stessa settimana, nelle librerie e hanno comprato *Il posto*. Un semplice gesto, moltiplicato dal passaparola su Facebook, ha fatto la differenza. Forse la parola chiave è proprio questa: differenza.

Se abbiamo un problema, è tutto lì. Non tanto nel fatto che in testa alla top ten ci siano romanzi facili, scritti con lo stampino, libretti evanescenti di youtuber e cantanti. Bando agli eccessi di snobismo: niente di male, o meglio, niente di strano. D'altra parte, l'eterna lotta tra alto e basso è destinata a infrangersi – sempre e comunque – contro l'inappellabile muro del gusto personale, della capacità di far diventare esperienza, o emozione, anche la storia più ovvia e mal scritta. C'è da preoccuparsi piuttosto quando i libri in vetta si somigliano tutti, sembrano tutti usciti dalla stessa mano: le *Cinquanta sfumature* di ieri e il pornosoft di Silvia Day oggi, Ann Todd che richiama legioni di lettori (solitamente recalcitranti) sedicenni e le sue emule anche italiane, il potere del riordino, le diete e le ricette, le ricette e le diete – e nient'altro. Quando il paesaggio diventa tutto uguale, quando non c'è un solo dettaglio che stacca, il rischio è finire per credere che sia tutto così, che non esista altro. E invece altro c'è, eccome! Non è meglio né peggio in termini assoluti, ma è – appunto – diverso. Quando rimuginava sui danni prodotti dall'industria dell'intrattenimento, David Foster Wallace faceva l'esempio delle caramelle. Sono buone, diceva, rendono più dolci le giornate. E va bene. Ma se ti nutri di sole caramelle, va a finire che muori. In un senso profondo, diceva, va a finire che muori.

Quando il paesaggio diventa tutto uguale, quando non c'è un solo dettaglio che stacca, il rischio è finire per credere che sia tutto così, che non esista altro. E invece altro c'è, eccome!

Elizabeth Strout, nel nuovo libro la stagione dell'indulgenza

In *Mi chiamo Lucy Barton* (Einaudi), Elizabeth Strout tenta di superare i conflitti famigliari con la forza delle semplici parole. Anche se nessuno si conosce per davvero

Paolo Giordano, «Corriere della Sera», 2 maggio 2016

Il penultimo romanzo di Elizabeth Strout, *I ragazzi Burgess*, si apriva con un prologo in prima persona. La narratrice alludeva al rapporto scostante con sua madre. Incapaci di condividere un'intimità e parlare di sé stesse, le due donne, rimaste vedove entrambe, deviavano spesso il discorso sulle conoscenze in comune del passato, sul destino di questo e di quello, e in particolare sulla famiglia Burgess. Il prologo si chiudeva con una sentenza icastica: «Nessuno conosce mai veramente qualcuno», quindi il romanzo proseguiva in terza persona, dimentico di chi stesse raccontando.

A 3 anni di distanza Elizabeth Strout sembra essere tornata a quella stessa voce che aveva esplorato con tanta parsimonia in *I ragazzi Burgess*, per vedere fino a dove essa può davvero condurla. *Mi chiamo Lucy Barton* (Einaudi) è il resoconto dei 5 giorni che una madre e una figlia trascorrono insieme in una stanza di ospedale, al cospetto del Chrysler Building che, incorniciato dalla finestra, le studia freddamente, impacciate e ritrose come sono. Lucy è stata sottoposta a una semplice appendicectomia, ma ci sono state delle complicazioni postoperatorie, una febbre persistente e misteriosa, quindi l'astenia. La sua degenza finisce per durare parecchie settimane e a un certo punto la madre compare, inattesa, senza alcun preavviso. La loro relazione era interrotta da tempo, spezzata in due fra New York City, dove Lucy vive con il marito e le figlie, e l'America rurale, Amgash, Illinois, dove i suoi genitori e fratelli abitano ancora. Lucy si era allontanata dapprima per il college, poi la carriera incipiente di scrittrice e la famiglia l'avevano distolta dal tornare nella regione della sua infanzia; infine aveva semplicemente smesso di pensarci, e di desiderarlo forse. È così, racconta Strout, che si crea una distanza di anni e chilometri fra persone vicine, fra i famigliari, succede e basta, per indolenza e per l'incapacità di superare certi imbarazzi, e perché è sempre più facile non affrontare il passato irrisolto. I rapporti umani inciampano sull'invisibile, s'incastrano, e molte volte ciò accade a dispetto delle migliori intenzioni. I personaggi di Strout, anche quelli delle opere precedenti, sbagliano quasi sempre nel tentativo di perseguire il bene, ma in *Mi chiamo Lucy Barton* il bisogno dell'autrice di indulgenza, di accantonare una volta per tutte la rabbia troppo feroce dei figli contro i genitori raggiunge il suo apice.

E sì che Lucy ne avrebbe di motivi per non perdonare la madre né il padre. Quando era bambina ha vissuto in una miseria estrema, dentro un garage senza il riscaldamento, sporca, schivata dai coetanei. Suo padre aveva accessi di rabbia imprevedibili, così terrificanti da non poterli rievocare per intero. Una volta chiuse Lucy dentro il furgone in compagnia di un serpente e un'altra costrinse il fratello a camminare per le vie della cittadina vestito da donna, per mortificarne le tendenze femminee. La madre era schierata invariabilmente dalla sua parte, si dedicava truce al suo lavoro di cucito e sputava poche parole taglienti. Decenni dopo Lucy non ha dimenticato tutto questo, ma nemmeno sembra essersi posta il problema del perdono. La vita, per quanto la riguarda, è più contraddittoria di così. Ci sono infatti altri momenti che ricorda dei suoi genitori, attimi di amore e protezione

racchiusi in piccoli gesti. Per esempio suo padre che mangia al suo posto una mela caramellata che lei aveva chiesto e poi non era stata in grado di mordere. Questi dettagli non pesano sul suo cuore meno dei soprusi. Perciò Lucy è raggiante dentro di sé quando, risvegliandosi, trova la madre seduta al proprio capezzale. «Ero così contenta. Oh, ero così contenta di parlare in quel modo con mia madre!».

Ma come si riallaccia un dialogo muto da anni? Accade come in *I ragazzi Burgess*: è il pettegolezzo a venire in soccorso. Lucy chiede alla madre di raccontarle «qualcosa, una storia qualunque», per esempio che cosa ne è stato di Kathie Nicely. «Ah, già, Kathie Nicely,» risponde lei «santo cielo, che brutta fine ha fatto».

Il romanzo alterna questa chiacchiera lenitiva ai ricordi remoti di Lucy e ad altri più recenti, sulla sua vita matrimoniale e sulla sua carriera di scrittrice. Riflessioni e singole scene giustapposte, che intrecciano tuttavia con il procedere delle pagine una trama unitaria. Il risultato è che *Mi chiamo Lucy Barton* racchiude in appena 160 pagine non soltanto la vita intera della narratrice, dall'infanzia al primo matrimonio, fino al secondo, ma anche i grani grezzi di molte altre, grazie a quello «sparlare» che Elisabeth Strout ha reso un fondamento della propria poetica fin dal principio. Kathie Nicely lasciata dal marito, Annie Appleby che è diventata famosa e triste, l'attraente vicino di casa Jeremy, l'amica svedese Molla che detesta la madre, il povero fratello che legge ancora i libri di quando era bambino… Ancora una volta, proprio come fece in *Olive Kitteridge*, Strout costruisce una piccola contea di relazioni allacciate, ognuna delle quali è una via di fuga possibile dalla vicenda personale della protagonista e meriterebbe un libro tutto per sé.

Un giorno, «in uno di quei negozi di abbigliamento per cui New York è famosa», Lucy incontra una donna che la incuriosisce. È una scrittrice, schiva e angustiata, si chiama Sarah Payne. Lucy ha letto i suoi libri e, una volta iniziata la propria carriera nelle lettere, decide di seguire un suo seminario in Arizona. È Sarah Payne, forse, il personaggio più inedito del romanzo. Attraverso di lei, Strout si concede per la prima volta di parlare di scrittura, seppure in quel modo obliquo e fulmineo che caratterizza tutto il libro. «Mi ricordai di essere stata a una festa con un tale che la conosceva. Parlava dei suoi libri e diceva che scriveva bene, ma non riusciva a evitare una "tendenza al pietismo" che lo innervosiva, perché indeboliva, secondo lui, la sua scrittura. A me, comunque, i suoi libri piacevano. Mi piacciono gli scrittori che si sforzano di raccontare qualcosa di vero. […] E poi mi resi conto che nemmeno lei, nei suoi libri, raccontava esattamente la verità, che si teneva sempre alla larga da qualcosa».

«Ciascuno di voi ha una sola storia. Scriverete la vostra unica storia in molti modi diversi. Non state mai a preoccuparvi, per la storia. Tanto ne avete una sola.»

Sarah insegna a Lucy che è necessario affrontare le parti deboli dei racconti, affondarci i denti «prima che possa accorgersene il lettore». Le raccomanda l'umiltà e la compassione illimitata, un autore deve esserne capace, ma al tempo stesso deve essere capace della più immonda spietatezza: «Se mentre scrive si accorgerà che sta proteggendo qualcuno, si ricordi: c'è qualcosa che non va». Infine le esplicita un assioma che molti scrittori conoscono nel proprio intimo, ma tengono per sé per vergogna e timore: «Ciascuno di voi ha una sola storia. Scriverete la vostra unica storia in molti modi diversi. Non state mai a preoccuparvi, per la storia. Tanto ne avete una sola».

Ebbene, se è così come Sarah Payne dice, la storia che Elizabeth Strout continua a raccontare in modi sempre diversi e sorprendenti è quella delle reticenze ostinate fra una madre dura e una figlia che ha tradito la provincia per la città, dei conflitti stupidi e inevitabili con i genitori e i fratelli, di matrimoni che s'incrinano. E ciò che ci rammenta, come forse ha fatto Sarah Payne con lei, è sempre la stessa disarmata verità: che non si può conoscere nessun altro per davvero. Proprio per questo, non possiamo smettere di ipotizzare, di «fare pettegolezzi», di narrare ancora le storie altrui e infinite volte la nostra.

«*Come Chaplin, vi svelo cos'è davvero il lavoro*»

Intervista a Vitaliano Trevisan, che in *Works* racconta i mille mestieri di un Nordest tutto bulloni e fatica: «Siamo ancora a *Tempi Moderni*»

Maurizio Crosetti, «la Repubblica», 3 maggio 2016

Cade tra noi all'improvviso un grande libro da un lontanissimo altrove. Precipita da un luogo che si chiama contrà Molino di Campodalbero, dove la provincia di Vicenza abbandona i capannoni e s'arrampica sui monti Lessini. Un grumo di case con appena 3 abitanti e uno è lui, Vitaliano Trevisan, scrittore, drammaturgo, attore e contenitore di altri mestieri. Infatti è proprio di questo che parla *Works* (Einaudi Stile Libero), meteorite di 652 pagine appena uscito. Parla di lavoro. È il diario di numerose vite appartenute alla stessa persona, perché lavoro vuol dire tanto: paesaggio umano e fisico, luoghi, nomi, colleghi, superiori, attrezzi ma anche attese, vuoti, ansia, abbandoni, precarietà. Così *Works* è soprattutto una geografia psichica, «una collezione di false partenze» e un deposito di materia, c'è l'odore di olio lubrificante e la malta impastata col badile, ci sono il profilato d'alluminio di un armadio e la tenebra di un albergo nel quale fare la guardia mentre tutti dormono. Il corpo delle cose, insieme all'evanescenza di un dolore in perenne sottofondo, indistinto ma conficcato nel cuore. La faccia di Vitaliano Trevisan è quella di *Primo Amore* di Matteo Garrone, il cranio pelato e gli occhi inquietanti dell'uomo che pretende la sua donna sempre più magra fino al delirio di entrambi. «Recitare, uno dei miei mestieri, sì». Occhi celesti profondi. Si rolla una sottile sigaretta al Bar Trego, dove siamo seduti nel freddo che c'è fuori e che scende ancora dalla montagna spruzzata di neve. «Poi saliamo su, ti porto a vèdere». La cadenza veneta, gli accenti ogni tanto cascano all'indietro. Un lieve tremolio della testa. «Vengo qui al bar per collegarmi al wi-fi e scaricare le mail e qualche volta i giornali, per vedere la Juve, per comprare su Amazon libri e vestiti». Mostra la giacca inglese da caccia con inserti di daino sulle spalle. «In casa non ho televisore né internet, mi scaldo con la legna. Meglio essere soli in montagna che in pianura».

Ed è dai margini apparenti, lontanissimo dalla società culturale e dalle sue confraternite, che la voce di Trevisan ha limato questo blocco di parole. Letteratura come necessità. Repertorio (parziale) dei mestieri svolti dall'autore: saldatore di gabbie per quaglie, stampatore a pressa di lamiere, operaio comune, scaricatore, muratore, manovale semplice, ladro di giubbotti, pusher di fumo, disegnatore tecnico, venditore di mobili, portiere di notte.

Scusi, Trevisan. Anche ladro? Spacciatore? Tra un capitolo e l'altro, come se pure questo fosse scritto nel suo singolare libretto di lavoro.

Ho rubato giubbotti quando andavo (per poco) all'Università di Padova o magari no, leggete l'ultima riga del libro.

Lo facciamo, non svela il finale: «Tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto d'invenzione». Forse che sì, forse che no.

E il fumo?

Ci sono occupazioni meno rispettabili, tipo l'immobiliarista che ha circuito mio zio e gli ha sottratto la casa.

Perché Works*?*

Vuol dire lavori e anche opere. L'ho proposto io, come tutti i miei titoli. Non ho editor, solo correttori di bozze. Il primo romanzo è rimasto fermo per 4 anni perché volevano impormi un editing, alla fine ho vinto. Quello che scrivo è solo mio.

Il lavoro non è di moda in nessun posto, purtroppo nemmeno in fabbrica, figurarsi nei libri. Ma lei ci ha speso 5 anni per parlarne: perché?
Ci pensavo da almeno 10. Se non lo faccio io, mi dicevo, chi mai? Scrivo con lentezza, una o due pagine al giorno. Tutti si riempiono la bocca di lavoro ma non più le mani, è caduta la compenetrazione tra classi, i cosiddetti comunicatori non hanno più niente a che fare col lavoro. Non lo conoscono, e meno lo conoscono più ne parlano.

Cos'è diventato il profondo Nordest? Nel suo libro crollano i miti e resta il dolore.
I morti lavorando sono in crescita, e davvero c'è chi finisce in manicomio anche se li hanno chiusi. Qui nel Veneto abbiamo l'ansia di tornare indietro, di essere di nuovo tragicamente poveri: i nipoti che retrocedono all'epoca della polenta dei nonni. E quante bugie dalla politica, ancora e sempre democristiana. Il sindacato smantellato, a volte anche giustamente. Sembra che il lavoro manuale debba riguardare solo gli immigrati: non è così. Degli italiani poveri non si parla più.

Il libro è pieno di bulloni, tondini, carta millimetrata, tormenti, denaro nero, cattiverie. E d'improvviso, l'orgoglio del lavoro artigiano.
Qui, sgobbare è ancora *Tempi Moderni* ma è anche *La chiave a stella*, è il talento innato della meccanica che sale dal basso. Ecco, Primo Levi lavorò davvero e poteva scriverne così. I nuovi contratti sono tutti a termine, il nero in agricoltura e nella ristorazione è all'80 percento. Ora ci sono i voucher, solo una scusa per aggirare tasse e contributi. Le piccole aziende venete chiudono in continuazione ma non fanno massa, muoiono invisibili.

Saliamo sulla jeep nera di Trevisan, dopo marmisti e concerie ci si arrampica nella foresta di Giazza tra faggi, frassini, carpini e pioppi neri. «Un bosco giovane, senti che odore». I tornanti si fermano davanti a una casetta bianca su tre livelli in faccia al torrente Chiampo, che allargandosi forma il lago dei Poareti, dei poveretti. «Non a quest'ora, ma qui io vengo a vedere le trote che saltano». Solitudine e singolarità come in *Works* che è pieno di luoghi mai sentiti che si chiamano Cavazzale, Sandrigo, Poianella, Lupia, e a volte gli uomini Bortolo, Pericle, Adone (e lui, comunque, Vitaliano).

Works *è un libro anche felice, anche ironico, seppure intriso di un forte sentimento di perdita. Cosa resta, alla fine di una storia di lavoro?*
Lo spaesamento, le occasioni buttate via. Anche gli errori e i pentimenti. Restano i dintorni, cioè il territorio che frequento.

Non il mondo ufficiale delle lettere, si direbbe.
Lì non conosco nessuno, non chiedo niente. Né santi in paradiso né diavoli in terra. Io non c'entro, di un autore rimane e conta solo l'opera.

E di un lettore?
I classici, i libri davvero formativi. Per me Thomas Bernhard, Sciascia, Conrad, Beckett, Quintiliano, Machiavelli su tutti. La narrativa di trama non mi prende, meglio le biografie e i saggi. E gli italiani contemporanei non li leggo proprio, i più premiati inseguono una ricerca strabica dell'effetto, scrivono male o non sanno scrivere in assoluto. Non faccio recensioni, ma quando leggo parole come «narrazione» o «storytelling» vorrei urlare.

Piove. Si ridiscende al Bar Trego. Locandina del «Giornale di Vicenza» appesa fuori: «Trovate bombe nella bara del partigiano Toni Giuriolo». La vita come un pezzo d'acciaio montato su un perno asimmetrico. «A scuola finivo il mio tema in mezz'ora, poi avevo il tempo di scriverne almeno altri due che vendevo ai compagni. Più o meno quello che faccio adesso». Vitaliano si rolla ancora una sigaretta sottile ed estrae l'ultima frase come un sussurro. «È triste essere un osservatore, rende malinconici. Anche viceversa».

Il fantasma Del Giudice

Scrittore poco celebrato, prima schivo poi reso invisibile da una malattia che si fa fatica a nominare: ora in libreria i suoi racconti

Andrea Fiamma, rivistastudio.com, 5 maggio 2016

«Anche se è stato un sonno breve, come questo di mezz'ora, dopo bisogna ricominciare tutto da capo», è un incipit che vale doppio perché è la prima riga del primo romanzo di Daniele Del Giudice. Del Giudice è uno scrittore la cui potenza è indirettamente proporzionale alla sua fama e che è tornato da poco in libreria con *I racconti*, raccolta che esce per Einaudi con un titolo che sembra azzardato, visto che i racconti sono percepiti come veleno per le vendite. I suoi primi due libri, *Lo stadio di Wimbledon* e *Atlante occidentale*, furono successi di critica e pubblico e il corpo di opere, pur limitato (6 su carta e una teatrale nell'arco di 26 anni, anche se c'è molto inedito), ha mantenuto una qualità costante fino alla fine. Eppure non è un nome conosciuto, i materiali su di lui non abbondano. Se compare nelle antologie scolastiche lo fa in funzione di critico, relegato alle sezioni di approfondimento.

«Il fatto è che sfugge alle categorie» dice Roberto Ferrucci, scrittore e amico di Del Giudice da lungo tempo. I due si sono conosciuti a metà degli anni Ottanta in una libreria di Mestre, Ferrucci gli aveva dedicato un capitolo della sua tesi e da lì sono diventati amici. «Come lo incaselli? Sì certo, puoi dire "calviniano", ma Calvino è il meno incasellabile di tutti. Lo spiega Del Giudice stesso in un suo saggio: per Calvino ogni libro era un nuovo progetto, un nuovo esperimento avulso dal precedente».

Italo Calvino è stato un punto di partenza con cui Del Giudice ha dovuto immediatamente misurarsi perché, oltre a rappresentare una pietra di paragone nel contesto nazionale, era stato proprio lui, in veste di consulente editoriale per Einaudi, a scoprire il manoscritto di *Lo stadio di Wimbledon* (1983), il primo romanzo di Del Giudice. Del Giudice e Calvino costituiscono le facce ambivalenti della letteratura italiana del Novecento: li accomuna una duplice componente fantastico-matematica – si pensi alla fantascienza umoristica di *Ti con Zero* e alla commistione tra il rigore geografico e la divertita descrizione del comportamento dei pinguini in *Orizzonte mobile* – la tecnicità, lo sguardo (l'occhio, grande fulcro in Calvino, diventa soggetto in *Il museo del Reims* di Del Giudice, in cui il protagonista si reca a vedere i dipinti in un museo prima di diventare cieco, o nel continuo «vedere» scientifico di *Atlante occidentale*) e gli identici obiettivi: la ricerca dell'oggetto «racconto», come esso si strutturi e influisca nella vita del narratore e, in ultima analisi, del lettore stesso.

Non abbastanza dirompente da fare capitolo a sé, non abbastanza rappresentativo dell'*angst* adolescenziale di Tondelli, Busi, De Carlo e Palandri (men che meno del «cannibalismo» degli anni Novanta) da essere inserito in una tendenza. O, nella maniera più semplice, il suo essersi sottratto ai radar mediatici lo ha reso invisibile agli sguardi altrui. A pensarci bene, nessuno decennio era pronto per Del Giudice, la cui poetica pare fatta su misura per questi anni Dieci, composta com'è da oggetti e feticci. La nostra modernità ha smaterializzato i saperi e poi, con una consequenzialità abbastanza banale, li ha rifusi tutti insieme nell'oggetto che ognuno tiene in tasca. Ecco allora che nei suoi racconti la fiducia tra i personaggi passa sempre attraverso una confidenza non intima

ma relativa a un oggetto, gli sguardi devono convergere su «una cosa messa a fuoco in comune», come scrive Tiziano Scarpa nell'introduzione a *I racconti*.
Dagli oggetti scaturiscono le storie, confluiscono, vengono sfiorate; spesso non sono l'elemento centrale del racconto, ma ne sono testimoni: una macchina fotografica (*Lo stadio di Wimbledon*), gli aerei (*Staccando l'ombra da terra*, *Atlante occidentale*) o le opere d'arte (*Nel museo di Reims*). Avvicinati, assecondati, rispettati. Oggetti, non cose, perché Del Giudice ha bisogno di una precisione che evoca e fa sentire (o almeno fa sembrare) che dietro alla scrittura c'è competenza: in *Atlante occidentale*, gli aerei non sono generici mezzi di trasporto con le ali, ma Piper, Cessna, Dornier, Lyncoming, e le persone sono rappresentate attraverso le macchine che usano: il LEP, l'acceleratore di 27 chilometri di diametro, una Fiat 131 blu. Lavori pratici e conoscenze tecniche diventano canoni stilistici, tanto da far scrivere a Del Giudice come «i manuali [siano] libri di formazioni, raccontavano che cosa bisognava fare e come andava fatto. Che libro trova Marlow in *Cuore di tenebra* risalendo il fiume Congo? Non la Bibbia né Shakespeare, ma un libretto dal titolo *Indagine su alcuni aspetti dell'arte marinaresca*».
Uno dei personaggi dei suoi libri rivela così l'origine delle proprie storie: «Lei forse pensa che un visionario sia qualcuno che vede mostri, che vede un ponte tendersi ad arco e scoppiare, non uno che sente la porosità del suo cemento senza toccarlo: io sono un visionario di ciò che esiste». Il personaggio in questione è Ira Epstein, il protagonista di *Atlante occidentale*. Nel libro Epstein, scrittore vicino al Nobel che sembra essere pago di vita, stringe amicizia con Pietro Brahe, fisico impegnato nei laboratori Cern di Ginevra. Uscito nel 1985, *Atlante occidentale* racconta fatti che sono successi solo due anni fa e che Del Giudice aveva previsto – o quantomeno intuito – vedendo i disegni del progetto dell'acceleratore di particelle.
È un romanzo di rottura nel panorama della letteratura italiana anche per l'inedito contesto in cui cala l'oggetto e per le sue tematiche proiettate in un futuro «quale momento di grande unificazione che produce la nascita di nuovi oggetti», come la fisica delle particelle, che sottintende, alla base delle proprie teorie, non solo un diverso uso dell'oggetto, ma anche una sua ridefinizione da parte dell'uomo. Il mondo subatomico non ha immagine, solo formalizzazione numerica. Pierpaolo Antonello nel saggio *La verità degli oggetti* afferma che i nuovi oggetti della società descritta da Del Giudice non siano fatti d'altro che di luce – comunicazioni, commerci – e questa configurazione pretende dalla società una diversa percezione degli oggetti: vanno guardati con occhio nuovo e nuova deve essere la prospettiva sui sentimenti umani. Il romanzo è un esperimento del «vedere ai margini dell'invisibile», si situa in realtà nel sentire, nel provare questi nuovi sentimenti: «Alla fine dovrebbe lasciare al lettore l'impressione di un assoluto allargamento della percezione: una disponibilità a percepire un'epoca dove le cose non saranno più come prima», dice in **un'intervista** con Angelo Mainardi.
Raccontare per Del Giudice significa guardare nel «cono d'ombra delle cose», come scrive Teresa Sbarra, nell'articolo **«Daniele Del Giudice. Dove sono le storie?»**. Il reale significato di una parola è in ciò che la parola tace, che la parola nasconde, lì lavora il narratore, facendo emergere l'invisibile dal visibile. Non è diverso dalle monomanie che dipinse Thèodore Géricault tra il 1818 e il 1822: 10 ritratti di alienati monomaniacali, figure umane segnate da una dipendenza, da una malattia o da una psicosi che non viene mostrata nei dipinti. I quadri ritraggono i malati intenti a scrutare un punto imprecisato dell'orizzonte. Non si da dove vengano, dove vadano, né dove siano, essendo circondati da uno spazio buio, solo immaginabile.
Nei libri di Del Giudice è presente questo grande paradosso di qualcosa che non può essere visto ma può essere raccontato o, al contrario, di una storia che si può solo guardare senza poter dire. Bobi Bazlen, figura storica attorno alla quale si sviluppa *Lo stadio di Wimbledon*, è uno scrittore che non ha mai scritto, che non ha mai raccontato, eppure nella sua nonstoria si sviluppa la letteratura italiana dei primi del Novecento, e nel suo silenzio è da ricercarsi la radice più coriacea del romanzo. Allo stesso modo, lo scrittore Ira Epstein, «visionario di ciò che c'è» di *Atlante*

occidentale, non crea, non inventa dal nulla, le storie che narra esistono indipendentemente dalla sua volontà e il flusso spontaneo di narrazione sembra addirittura impedire qualsiasi tipo di contemplazione disinteressata («Prima vedevo le storie raccontando, le vedevo nel momento in cui le scrivevo, adesso le vedo guardando, vedo una storia compiutamente dall'inizio alla fine semplicemente guardando»).

E se i lettori di lui avranno l'impressione di un tipo terso e distaccato, per i conoscenti era un «vero amico» – come lo definisce Ferrucci – uno che era solito fare scherzi come introdurre Antonio Tabucchi spacciandolo per un amico postino. O, quand'era giovane leva del «Paese Sera», scrivere una recensione al falso romanzo del mitteleuropeo Anton Ganzfalsch (*Ganz Falsch* in tedesco significa «tutto falso»), suscitando perfino l'interesse di un critico che lo contattò perché non riusciva a trovare il libro da nessuna parte.

Diviso tra Roma e Venezia – nella seconda ha insegnato letteratura italiana e teatrale allo Iuav (per il teatro ha anche scritto: *I-TIGI Canto per Ustica* con Marco Paolini); per la prima ha scelto, in giura con altri nomi illustri, il progetto di Zaha Hadid per il museo Maxxi – Del Giudice è sempre stato sulla soglia dell'invisibile, come le sue opere. Invisibile lo è anche adesso che non scrive più, perché affetto dal morbo di Alzheimer. Le sue condizioni sono sempre state celate dal riserbo. Michele Farina ne ha parlato nel suo libro *Quando andiamo a casa?*, in cui racconta le testimonianze di personalità più o meno famose affette dalla malattia. Una malattia che ha bisogno di essere raccontata perché è anche una malattia sociale. Anche Stefano Bartezzaghi, che di recente gli ha dedicato **un pezzo** su Doppiozero parlando dell'impegno di Del Giudice come organizzatore culturale, la tocca piano. Così come fanno tutte le recensioni o gli articoli, procedendo per eufemismi anche di difficile scioglimento («è andato a vivere nella città di Isidora» scriveva su «la Repubblica» Paolo Mauri). C'è il rispetto verso l'intimità della persona, c'è la volontà di non scadere in facili pruderie. Ma c'è anche un silenzio doloroso. Nel libro Farina tenta di fare luce ma riceve solo il rifiuto della moglie e del fu Cesare Segre, la cui testimonianza evoca «qualcosa che non può essere né esibito né addolcito». Non restano che 5 pagine in cui ogni frammento di informazione è ingigantito fino alla sgranatura. Ed è evidente che ora non ci sia più nulla da dire, forse qualcosa sarebbe potuto trapelare prima, per non dover lasciare come ultimo ricordo un pallido video di premiazione. Sarebbe stato utile raccontare, come fa Farina per tanti personaggi del libro, l'esperienza della malattia come forma di esorcizzazione. Ma la vita di Del Giudice resta chiusa tra le mura della sua Venezia.

Cercando e parlando di lui non riesco a togliermi di dosso il rimando a Richard Yates, anche lui scrittore per scrittori, autore che veniva idolatrato da Raymond Carver e David Foster Wallace e che ha trovato nuova fama dopo la morte, la grande indulgenza plenaria, vidimatrice di ogni interesse. Si spera che *I racconti* sia il primo segnale di un'apertura verso Del Giudice e i suoi lavori. Per ora nessuno sembra interessato a voler celebrare il suo nome. Sembra che la gente smetta di interessarsi al discorso appena lo si nomina. Sembra il ripetersi di un cerchio, Del Giudice che cercava le risposte alla ritrosia di Bazler, che poteva scrivere ma non ha voluto, noi che cerchiamo Del Giudice, che voleva scrivere ma non ha potuto.

«Prima vedevo le storie raccontando, le vedevo nel momento in cui le scrivevo, adesso le vedo guardando, vedo una storia compiutamente dall'inizio alla fine semplicemente guardando.»

Dove sono i visionari

Il XXIX Salone del Libro si apre a Torino il 12 maggio. Il grande critico letterario Carlo Ossola parte dall'autore di *Palomar* per riflettere su una qualità, oggi rarefatta, che sapeva sublimare la provincia in una dimensione universale

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

La Rimini di Tondelli, trasfigurata al punto da sembrare la provincia americana dipinta da Hopper; la Malo (Vicenza) di Luigi Meneghello, in cui il trapasso dalla cultura contadina a quella capitalista si potrebbe definire universale. E la Sicilia di Sciascia? Non è forse planetaria la rassegnazione di Bellodi che chiude *Il giorno della civetta*, quando – di fronte al muro di omertà, politica corrotta e fatalismo – dice a voce alta: «Mi ci romperò la testa»?
Una delle caratteristiche dei grandi «visionari» (tema del Salone 2016) della letteratura italiana del secondo Novecento è stata proprio quella di aver sublimato la provincia in un messaggio apolide, non a caso ancora oggi molto amato all'estero: una ricerca dell'agenzia 7BrandsInc. dice che il «toscanaccio» (secondo Pietro Pancrazi) *Pinocchio* di Collodi è il secondo libro più tradotto al mondo, dopo *Il Piccolo Principe*. Ma forse il visionario più universale di tutti è stato lui, Italo Calvino, filosofo oltre che scrittore, come chiosa il filologo e critico letterario Carlo Ossola, che al Salone porta il suo *Italo Calvino. L'invisibile e il suo dove* (Vita e Pensiero).

Professore, quanto bisogno abbiamo oggi di visioni, specie di quelle di Calvino?
Sono necessarie per rendere il futuro abitabile. Essere visionari è anche rappresentare la società nei suoi valori simbolici e Calvino lo ha fatto con generi e registri diversi. Penso alla fiaba, certo, ma vede, lui aveva un rovello che confidò a Maria Corti: per Calvino nessuno degli scrittori (a parte qualche pagina di Fenoglio) ha saputo rappresentare la Resistenza. Il suo è stato un progetto politico-etico fino a *Palomar*, quell'acuto scrutatore in cui lo sguardo si spinge al punto di osservare la propria morte.

Tornando alla provincia: Calvino, pur partendo dal patrimonio più «particolare» e identitario (la fiaba), arriva a una letteratura che non ha città né lingua: è globale.
Io lo paragono a Marco Aurelio, a uno stoico: volle costruire tenacemente una visione interiore, una propria coerenza staccandosi dal reale per osservarlo meglio. Anche nelle aporie: pensiamo a *La giornata d'uno scrutatore*.

Racconto ambientato a Torino, ma potrebbe essere ovunque. Quanto è diversa questa provincia da quella di Andrea Vitali, che è al Salone, o da quella veneta di Parise?
Goffredo Parise, ma anche Luigi Meneghello o Antonio Barolini, per non parlare della Asiago di Mario Rigoni Stern. Una costellazione straordinaria che oggi è una lezione a quei tentativi di forzato localismo tipico dei leghisti: quella provincia parlava una lingua che, sì, nasceva da un posto, ma poi si dimostrava capace di superarlo, era una provincia che si confrontava con temi europei.

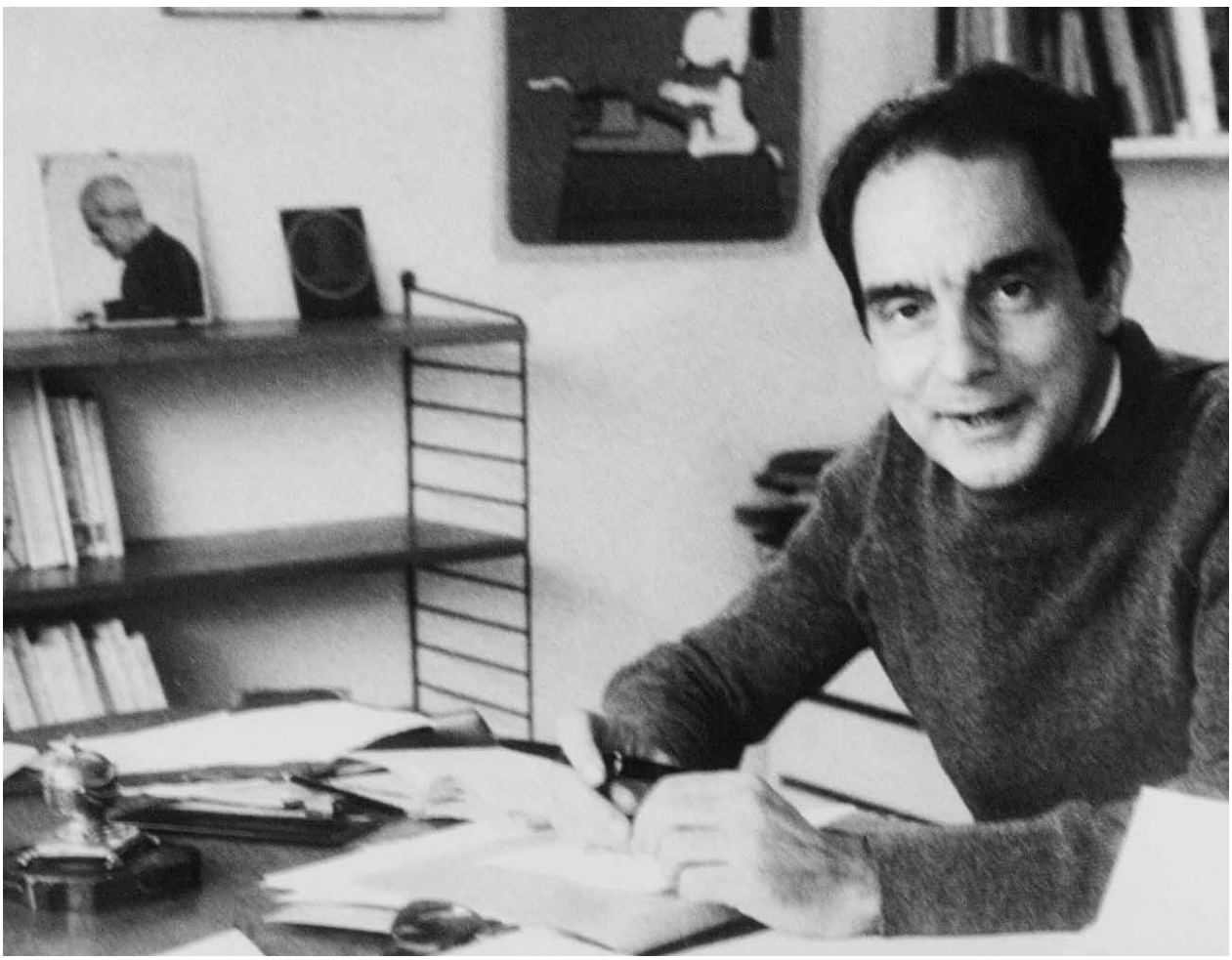
Curioso che oggi, anche a causa della crisi economica, si riscoprano i cosiddetti «cantori del lavoro in fabbrica», come Volponi e Ottieri.
Ma oggi quella capacità di vedere al di là delle dinamiche del lavoro e della produzione non può

ripetersi: manca un soggetto collettivo, un «noi» che guidava nella lettura di romanzi come *La macchina mondiale* di Volponi. Questa è l'epoca dei singoli. Come *Palomar* di Calvino, appunto.

Visionarie sono state anche alcune donne della nostra letteratura, come Natalia Ginzburg, alla quale il Salone rende omaggio per il centenario della nascita.
Credo che la triade Morante-Ginzburg-Ortese, con la poetessa Amelia Rosselli, sia stata una delle prove meglio riuscite della letteratura europea del secondo Novecento. Vede, oltre alla capacità di interpretare il proprio tempo, queste donne come gli scrittori di cui abbiamo parlato avevano una visione etica e civile. Cosa che oggi, nel mondo letterario, faccio fatica a ritrovare.

In questo viaggio nei «visionari della provincia» possiamo inserire anche Silone?
A pieno diritto: anzi, mi meraviglia che l'Italia che oggi ammira papa Francesco non ricordi le tematiche di umanità «concreta» che informavano l'opera dell'abruzzese. Che ci ha restituito un vissuto letterario vigoroso, senza elementi estetizzanti come D'Annunzio.

In conclusione, oggi gli autori visionari sono finiti?
Senza generalizzare, né fare nomi: forse si nascondono dietro l'ansia da classifica o da vendita. Anche i cosiddetti epigoni di Pasolini: non credo che ci sia un nuovo Pasolini né un nuovo Calvino. Eppure abbiamo tanto bisogno di visioni. Ma bisogna riformare la società per rifondare il romanzo.



Thomas Mann, torna Doctor Faustus. La nuova traduzione del capolavoro

Il romanzo dello scrittore tedesco pubblicato nei Meridiani Mondadori nella traduzione di Luca Crescenzi: il patto col diavolo di un musicista sterile e ambizioso

Giorgio Montefoschi, «Corriere della Sera», 6 maggio 2016

«Vengo a parlare d'affari» dice il diavolo a Adrian Leverkhun, protagonista del *Doctor Faustus* – il romanzo di Thomas Mann che oggi rileggiamo nella magnifica nuova traduzione di Luca Crescenzi – quando, improvvisamente, si materializza sul divano della casa di Palestrina nella quale il giovane musicista tedesco si è ritirato per concentrarsi nel lavoro, insieme all'amico poeta Rudiger Schildknapp. È un ometto basso, cereo (simile a quello che compare sulla panchina del *Maestro e Margherita*), coi capelli rossicci, un naso ricurvo, un berretto sportivo, scarpe gialle, una ridicola giacca a quadri. La sabbia nella clessidra che misura il tempo della tua vita – spiega a Adrian con quella sua voce articolata da attore che accompagna il gelo – ha incominciato a scorrere. La nostra offerta è il tempo. Noi vendiamo tempo. Diciamo, 24 anni di suprema illuminazione creativa, di sfrenatezza intellettuale, di potenza, di trionfo, e in aggiunta di ammirazione per ciò che realizzerai. La tua ispirazione sfonderà i limiti, le convenzioni e le rigidità della cultura; avrai il coraggio della barbarie; sarai rapito dal brivido del sublime; verserai fiumi gioiosi di lacrime. In cambio, non dovrai amare nessun essere umano. L'amore – se accetti il nostro patto – dovrà essere escluso dalla tua vita. Ma questa è la sola esistenza possibile per una mente superba e orgogliosa come la tua, desiderosa di raggiungere l'estasi. Adrian è sconvolto. «Quello che mi preparate su questa terra» chiede all'ometto che, intanto, ha mutato sembiante due volte, «non è un anticipo dell'inferno?». Poi, perde i sensi.

È la scena culminante e terribile (altre, terribili, seguiranno) del più grande e meraviglioso libro sulla *hybris* – la parola greca intraducibile, nella quale si concentrano la superbia, la sfida, l'ardire, l'arroganza dell'uomo – che sia stato scritto nel Novecento. «Il mio proposito» rivela Thomas Mann nella *Genesi del Doctor Faustus* (anch'essa inclusa nel Meridiano) «era scrivere il romanzo della mia epoca travestito da storia di una esistenza precaria e sommamente peccaminosa». L'epoca è la metà del secolo scorso: quella delle due guerre mondiali, e della catastrofe tedesca che si concluderà «nel nulla, nella disperazione, in una bancarotta senza precedenti, in una vera discesa all'inferno, circondata da una ridda di fiamme assordanti». Adrian Leverkhun è l'uomo che denuncia sé stesso per denunciare il Faust che è in ognuno di noi; l'artista sterile e follemente ambizioso che, per vincere la sua pochezza, si consegna al demonio. «Quanta atmosfera della mia vita» rivela ancora Mann «è contenuta nel *Faustus*. In fondo è una confessione radicale. Leverkhun è una figura ideale. Ero innamorato di lui, in ansia per lui, impazzivo per la sua freddezza, per il suo cuore disperato, e per la sua convinzione di essere dannato». Sono i medesimi sentimenti che muovono Serenus Zeitblom, il mite insegnante di materie classiche, amico fin dall'infanzia di Adrian, al quale – nel solco fondamentale dell'ambiguità e del doppio registro che, come nota Luca Crescenzi, attraversa in ogni sua piega tutto il romanzo – l'autore affida, con la distanza indispensabile a non soccombere, il peso del racconto.

Il racconto – al quale Zeitblom comincia a metter mano mentre la dittatura nazista è vicina al tracollo – si apre con una stupenda luce infantile e antica: quella della fattoria di Buchel in cui Adrian nasce alla fine dell'Ottocento, con le stanze foderate di legno, l'odore della pipa fumata dal padre appassionato dei misteri della natura, il cortile quadrato al centro del quale sorge il maestoso tiglio; quella della piccola città di Kaisersaschern, nella quale Serenus e Adrian frequentano la scuola, con le travature a vista degli edifici gotico-rinascimentali, le torri, le chiese e, nell'aria, il retaggio dell'isteria medievale che induce a credere nei fantasmi e nelle streghe; quella dell'università di Halle, dominata dai severi professori luterani, nella quale Adrian frequenta la facoltà di teologia; quella delle montagne della Baviera, teatro delle scampagnate studentesche che di notte si concludono, a candele spente, con infinite discussioni sul Bene e sul Male, sulle tentazioni della carne e sul peccato, sul cosmo e su Dio. È la luce della Germania millenaria; dei suoi miti; delle sue foreste. Non passeranno molti anni, e questa luce si trasformerà nel buio di una prima, fatale sconfitta; nel grigio cupo del rancore e della rivalsa; nei chiaroscuri dell'ansia. Finché, a quella che erroneamente sarà considerata dai tedeschi una rinascita popolare, al presunto nuovo inizio purificatore, si mescolerà una quantità spaventosa di «selvaggia rozzezza, di volgarità aggressiva, di lurida brama dell'oltraggio». E la colossale ebbrezza, di cui il popolo tedesco si ubriacherà, dovrà essere scontata con l'umiliazione e la fine.

Adrian, nel frattempo, ha abbandonato la teologia e, con la guida dell'organista Wendell Krettzschmar, si è letteralmente gettato nelle braccia della musica. Ha studiato Monteverdi, ha orchestrato brevi brani per pianoforte di Schubert e Beethoven; ha ascoltato il *Fidelio* («Quasi una imitazione di Dio»), Mahler e Brahms; si è sperimentato nel *lied*. L'idea che ha nella mente e sente di voler seguire (una idea per la quale Mann si è ispirato, come è scritto in calce nel libro, a Schönberg, frequentato insieme ad Adorno e Stravinskij nell'esilio americano) ha la sua base nella polifonia e nella dissonanza. «La dissonanza è l'indice della sua dignità polifonica. Quanto più dissonante è un accordo, quante più note contrastanti e di diverso effetto esso contiene, tanto più è polifonico». Sarà la musica delle sue opere maggiori, l'*Apocalypsis cum figuri*s e il *Lamento dr. Fausti*, nelle quali la più grande beatitudine coinciderà con il massimo dell'orrore, e i cori angelici non saranno altro che «echi di risate infernali».

Ora, il musicista è un adulto. Conserva la predisposizione a un riso liberatorio che aveva da bambino, ma sempre più i suoi occhi (che hanno una tinta indefinibile: fra il grigio, il verde e l'azzurro) scrutano in lontananza, e il loro crepuscolo si colma di «ombre più profonde». A Lipsia, per uno sciocco scherzo, è entrato in un bordello. Una donna bruna, con una grande bocca, gli occhi a mandorla, Esmeralda, gli ha carezzato una guancia. Lui è fuggito sconvolto. Quindi è tornato a cercarla e siccome non l'ha trovata si è fatto dare l'indirizzo; profittando della prima esecuzione della Salome di Strauss a Graz, è andato a trovarla nel paesino ungherese in cui si è ritirata ammalata; nonostante i suoi ammonimenti, si è lasciato infettare. È la malattia, da cui nascono le creazioni del genio che pretende di sfiorare l'Eterno, preparata dal diavolo per arruolarlo nelle sue schiere e, dopo 24 anni di estasi, distruggergli il cervello.

«L'amore – se accetti il nostro patto – dovrà essere escluso dalla tua vita.»

«Vado in cerca di un luogo in cui possa seppellirmi dinnanzi al mondo e conversare indisturbato con la mia vita e il mio destino», confida Adrian a Serenus. Questo luogo – una fattoria a Pfeiffering simile a quella dell'infanzia – può anche esistere. Quella che è sparita, se mai ne è transitata nella sua anima una scintilla, è la pace. Adrian, ammirato e ricercato, è costretto a vivere nel mondo, a frequentare i concerti, a dividere con tutti i personaggi maschili e femminili che lo assediano, il suo tempo (e questa è la parte diciamo così «borghese» del romanzo, con quei salotti decorosi, quei tram di Monaco di Baviera, quegli altri veleni sparsi attorno a lui dal demonio, che più amiamo). Si illude persino di potersi sposare, inoltra una goffa proposta di matrimonio, ed è respinto. La malattia incalza fino a costringerlo a fuggire la luce. E il suo padrone mena l'ultimo colpo. A Pfeiffering arriva il nipote, il piccolo Nepomuk, di 6 anni. È un bambino bellissimo: un angelo sceso dall'alto. Lo zio se ne innamora. Ma ha dimenticato il patto: non può amare nessuno. E il diavolo glielo toglie. Nepomuk si ammala e muore: «Prenditelo, mostro!», grida Adrian davanti a Serenus Zeitblom.

Siamo così alla fine. Adesso il compito di Serenus è quello di raccontare la morte, mentale e poi fisica, dell'amico che ha sfidato Dio. Intanto, la Germania è allo stremo; le città sono un cumulo di macerie; i topi ingrassano con i cadaveri. E i tedeschi sono obbligati sfilare nei lager e a vedere coi loro occhi l'abisso.

Don DeLillo: «Cerco di inventare, ma alla fine scrivo di me»

Il grande autore americano racconta il nuovo romanzo *Zero K* e le inquietudini del suo paese: «I presidenti deludono sin dal giorno del loro insediamento. Ma guai a non sperare ancora»

Antonio Monda, «la Repubblica», 7 maggio 2016

Dei 4 grandi scrittori americani che nel canone di Harold Bloom compongono il pantheon della narrativa contemporanea, Philip Roth, Thomas Pynchon, Cormac McCarthy e Don DeLillo, quest'ultimo è colui che appare maggiormente interessato a questioni sociali e politiche. Ogni suo libro nasce da una necessità etica che diventa spesso una riflessione spirituale – DeLillo è stato allevato dai gesuiti – e che in questo suo ultimo, magnifico romanzo, uscito negli Stati Uniti con il titolo *Zero K*, si traduce in una speculazione sul senso ultimo dell'esistenza (Einaudi lo pubblica in autunno). Ancora una volta DeLillo rivela un'imprescindibile tensione morale e uno sguardo eclettico, oltre a un sentimento dolorosamente anarchico: «Gli scrittori hanno l'obbligo morale di opporsi al sistema» ha dichiarato pochi anni fa. «È importante scrivere contro il potere, le corporazioni, lo Stato e l'intero meccanismo di piaceri debilitanti e decadenti. Ritengo che gli autori per loro natura debbano opporsi a qualunque potere cerchi di imporsi su di noi».

Alla soglia degli ottant'anni, ora DeLillo racconta di un miliardario che ha investito in una misteriosa tecnologia che consente di preservare i corpi affinché possano essere riportati in vita quando la scienza lo consentirà. «Chi parla con me in questi giorni» mi racconta nella sua nuova casa dell'Upper East Side «mi dice più o meno garbatamente che questo è il romanzo di una persona anziana, che sente l'avvicinarsi della fine: è innegabile che il libro parli dell'idea di mortalità, come è innegabile la mia età. Ma si tratta di temi ricorrenti sin dall'inizio del mio percorso, e sono temi che dovrebbe avere a cuore ognuno: viviamo al cospetto della nostra fragilità e della nostra finitezza».

Il libro parla anche di thinness*, «sottigliezza», dell'esistenza.*

Ne parla uno dei personaggi, Ben Ezra, che riflette esattamente quello che penso, aggiungendo che in questa sottigliezza, fragilità e mortalità dell'esistenza riesco a scorgere anche meraviglia e incanto.

Lei rifiuta sempre le identificazioni autobiografiche.

Cerco di inventare sapendo che forse è un'illusione. Posso però confidare che il finale di questo romanzo racconta una scena alla quale ho assistito qualche anno fa in un autobus a New York. E che in *Underworld* tutti i momenti relativi al quartiere italoamericano del Bronx sono legati a esperienze personali: non ho inventato nulla.

Perché ha deciso di parlare di preservazione crionica?

È difficile negare che si tratti di un modo per riflettere di vita e morte. L'elemento scatenante è nato quando un grande giocatore di baseball, Ted Williams, ha dichiarato di voler essere preservato in un centro specializzato in Arizona. Ho scoperto l'esistenza di questa realtà inquietante e ho cominciato a riflettere sull'anelito umano all'immortalità, declinato ai tempi nostri: solo i più ricchi possono partecipare a questo progetto. All'interno di questa realtà ho parlato di coloro che desiderano essere conservati pur non essendo vicini alla morte: questo è ancora più inquietante.

Lei scrive: «Nasciamo senza averlo scelto». Dobbiamo anche morire nella stessa maniera? Non fa parte della gloria umana rifiutare di accettare un certo destino?
Non ho alcuna simpatia per questi esperimenti: non lo farei neanche se sapessi di avere due settimane di vita. Tuttavia questa affermazione fa parte di una riflessione che porto avanti da molti anni e in molti libri.

Sembra che lei abbia paura della morte quanto ne abbia della vita.
La pensano così i miei personaggi, non aggiungo altro.

Pensa che la scienza sia in grado di spiegare tutto?
No, affatto. Ci sono aspetti della nostra mente, della nostra interiorità, che rimangono inspiegati, e a mio avviso sarà sempre così. Per questo si usa spesso la parola «anima».

Ritiene che tutto quello che è possibile sia anche lecito?
No, è sempre fondamentale porre dei limiti morali. Quello che la scienza riesce ad ottenere diviene quello che si deve ottenere, con conseguenze spesso inquietanti.

Lei ha dichiarato il dovere di uno scrittore di opporsi al sistema: il suo paese sta vivendo un'ondata anti-sistema, a destra con Trump…
Sembra che il paese mostri crepe in passato impensabili, che mettono in crisi bisogni e speranze. Si vive la sensazione che gli Usa non abbiano la centralità di un tempo. Questi movimenti «anti-sistema», peraltro non diversi da altri in diverse parti del mondo, diventano più sorprendenti in un paese che ha nei suoi geni l'idea di promessa, e nascono per rispondere all'idea di ripristinare – con ricette opposte – quella centralità.

La politica delude sempre?
Sì: in America qualcosa muore già nel giorno del discorso inaugurale del nuovo presidente, basta vedere la distanza dalle promesse elettorali. Ma guai a non sperare e ad abdicare.

Paul Auster ha in cantiere un libro di mille pagine. Tanti romanzi americani usciti negli ultimi tempi sono lunghissimi. Cosa ne pensa?
Ogni scrittore ha storia, necessità e ambizioni personali, ma i romanzi sono intrappolati dai rispettivi temi e personaggi: devono seguirli, e non credo sia qualcosa di impostato dall'inizio, sarebbe sbagliato. Esistono capolavori brevi e libri inutilmente lunghi. Io sapevo che il mio non sarebbe stato lungo, anche se ci ho messo 4 anni: avevo bisogno di tutto quel tempo per utilizzare parole da scartare prima di trovare quelle giuste.

C'è qualcosa che la accomuna agli scrittori indicati da Harold Bloom?
L'ambizione di riflettere su temi imprescindibili, e di realizzare qualcosa di dimensioni grandi, a volte attraverso volumi piccoli.

«Quello che la scienza riesce ad ottenere diviene quello che si deve ottenere, con conseguenze spesso inquietanti.»

«Vero, noi siamo grandi. Ma gli altri sono nani con enormi appetiti»

Il vicepresidente di Mondadori libri per la prima volta parla di Rcs: «Non chiamateci Mondazzoli»

Silvia Truzzi, «il Fatto Quotidiano», 7 maggio 2016

La porta si apre con un'avvertenza, cortese ma ferma. «Vietato dire Mondazzoli». Gian Arturo Ferrari, il padrone di casa, spiega che è questione di forma e sostanza: «È una parola orrenda, che ha una sfumatura dispregiativa. Oltretutto non ha riflessi nella realtà: esistono una Mondadori libri e una Rizzoli libri, di cui ho l'onore di essere il presidente». Il cane India scodinzola, si comincia.

È trapelato un po' di rammarico per i rimedi dell'Antitrust, soprattutto per l'imposizione della vendita di Marsilio e Bompiani.
La decisione dell'Authority, con forte valenza politica, era prevedibile. Il loro ragionamento, durante l'istruttoria, è stato fatto su valori relativi, cioè su quote di mercato. Prescindendo dal fatto che la vitalità di un gruppo editoriale non dipende da valori relativi, ma da valori assoluti. In Italia il discrimine è la dimensione, estremamente ridotta, del mercato: un miliardo di euro, un terzo di quello francese, un sesto di quello tedesco. La logica con cui abbiamo pensato questa operazione è riuscire a raggiungere una massa critica che ci consenta di fare gli investimenti necessari. La decisione dell'Antitrust è ancorata a una correttezza formale che non tiene assolutamente conto della situazione reale del settore. Hanno spezzettato i segmenti in maniera infinitesimale: ma le puntine da disegno, gli illustrati per dire, non sono un mercato, non so se mi spiego. La ratio dell'analisi è ispirata ai modelli dell'Antitrust europeo, che però si occupa di mercati molto più grandi di quello italiano.

Mercati dove le concentrazioni si fermano a quote inferiori alla vostra: in Spagna Planeta ha il 24 percento, in Inghilterra Penguin-Random House il 26 percento, in Francia Hachette il 21. Voi siete sopra.
Di poco: 31 percento, senza Marsilio e Bompiani.

Le dispiace per Adelphi? Ha un bel catalogo e avrebbe dato prestigio al gruppo.
Adelphi è una casa editrice con una personalità molto connotata, è l'opera del suo fondatore Luciano Foa, proseguita poi da Roberto Calasso. Quanto al prestigio, Mondadori non ha bisogno di Adelphi per acquisirne. Non ci abbiamo mai pensato, è stato subito chiaro che i soci di minoranza avrebbero esercitato la prelazione.

Il mondo dell'editoria va nella direzione delle aggregazioni: Stampa-Repubblica, Gruppo Cairo-Corriere…
Ci sono grosse differenze. E grosse somiglianze. Le ultime sono dettate dal fatto che i mercati dell'editoria tradizionale oggi sono statici o in recessione. In tutto il dopoguerra, il mercato dei libri è cresciuto – poco: un punto, due punti percentuali all'anno – ma è sempre cresciuto. Era un mercato in espansione. Questo è cessato: abbiamo visto un periodo di recessione, poi l'anno scorso una piccola crescita. Uno zero virgola, come direbbe Renzi. È un mercato stabile, ma non più espansivo. Questo fenomeno accomuna anche quotidiani e periodici. La differenza è che i libri si sono rivelati molto più resistenti. Le concentrazioni sono determinate dal fatto che di

fronte alla recessione bisogna razionalizzare il più possibile sui costi. Per i libri le aggregazioni servono a investire: il problema nostro è il nanismo, le imprese editoriali sono minuscole.

Mica si può pensare al monopolio come antidoto.
Le grandi dimensioni fanno paura: tutti dicono «l'orribile mostro che sbrana, trangugia e divora». Il guaio è che in verità gli editori in Italia sono dei nani, seppur dotati di robusti appetiti.

Obiezione: il mercato italiano è piccolo perché necessariamente domestico a causa della lingua.
Non credo. Le ragioni sono altre: in Italia si legge poco. Noi non abbiamo avuto le guerre di religione, che hanno caratterizzato il 1600, un secolo durante il quale le persone si sono uccise, sbudellate, torturate per quello che stava scritto sui libri. In Italia no, come in Spagna. Questa cosa ha avuto una conseguenza. E dire che nel 1400 l'Italia era il paese d'Europa in cui si leggeva di più: c'erano addirittura le biblioteche pubbliche, prima dell'invenzione della stampa a caratteri mobili. Poi, con la Controriforma, c'è stato un blocco: all'indice, in Italia, è stata messa la Bibbia in volgare. Non era vietato leggerla, se la leggevi e ti beccavano finivi molto male. L'altra ragione è geografica: dal punto di vista della lettura di libri, l'Italia è fatta di un pezzo di Europa centrale incollata a un pezzo di Europa mediterranea.

Lucia Annunziata ha detto: la fine del berlusconismo politico ha scongelato il mondo dell'editoria. Vero?
Non saprei: mi sono sempre occupato di libri e mai di altre forme di editoria. Nel mondo dei libri il berlusconismo non è stato una variabile significativa. E non ha avuto nessuna influenza reale, diretta, sul mondo e sul mercato dei libri.

Provi a convincere – ma sono vietati gli slogan sull'indipendenza – quelli che criticano il nuovo gigante editoriale, in grado per esempio di contendere gli autori con anticipi più sostanziosi, marketing aggressivi e «ricatti» ai librai.

«Per i libri le aggregazioni servono a investire: il problema nostro è il nanismo, le imprese editoriali sono minuscole.»

Ci sono troppi fraintendimenti. Non c'è nessuna ragione coercitiva perché gli autori accorrano a frotte in Mondadori. Sul potere d'acquisto degli autori noi stiamo facendo una politica di contenimento dei costi. Cerchiamo di diminuire costi e sprechi e quindi anche i *write off*, cioè il passaggio a perdita degli anticipi degli autori. Siamo molto più equilibrati e saggi rispetto ad anni passati. Quanto ai librai, cioè agli sconti, non abbiamo alcun interesse a cambiare qualcosa.

Fanta-editoria: se fosse stata Rcs a comprarsi Mondadori ci sarebbe stata la stessa levata di scudi?
Ovviamente no. Se poi fosse stata, per esempio, Gems ci sarebbero stati inni di gioia. A questo livello di discussione il mondo è diviso in buoni e cattivi: noi facciamo la parte dei cattivi, ma siamo contenti così. Negli anni Novanta, politicamente molto più complicati, ce la siamo cavata benissimo.

È vero che v'importava soprattutto dei marchi di scolastica di Rcs?
C'importa egualmente del trade e della scolastica, che comunque non è il Bengodi. E non è un mercato semplice. Non è un mercato diretto, perché oltre al produttore e al venditore c'è un terzo che media ed è in sostanza lo Stato. È un business più regolare e generalmente più profittevole, anche se il rischio imprenditoriale è lo stesso.

Nel 2011 il Pdl parlò di una commissione d'inchiesta sui manuali di Storia «troppo di sinistra».
Io di scolastica non mi sono mai occupato. Però l'idea che si possa pensare che abbiamo comprato i marchi di scolastica per riscrivere i manuali di Storia è veramente una barzelletta.

Si dice che lei sia rientrato in Mondadori per guidare l'acquisizione di Rcs. Vero?
No. Quando Ernesto Mauri mi ha chiesto, letteralmente, di «tornare a dargli una mano» sui libri Mondadori, io non sapevo nulla dell'operazione. Ero contento perché ho passato praticamente tutta la vita a fare questo mestiere a Segrate. Ho avuto la fortuna di vedere 3 diverse fasi dell'editoria libraria. Quella in cui ho mosso i primi passi da Boringhieri: un'editoria classica, contegnosa, che aveva grande rispetto dei valori intellettual-accademici. Le case editrici erano guidate da consulenti, il modello era l'Einaudi di Giulio. La seconda fase è stata quella in cui ho trascorso la maggior parte della mia vita professionale. Questo modello ha avuto un precursore, Mario Spagnol, che fece di Rizzoli una casa editrice aggressiva, puntata sui bestseller: uno, due titoli forti che tenevano su il resto della baracca. Poi Vittorio Di Giuro da Bompiani aprì decisamente all'intrattenimento. Tiziano Barbieri, il fondatore della nuova Sperling&Kupfer, capì che oltre a poderosi volumi sulla Rivoluzione d'ottobre c'era ampio spazio per titoli che spiegavano come una bella ragazza si poteva far strada a New York. Portò a compimento questo lavoro Leonardo Mondadori, una delle figure più sottovalutate dell'editoria: fu un grande innovatore. La base di tutto fu il marketing – sconti, campagne, comunicazione – e il paperback che bisognava stravendere. Si lavorava sull'alto e sul basso: Leonardo prese García Márquez e fece gli Harmony, io presi Calvino e feci i Miti e *Ramses*. Nei primi 10 anni del Duemila imbroccammo una serie impressionante di successi. Questo modello – poi copiato da tutti – stava in piedi con un mercato in espansione. Quando c'è stata la recessione, tutta la zavorra di quel modello ci è caduta addosso.

E adesso?
Adesso stiamo cominciando a costruire un nuovo modello molto più ispirato a un adeguamento dei costi di ogni titolo rispetto a quanto può effettivamente vendere. I libri di media dimensione sono diventati il centro. Prima il modello era quello della ricerca dell'oro: un setaccio nel fiume, tiravano su tutta la sabbia e in mezzo trovavano, se erano fortunati, una pepita. Ora ogni granello di sabbia deve diventare redditizio. Questa ricetta richiede un immenso sviluppo delle tecnologie, che non riguardano, come tutti tendono a credere, solo i formati, cartaceo o digitale. Bisogna capire come utilizzare i mezzi digitali per un nuovo marketing. L'industria dei libri ha un livello di dispersione altissimo: dobbiamo far arrivare i libri a chi è interessato a comprarli.

Qualcuno ha osservato che i naufraghi della Nave di Teseo, capitanati da Elisabetta Sgarbi e da Umberto Eco, sono stati intempestivi: se avessero aspettato avrebbero, potuto comprare Bompiani.
Così una casa editrice è stata smembrata inutilmente. Non esprimo un giudizio di valore, sono proprio i fatti.

L'unità del catalogo non è un miraggio: Mondadori è obbligata a disfarsi di Bompiani e potrebbe darla a loro.
Davvero? Non ci abbiamo mai pensato.

Sono in molti a volere Bompiani.
Non molti: tutti.

Avete già deciso?
No. Ma abbiamo le nostre opinioni al riguardo: fino a prova contraria abbiamo diritto ad averne. Peraltro sono facili da capire: si formano specularmente, sulla base di quelle che gli altri hanno di noi. Pare che viviamo ancora in un'economia di mercato.

All'inizio di tutto si diceva: è chiaro che vogliono comprare Rcs e poi vendere a un grosso editore straniero.
Io non sono la proprietà, che naturalmente è libera di fare ciò che crede. Ma ho una sensazione, sulla base di ciò che vedo e che mi viene detto, ed escluderei questa possibilità. La presidente s'interessa tanto dell'azienda, direttamente, le piace molto ma non interferisce nelle scelte editoriali: siamo sempre stati liberissimi…

…lo ripetete in continuazione, ma ci credono in pochi. Come dire: la verità si cela nella determinazione con la quale la si vuole negare.

L'Einaudi è un esempio lampante. La gente non ci crede perché nessuno, a parte gli addetti ai lavori, sa come funziona una casa editrice. Che è davvero difficile da controllare: il gruppo pubblicherà duemila novità all'anno. Ho avuto molti padroni: libera di non credermi, ma la attuale proprietà è la meno ingerente.

La più invadente?
Gli Agnelli quando avevano la Rizzoli, dove ho passato due anni meravigliosi, in cui credo di aver comprato i libri migliori della mia carriera. Volevano sapere, essere informati in maniera puntuale. Non volevano che fosse toccato un mondo che ruotava attorno alla famiglia, intendo interessi industriali, rapporti personali. Una vera dinastia.

E De Benedetti, quando era in Mondadori?
Mai occupato di libri. Se gli chiedevamo un aiuto, interveniva. L'ha fatto con Márquez che temevamo che potesse seguire Leonardo Mondadori quando fondò la sua casa editrice. Con Berlusconi praticamente la stessa cosa. Ogni tanto mi chiamava: «Ho di fronte a me il signor tal dei tali che ha scritto un libro. Mi raccomando». E io sapevo che quando mi diceva «ho di fronte a me il signor» era un modo per rassicurare il signore lì di fronte, ma poi non succedeva niente.

Non ha risposto: non vi credono.
Cosa devo dire? C'è stata una ventennale campagna contro la casa editrice.

Come la mettiamo con il premio Strega? Qualche copia ancora vale e negli ultimi anni l'alternanza Mondadori-Rizzoli tra i vincitori è una costante. Se continua così diventa un premio della casa.
In primo luogo non esiste la «casa»: ci sono molte e diverse nostre case editrici che anche qui competono. In secondo luogo, ancor più importante, la leggenda dei pacchetti controllati dalle case editrici onnipotenti è sempre più una leggenda, anche in virtù del nuovo sistema di voto da un lato, e dell'allargamento della base dei votanti dall'altro. Insomma, una leggenda sempre più leggendaria.

Torniamo a oggi: su Stampa-Repubblica non si è mossa foglia.
Senta, noi sappiamo benissimo che in questa commediola facciamo la parte dei cattivoni. Ricordo un articolo di Goffredo Fofi sull'«Unità» nei primi anni Novanta intitolato «Boicottiamo i grandi editori», che poi eravamo noi. All'epoca non perdemmo molti autori. Sandro Veronesi, che ora se ne è riandato da Bompiani, in modo coerente. E Veltroni che aveva un contratto per un libro, mi scrisse quando Berlusconi diventò presidente del Consiglio per dire che non l'avrebbe fatto. Ripeto: non ci affliggiamo. Se va come in passato tutta la campagna che c'è stata in occasione della recente acquisizione è un buonissimo presagio per il futuro.

Visto che siamo riusciti a non dire mai «Mondazzoli»?

«Prima il modello era quello della ricerca dell'oro: un setaccio nel fiume, tiravano su tutta la sabbia e in mezzo trovavano, se erano fortunati, una pepita. Ora ogni granello di sabbia deve diventare redditizio.»

Maria Teresa Rodari: «Diceva che i ricordi sono patetici ma a me manca il passato con Gianni»

La vedova del grande scrittore nasce a Modena il 7 ottobre 1927. Lavora in una fabbrica di mattonelle e poi per il Fronte popolare democratico. Negli anni Cinquanta si trasferisce a Roma insieme al marito

Antonio Gnoli, «la Repubblica», 8 maggio 2016

Come tutte le vedove, anche quella di Gianni Rodari è mossa dal desiderio del ricordo intangibile. Da difendere in una lotta contro il tempo e contro il relativo appannamento delle parole. Chi è stato quell'uomo che 36 anni fa morì stanco, deluso e forse anche lievemente irritato in una clinica romana? Sono nella casa di Maria Teresa Ferretti Rodari. Un viso che non lascia rimpiangere la grazia di un tempo. Sediamo nello studio dove lo scrittore lavorava, soprattutto la notte. Una scrivania costruita su misura. Qualche libreria alle pareti e un armadietto a vetri colmo delle prime edizioni dei tanti libri che Rodari ha scritto. La signora ricorda di quando il gatto si andava a sdraiare accanto alla macchina da scrivere: «Ogni tanto allungava la zampetta sul rullo, soffiava sul foglio. Gianni lo aveva chiamato Agostino. Non visse a lungo. Morì a causa della nafta sversata da qualcuno in strada. Agostino ci finì dentro e cominciò a leccarsi. Durante la notte lo sentimmo gemere. E poi subentrò la paralisi. Morì un giorno non lontano dal Natale. Era forse il 1965 o il 1966. L'Italia elettrizzata dal boom. La moltiplicazione delle macchine e le scintillanti vetrine sparsero nell'aria il mito di un falso benessere. Quella piccola tragedia domestica passò inosservata».

Suo marito come reagì?
Amava i gatti. E Roma ne era la patria.

A Roma arrivaste in che anni?
Ci trasferimmo nei primi anni Cinquanta, quando Gianni cominciò a lavorava prima al «Pioniere» e poi per «Paese Sera». Col tempo stabilì un rapporto molto buono con la casa editrice Einaudi. Divenne uno scrittore affermato. Ci lasciammo alle spalle le ristrettezze economiche. Ma non gradiva la crescita tumultuosa del paese. O meglio la osservava con una certa indifferenza.

Come vi eravate conosciuti?
Nel periodo in cui era funzionario di partito e giornalista all'«Unità». Lavorava alla redazione milanese. Io ero a Modena, dove sono nata. A 16 anni cominciai a lavorare come aiutocontabile in una fabbrica di mattonelle. Poi, durante la guerra, la fabbrica fu bombardata. E persi il lavoro e anche la casa. Ho ancora nelle orecchie il rumore delle fortezze volanti. Il 1944 fu l'anno terribile. Ci riparavamo nelle cantine. Ricordo le candele accese, l'odore di sego, il rumore dei rosari simile a quello delle nacchere e la gente che pregava. Sembravamo già morti. Soffrivo di claustrofobia e non potevo stare nei rifugi: mi mancava l'aria, mi veniva il panico. Paradossalmente questo mi salvò la vita.

Gliela salvò come?
Una sera sentimmo il rombo degli aerei, ci avvertirono di rifugiarci nel tunnel. La gente in strada correva a perdifiato. Corsi anch'io. Ma davanti alla bocca di entrata non ce la feci. Tornai indietro. Poi l'esplosione e tutto, attorno al rifugio, crollò in mille pezzi. Chi era all'entrata ci rimise la vita. Io mi salvai.

Non conosceva ancora Rodari?
Con Gianni ci vedemmo la prima volta nel 1947. Mi raccontò che per un breve periodo era stato maestro elementare. Poi, tra il 1943 e il '44 scelse la clandestinità. I giorni che precedettero la Liberazione furono duri. Come partigiano fu addetto al controllo dei lasciapassare. Diversi fascisti avevano falsificato i documenti per cercare la fuga in posti più tranquilli. Una mattina fermò un signore che passeggiava con un cane. Gli chiese i documenti.

Chi era?
L'uomo disse di essere Mario Sironi. «Il pittore delle periferie e dei gasometri?» chiese Gianni. Era combattuto tra la grandezza dell'artista e il fatto di essere stato comunque un protagonista del regime. Alla fine gli firmò il lasciapassare. Gli anni della clandestinità non l'avevano indurito. Conservò sempre la duttilità del giudizio e la consapevolezza che a volte le persone sono meglio di come appaiono. Quando lo conobbi sapevo solo che era un giornalista.

Lei cosa faceva?
Lavoravo per il Fronte democratico popolare, una federazione politica che raccoglieva diverse forze di sinistra. Togliatti e Nenni ne erano i leader. Pensavano che quell'unione fosse il solo modo possibile per ostacolare l'avanzata democristiana. Ma visti i risultati sfavorevoli al Fronte, si sbagliarono. Tra il 1948 e il 1953 vivemmo anni tumultuosi. Ricordo l'eccidio di Modena del 1950. Fu durante il periodo di Scelba, ministro degli Interni, che le forze dell'ordine spararono nel corso di una manifestazione di lavoratori. Morirono una decina di persone. Con la macchina della federazione andammo a raccogliere i feriti per trasportarli in ospedale. Furono anni cruenti e durissimi. Anni di lutto. Eravamo usciti da un ventennio di vessazioni. Ma non sapevamo quanto tempo sarebbe occorso per ritrovare la perduta libertà.

Rodari lavorava a Milano, vi conosceste a Modena. Come fu il rapporto all'inizio?
Non pensavamo minimamente di innamorarci, accadde dopo. Gianni mi raccontò che il partito intendeva dar vita a un fumetto che fosse una versione di sinistra del più celebre «Corriere dei Piccoli». Nel 1950 nacque «Il Pioniere», la redazione era a Roma e Pajetta chiese a Gianni di affiancare Dina Rinaldi nella direzione.

Perché fu scelto?
Per puro intuito. Tra l'altro Pajetta era molto incuriosito dalla sua intelligenza. Però la verità è che Gianni cominciò a occuparsi seriamente del mondo dell'infanzia dagli anni del «Pioniere», prima era soltanto un'attrazione epidermica, un bisogno che lo rimandava a quel mondo favolistico fatto di scoperte improvvise e di letture appassionanti.

Come fu la sua infanzia?
La mia abbastanza normale, quella di Gianni certamente più complessa. Il padre era fornaio, morì nel 1929, nell'anno della grande crisi, ancora giovane.

E la madre?
Toccò a lei occuparsi dell'educazione del figlio. Gianni era un bambino chiuso, a volte impacciato. Silenzioso. Da Omegna, in Piemonte, dove era nato, si trasferì con la mamma a Gavirate, non lontano da Varese. La donna molto cattolica lo mandò in seminario. Aveva 11 anni, ne uscì a 14. Mi disse che il seminario non aveva risolto i suoi dubbi esistenziali. E che trovava umiliante la disciplina che vi veniva impartita. Mi raccontò che, sul piano educativo, fu molto meglio l'incontro con un muratore, che gli spiegò cosa era stata la nascita del fascismo. Credo che per la prima volta si avvicinò a certi ideali di sinistra.

Educazione a parte chi vedeva, chi frequentava?
Aveva soprattutto due amici, due coetanei che sarebbero morti giovani: Nino Bianchi e Amedeo Marvelli. Due caratteri estroversi. Due intelligenze curiose. Passavano i pomeriggi interi a discutere di filosofia. E quando entrambi morirono, in circostanze diverse, nel corso della Seconda guerra mondiale, fu grande il dolore. Senza le presenze amiche gli sembrava di girare a vuoto. Progettò perfino di emigrare in Brasile. Poi la guerra e la scelta partigiana ebbero il sopravvento.

Come nacque il suo rapporto con l'infanzia? Le parlò mai delle sue letture?
Non era molto loquace. So che aveva amato molto Verne e letto in ritardo Salgari. Trovava un capolavoro distorto ed equivoco il libro *Cuore* di De Amicis, la cui retorica aveva distorto la realtà. Mentre considerava Collodi un grande classico. Mi ricordo che in una delle prime lettere a Calvino, dei primissimi anni Cinquanta, Gianni annunciava l'intenzione di voler scrivere un lungo saggio su *Pinocchio*.

Perché quell'interesse?
Era il mondo del bambino rivisitato alla luce dell'adulto che lo interessava. Aveva cominciato a scrivere libri per ragazzi e il modello Collodi – con quella favola che considerava una delle prove letterarie più straordinarie – era ai suoi occhi il perfetto equilibro tra realtà e fantasia.

Perché si rivolse a Calvino?
Sia perché Calvino lavorava per Einaudi, ma anche per una certa aria di famiglia che Gianni avvertiva. Calvino aveva pubblicato da poco *Il visconte dimezzato*, stava per raccogliere *Le fiabe italiane*. Insomma tra i due c'erano parecchie affinità. Tra l'altro, alcuni esponenti della cultura di sinistra, come Carlo Salinari, avevano manifestato forti riserve nei riguardi di Calvino scrittore per ragazzi. Mentre l'assenza di ortodossia era per Gianni un merito e non un difetto.

Del resto la stessa sinistra non era così ideologicamente propensa a esaltare o difendere il lavoro di Rodari scrittore.
Ci furono delle incomprensioni. In particolare, si scatenarono dopo l'avvio del «Pioniere». Ma bisogna tenere conto di che cosa fu l'Italia di quegli anni. «Il Pioniere» cominciò a uscire nel 1950 e dopo un po' si scatenò un attacco pesante da parte dei movimenti cattolici e della Chiesa che consideravano il fumetto quanto di più diseducativo si potesse offrire alle giovani generazioni.

Fu il Partito comunista a volere quel giornalino. Come reagì di fronte all'offensiva cattolica?
Nel dopoguerra Rodari era stato per un certo periodo funzionario del Pci a Milano. È in quel clima conobbe alcuni personaggi di riferimento: Davide Lajolo, Sibilla Aleramo e Elio Vittorini. Con quest'ultimo allestirà una fugace collaborazione con il «Politecnico» recensendo un paio di libri di filosofia. Poi cominciò a scrivere per «l'Unità» e per «Vie Nuove», chiamato da Pietro Ingrao. Ogni tanto componeva qualche filastrocca che suscitò la curiosità di Lajolo e di Pajetta. Ma sto divagando. Come reagì il partito all'offensiva cattolica? Dovrei risponderle che reagì con cautela togliattiana.

Ossia?
Nilde Jotti, sulle colonne di «Rinascita», scrisse un lungo articolo nel quale pur respingendo il tentativo democristiano di impedirne la pubblicazione, attaccò la funzione diseducativa del fumetto. Rodari replicò sempre su «Rinascita» sostenendo che fumetto e libro assolvevano funzioni diverse, entrambe legittime. Toccò a Togliatti chiudere la polemica e lo fece inclinando sulle posizioni della Jotti.

Come cambiò la vostra vita dopo il successo internazionale dei suoi libri?
Non cambiò di molto. Lui era spesso in giro, io ho sempre detestato la mondanità. Ogni tanto in questa casa comparivano i suoi amici: Lele Luzzati, Mario Lodi, Bruno Munari. A volte veniva a trovarci Cesare Zavattini, una sera dimenticò un ombrello che ancora conservo. Il tono delle conversazioni era leggero, perfino surreale. Tutti avevano in comune l'idea che il gioco, la fantasia, l'amore erano componenti fondamentali per lo sviluppo di un bambino.

Rodari scrisse forse uno dei libri più belli su questo argomento, La grammatica della fantasia. *Che ricordo ne conserva?*
Credo che al di là di tutto, quel libro ha rivelato il grande interesse di Gianni per l'assurdo e il nonsense. L'amore per il surrealismo, per Palazzeschi, per la comicità astrusa di Zavattini o per Lewis Carroll. Tutte cose che messe insieme trasformavano uno scrittore per l'infanzia in uno scrittore tout court.

Com'era il Rodari casalingo?
Lavorava tantissimo anche in casa. Ci sposammo nel 1953. Scelse la data del 25 aprile. Così, disse, mi sentirò libero di andarmene. Siamo restati insieme tutta la vita. Negli ultimi anni sentiva crescere un senso di oppressione. Credo che gli pesasse il lavoro giornalistico e i tanti viaggi all'estero. Non amava pensare al passato. A volte pensava che i ricordi fossero solo il lato patetico della memoria. Una volta disse di sé: «Sono un uomo senza passato». In realtà era stato un uomo con un grandissimo passato. Quello che poteva sembrare una chiusura verso tutto ciò che era stato, improvvisamente si ravviva quando si calava nel mondo fantastico dei bambini. Allora poteva diventare sorprendente.

In che modo?
Una volta che eravamo in campagna spiegò a nostra figlia Paola la dialettica hegeliana. Disegnò sulla terra con un bastone la tesi, l'antitesi e la sintesi. Fu un uomo di storie piccole e legate al mondo quotidiano. Le montava e smontava come fossero giocattoli. In questo fu straordinario. L'ultimo anno di vita viaggiò lungamente in Russia. Si stancò tantissimo. Cominciò a dolergli una gamba. Non volle ricoverarsi laggiù. Tornò a Roma malandato e sofferente. Gli fu diagnosticata una occlusione alla gamba sinistra. Un aneurisma. Sembrò potercela fare. Quella sera del 1980 distrutta dalla fatica tornai a casa. Presi un calmante e dormii. Morì in una notte di aprile. Credo che non mi sia stato perdonato. Non potevo immaginare che la situazione sarebbe precipitata. Quando ancora oggi vado nelle scuole a parlare di lui penso alla mia vita come a un prolungamento della sua. Una catena leggera che mi lega a lui e al nostro passato. Non so se avrebbe gradito che se ne parlasse. Ma per me è una forma di responsabilità e di rispetto verso l'uomo che ho amato.

Nabokov alla ricerca di una ninfetta berlinese

Passioni, tradimenti, malvagità: il futuro autore di *Lolita* già insegue il best-seller quando, nel '38, autotraduce in inglese il suo *Kamera Obskura*, ora nella versione Adelphi, *Una risata nel buio*

Mario Caramitti, «Alias del manifesto», 8 maggio 2016

Un cieco in poltrona, che crede di essere solo, e un uomo nudo appollaiato sul davanzale a fissarlo e a fargli le linguacce. Il cieco a tavola con la sua amatissima donna-bambina e di fronte l'uomo nudo che solleva le posate in perfetta sincronia con lui. L'uomo nudo che gli sfiora i capelli, gli solletica la fronte e le labbra, e il cieco prova a scacciare una mosca. Una satanica presenza, invisibile ma visibilissima, che realizza il proprio sogno di farsi regista di una grottesca e per lui esilarante caricatura della vita. Da qui la sua risata, prima muta, poi sinistramente evanescente. Una risata nel buio.

Per realizzare questa incomparabile e lancinante teatralizzazione della vita (c'è anche il sipario trasparente del pianterreno di uno chalet di montagna), che condensa secoli di riflessione sulla tragicità dell'umorismo, il tardo Nabokov russo, in procinto di trasformarsi nel Nabokov americano della maturità, ha avuto bisogno di scrivere un romanzo intero, spassandosela a tracciare i fili e le partiture che conducono a questa chiusa.

Ancor più divertente – e comunque occasione più unica che rara per tornare sulla propria produzione recente con fortissime motivazioni esistenziali e creative – deve essere stato per il nobile russo raffinatissimo e snob, bilingue inglese dalla culla, cittadino europeo da quando, a vent'anni, era emigrato prima in Germania e poi in Francia, rimettere in gioco i fondamenti linguistici e culturali dei due romanzi che meglio potessero aprirgli la strada del grande pubblico internazionale, anche in prospettiva di un preventivabile trasferimento in America. E se quella di *Otcajanie* (*Disperazione*) è una traduzione che rivisita soprattutto il tessuto stilistico, snellendolo e ammorbidendolo, per *Kamera Obskura*, scritto nel 1932, Nabokov opta per un rifacimento integrale dei congegni dell'intreccio, inserendo, oltre ad alcuni capitoli scritti ex novo, un'intera serie di dettagli rivelatori, arguzie e finezze in punta di penna, variando virtuosisticamente la gamma dei modi della narrazione e dando vita a un libro del tutto autonomo che esce a Londra nel 1938 come *Laughter in the Dark*. Fondatissima quindi la decisione di Adelphi di riproporre, a più cinquant'anni dalla precedente (edita da Mondadori), una nuova versione tratta ancora dal testo inglese, affidata a Franca Pece: *Una risata nel buio* (pp 225, euro 20).

Passioni incontrollabili, tradimenti, abissi di malvagità, vendetta e morte, nel miglior spirito dei melodrammi della nascente industria cinematografica erano certo un buon viatico per far carriera oltreoceano. Ma il rifacimento non ha affatto l'obiettivo di semplificare o ottimizzare le dinamiche dell'intreccio. Al contrario. Vuole ulteriormente accentuarne e denudarne la convenzionalità, lasciar intendere che tutte le porte che si chiudono o chiudono dentro qualcuno, gli incontri fortuiti per le scale, o all'altro capo d'Europa, tutti gli indizi e indirizzi scoperti e occultati sono solo quinte di cartapesta del gran gioco che è la narrazione e la creazione artistica, e che la ribellione del protagonista alla sua confortevole prigione familiare di altissima borghesia è a tutti gli effetti specchiata nella fuga sugli alberi della scimmietta di un ambulante in un parco di Berlino. Così

come l'intero testo è ulteriormente specchiato nella dimensione cinematografica e teatrale, metatestuale e non. Con una sottigliezza, però, e con una sapienza compositiva che nulla tolgono alla fruizione dell'avventura, delle passioni, della tragicità in sé.
Cosa spetti fare al lettore partecipe è già trasparente davanti al più esplicitante e spiazzante degli incipit: «C'era una volta un uomo che si chiamava Albinus, il quale viveva in Germania, a Berlino. Era ricco, rispettabile, felice; un giorno lasciò la moglie per un'amante giovane; l'amò; non ne fu riamato; e la sua vita finì nel peggiore dei modi». Di qui in poi ognuno segua la sua traccia: il testo è una vorticosa caccia al tesoro di rimandi incrociati, allusioni criptate, prefigurazioni dissimulate e scatole che contengono altre scatole.
Già nel momento in cui il protagonista coglie letteralmente dall'oscurità, ossia dal buio della sala cinematografica, l'oggetto della sua passione (la maschera! con la sua lampadina tascabile: e tutto il romanzo sarà alternanza di luce e tenebra) si rende tangibile l'evidenza dei due climax tragici della narrazione: sullo schermo «una ragazza indietreggiava fra mobili rovesciati davanti a un uomo mascherato e armato di pistola» (nel suo caso la maschera sarà la cecità, lo si deduce già dal nome del cinema, Argus) e, ancor prima di entrare, sulla locandina «un uomo con lo sguardo rivolto in alto, verso una finestra in cui era inquadrato un bambino in camicia da notte» (qui, nonostante la camicia da notte, la traduttrice non ha avuto la lungimiranza di risolvere l'ambiguità di «a child» scegliendo bambina»): è la figlia del protagonista, che nella vana speranza di vedere il padre apre la finestra in una notte gelida e si procura la polmonite che le sarà fatale.
Una alla metà, l'altra alla fine del libro (ovviamente sarà il protagonista, non la cattiva, a soccombere), queste due morti incorniciano strati di azioni in sur place, falsi movimenti, rocambolesche vicissitudini, che nulla cambiano in un conflitto reso tremendamente statico da un vortice di consanguineità malata: l'agiatissimo critico d'arte Albinus, colto ma del tutto privo di talento, viene travolto da incontenibile passione per la diciottenne (sedicenne in russo!) sottoproletaria Margot, incarnazione della sensualità istintiva uscita da un quadro di Bernardino Luini, indolente e arrampicatrice sociale, che inganna e sfrutta Albinus, ma comincia a trarre la linfa dell'autentica malvagità solo dalla ricomparsa del suo primo amante, che l'aveva crudelmente traviata, il geniale, cinico e spietato artista puro Axel Rex, ora regista di una farsa tragica (cui va addebitata anche la perdita della vista di Albinus in un incidente provocato dalla gelosia) di beffa e cornificazione ininterrotta.
Stupisce l'inamovibilità di questo triangolo farsesco, che è calato da Nabokov come un giogo, una cappa sulle anime, rinsaldato dall'imperscrutabile ma sincera affinità di sentimento che unisce i due cinismi di Axel e Margot, ma soprattutto dai legami testuali disgiunti che Albinus intrattiene con Rex e con Margot prima che i due ex amanti si incontrino di nuovo. Sembra una delle tantissime esasperazioni ininfluenti per l'intreccio, e invece è il fondamento delle architetture profonde testo-vita sulle quali tutto poggia. In quanto congegno narrativo articolatissimo e raffinato, ma comunque inscrivibile nelle dinamiche di genere e commerciali (avrà anche una trasposizione cinematografica nel 1969), *Una risata nel buio* è testo esemplare di una fase della produzione nabokoviana che, in un modo o nell'altro, verte sulla costruzione del bestseller. Sono lasciati temporaneamente da parte gli abissi della metatestualità, le intricatissime narrazioni a cornice e l'ibridazione estrema di tempo e spazio dei romanzi russi più apprezzati dalla critica (*Il dono*, *La difesa di Luzin*, *Invito a una decapitazione*), che riemergeranno nei capolavori inglesi della maturità (*Fuoco pallido*, *Ada o ardore*). Vengono rielaborati alcuni motivi ossessivi, tutti, in sostanza, fondati sulla proiezione distorta della realtà sulla psiche propria e altrui.
Torna qui il triangolo, squilibrato per età, portafoglio e moralità, protagonista di *Re, donna, fante*, il romanzo russo che ha maggiori affinità con *Una risata nel buio* (da notare il dettaglio dell'invito a pranzo che arriva ad Albinus da parte di quelli che erano i protagonisti dell'altro romanzo, i coniugi Dreyer), o l'autoannientamento attraverso l'uccisione di un finto sosia, che compare in *Disperazione*.

Motivi che troveranno il loro coagulo ideale in *Lolita*, della quale la giovanissima Margot è premessa non meno dell'ossessione per il rivale occulto che porterà Humbert Humbert a uccidere Quilty.
Se l'intreccio, in ultima analisi, è e resta un gioco, il vero cardine della narrazione in *Una risata nel buio* sarà il ritmo, che varia continuamente, vibra sulla pagina, poi scorre placido e suadente, poi si fa soffocante. Nei capitoli iniziali si muove a lenti cerchi concentrici, che seguono fedelmente la sfera percettiva, emotiva ed espressiva dei vari personaggi; l'apparente realizzazione del sogno di Albinus genera torpore, saturazione, solarità, resi con sorprendente densità del flusso verbale; le pagine in cui viene descritta la morte della figlia sono un capolavoro di laconismo pittorico; da quel punto c'è una discesa senza freni verso il primo epilogo (l'incidente), con alcuni capitoli che appaiono meno levigati degli altri; poi il muro percettivo, quasi materico, dell'oscurità assoluta, e infine i fuochi d'artificio e gli stilemi pienamente teatrali della sceneggiata con *Rex muto e nudo* (quasi battute e didascalie). Un discorso a parte riguarda le sequenze ostentatamente filmiche, nelle quali gli oggetti sono srotolati nello spazio dalla telecamera a mezzo di semplici enumerazioni (come nella scena finale), o danno il via a corse in taxi che sono gallerie di stereotipi e sincopature.
L'ultima di queste, che snocciola nella mente del cieco, strada per strada, tutto il percorso verso casa, ci rammenta per antifrasi che fino a quel momento l'azione avrebbe potuto svolgersi in una qualsiasi capitale europea, tale è il grado di astrazione con cui Nabokov rappresenta la sua poco amata Berlino, scorporando singoli frammenti di viale alberato, selciato, facciata, funzionali puramente al testo. E così il rigoroso alternarsi delle stagioni non dà alcun colorito locale, ma solo sfondi pervasivi di pioggia e neve e paesaggi estivi italiani, francesi o svizzeri, su cui si appiccicano etichette toponomastiche di pura fantasia: Solfi, Rouginard, Brigaud (con il secondo, che rappresenta la frastornante pienezza di colore rosso/rosa sempre frapposta fra luce e tenebra, materializzato all'epilogo in una vera etichetta sulla valigia accanto al cadavere). Tutto congiura a far emergere la vuotezza assoluta degli sforzi con cui i personaggi manipolano altri personaggi, e Rex tutti quanti gli altri, perché tutti, Rex in primis, sono a loro volta manipolati dal dispiegarsi interamente autonomo del testo, che in apparenza simula, ma in realtà bandisce il fato. Certo, va chiamato in causa l'autore, per quanto mai come qui il narciso Nabokov ricorra a un marcato understatement. Resterebbe e resta la poetica del vuoto e del silenzio, certo molto consona all'autore.
C'è però una forza, sottesa al libro intero, che smontando costruisce, frugando tra gli strati della significazione. È l'umorismo: sottile, discreto, ma pervasivo e onnicomprensivo. Ce ne dà un ottimo esempio il gran favolatore Rex, sul quale Nabokov proietta autoironicamente le riflessioni sull'arte che gli sono meno distanti. Partendo da uno zio che «finge» di rubare l'argenteria per divertire i bambini, arriva al «sillogismo hegeliano dello humour. Tesi: lo zio si è travestito da ladro (per divertimento dei bambini); antitesi: era un ladro (per divertimento del lettore); sintesi: si trattava sempre dello Zio (che prende in giro il lettore)».
È la maiuscola la chiave di volta: leggiamo una storia di tradimenti e tragedie, ne smascheriamo compiaciuti l'integrale convenzionalità, ma in realtà nella creazione letteraria c'è una forza superiore a noi e all'autore stesso che genera vera Tragedia; Rex prova ad attuare il suo programma ontologico di caricaturizzazione dell'esistenza, noi lo vediamo attraverso la vetrata dello chalet (con gli occhi del cognato di Albinus che interrompe la farsa) come uno scimmione peloso, eppure la prossima volta che una mosca ci si poserà sul naso, non mancheremo di lanciare un'occhiata oltre la spalla.

C'è però una forza, sottesa al libro intero, che smontando costruisce, frugando tra gli strati della significazione. È l'umorismo: sottile, discreto, ma pervasivo e onnicomprensivo.

Libri cartacei e ebook: ormai mercati divergenti?

Il mercato degli ebook è in crescita, si è fermato o sta addirittura ripiegando? E in quali direzioni si muovono i rapporti di forza fra cartaceo e digitale? Come conferma l'analisi di Gino Roncaglia per ilLibraio.it, non è semplice rispondere a queste domande

Gino Roncaglia, illibraio.it, 9 maggio 2016

Il regno dei numeri dovrebbe offrire per sua natura una qualche garanzia di oggettività: dove abbiamo dati numerici, ci aspetteremmo anche di trovare – al posto di mere opinioni e interpretazioni soggettive e divergenti – analisi pacate, razionali e soprattutto condivise. Disgraziatamente, però, nella realtà su poche cose ci si accapiglia più volentieri che sui dati numerici. I risultati di una tornata elettorale dovrebbero fornire un'indicazione indiscutibile sulle opinioni dell'elettorato, ma prima ancora che quei dati siano definitivi scopriamo che gli stessi numeri sono interpretati in modo opposto dagli opposti schieramenti. I dati di bilancio di una società dovrebbero dirci qualcosa sul suo stato di salute, ma sugli stessi dati un analista finanziario raccomanderà di comprare azioni, un altro suggerirà di venderle.

I dati del mercato editoriale, ovviamente, non fanno eccezione. Con l'aggravante che in questo caso – e in particolare per quanto riguarda l'editoria digitale – spesso non abbiamo neanche dei dati attendibili e univoci sui quali esercitare la nostra indiscutibile capacità di produrre interpretazioni divergenti.

Come è noto, Amazon – cioè il singolo soggetto più importante a livello di vendita – non fornisce quasi mai dati, e quando li fornisce, spesso non si tratta dei dati che ci interesserebbe di più conoscere. Il mercato del self-publishing è per sua natura difficile da mappare esattamente. I grandi editori selezionano a loro volta accuratamente i dati da diffondere all'esterno, e hanno talvolta la tendenza a trasformare il loro specifico punto di vista nella «situazione di mercato».

Ci si aspetterebbe però che almeno su alcuni dati macroscopici (il mercato dei libri elettronici è in crescita, si è fermato o sta addirittura ripiegando? In quali direzioni si muovono i rapporti di forza fra cartaceo e digitale?) un minimo di consenso ci fosse. Ebbene, non è così.

Una discussione particolarmente vivace ha riguardato, nell'ottobre scorso, **l'articolo del «New York Times»** che – sulla base di dati della Association of American Publishers – parlava di una diminuzione di circa il 10 percento nelle vendite di ebook nei primi 5 mesi del 2015. A questa stagnazione o addirittura diminuzione nella quota di mercato degli ebook corrisponderebbe da un lato una ripresa delle librerie indipendenti, dall'altro una risalita sia delle vendite di libri su carta, sia degli investimenti degli editori su infrastrutture legate alla filiera «fisica».

Nei giorni successivi, però, l'articolo e l'analisi del «New York Times» sono stati sottoposti a un fuoco di fila di critiche (per fare solo un esempio, si veda **l'articolo di Mathew Ingram su «Fortune»**). Alla base delle critiche, un problema di grande rilievo: quando si parla di digitale, quanto sono affidabili i dati dell'Association of American Publishers (e più in generale, non solo negli Usa: quanto sono affidabili i dati dei grandi editori)? È il mercato del libro elettronico che sta arretrando, o ad arretrare è la quota di quel mercato occupata dai grandi editori tradizionali?

Questa domanda è da tempo al centro dell'interesse di una figura diventata quasi mitica nel campo degli ebook: Data Guy. Di lui, nonostante l'apparizione pubblica in occasione del convegno Digital Book

World del marzo 2016, non si conosce ufficialmente il nome: ha scelto infatti di usare uno pseudonimo (e l'avatar di un ragno) con l'intento dichiarato di mettere al centro dell'attenzione i dati e la loro analisi, e non la persona di chi li elabora e li interpreta. Sappiamo però che collabora direttamente con uno fra i più noti autori emersi dal mondo del self-publishing, Hugh Howey (il suo bestseller fantascientifico *Wool*, inizialmente autopubblicato, è ora distribuito su carta da Simon & Schuster; i diritti cinematografici sono stati acquisiti da 20th Century Fox e il libro è stato tradotto in numerosi paesi; in Italia l'ha pubblicato Fabbri Editori). Insieme, Howey e Data Guy gestiscono il sito **Author Earnings**, che raccoglie informazioni sul mercato editoriale visto dal punto di vista degli autori e che pubblica (a scadenze non proprio regolari) gli **Author Earnings Reports**.

Come suggerisce il nome, Data Guy è un esperto di analisi statistiche (ha dichiarato di aver cominciato a lavorare occupandosi delle analisi delle vendite di videogiochi). Il suo lavoro consiste nel cercare di estrapolare, usando un apposito *spider* (un programma di estrazione automatica dei dati che analizza le pagine pubbliche dei libri in vendita su Amazon: da qui la scelta del ragno come avatar) e partendo dai dati che Amazon fornisce, in particolare quelli relativi alle classifiche dei libri più venduti, alcuni dei famosi dati che Amazon ufficialmente non fornisce. Per farvi un'idea dei suoi metodi e della sua analisi, potete ascoltare il suo intervento via Google Hangout allo **Science Fiction & Fantasy Marketing Podcast**: è del febbraio scorso e lo trovate **qui**.

L'obiettivo dichiarato di Data Guy è ricostruire un quadro complessivo delle tendenze del mercato editoriale statunitense (e in particolare di quello digitale) considerate **dal punto di vista degli autori**. Un quadro che, almeno secondo i suoi estimatori, è più completo e affidabile di quello fornito non solo dai dati «di parte» di singoli attori della filiera, e in particolare della Aap, ma anche di quello fornito da società specializzate «indipendenti» come Nielsen.

Va detto subito che le estrapolazioni di Data Guy sono tutt'altro che universalmente accettate. In passato, lo stesso Data Guy ha ammesso di aver sovrastimato di circa il 18 percento le vendite degli ebook per Kindle, e diversi analisti hanno criticato alcuni aspetti delle sue metodologie (**qui** un esempio del maggio 2015, **qui** un esempio più recente, interessante anche per i commenti, e **qui** una sintesi complessiva delle discussioni suscitate dall'ultimo report disponibile, quello del febbraio 2016). Inoltre, queste metodologie si basano inevitabilmente su alcune assunzioni non sempre ovvie, fra cui la correttezza dei (pochi) dati che Amazon effettivamente fornisce, inclusi quelli sulle classifiche di vendita, e una stima tutt'altro che scontata dell'impatto di Kindle Unlimited, l'offerta di abbonamento a pacchetto introdotta da Amazon nel luglio 2014. Infine, nonostante il ruolo indubbiamente dominante di Amazon nel mercato dell'editoria digitale statunitense, è chiaro che soprattutto in alcuni settori (ad esempio l'editoria scientifica e di ricerca) i dati relativi ad Amazon non raccontano affatto l'intera storia.

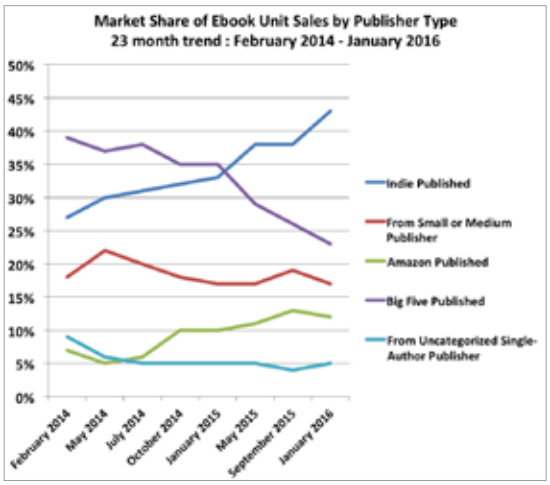
Non entrerò qui nel dettaglio né delle analisi di Data Guy né delle obiezioni dei suoi critici. Va del resto sottolineato che i dati di cui parliamo sono relativi al mercato statunitense: dati interessantissimi anche dal nostro punto di vista, giacché si tratta del mercato più rilevante sia in termini di peso sia nella capacità di anticipare e in parte influenzare le linee di tendenza del resto del mondo, ma certo non immediatamente proiettabili sulla situazione europea, e tantomeno su quella italiana.

Vorrei piuttosto soffermarmi sulla conclusione generale che Data Guy ha presentato nel già ricordato intervento di marzo al Digital Book World (le slide complete dell'intervento, interessantissime, sono disponibili **qui**; per una sintesi delle reazioni all'intervento, complessivamente favorevoli, si veda **questo post**).

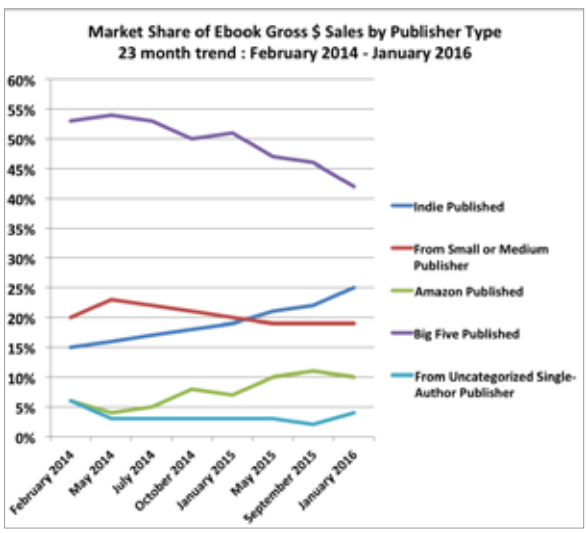
Di quale conclusione si tratta? Data Guy parte da una constatazione: da un lato, i grandi editori rilevano una diminuzione delle vendite di ebook; dall'altro, i negozi online continuano a parlare di vendite in aumento. Ebbene, a suo avviso tutti e due i soggetti hanno ragione: è vero che i grandi editori vedono diminuire le vendite di ebook, ma questo succede in primo luogo perché la loro quota di mercato sta a sua volta scendendo a favore dei cosiddetti

autori «indie» e del self-publishing. I dati complessivi mostrano effettivamente un rallentamento della crescita (che Data Guy chiama *plateau* e che io ho altrove chiamato «scalino»), ma non un suo arresto completo: piuttosto, si assiste a un forte rimescolamento interno dell'equilibrio fra quota del mercato digitale appannaggio dei grandi editori e quota legata ad autori indipendenti e self-publishing.

I grafici tratti dal **report di febbraio** rappresentano visivamente questo fenomeno, evidentissimo se si considerano i dati relativi al numero di copie vendute, ma ben chiaro anche sui dati relativi al fatturato:



Diminuzione nella quota dei grandi editori e aumento nella quota degli autori indie nel Report Author Earnings del febbraio 2016: dati relativi al numero di titoli venduti



Diminuzione nella quota dei grandi editori e aumento nella quota degli autori indie nel Report Author Earnings del febbraio 2016: dati relativi al fatturato

Se è certo possibile dissentire da Data Guy sulla dimensione reale di questo fenomeno, è assai difficile negare che il fenomeno esista. Così come è difficile non ritenere che si tratti di un fenomeno che – almeno per il momento – si manifesta soprattutto e in primo luogo nel mercato digitale.

Le ragioni che possono spiegare questa tendenza sono diverse, e includono indubbiamente gli errori

fatti da molti fra gli editori tradizionali nell'affrontare le sfide del digitale: errori relativi alle politiche dei prezzi, ai modelli di vendita, ai meccanismi di protezione… in sintesi, alla scarsa capacità di comprendere un mercato assai diverso da quello al quale erano abituati. Ma quello delle responsabilità degli editori è un tema complesso, che sarà meglio discutere in un'altra occasione.

Il punto che ci interessa qui è la conseguenza di questa tendenza. L'impressione è che stiamo assistendo, almeno in questa fase, a una divergenza progressivamente più marcata fra il mercato editoriale digitale e quello tradizionale. Il primo caratterizzato, almeno per quanto riguarda gli ebook, da una presenza via via più forte del self-publishing e degli autori indipendenti (che praticano prezzi in media assai più bassi di quelli dell'editoria tradizionale) e da una maggiore presenza della narrativa di genere (romanzi rosa, romanzi storici, gialli, fantascienza e fantasy…). Il secondo caratterizzato da prezzi mediamente più alti, da un ruolo maggiore della grande editoria e da una presenza minore della narrativa di genere, con la conseguenza di una possibile diminuzione del ruolo dei paperback.

Curiosamente, tutti e due gli schieramenti sembrano guardare a questa evoluzione con un certo favore. I fautori della nuova editoria digitale e della sua indipendenza sono più che soddisfatti di veder diminuire la quota di mercato dei grandi editori, e ritengono che la tendenza che si manifesta oggi nel digitale sia destinata quasi automaticamente ad allargarsi in un futuro non lontano anche al mercato cartaceo (che considerano peraltro destinato comunque a perdere progressivamente rilievo). In questa prospettiva, il fenomeno dei mercati divergenti è dunque visto come una sorta di avvicinamento a tappe alla nuova frontiera di un mercato prevalentemente digitale nel quale i grandi gruppi editoriali saranno pesantemente ridimensionati.

D'altro canto i grandi editori tendono a considerare in primo luogo il mercato tradizionale, che conoscono meglio e che è oggi quello economicamente più rilevante, e guardano alla diffusione del self-publishing e dell'editoria indipendente nel mercato digitale come a un fattore che ne abbassa la qualità complessiva e ne diminuisce la forza di attrazione. I mercati divergenti, per loro, hanno l'effetto tutto sommato positivo di far emergere una sostanziale differenza di qualità fra il «vero» mercato editoriale, che rimane quello tradizionale, e un mercato digitale percepito ancora come potenzialmente pericoloso, assai meno redditizio, e che è preferibile veder rinchiuso in una sorta di ghetto, anche a costo di qualche sacrificio.

Il problema è che tutti e due questi atteggiamenti hanno un qualche fondamento e, nel contempo, rischiano di risultare assai miopi sul lungo periodo. Personalmente, non credo che affatto che questo tipo di divergenza sia una buona notizia, né per i grandi editori né per i nuovi soggetti del mercato editoriale digitale. Diverso sarebbe il discorso se la divergenza fosse legata a una effettiva, maggiore capacità di sperimentazione di soluzioni editoriali nuove e di nuovi formati da parte del mercato digitale. Ma non è di questo che si parla: di sperimentazioni davvero innovative e interessanti per ora se ne vedono decisamente poche, il self-publishing e gli autori indipendenti che scalano le classifiche di Amazon lo fanno con testi che sono nella maggior parte dei casi deprimenti imitazioni di successi editoriali e di modelli che vengono dall'editoria tradizionale.

Il rischio è di costruire davvero, progressivamente, un'immagine del mercato digitale come mercato di serie B, e di costruire nel contempo un mercato cartaceo che sceglie di proporsi come qualitativamente superiore e più esclusivo, ma che nel farlo resta incapace di assorbire la lezione di innovazione e flessibilità che viene dal digitale, perde capacità attrattiva verso le giovani generazioni, si illude di aver fermato l'avanzata del digitale e di aver raggiunto un equilibrio di lungo periodo, rinchiudendosi di fatto in una bolla artificiale fatta di sicurezze tutt'altro che ben fondate. Come risultato, gli equilibri attuali (il «gradino») potranno certo durare un po' più a lungo, ma è bene tener presente che prima o poi tutte le bolle scoppiano, e che più ci si affida a protezioni artificiali, più rischi si corrono quando queste protezioni vengono meno.

Repetti e Cesari: «Stile Libero, i nostri vent'anni da cannibali»

La collana Einaudi che ha cambiato l'editoria italiana raccontata dai fondatori: «Che le classifiche dei libri contengano anche youtuber e diete è un segno di maturità. Questa è l'epoca del mainstream globale»

Gregorio Botta, «la Repubblica», 9 maggio 2016

Sono la strana coppia dell'editoria italiana, gli ex ragazzi terribili che violarono il sacro tempio dell'Einaudi con giovani scrittori, disc-jockey, epistolari amorosi rubati alla rete, videocassette, comici, persino con «Striscia la Notizia». Sono passati vent'anni, mille titoli pubblicati, 17 milioni di copie vendute. Paolo Repetti e Severino Cesari, direttori editoriali di Stile Libero, possono legittimamente festeggiare. Il primo è conosciuto per essere un aggressivo manager, smaliziato stratega della comunicazione, un surfista dei social, tanto estroverso da aver scritto un libro sulla sua leggendaria ipocondria. L'altro è invece un riservato, sottile intellettuale, di solito schivo e silenzioso, che iniziò il mestiere curando la Cultura del «manifesto» e pubblicando un libro-intervista con Giulio Einaudi: un «geologo della letteratura».

La domanda è: come diavolo avete fatto a restare affiatati per vent'anni, in un mestiere che di solito è un'assoluta monocrazia?
Cesari: «La verità è che siamo complementari. Io non potrei mai fare alcune cose che fa Paolo: non voglio avere nulla a che fare con i soldi, per esempio, darei qualsiasi cifra a tutti. E poi non abbiamo mai litigato, mi fido di lui. Nella vita è un indeciso cronico (basta vederlo davanti a un menù al ristorante), ma non lo è sui libri. Quando discutiamo a un certo punto lui scarta di lato e propone una scelta inaspettata. In quel momento cambia persino voce: sembra abitato da un *daimon*. E in questo mestiere bisogna essere ispirati».

Repetti: «È vero, siamo come il giorno e la notte. Severino ha il cellulare quasi sempre spento, io se non ricevo 30 chiamate al giorno mi deprimo. Lui ha un rapporto profondo con gli autori e con i testi, è il custode della casa, la vestale del tempio. Io sono quello che esce a procacciare la selvaggina. Ma nelle scelte editoriali Severino è spericolato quanto me».

D'accordo, siete il gatto e la volpe. Partiamo proprio dalla spericolatezza che vi ha unito. Galeotta fu Theoria, la casa editrice dove vi incontraste: era destinata a fallire, ma fu un po' la culla di Stile Libero.
Repetti: «Sì. Era il periodo dei giovani scrittori: erano diventata una categoria estetica. Ma eravamo stanchi di vederceli soffiare man mano che raggiungevano un minimo di successo: sembravamo l'Atalanta della Juve».

E così vi chiamò Einaudi.
Severino: «Avevamo preparato una lista: accanto ai giovani scrittori volevamo lanciare anche libri di saggi e varia che tracciassero una mappatura contemporanea dei nuovi saperi. In realtà era solo un fogliettino: Ammaniti, Vinci, Lucarelli e qualche altro. Il primo a chiamarci, in verità, fu Ferrari, alla Mondadori, ma alla fine preferimmo l'Einaudi: per noi era il mito, l'adoravamo».

Non foste accolti con grandi applausi.
Severino: «Ancora sento il gelo di quella riunione al famoso tavolo ovale. Ci fu un certo silenzio, qualcuno chiese: "Ah, Lucarelli chi?". Ma avevano una

ricerca di mercato che diceva che il loro lettore stava invecchiando. E ci fu data fiducia. Giulio Einaudi ci appoggiava assolutamente, anche se silenziosamente. E poi Ernesto Franco, Giorgio Cavagnino e più tardi Enrico Selva Coddè ci hanno sempre sostenuto e ci hanno lasciato tutta la libertà che volevamo».

Gli presentaste un progetto culturale un po' irriverente…
Repetti: «Noi sentivamo un cambiamento nell'aria. Sapevamo – anche se allora non era così chiaro come ora – che la crisi del Moderno riguardava anche l'editoria. Era finita l'autorevolezza delle élite e della tradizione letteraria. E di conseguenza della critica. Il canone novecentesco cadeva e con esso la pedagogia e la cattedra dell'autore. La nuova scrittura si presentava come una forma di surf onnivoro sul presente, libera dall'ossequio per i padri del passato. L'enciclopedia di riferimento dei giovani autori era eclettica: si erano formati sui classici, certo, ma nel loro universo c'erano anche fumetti, tv, cinema, videogiochi».
Severino: «Il libro – e dunque l'editore – non era più centrale nella trasmissione del sapere. Una volta era l'albero da cui discendeva tutto. Ma già allora non c'era più, c'erano una serie di cespugli, una struttura rizomatica. Noi abbiamo cominciato a fare editoria percependo questa linea di faglia. Il nostro programma era trovare l'energia di questa frontiera, cercare un lettore nuovo, figlio di questa rottura. Cercavamo libri possibili che ancora non c'erano. Barthes diceva che il signore sta nei trivi e nei quadrivi: noi cercavamo là. Ammaniti ha iniziato scrivendo *Fango*, e noi sentivamo in lui una potenza innovativa fortissima oltre a un dominio della forma. Era un cannibale, oggi è diventato un classico, un long-seller letto a scuola, e siamo orgogliosi che sia successo anche grazie a noi».

«Cercavamo libri possibili che ancora non c'erano. Barthes diceva che il signore sta nei trivi e nei quadrivi: noi cercavamo là.»

D'accordo, però qualche titolo di cui vergognarsi l'avete pubblicato…
Repetti: «Vergognarsi no, ma diciamo che del libro del dj Albertino (1997) non vado fierissimo. E facemmo anche errori clamorosi: per esempio abbinare al saggio di Antonio Ricci sulla tv, che era una chicca, una videocassetta con il meglio di *Striscia la Notizia*. Una follia. Però è vero che giocavamo anche con l'effimero: pubblicammo un epistolario d'amore uscito sul web tra due ragazzi. Molti storsero il naso. Paolo Fossati ci disse: bene, siamo passati da Jacopo Ortis a «Norman e Monique». E anche con *Gioventù cannibale* ci dissero che esageravamo. Ma confesso che avevamo deciso di approfittare anche delle levate di scudi. Le polemiche ci facevano gioco: era saggio cavalcarle».

Sì, sappiamo che Stile Libero padroneggia bene il marketing. E «gioventù cannibale» fu un grandissimo slogan. Ma dietro c'era qualcosa di reale? Non ne è rimasto molto…
Repetti: «Nego nel modo più assoluto: non era un'operazione di marketing, era pura editoria. È nella logica delle antologie segnalare una tendenza: che poi non tutti gli autori rimangano a galla è fisiologico. Quella raccolta è stata un successo perché raccoglieva la narrazione di un'antropologia inedita, squinternata, borderline, che si affacciava per la prima volta sulle pagine di un libro, ma corrispondeva a qualcosa di reale».
Severino: «Pensa che all'inizio la raccolta doveva chiamarsi «Spaghetti splatter», ma con quel titolo quanti lettori avrebbe avuto? Solo quando trovammo il nome «gioventù cannibale», che era una citazione di Andrea Pazienza, decidemmo di uscire. Ecco, in fondo il marketing fu tutto qui».

Stile Libero è decollata con loro, assieme ai comici e alla saggistica. Poi c'è stata la fase delle videocassette, con il clamoroso successo della Smorfia, di Benigni, il Vajont *di*

Paolini, il teatro di Dario Fo e tanti altri. Infine è arrivata la fase del noir. Che oggi domina le classifiche: possibile che la letteratura esista solo nel segno della crime story?

Repetti: «È vero, su 10 libri di letteratura 5 sono legati al noir. Siamo nella fase della definitiva affermazione del crime italiano, che ha raggiunto una sua maturità e originalità. È facile capire perché: la nostra storia è piena di misteri irrisolti, siamo giocoforza appassionati di complotti. Il noir racconta un pezzo importante della nostra storia e del nostro paese. Così si spiega il successo di autori come de Giovanni, De Cataldo. Per non parlare di Carofiglio. O di Nesbø, per gli stranieri. Però abbiamo grandissimi risultati anche con la non fiction: basta pensare a *Open* di Agassi o a *Così è la vita* di Concita De Gregorio. La ricerca letteraria è molto più difficile oggi: ma non è certo un motivo per rinunciare alla qualità di autori come Giorgio Falco o Vitaliano Trevisan. Il nostro è un mestiere alchemico: bisogna miscelare ricerca e mercato».

Quando siete nati, a maggio di vent'anni fa, nella top ten, guidata da Baricco con Seta, *figuravano persino due libri di poesia (Kavafis e Leopardi). È vero che c'erano anche Giobbe Covatta e Maria De Filippi, ma erano gli unici due intrusi, tutto il resto era pura letteratura. Oggi abbiamo due autori youtuber e due libri di diete: i non-libri sono raddoppiati. Sugli scaffali regnano titoli leggeri e pop. Avete vinto, la vostra profezia ha trionfato. Fin troppo.*

Repetti: «Io trovo questo un elemento di maturità dell'industria culturale italiana. Le classifiche dell'estero sono, se non peggio, come le nostre. Dobbiamo capire che è cambiato tutto. C'è un conformismo del gusto che trionfa e cresce. Un tempo c'erano i grandi bestseller mondiali. Ma oggi sono nati i gigaseller: fenomeni come *Harry Potter*, le *Sfumature*. Siamo in un altro mondo. Oggi vince il mainstream dell'intrattenimento globale».

How Italy Improved My English

Tim Parks, nybooks.com, 10 maggio 2016

It has become commonplace, in this age of globalization, to speak of novelists and poets who **change language**, whether to find a wider audience or to adapt to life in a new country. But what about those writers who move to another country and do not change language, who continue to write in their mother tongue many years after it has ceased to be the language of daily conversation? Do the words they use grow arid and stiff? Or is there an advantage in being away from what is perhaps only the flavor of the day at home, the expressions invented today and gone tomorrow? Then, beyond specifically linguistic concerns, what audience do you write toward if you are no longer regularly speaking to people who use your language?

The most famous candidate for a reflection on this situation would be James Joyce, who left Ireland in 1904 aged 22 and lived abroad, mainly in Trieste and Paris, until his death in 1941. Other writers one could speak of would be W.G. Sebald, writing in German while living in England, Dubravka Ugrešić writing in Croatian while living in Holland, or Aleksandr Solzhenitsyn and Joseph Brodsky, who went on writing in Russian after being forced into exile in the United States. One could go back and look at Robert Browning's fifteen years in Italy, or Italo Calvino's 13 years in Paris. There are many others. Yet the easiest example, the only one I can write about with some authority, and, frankly, one of the most extreme, for length of time away and level of engagement with the foreign language and foreign country, is myself. What has happened to *my* English over thirty-five years in Italy? How has this long expatriation—I would never call it exile—changed my writing?

One's age at the time of leaving home and reasons for doing so are important. I left London in 1981 at 25, in part because my wife, who was Italian and whom I had met in the States, wasn't happy with England, and again because, having failed to secure a publisher for any of my first 4 novels, I needed to get away from friends and family who were pressing me to settle on a decent career before it was too late. I knew no Italian. I had no desire to leave England. Indeed, I was extremely anxious about losing touch with English. Two years previously, I had abandoned a Ph.D. at Harvard because I wanted to be in England to write about the English, not the Americans. So this new move felt a little like a failure. My hope was that I'd be back in a couple of years bringing a publishable novel with me. What changed my mind was learning Italian.

It was a huge effort. I had never been good at languages, at least orally. At school I regularly failed the oral side of German and French exams, and at Cambridge chose Latin for my language requirement precisely to avoid the oral. Also, I love to talk; not knowing the language is a big privation for me. Added to which, my wife spoke 4 languages fluently, so there was quite a shift in the relationship as I found myself obliged to rely on her. I was floundering.

We had chosen to live in Verona because my wife's brother was studying there. There was not a large English community in the city at the time, and anyway we did our best to avoid it so that I could learn Italian. For 4 or 5 years, aside from the language lessons I taught to make ends meet, I spoke little English and read even less, concentrating entirely on Italian fiction, Italian newspapers, Italian history books, checking every word I didn't know in the dictionary. It was exhausting. There was no radio in English, no satellite TV, no Internet. I was immersed in Italian in a way that I think has become difficult today.

I say I was learning Italian, but in fact I was learning English too. Relearning it. Nothing makes

I say I was learning Italian, but in fact I was learning English too. Relearning it. Nothing makes you more aware of your own language, its structure and strategies, than the differences of a new one.

you more aware of your own language, its structure and strategies, than the differences of a new one. And very soon I had my first major pay-off from all this effort. I had been reading the work of Natalia Ginzburg—*È stato così*; *La strada che va in città*; *Caro Michele*. I had chosen Ginzburg merely because friends advised that she was the easiest Italian writer for foreigners. But something in the laconic colloquial voice meshed with my own writing. Trying to imagine how that voice and downbeat storytelling style might work in English I wrote two short novels, *Tongues of Flame* and *Loving Roger*, in rapid succession. Oddly, though I had taken both voice and, to an extent, structure from Ginzburg, these would be the most English of all my novels, acts of pure memory of places and people: my family in the first book, an office where I had once worked in the second. Though both books were rejected dozens of times, I felt confident that I had got it right. Five years later both were published and won prizes.

In a previous piece I mentioned that early on in Italy I wrote a novel in Italian. This came immediately after *Tongues of Flame* and *Loving Roger* and this too was influenced by Ginzburg. The curious thing was how differently influence plays out when you are writing in the same language and when you are transferring to another. In the same language, influence can look dangerously like imitation. My Italian book was hopelessly derivative. This had been true too of my earlier love affairs in English with Henry Green and with Beckett. The writing was too obviously hankering after its model. But transferring Ginzburg, whom I doubt I understood perfectly at the time, into my English world, linguistic and cultural, made something new happen, something that was neither Ginzburg nor the old me. I began to understand that I could use my immersion in Italian to become a different writer in English.

Translation helped. I had started to translate at a commercial level after a couple of years in Italy, and shortly after my thirtieth birthday, the very same week that *Tongues of Flame* was finally accepted for publication, I was given my first «literary» translation, Alberto Moravia's *La cosa*, or *Erotic Tales* as it was to become. Over the next ten years I translated more Moravia, as well as Antonio Tabucchi, Italo Calvino, Roberto Calasso, and others. In each case, the closeness to fine writers, the awareness of how differently they wrote, from each other and from myself, a difference I always strove to preserve, was the best possible school for writing. Again and again, one had to ask, how can this voice, this peculiar tone, this way of moving into a story be made to work in English? And once one had found a solution it became natural, on starting a story of my own, to wonder, how would Tabucchi do this? What would this story sound like if Calasso were writing it? My novel *Shear*, in particular, couldn't have been written without the rather bizarre combined influence of my regular translation of a trade magazine for the stone quarrying business and the 450 pages of Calasso's *The Marriage of Cadmus and Harmony*. Writers whose work I felt wouldn't be helpful in this way—Oriana Fallaci, Aldo Busi, Pier Paolo Pasolini, in his last novel *Petroleum*—I simply refused to translate. The commercial work provided enough money to live on. And where I was open to an author's influence, there was always the abyss between his or her Italian and my English to prevent me from falling

into imitation. I remember 7 or 8 intensely fertile years.

But how long would my English hold up against the daily attrition of Italian?

I worried about this. Going home for holidays I noticed that buzzwords had come and perhaps already gone—nerd, dink—without my ever using them. Editors were forever picking up Italianisms in my writing. Setting a new story in England I began to feel vulnerable. Often Italian expressions came to mind when what I needed was English. Even Italian situations. Often English expressions came to mind that quite likely no one was using any more. Nothing is more normal than for the expat's vision of his home country to remain anchored in the past. *Ulysses* we remember, published in 1922, was set in 1904, immediately before Joyce left Dublin.

I began to write non-fiction, about Italy, to draw this experience into my writing. Where fiction was concerned, I looked for a different kind of storytelling that didn't involve an intense contemporaneity, or was set outside the UK. A novel like *Europa*, where foreign language teachers working in an Italian university travel together to the European parliament to present a petition, was a deliberate attempt to turn this displacement from England into drama. Now I consciously played with Italianisms in English, to see what effects might be achieved that way. In *Destiny*, the disturbed son of an Italian mother and English father constantly provokes his father by introducing Italian idioms in English sentences.

Just when it seemed I had pushed these strategies to the limit if not beyond, changes in my circumstances and indeed in technology came to my aid. The fact is that no two writers abroad are ever in quite the same situation. Had I come to Italy as a Korean, or a Norwegian, languages people rarely use or need here, I wonder if it would have been possible or sensible to go on using my mother tongue in the same way. And had I arrived 20 years earlier I could not have had the career that eventually offered itself to me in the late nineties. First the fax, then email, then the Internet, opened the way to working regularly for British and American papers. In 1995 I wrote my first piece for *The New York Review*. As a result, I found myself reading mostly in English again, as a reviewer now rather than a translator. With the Internet came radio and television in English. One was no longer «isolated in Italy». Gradually, I could feel part of an English-speaking community again, without ever leaving my Italian home. It's hard to express how uncanny this seemed at the time, and how radically it changed expat existence.

Also, this was a community one could write toward. That is, writing in English, in Italy, I wasn't really writing toward my old life, England and London, any more. I was writing to all the people out there who read English. So I needn't worry that my English was no longer an idiomatic British English. For me, with my Italian experience long consolidated, this could not have happened at a better time.

There is a formative period in a writer's life when influences are crucial, when to go and live in another country, read in another language, discover this or that author, will matter intensely. And there is a time when, while still open to novelty and experiment, it can no longer blow you away, or revolutionize your approach. For a writer to go to a foreign country as a young man, like Sebald, who went to England in his twenties, is quite a different matter than to go when most of one's major work is accomplished, as was the case with Solzhenitsyn's move to the States. For Sebald there was mostly gain, for Solzhenitsyn, much later in life, mostly loss.

Looking back, I have no idea what kind of writer I might have become had I stayed in the UK. Perhaps I would never have got published at all. Or perhaps I would have found my way to the center of London literary life, though that was never an ambition. All in all, I feel immensely lucky to have gone to Italy when I did and experienced for a decade or so the relative linguistic isolation that made me focus so intensely on language, writing, and translation. But equally lucky to be able to send this piece to New York by email, and to be part of that now global community that shares its thoughts, on literature and other matters, online, regardless of where we live.

Online non si leggono solo contenuti brevi

Camilla Pelizzoli, giornaledellalibreria.it, 11 maggio 2016

Con l'ascesa degli smartphone, molti si sono chiesti in che direzione si sarebbero sviluppati i testi, e se gli schermi più piccoli e l'enormità di spunti e stimoli disponibili a un tap di distanza non fossero destinati a far estinguere i testi lunghi – come reportage, articoli d'approfondimento, inchieste sviluppate su più pagine – soppiantati da notizie brevi e immediatamente fruibili.

In ambiente anglosassone, dove questo tipo di scrittura giornalistica ha una lunga e riconosciuta tradizione (basti pensare al valore dei Pulitzer negli Stati Uniti), queste riflessioni hanno portato non solo a una discussione «sul metodo», attraverso contributi teorici e sviluppi pratici di nuove forme di articolo long- e short-form, ma anche a molte ricerche riguardanti il comportamento dei lettori, dal tempo passato su un singolo articolo al numero di visite. Uno dei più recenti e dei più approfonditi è quello **pubblicato il 5 maggio dal Pew Research Center** (tra le principali realtà di ricerca degli Stati Uniti), in associazione con la **John S. and James L. Knight Foundation**, che ha analizzato il comportamento dei lettori di articoli online partendo dalle metriche fornite da Parsely, che analizza i dati riguardanti più di 170 top media company. Il fattore su cui si sono concentrate le analisi, in particolare, è stato quello temporale: ovvero quanto tempo rimangono gli utenti su un articolo, a seconda che sia breve o più articolato. I risultati confermano che, nonostante tutte le previsioni poco ottimistiche, gli articoli lunghi hanno ancora ragione d'essere e sono ancora letti.

I dati evidenziano come i lettori passino circa il doppio del tempo su un articolo lungo (identificato con un testo di più di mille parole) rispetto a uno corto: rispettivamente, 123 secondi contro 57. Al di là dei giudizi di valore su una sessione di tempo che, in entrambi i casi, è oggettivamente piuttosto breve (e in parte sottostimata, secondo gli stessi ricercatori, a causa delle modalità di raccoglimento dati di Parsely), «quel che più conta è la differenza relativa che emerge tra storie in long- e short-form. E qui la conclusione è attraverso il dataset è costante: le persone spendono più tempo sulle storie più lunghe rispetto a quelle più corte, suggerendo che il coinvolgimento può aumentare per andare incontro alle difficoltà di un pezzo più approfondito». In parole povere, se l'argomento è d'interesse, il lettore dedicherà il proprio tempo e i propri sforzi alla lettura di un articolo sul proprio telefono. Tant'è che il tempo medio impegnato nella lettura di articolo, se osservato relativamente al numero di parole del testo, conferma la tendenza a dedicare un'attenzione più approfondita agli articoli man mano che aumenta il numero di parole.

E a proposito di app, la ricerca ha analizzato anche le differenze nelle visite provenienti da Facebook e Twitter, andando così a creare anche un profilo dell'utente-lettore tipo delle due piattaforme. Facebook attira più click, anche per il maggior numero di iscritti, ma Twitter richiama un pubblico che tende a passare più tempo sullo stesso contenuto, e questo distacco si mantiene inalterato sia per quanto riguarda i contenuti brevi che quelli lunghi.

Altro dato interessante è che, benché le notizie più brevi portino un traffico totale maggiore, data anche la loro maggiore quantità, quelle lunghe hanno lo stesso tasso d'accesso dal telefono; tuttavia, nel considerare questo dato, va anche detto che non sempre gli utenti sanno quanto sarà effettivamente lungo il pezzo che vanno a leggere, nel momento in cui lo aprono sul browser o da una app.

Per capire esattamente cosa ci dicono queste statistiche bisognerà aspettare di avere uno storico più corposo; tuttavia, rimangono informazioni che sono da tenere in conto nello sviluppo di contenuti e piattaforme per i lettori di oggi e domani, non solo per quanto riguarda l'ambito giornalistico, ma anche quello editoriale in genere.

Il genio di Laxness

Islandese, vincitore di un Nobel, dimenticato e ripubblicato da Iperborea, tra le molte cose scrisse un racconto perfetto su una spedizione italiana fascista a Reykjavik

Gianluigi Ricuperati, rivistastudio.com, 13 maggio 2016

Da qualche tempo mi innamoro soprattutto delle opere che fanno venir voglia di creare altre opere. I film per registi possibili, le installazioni per artisti possibili, i romanzi che instillano la voglia di aggiungere qualcosa a tutto ciò che già è stato aggiunto. Da qualche settimana è in libreria una raccolta di racconti che appartiene a questa categoria. Il suo autore ha vinto il premio Nobel per la Letteratura nel 1955, ma io non lo conoscevo. **Lo pubblica** la migliore casa editrice italiana, Iperborea: è uno scrittore islandese. Si chiama Haldorr Laxness, ha vissuto quasi un secolo e il suo lavoro è stato l'argomento dell'ultimo articolo scritto da Susan Sontag prima di morire.

La raccolta di racconti s'intitola *Sette maghi*, e possiede almeno 3 qualità che ritornano in altri romanzi di Laxness, che appare al lettore contemporaneo italiano come un miracoloso improbabile misto, sospeso tra Philip Roth e Gianni Celati: totale controllo delle forme e delle strutture, strabiliante capacità di passare da un genere all'altro rimanendo sé stesso, una voce distinta, irriverente, comica, bassa, a volte stranamente onirica, comunitaria, magica, sospesa nell'incredulità di far parte del mondo. I suoi titoli più noti e classici, *Gente indipendente* e *La base atomica*, sono divertenti, commoventi, pieni di idee, e per questo hanno attratto la stima e i commenti entusiastici di Jonathan Franzen e Alice Munro.

I «sette maghi» del titolo sono in verità 7 protagonisti lunatici dei racconti, mentre la splendida bandella ci insegna che l'ottavo potrebbe essere proprio lui, l'autore: la raccolta risale al 1942, ma i testi risalgono a un arco temporale di almeno 10 anni precedenti: 10 anni importanti, nei quali l'Europa s'è infiammata a morte, l'America s'è irrobustita a dovere, e in mezzo – tra il dovere capitalistico e la morte nazifascista – restava l'Islanda: isola brutale pacifica distante e occupata da tutti.

Tutti i racconti di *Sette maghi* sono magistrali, degni di essere usati come testi necessari nelle scuole di narrazione: ma ce ne sono due che non potete non leggere se volete ricominciare a vivere con gli occhi di scrive un testo perfetto: il primo s'intitola «Il pifferaio», ed è tecnicamente il miglior tentativo che abbia mai letto di raccontare un sogno o un'allucinazione dopo *Strade perdute* di Lynch e «Un luogo chiamato Kindberg» di Cortàzar. Il secondo è «La sconfitta dell'aviazione italiana a Reykjavik nel 1933», ed è un capolavoro di un genere per me straordinario: la comicità involontaria volontaria. È una storia ambientata durante il mezzogiorno di fuoco del fascismo italiano, quando un gruppo di aviatori, per dimostrare la forza dell'aeronautica mussoliniana, organizzò un periglioso e ridicolo tour islandese, con esiti privi di ogni cliché.

Per restituire l'impressione e la potenza di questo autore, vorrei evidenziare alcuni passaggi nei quali si sublima la potenza di «La sconfitta dell'aviazione italiana a Reykjavik» rendendo a mio parere chiare – a chi volesse cercarle – alcune delle qualità che mi hanno incantato nella prosa di Halldor Laxness. Cominciamo con l'incipit: assolutamente fuori dal proprio tempo, potrebbe essere un Richard Brautigan o un Philip Roth degli anni Sessanta, mentre invece siamo nel 1934:

L'Islanda è l'unica nazione al mondo a non avere un esercito, ecco perché questi poveri isolani non hanno mai conosciuto lo splendore glorioso che emana dalle divise, come dai titoli e dai gradi che questi strani capi d'abbigliamento rappresentano.

Poi, grazie a uno zoom-in entomologico, il narratore ci informa di un dettaglio sublime: è sempre bello conoscere i gradi di un sistema, 50 milioni di sfumature di grigio burocratico:

…è stata introdotta in Islanda la carica di garzone d'albergo, che da noi ha un nome italiano, piccolo, e contempla l'uso di una splendida divisa, senza però godere di un prestigio maggiore di altri titoli quassù…

In seguito lo zoom-in cambia orizzonte geopolitico e descrive in un paio di pagine con mirabile esattezza gli usi e costumi degli italiani, non solo sotto il Fascio:

In Italia è tutto diverso. Laggiù si è rispettati solo se si ha una divisa, e il più riverito è chi porta i vestiti più stravaganti… Secondo certe persone erudite, il patrimonio nazionale degli italiani si sta esaurendo a causa della loro passione per questi buffi travestimenti pieni di orpelli e falpalà, e della loro cieca smania di guerreggiare in deserti remoti. E invece no, quelli sono nientemeno che i fascisti, gli amanti del deserto, … nonostante la plateale ridicolaggine del loro abbigliamento.

Infine giunge l'affondo narrativo, quasi favolistico, ma sempre con il tono di distacco di chi osserva il lato grottesco del precipizio storico:

Uno dei Paesi a cui era toccata una tale fortuna era l'Islanda, un'intera flotta di aerei fascisti italiani era atterrata nei Vatnagaroar e in ognuno c'erano come minimo due uniformi appena confezionate… furono presi da tale gioia ed entusiasmo che anche fra perfetti sconosciuti si gettarono l'uno nelle braccia dell'altro per le vie della capitale, baciandosi e piangendo.

Il genio di Laxness sta nel non essere ovvio, mai, in nessun romanzo e nessun racconto – proprio non ce la fa – e quindi anziché diventare lacrimevole col povero portiere picchiato dal gerarca in tour, mette in scena la legittima difesa del ragazzo, ed è una cosa che leggerla fa bene alle vene:

Il genio di Laxness sta nel non essere ovvio, mai, in nessun romanzo e nessun racconto – proprio non ce la fa…

Non appena il gerarca Pittigrilli ebbe vibrato la prima bastonata su Stefàn Jònsson, il ragazzo gli balzò addosso e ingaggiò un corpo-a-corpo con lui. Questa reazione colse alla sprovvista il gerarca, dal momento che in Italia i garzoncelli d'albergo non hanno l'usanza di balzare addosso agli alti papaveri del Paese.

La bellezza, la sottigliezza, la raffinatezza di questo magnifico apologo morale sta proprio nella chiusura, intinta nella più lieve sprezzatura, e senza alcuna morale esplicita: per il giovane dominato islandese la reazione è già dimenticata, mentre l'offesa diplomatica e spirituale – l'affondo nell'orgoglio – sta solo nello sguardo di chi vuole dominare: «L'indomani c'era bel tempo e i fascisti volarono via con le loro uniformi per non tornare mai più in Islanda. Al mattino, Stefàn Jònsson andò al lavoro, indossò la sua divisa e il berretto sulle ventitrè, e in albergo era tutto come doveva essere, nessuno aveva preso alcun provvedimento. Se qualcuno gli avesse detto che il giorno prima l'aviazione italiana era stata sconfitta a Reykjavìk, non avrebbe capito un fico secco».
L'ultima – ma non ultima – notizia relativa alla doverosa riscoperta di Laxness ha a che fare proprio con il Premio Nobel. Spesso si guarda con sufficienza alle liste di vincitori di decenni fa, ma studiando e leggendo l'autore islandese ho capito che la qualità della mappatura sulle possibilità della letteratura mondiale – uno dei punti forti del premio, evidentemente – è più forte del nostro snobismo postumo. Provate anche con altri nomi perduti e misteriosi, a volte anche assenti dalla programmazione editoriale. Stockholm rocks!

La caccia nel tempo profondo che trasformò l'uomo in animale metafisico

La via per andare al di là della società nell'ultimo libro di Roberto Calasso. Tra mito, eros e poesia classica

Guido Vitiello, «Il Foglio», 14 maggio 2016

Alberi, driadi, animali, cacciatori in varie posture adornano gli affreschi nel salone del ristorante di uno dei luoghi più elusivi della letteratura occidentale, l'albergo dove Humbert Humbert possiede per la prima volta *Lolita*. Il nome sibillino che Nabokov volle dare all'albergo – The Enchanted Hunters, i Cacciatori Incantati – è un invito cifrato a leggere *Lolita* come un piccolo trattato di eros metafisico in forma di romanzo, forse la sola forma oggi possibile. Pochi hanno risposto al corno da richiamo di Nabokov setacciando fino ai margini più bui il terreno di caccia che era così offerto alle incursioni, e tra quei pochi Roberto Calasso, che al romanzo del predatore divenuto preda della sua preda dodicenne ha dedicato alcune delle sue pagine più felici.

Di Lolita non si fa neppure il nome in *Il Cacciatore Celeste* (altra insegna niente male per un motel del Midwest), ma se Calasso avesse voluto assecondare la sua inclinazione ai titoli monosillabici – da *Ka* a *K.* – avrebbe potuto chiamare il libro semplicemente **wen*, radice indoeuropea su cui per qualche ragione mi arrovello da anni e da cui discendono *Venus*, *venari* e *venerari*, la triade della venerazione, della caccia e della possessione amorosa. L'inglese *venery* tuttora tiene assieme lussuria e arte venatoria.

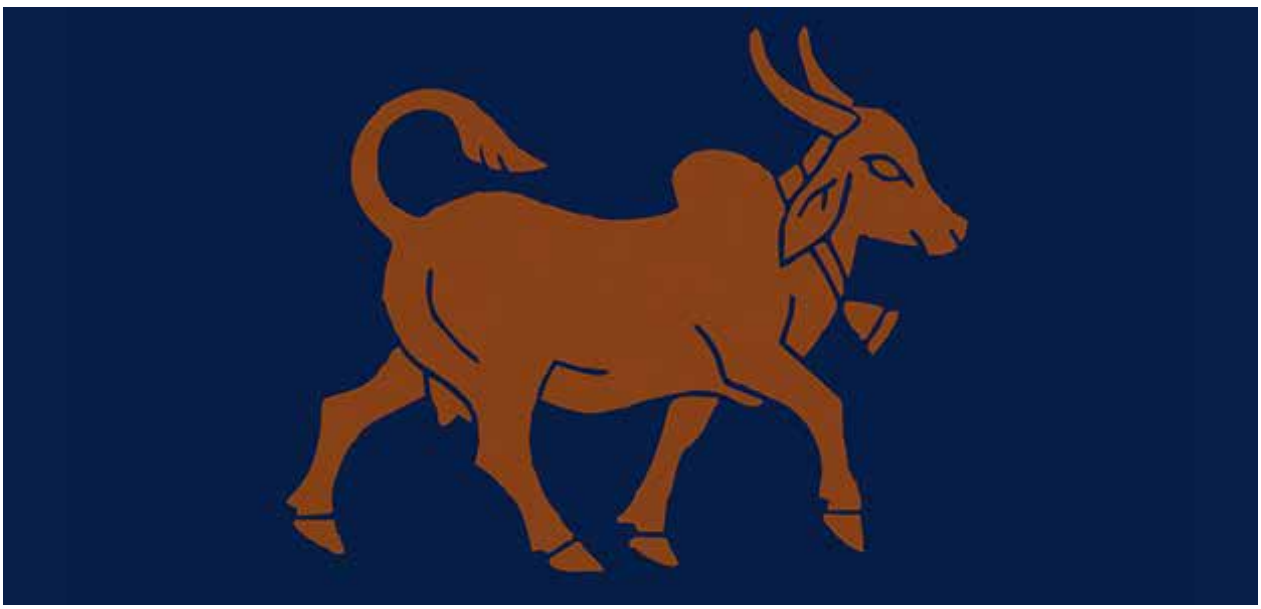
«Gli animali che si cacciano sono come donne che civettano» è uno degli antichissimi aforismi citati nelle prime pagine di *Il Cacciatore Celeste*; e se ne possono invertire senza rischio i termini, perché tutto quel che si dice del sesso vale per la caccia, e tutto quel che si dice della caccia vale per il sesso. Il cacciatore compiuti i suoi atti di devozione si profuma come per prepararsi a un ballo, a un corteggiamento di bestie gelose e schive. Ma è bene che i due àmbiti, così pericolosamente prossimi, si rispecchino l'un l'altro senza osare sfiorarsi: le esplosioni catastrofiche prodotte dalla mescolanza incestuosa di eros e caccia sono attestate in mille favole antiche – Atteone sbranato dai cani, Adone che offende Venere preferendo correr dietro ai cinghiali, Dafne che si divincola da Apollo, Narciso che si riposa alla fonte dopo la caccia e finisce preda di un'immagine – e d'altronde un'immagine mentale, un simulacro, una statua, un feticcio è la posta in gioco degli amori metafisici.

La spedizione di Calasso è quasi tutta rivolta al tempo profondo – la preistoria, i primi popoli di cacciatori, lo sciamanesimo, l'Egitto, la Grecia – dove si distinguono orme dalla strana forma di animali estinti, reali o favolosi, la cui fisionomia originaria si può solo congetturare, disegnandovi intorno miti e storie. La prima di queste impronte è la costellazione di Orione. Raramente Calasso si volta indietro, ossia in avanti, anche se queste occhiate occasionali sono spesso fulminanti (il lettore troverà, fra l'altro, una definizione di Himmler come «massaia suprema» del tinello germanico). È cacciando che gli uomini diventarono animali metafisici; e la caccia è la matrice di tutti gli sdoppiamenti – l'uomo e l'animale, il predatore e la preda, l'osservatore e l'osservato nel teatro della mente – dunque di tutte le vie di ricomposizione. Ma perché compendiare 400 pagine in poche righe, prestandosi a quel noioso esercizio di agricoltura intensiva che siamo soliti chiamare recensione? La

giornata è buona per una piccola escursione venatoria nella direzione opposta. E anche se l'eros metafisico è solo uno dei molti sentieri battuti nel libro, seguiamolo per qualche passo ancora, quanti bastano per vederci cadere ai piedi una constatazione inaggirabile: tutte le grandi rinascenze amorose dell'Occidente, o se vogliamo le cicliche rinverdite dell'eros metafisico, sono state segnate da un'insistenza vicina all'ossessione per le immagini legate alla caccia.

Per non perderci Calasso nei boschi preistorici facciamo una tacca sul tronco di Ovidio (in *Il Cacciatore Celeste* gli è dedicato un capitolo), che prese alla lettera la metafora della caccia d'amore e la consegnò al Medioevo. È questa la stagione in cui l'eros metafisico si carica di nuovo in spalla la faretra, scatena cani, falconi e altri uccelli da preda, si rende quasi indiscernibile dalla caccia. A inaugurare la partita è un anonimo poema francese del tredicesimo secolo, *Li dis dou cerf amoreus*, dove la Dama diventa cervo d'amore. Il Tristano di Gottfried von Strassburg insegna l'arte della caccia agli uomini del re ma diventa preda di Isotta, presentata in versi magnifici come il «falcone della Minne» appostato su un ramo per tendergli la trappola fatale dello sguardo; anche Erec e Enide sono falcone e cervo, predatore e preda; e tutto sembra ricapitolarsi nel grande ciclo mitologico dell'unicorno catturato dalla Dama. Qualche passo ancora sullo stesso sentiero ed ecco la seconda grande stagione dell'eros metafisico, quella cinquecentesca, che vide la fortuna di trattati erotico-cinegetici come *La Vénerie* di Jacques du Fouilloux e il nuovo splendore donato da Giordano Bruno al mito di Diana e Atteone, il «gran cacciator» divenuto caccia.

Ma è già tempo di rientrare. Ottava parte di un'opera inaugurata nel 1983 da *La rovina di Kasch*, *Il Cacciatore Celeste* si chiude dove quell'esordio si apriva. Se nel *Kasch* un sillogismo perentorio e sognante portava a dedurre che la società stessa è la rovina, *Il Cacciatore* si conclude evocando «la via per andare al di là della società», ossia i Misteri eleusini. E a Eleusi è destinata a tornare anche la mia caccia di frodo nei terreni dei medievisti, prima che mi sbranino (sono le iene gli antenati dei filologi, suggerisce malizioso Calasso). A congedarsi dalla società e dal mondo, a non altro era servita l'ascesi degli amanti cortesi; e l'idea che una «luce da Eleusi» avesse proteso i suoi ultimi raggi nella Provenza dei trovatori era stata la stella polare di Ezra Pound, ancorché segnata sulle effemeridi poco affidabili di spiriti bizzarri come Rossetti e Péladan. Questa però è materia per un altro libro, e per un'altra battuta di caccia.



L'obiettività dei generi letterari

Giorgio Manganelli, il più estroso e ironico dei consulenti editoriali, aveva idee rigorose per riformare la cultura italiana

Armando Massarenti, «Il Sole 24 Ore», 15 maggio 2016

Estrosità rigorose di un consulente editoriale è un libro impegnativo ma di piacevolissima lettura sia per la proverbiale estrosità dell'autore, tra i più ironici e divertenti della nostra letteratura – basti pensare ai deliziosi, insieme tragici ed esilaranti, microromanzi che compongono *Centuria*, ma anche all'opera d'esordio che ha un titolo che è già tutto un programma, *Hilarotragoedia* –, sia soprattutto per il rigore e la serietà con cui Giorgio Manganelli si dedicò al lavoro di consulente per le maggiori case editrici italiane, Garzanti, Einaudi, Rizzoli, Adelphi. In realtà, come geniali microromanzi capaci di spalancare mondi in poche righe vanno letti anche molti dei brevi testi qui raccolti da Salvatore Silvano Nigro. Schede e proposte di lettura, risvolti di copertina, lettere più o meno impertinenti a editori, redattori e direttori di collane, osservazioni su traduzioni e curatele, sintesi e critiche fulminanti, scritte sul filo di ossimori geniali e originalissimi («Un libro amabile, inconsueto e ragionevolmente demente» è il giudizio, per esempio, per *Il terzo poliziotto* di Flann O'Brien; e per *Summer Will Show* di Sylvia Townsend Warner: «Romanzo lesbico-trotskista, molto educativo e nobilmente progressista. Al diavolo»): tutto ciò costituisce un agglomerato apparentemente disordinatissimo che ci fa pensare all'impossibilità perechiana di sistemare i libri, non solo fisicamente negli scaffali di una libreria, ma in questo caso anche mentalmente.

Ma è solo un'impressione, perché in tanti barocchismi, virtuosismi verbali e pluralità di stili e di espressività, un bandolo della matassa non è così difficile trovarlo. Per individuare il principio ordinatore che sottende alla varietà manganelliana, e ritrovare quindi il rigore di questa mente magmatica e imprevedibile, è utile attingere, a conferma delle tesi sostenute da Nigro nella sua illuminante postfazione, a un'altra preziosa fonte: lo splendido dialogo radiofonico con Paolo Terni *Una profonda invidia per la musica* (da poco pubblicato da Orme editore, con cd audio, a cura di Andrea Cortellessa).

«Chi ascolta con una certa attenzione e per un certo periodo di tempo il quartetto del Settecento» osserva Manganelli «fino ad arrivare a Beethoven, fino ad arrivare poi ai romantici, si accorge che esiste una storia specifica del genere quartetto o del genere trio, che non è assolutamente confondibile con la storia di altri generi che gli stessi musicisti possono avere praticato». Attraverso questo modo di ascoltare la musica, Manganelli mette in atto una strategia di «verifica» simile a quella da lui svolta sistematicamente in àmbito letterario, ma che porta a esiti ben diversi: «la musica ha conservato e custodito gelosamente una continuità retorica che dalla letteratura è venuta molto prima ad essere messa in discussione, in dubbio. C'è uno scambio straordinario di esperienze tra Haydn e Mozart che è difficilmente comprensibile nei termini della storia della letteratura». Così nella storia della poesia si possono individuare, per esempio nel petrarchismo, «alcuni moduli stilistici che non vengono adoperati come opere di un autore, ma come esempi di quel genere» e che in buona parte si sono persi proprio perché il petrarchismo è «uno dei casi più puri di applicazione di un criterio formale totalmente – direi – matematico, descrivibile in termini

quasi puramente astratti, alla creazione di poesia». «Così» aggiunge Manganelli «quando io metto sulla stessa serie l'*Orlando innamorato* del Boiardo, l'*Orlando furioso* di Ariosto, la *Gerusalemme liberata*, faccio un discorso unitario che non sarebbe più unitario se pretendessi, ad esempio, di unire al linguaggio epico-narrativo dell'Ariosto anche le sue commedie che seguono un altro itinerario, completamente diverso. Ora questo, nel caso della musica, si è conservato – e direi che si conserva tuttora – e mi sembra una delle qualità più affascinanti».

C'è dunque un «senso della obiettività del lavoro musicale: un'obiettività che, ad esempio, nella letteratura italiana trovo vissuta e adoperata in modo consapevole, forse per l'ultima volta, nella *Crestomazia della prosa* di Leopardi, in cui i brani degli autori sono presentati unicamente secondo il tipo, il genere cui appartiene il brano e con assoluta indifferenza a delle classificazioni per autore. Cioè l'autore non esiste».

Ecco dunque come ragiona il più estroso dei consulenti editoriali. E si trova una chiara eco di questa riflessione nella sezione «Disegnare, integrare, vestir collane», per esempio in una scheda sul *Morgante* del Pulci oppure, per venire al discorso contemporaneo, nel risvolto del libro di Cesare Mazzonis, *La vocazione del superstite* (Einaudi 1973), definito «un repertorio di situazioni classiche, anzi di frammenti di generi e figure retoriche nobilmente tradizionali: incontriamo l'autobiografia, in un senso più celliniano che memorialistico, il contrasto della città e della campagna, la fine del mondo […] e l'utopia». E altro ancora «si potrà rinvenire in questa arcaica arca di generi salvati e insieme afflitti da mutazioni mostruose: una mutazione che investe lo stesso vascello, la letteratura, glorioso delle proprie inaudite deformità».

Ancor più sistematicamente ritroviamo il discorso sui generi in due scritti sui Classici riferiti alla collana Einaudi e alla Biblioteca di Scrittori Italiani della Fondazione Pietro Bembo (Guanda), dove si legge: «È notevole come in Italia gli scrittori abbiano assai scarso commercio con la letteratura italiana, a differenza di quel che accade in paesi in cui lo scrittore ritiene di doversi misurare con i testi della sua stessa lingua». Nel saggio di Nigro, intitolato «Quel tonnellaggio di carta», si sottolinea con efficacia il carattere antidesanctisiano e anticrociano di Manganelli. Gli epigoni di De Sanctis e Croce hanno cristallizzato nelle scuole «una lettura moralistica, impegnata, sentenziosa» della nostra storia letteraria che ha esiliato tutto ciò che non si presti «ad un uso romantico e virtuoso». A questi schemi, affascinanti ma riduttivi, Manganelli oppone una strategia volta a mettere in primo piano le opere, non gli autori, soprattutto quelle che (come lui diceva) «non stanno ferme sotto gli occhi», con criteri che ricordano la Crestomazia leopardiana.

«Una nuova collana di classici italiani» scrive nel progetto per la Bembo «deve proporsi di restituire alla letteratura italiana certi caratteri che le sono propri: in primo luogo la letterarietà. Dunque, occorre il recupero di autori, di correnti, di secoli interi che sono stati umiliati e allontanati dal piacere letterario. Ecco il barocco, e tutto il Seicento; ecco gli umanisti che hanno scritto in latino; e gli scrittori religiosi delle origini; e i testi con cui la letteratura italiana ha pensato se stessa, i documenti teorici e i testi delle polemiche; e ancora i testi della letteratura dialettale, spesso assolutamente letteraria; i documenti di una letteratura di viaggi, donde risulta la vocazione esotica di gran parte della nostra cultura; i testi di una cultura non di lingua italiana, ma legati in modo ancora da esplorare alla nostra cultura: si pensi ai poeti arabi di Sicilia. Dunque, una collana critica, che abbia un significato preciso, che unisca testi trascurati o dimenticati a testi noti letti in modo nuovo, che restituisca la congruità letteraria intera della nostra letteratura».

Quanto al «vestir collane», in riferimento alla grafica einaudiana, ecco cosa scrive a Giulio Einaudi dopo l'uscita del primo titolo della Ricerca letteraria (con Alice Ceresa, nel 1967): «Ciò è rigoroso e severo; ma vivendo noi in tempi di rapido deterioramento della compagine cosmica, di fatiscenza degli stili, ahimè, non dovremmo noi chiederci se sia il caso di tener, sia pur moderato, conto dell'enorme, informe massa dei biofili. Dei frettolosi lettori di titoli. Dei fatui recuperabili. Forse il fato ci vuole missionari, educatori, in una parola "amici"».

La fine dell'outsider

L'intuizione venne all'inglese Colin Wilson nel 1954, che campava a Londra quasi come un barbone ma immerso nella lettura di testi importanti. Scrisse un libro nel quale si chiedeva come sia possibile continuare a vivere dopo aver concepito con certezza l'irrealtà dell'esistenza

Emanuele Trevi, «La Lettura del Corriere della Sera», 15 maggio 2016

Probabilmente non c'è essere umano dotato di un minimo di coscienza che non abbia provato, anche solo per una manciata di secondi, il sentimento acutissimo dell'irrealtà della realtà. Un evento esteriore, l'insorgere di un ricordo confuso, un malessere che non sapremmo attribuire con certezza al corpo o alla mente: basta molto poco, infatti, per farci intuire che il nostro patto con il mondo, come quello di quasi tutti i nostri simili, è una specie di abitudine ereditaria, di convenzione prolungata. Deve pur esistere un livello di verità più vasto, corrispondente a nuova libertà, a un grado di pienezza della vita al quale l'umanità sembra aver rinunciato a in conseguenza di una maledizione, di un oscuro sortilegio Eugenio Montale, con tutta l'ironia e l'irriverenza dei grandi poeti, arrivò a formulare una specie di contabilità della frustrazione esistenziale. Nutriva, com'è noto, la sensazione di avere vissuto «al cinque percento». Ma se il sentimento fugace di essere stati defraudati fin dalla nascita è tutt'altro che raro, bisogna subito aggiungere che la stragrande maggioranza dell'umanità non mostra di patire eccessivamente questa limitazione. L'abitudine e la necessità non fanno che intonare il loro canto di sirene: la vita che viviamo è l'unica vita reale, e si svolge nell'unico (se non il migliore) dei mondi possibili. Se sospettassimo in maniera sistematica delle apparenze, la nostra stessa capacità di esistenza sarebbe minata nelle fondamenta. È già abbastanza difficile vivere per mettere in conto una seconda nascita che ci metta in grado di accedere a qualche tipo di verità nascosta.

L'umanità può permettersi solo una sparuta minoranza di individui dotati di una «seconda vista», non importa se compatiti come pazzi o venerati come poeti o perseguitati come corruttori. Questa minoranza, inoltre, è composta da uomini solitari, sempre più soli via via che percorrono il loro sentiero di conoscenza. Raramente si conoscono fra loro. Ben presto concepiranno la sensazione di essere gli unici a vedere in un mondo di ciechi. Ecco definito l'outsider, colui che rimane fuori, e che fa della sua differenza l'elemento centrale del suo destino. Quando Colin Wilson, la notte di Natale del 1954, concepì l'idea di un libro intitolato *L'outsider*, non immaginava che avrebbe avuto un successo tale da farne uno dei saggi più influenti e suggestivi del suo secolo. Wilson, che era nato a Leicester 23 anni prima, qualcosa del punto di vista dell'outsider doveva averlo sperimentato vivendo a Londra in condizioni non molto diverse da quelle di un barbone, che nella bella stagione dormiva nei parchi in un saccoapelo e di giorno viveva in una sala di lettura del British Museum, leggendo avidamente e disordinatamente i romanzi di Dostoevskij, Kierkegaard e Nietzsche, *I sette pilastri della saggezza* di T.E. Lawrence, le poesie di William Blake, e un'infinità di altre testimonianze sul problema che gli stava tanto a cuore. Che si potrebbe riassumere in una domanda di sapore prettamente esistenzialista: una volta che si è concepita la certezza dell'irrealtà della vita, com'è possibile continuare a vivere? Quali sono le vie d'uscita disponibili per non soccombere alla disperazione?

Pubblicato nel 1956, *L'outsider* divenne rapidamente un bestseller, dando l'avvio a una carriera di scrittore sbalorditiva per quantità e varietà, dai saggi sull'occultismo ai romanzi di fantascienza (si trova proprio in questi giorni nelle edicole, ristampato nei Classici Urania, il suo titolo più famoso, *I vampiri dello spazio*). Ma quel libro d'esordio, così brillante e disordinato, doveva rimanere il titolo più famoso di Wilson, morto nel 2013. Stranamente, in Italia ebbe scarsa risonanza, nonostante una traduzione molto tempestiva, firmata da Enzo Siciliano e Aldo Rosselli. Probabilmente, gli nocque un titolo fuorviante come *Lo straniero*. La nuova edizione italiana (Edizioni di Atlantide) però non è una semplice operazione archeologica. A sessant'anni esatti di distanza, questo classico della controcultura e della filosofia underground è ancora capace di allargare le prospettive, e di suscitare ulteriori domande. Più di questo, cosa si può chiedere a un saggio?

Certo, se lo giudichiamo dal punto di vista accademico, il metodo di Wilson non è inappuntabile, certi giudizi sono poco ponderati, certe letture risultano frettolose. Ma Wilson non voleva fare un'opera di critica letteraria o filosofica. Ed è qui il segreto del fascino resistente della sua opera. Quello che sta a cuore a Wilson non è un argomento tra gli altri della storia della cultura, ma il problema dei problemi, che è quello della libertà, e di come la libertà si configura all'interno della vita, non in una teoria. I libri che interpreta (romanzi, saggi filosofici, diari…) non valgono in sé, ma sono tracce di altrettante esperienze, di vite condotte sul crinale strettissimo che separa l'illuminazione e il fallimento. Perché questa è la vita dell'outsider, di colui che vede ciò che gli altri non vedono e non attribuisce valore a tutto ciò che per gli altri ha valore. Ma è una vita difficile, una porta stretta. Wilson individua alla perfezione il paradosso che l'outsider deve affrontare. Lotta per affermare la sua libertà, e nello stesso tempo non ha fede nella realtà del mondo, così come gli altri la accettano passivamente. Ma la libertà si può affermare solo nella realtà. L'outsider rischia sempre di rimanere imprigionato in una condizione impossibile, poiché «esercitare la libertà in un mondo irreale è impossibile quanto saltare mentre si sta cadendo».

«Esercitare la libertà in un mondo irreale è impossibile quanto saltare mentre si sta cadendo.»

Questa sintesi di Wilson mi suona attualissima, come se fosse stata scritta oggi. Nello stesso tempo, fra il 1956 e il 2016 si è verificato un cambiamento radicale e forse irreversibile, che non è meno interessante e rivelatore. Consideriamo i 3 «eroi», i 3 perfetti esemplari del tipo dell'outsider che emergono dal libro, così affollato di presenze, di Wilson. Uno scrittore-soldato come T.E. Lawrence, van Gogh e la sua amara filosofia distillata nelle lettere al fratello, e Vaclav Nižinskij, l'astro della danza moderna che prima di affondare nella follia si lasciò dietro uno sconvolgente diario mistico. Possiamo ammirare Wilson e le sue straordinarie capacità di empatia; ma arriva anche il momento di chiedersi: come è continuata questa storia? Chi sono oggi gli uomini come Lawrence d'Arabia, van Gogh, Nižinskij?

L'esistenza dell'outsider non è certo un'invenzione di Wilson, e corrisponde a qualcosa di profondamente radicato nella natura umana. Di sicuro, ogni generazione produce i suoi outsider. Devono esistere anche oggi, chiusi nelle loro stanze, o perduti nella folla di una città, mentre esercitano il privilegio e soffrono i tormenti di una seconda vista, svegli in un mondo addormentato. Ma come si esprimono? Aggiornare il libro di Wilson in realtà è un'impresa molto ardua. Per lui era naturale pescare i suoi argomenti nei romanzi, nelle poesie, nelle opere filosofiche di Sartre e di Camus. Oggi il sistema delle arti e del pensiero, nel suo complesso, sembra disertato dagli outsider. Questo non significa che non esistano artisti eccelsi e anche supremi. Ma in questi sessant'anni la divaricazione tra l'arte e l'esperienza vissuta si è talmente ingigantita che si può dire che l'una non abbia più da molto tempo notizie dell'altra. Un romanzo, un quadro, un film ci danno l'impressione di provenire da qualunque tipo di esistenza, perché tutte le esistenze

sono uguali. Sempre di più, l'arte è una cerimonia, una prestazione sociale legata al profitto economico e al consenso. Questo può produrre dell'ottima arte, ma difficilmente in un romanzo, o in un film di oggi, troviamo la testimonianza di un percorso visionario, di una metamorfosi interiore nel senso così affascinante in cui ce ne parla Wilson.

Se avesse scritto il suo libro qualche decennio più tardi, difficilmente avrebbe sottovalutato l'opera, ancora così intrecciata alla vita da risultarne indistinguibile, di Philip Dick. *Io sono vivo, voi siete morti* è il titolo scelto da Emmanuel Carrère per la sua bellissima biografia di Dick, ed è come il motto che potrebbe riassumere la vita di tutti gli outsider. Significativamente, Philip Dick ha influenzato moltissimi artisti, in ogni campo di espressione, ma non ha avuto nessun vero erede, ha chiuso un'epoca invece di aprirne una nuova. Perché la sua è stata un'autentica esperienza di vita, un'esperienza da mistico e visionario, un'esperienza da outsider integrale travestita dall'umile mestiere dello scrittore di fantascienza. Oggi è rimasto solo il mestiere, senza radici nella sostanza interiore più profonda. Forse per sempre, forse temporaneamente, l'outsider ha abbandonato la maschera dell'artista visionario. Ed oggi è molto difficile riconoscerlo nella folla dei falsi profeti e degli imbonitori di salvezze e improbabili purezze.

«Gli scrittori italiani? Producono soltanto letteratura di serie B»

Il critico Ficara: «Domina una lingua sciatta, il paragone col passato è improponibile»

Luigi Mascheroni, «il Giornale», 17 maggio 2016

Perché quando leggiamo i Malvaldi, i Carofiglio, le Elena Ferrante, i Corona, i Volo – e tutti gli scriventi che riempiono le classifiche di vendita dei libri e molti incontri al Salone – anche se non capiamo bene perché, sentiamo che non c'entrano nulla con la letteratura? Perché, anche se non siamo critici o storici della letteratura, percepiamo che tra i padri del nostro Novecento (Svevo, Landolfi, Soldati, Tobino…) e la quasi totalità dei romanzi pubblicati oggi c'è un abisso incolmabile, e così continuiamo a rimpiangere i primi e a sopportare i secondi? Perché Gadda e Montale o La Capria e Arbasino non sono equiparabili con gli autori che vediamo vincere lo Strega e il Campiello, o che ascoltiamo da Fazio o ai festival? E non si tratta di alto e basso; si tratta di percepire che i primi sono libri che continuano una tradizione letteraria italiana, i secondi sono libri molto leggibili, spesso di successo, ma che sono comunque «un'altra cosa».
Bene. Le risponde le dà Giorgio Ficara, con la pacatezza piemontese dell'italianista all'università di Torino (spesso ospite degli atenei americani) e la spietatezza del critico letterario allenato da lunghe e trasversali letture, il quale a chiusura del Salone del libro ha presentato il suo pamphlet *Lettere non italiane* (Bompiani): spiegando a frequentatori della fiera in cerca di libri quanti pochi siano i libri veri in circolazione.

Professore, lei dice che in giro c'è ben poca letteratura italiana «biologica». È tutta roba «tarocca».

Sempre più spesso, da un po' di tempo, vedo che in quella cosa che chiamiamo letteratura entrano elementi che letterari non sono: una lingua giornalistica, gerghi, pure se Gadda diceva che servono anche i nitriti di cavallo. Quello che leggiamo oggi non ha più nulla a che fare con la letteratura di Pasolini, Calvino, Zanzotto o Parise… Non c'è più alcuna continuità tra quegli scrittori e, con poche eccezioni, quelli di oggi: li separa lo stile, la lingua, la coscienza del passato e della tradizione, che i primi avevano e i secondi no.

Qualcuno sosterrebbe che è un falso problema il suo. Cambiati i tempi, cambiati gli autori e quindi la letteratura.
Ma così, senza la coscienza di questa discontinuità tra i maestri di ieri e i giovani scrittori italiani, ci si convince che la letteratura è sempre stata quella dei Baricco o degli Ammaniti e che la Mazzantini si può mettere sullo stesso piano di Charlotte Brontë. Invece non è vero.

Vuol dire che prima c'era solo buona letteratura e ora cattiva letteratura?
No, voglio dire che buona e pessima letteratura possono stare assieme, e lo hanno sempre fatto, anche in epoca classica: ma lo facevano all'interno di uno stesso orizzonte condiviso. Dentro uno stesso modo di intendere e definire la letteratura. Oggi non sappiamo più cos'è letteratura.

Quale è la definizione di letteratura che abbiamo perso?

Pontiggia diceva che la letteratura è critica del linguaggio. Montale che è una stregoneria, un linguaggio di cui non è possibile risalire alla composizione, ma che comunque non ha niente a che fare con il linguaggio dell'informazione. Che è appunto un'altra cosa. Ecco. Oggi la lingua dell'informazione prevale su quella letteraria. Peggio: la lingua dell'informazione, confondendo il lettore, viene trasferita nella letteratura come se fosse essa stessa una lingua letteraria. Invece la lingua letteraria italiana è emarginata, quasi sparita…

Quasi, appunto. Mi parlava di eccezioni.
Mah… ad esempio Francesco Biamonti o Sergio Atzeni, morto troppo presto. Tra i vivi, Arbasino e La Capria, che ora hanno 86 e 93 anni… Arrivo fino a Affinati che col suo romanzo *L'uomo del futuro* su don Milani porta dentro la non-fiction novel non solo un bisogno di verità ma anche di etica, e poi Antonio Franchini, tra i poeti Giuseppe Conte e Patrizia Cavalli… Le loro opere, con tutte le differenze dei singoli casi, sono ancora scritte in lingua italiana.

Gli altri?
Gli altri scrivono in un altro italiano, più simile alla traduzione da un succinto inglese che da quella lingua altrettanto perfetta quanto immensa di cui parlava Leopardi. I romanzi che vanno in classifica e che si presentano qui in giro al Salone sono scritti in una non-lingua, omologata, piatta, una lingua che guarda soprattutto ai b-movies americani. Infatti io parlo di b-literature… Insomma se Gadda quando scrive *La cognizione del dolore* guarda ancora a Manzoni, pur non essendo Manzoni, un Paolo Giordano quando scrive i suoi romanzi non guarda né a Tozzi, né a Pratolini, ma neanche a Quarantotti Gambini… Semmai guarda, come tutta la sua generazione, al mondo dell'informazione, alla cinematografia americana, al linguaggio della tv, che è un linguaggio che ha una sua importanza, eccome. Ma la letteratura, che esige un contatto elettrico con il linguaggio, sta altrove.

È la distinzione fra letteratura da una parte e narrativa di intrattenimento dall'altra…
No, è qualcosa di più. Un tempo si assistevano a felici coincidenze tra queste due cose, pensi a Dickens o a Dumas. Cioè: potevo soddisfare il bisogno primario che l'uomo ha di ascoltare storie con opere che erano anche letterarie. Oggi invece non succede più: mi chiedo se non sia più semplice e più remunerativo, cioè più appagante, soddisfare questo bisogno di storie guardando *House of Cards* che leggendo un pessimo romanzo.

Lei parla di b-literature, La Capria una volta ha parlato di «alieni» riferendosi ai giornalisti, presentatori, attori e politici che scrivono romanzi, altri parlano di «libroidi», cioè non-libri…
Io non ho niente contro questa b-literature, come non ho niente contro un panino McDonald. Posso anche nutrirmene. Ma devo sapere che sono qualcosa di truccato. Come il secondo non è alta cucina, così la prima non è letteratura. Io, come critico e studioso, sento il dovere di proporre delle mappe, di indicare mondi di riferimento, ho il compito di dire: attento lettore, quello è giornalismo, magari ottimo, ma non letteratura, così come direi, attento quel panino è saporito, ma non è biologico. Devo dirlo. Perché il lettore, che poi naturalmente legge quello che vuole, da tempo non distingue più un Biamonti o un Meneghello da un Malvaldi o un Camilleri.

Da quando succede? Lei cita Umberto Eco…
Infatti. Ora semplifico, ma per spiegare: prima, pur nelle differenti grandezze, c'era un continuo, per dire, tra Manzoni e Gadda, entrambi stavano dentro la letteratura. Con Eco le cose cambiano. È come se si facesse un trucco per confondere le carte. Rimane il fatto che tra Gadda e Eco non c'è più alcuna continuità. Non tanto perché uno sia Literatur e l'altro Trivialliteratur, ma perché sono due grandezze non equiparabili. Si ricorda vero quel critico che diceva di Umberto Eco che sa tutto e non sa cosa scrivere?

«*Per criticare il mondo mi basta descriverlo*»

Michel Houellebecq presenta la sua mostra «Rester Vivant» a Parigi. Foto, video e installazioni sul «vero pericolo: la vita ordinaria». «L'Europa? Già qualche anno fa si capiva che sarebbe finita male»

Anais Ginori, «la Repubblica», 19 maggio 2016

«Per criticare il mondo è sufficiente descriverlo il più obiettivamente possibile». Michel Houellebecq racconta la sua ermeneutica con una semplicità disarmante. «Qualcuno crede che io faccia una parodia delle situazione, non è vero. Poso il mio sguardo sulla realtà, senza pregiudizi. Il vero pericolo è nella vita ordinaria». Dal turismo sessuale all'eugenetica, dalla mercificazione del corpo allo scontro di religione, l'opera di Houellebecq è un «banale lavoro di osservazione», secondo le sue stesse parole, con accenni profetici come si ritrovano anche nella mostra Rester Vivant presentata ieri a Parigi al Palais de Tokyo: un percorso di oltre duemila metri quadri che riassume il suo universo creativo attraverso fotografie, video, installazioni.

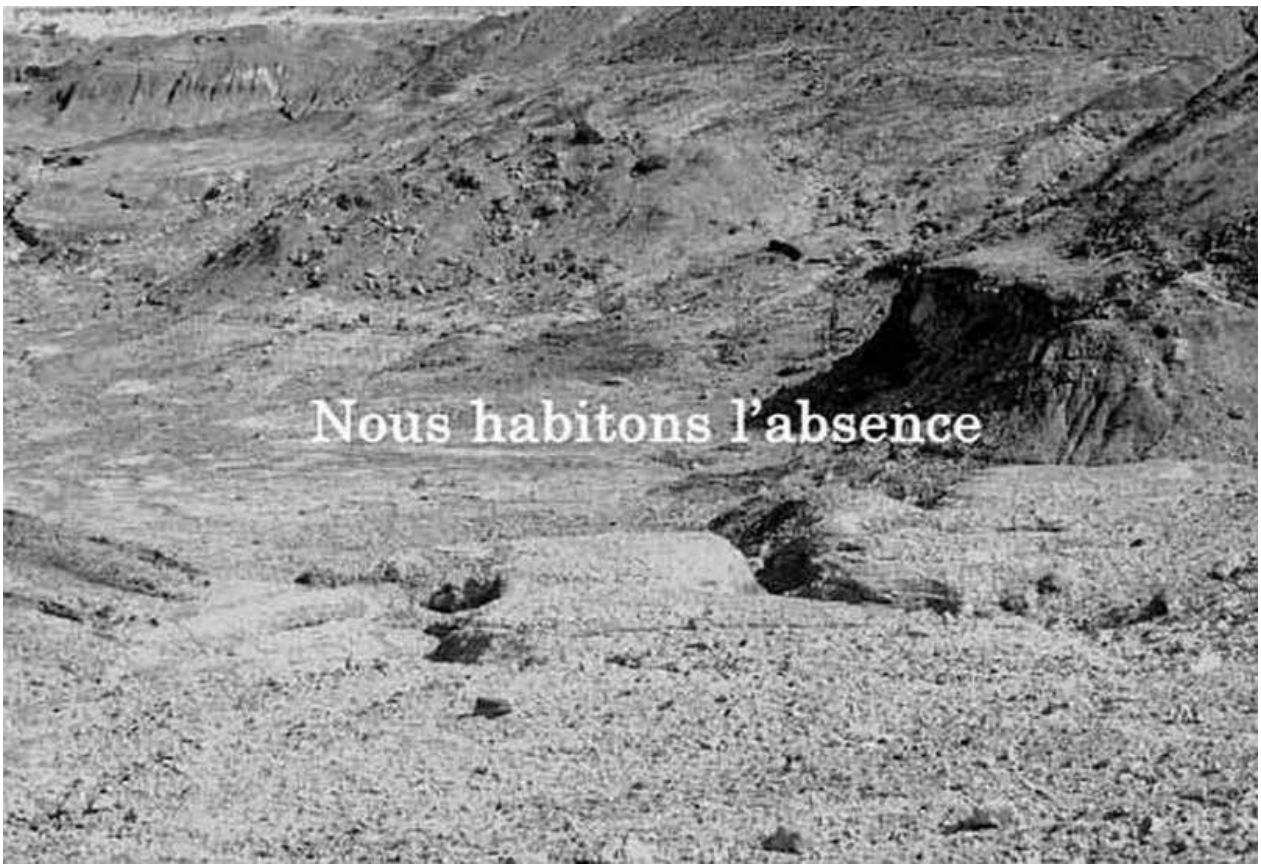
Le polemiche degli ultimi tempi, con la pubblicazione di *Sottomissione*, sembrano lontane nel museo di arte contemporanea anche se Houellebecq non rinuncia a qualche graffio sull'attualità come quando mostra la fotografia scattata nel 1996 a Calais, terra di frontiera oggi simbolo della crisi dei profughi. Sull'immagine si vede la scritta in cemento EUROPE, nome di un centro commerciale nella città portuale, sopra a un parcheggio senza automobili. Un paesaggio desolato. «Già allora si poteva immaginare che l'Europa non sarebbe andata tanto bene» ironizza lo scrittore che vent'anni fa ha anche fotografo il tunnel sotto la Manica oggi diventato una fortezza dove alcuni migranti sono morti tentando di passare nel Regno Unito.

Il romanziere arriva al Palais de Tokyo con il suo immancabile zaino, osserva da fuori il manifesto della mostra dove troneggia il suo amato cane Clément, già personaggio in *La possibilità di un'isola*, al quale è ora dedicata una sala intera con foto ricordo e una canzone di Iggy Pop. Houellebecq esamina, verifica gli ultimi dettagli del percorso che sarà inaugurato tra poco più di un mese. È uno degli eventi artistici dell'anno perché lo scrittore francese più famoso al mondo ha centellinato le apparizioni dopo la pubblicazione del suo romanzo che parla di una Francia nell'anno 2022 governata da un partito islamico, uscito in concomitanza con gli attentati di «Charlie Hebdo». Da allora Houellebecq è stato messo sotto scorta, la sicurezza è rafforzata nel museo con la sua presenza.

Per il romanziere è anche un ritorno alle origini. *Rester Vivant* è stato il primo libro di Houellebecq, «una serie di ingiunzioni a un poeta», pubblicato nel 1991 dalle Editions la Différence specializzata nei libri d'arte. Perché restare vivi? «Ci vuole un po' di presunzione per considerare che siamo meglio del mondo che vuole distruggerci» risponde. La mostra offre un percorso multidisciplinare tra fotografia, letteratura, cinema. Il confine tra realtà e finzione si dissolve lentamente.

Con la fotografia lo scrittore ha un legame antico, menzionato spesso nei suoi romanzi. All'ingresso il visitatore è posto davanti a una scelta: «Il est temps de faire vos jeux», è il momento di fare i vostri giochi, un verso scritto su cielo cupo, preceduto da un suono «vagamente inquietante». Segue un giardino rigoglioso, che rappresenta il «pericolo vegetale», e altre fotografie scattate in

Francia, orizzonti urbani di miseria dove si ritrova il confronto tra l'uomo e la natura. «Una partenza plumbea, non sprovvista di radicalità, attraverso l'immersione irremissibile nel reale» commenta Houellebecq che anche in questo caso rivendica la sua «apparente neutralità».
Andando avanti nelle sale si ritrovano molte delle idiosincrasie del romanziere, come il turismo di massa, con immagini scattate sulle spiagge in Spagna o nei parchi di animali della Thailandia. Poi ci sono risonanze magnetiche, esami medici che Houellebecq ha dovuto fare negli ultimi due anni. La sequenza è aleatoria, si presta a divagazioni, esercizio più arduo in letteratura. «Spesso ho pensato di introdurre biforcazioni, opzioni narrative, in un romanzo. Non sono il primo ad aver tentato, né ad aver fallito».
L'aspirazione massima è avvicinarsi a una seconda dimensione, continua, che risulta «incompatibile con il filo della temporalità, irraggiungibile dunque nei limiti della nostra arte». L'equilibrio tra piani narrativi più o meno dominanti talvolta si può capovolgere come succede nella poesia definita da Houellebecq con la bella espressione «apriscatole universale».
Houellebecq si confessa sulle donne che ha amato con una serie di ritratti femminili e il cortometraggio di erotismo saffico da lui girato, *La Rivière*. È uno Houellebecq meno politico e più intimo quello che affiora. La fine della mostra diventa «evanescente, una spirale di scomparsa individuale». Appare il verso di una poesia: «Nous habitons l'absence», abitiamo l'assenza. Dall'insieme, conclude lo scrittore, dovrebbe sprigionarsi una «romanticismo crepuscolare intrusivo».



Profeta Dick, fratello Dick

Nel 1993 il narratore francese scrisse la biografia di un maestro della fantascienza che credeva di essere controllato dalla Cia e dai sovietici o persino di essere il sogno di qualcun altro: ora che quel testo sta per tornare in libreria, rievoca un'antica, attuale fascinazione

Stefano Montefiori, «La Lettura del Corriere della Sera», 22 domenica 2016

Prima di Eduard Limonov e di Jean-Claude Romand (*L'Avversario*), Emmanuel Carrère ha raccontato un'altra vita tormentata: quella di Philip K. Dick, lo scrittore visionario che nella California della controcultura immaginava gli universi di *Blade Runner*, *Minority Report* e *Total Recall*, l'uomo sotto anfetamine perseguitato dal fisco che viveva nel dubbio perenne di essere controllato dall'Fbi, dalla Cia, dall'Unione Sovietica, o di essere solo il sogno imperfetto, il residuo di coscienza di qualcun altro posto in stato di ibernazione.
La biografia *Io sono vivo, voi siete morti* (Adelphi, traduzione di Federica Di Lella e Lorenza Di Lella) torna in libreria e Carrère spiega a «La Lettura» come Dick ha influenzato la sua opera, e la cultura contemporanea.

Quando è nata la sua passione per Philip K. Dick?
Ho cominciato verso i 16 anni, negli anni Settanta, lo si leggeva al liceo. È un gusto che non mi ha mai lasciato. Non solo ho passato due anni della mia vita, 25 anni fa, a scrivere la sua biografia, ma oggi quando rimetto il naso in un romanzo di Dick ho l'impressione di caderci dentro. L'effetto è sempre più forte, come se la sua visione con il tempo si sia dimostrata vera in modo ancora più evidente.

Come le profezie di Dick hanno trovato un legame con la realtà?
In tutto ciò che è mondo virtuale, un concetto che si è sviluppato enormemente dopo la sua morte. L'idea che la rappresentazione della realtà si sovrapponga alla realtà e la rimpiazzi, la abolisca completamente. In una quarantina di romanzi e centinaia di racconti si è formata una visione «dickiana» del mondo che è una delle griglie di lettura più giuste, pertinenti e vertiginose che esistano.

Leggendo la sua biografia si vede un Philip K. Dick immerso nella cultura positivista degli anni Settanta, ma lui non condivideva affatto quell'atteggiamento da «la tecnologia ci salverà».
Al contrario era uno scrittore molto pessimista. Una persona nevrotica ai confini della malattia mentale, ma anche molto lucido sul proprio caso.

Anche in questo Dick è attuale? Noi viviamo ormai in un'epoca al confine tra la fiducia estrema nelle novità tecnologiche e uno sguardo problematico sull'intelligenza artificiale e sui robot.
Oggi sentiamo che la tecnologia non rende necessariamente il mondo più sicuro. Ci sono autori di fantascienza, senza avere centrato in modo esatto, letterale, le loro previsioni, hanno comunque compreso qualcosa di profondo. Penso per esempio a Dick e a Ballard. Come Dostoevskij aveva capito in pieno le questioni fondamentali del secolo: sul terrorismo la cosa più profonda mai scritta resta *I demoni*.

Nel libro lei definisce «goffo» lo stile di Dick.
Sì, e adesso penso che non sia molto giusto, tutto sommato. È un cliché dire che Dick scriva male, e di questo genere di rimprovero bisogna diffidare sempre. È quel che diceva Nabokov di Dostoevskij:

un pessimo scrittore, pesante e laborioso. Ma alla fine Dostoevskij mi importa più di Nabokov, che considero un po' pedante, scritto meravigliosamente bene d'accordo, ma qualche volta non c'è molto altro. Dick ha una prosa abbastanza piatta, senza eleganza, non arty, ma in fondo solida, efficace.

Come epigrafe lei ha scelto un passaggio del discorso pronunciato in Francia, a Metz, nel 1977, l'unica volta che Dick viaggiò fuori dagli Stati Uniti. «Siete liberi di non credermi» dice Dick «ma credete almeno a questo: non sto scherzando. Molte persone dicono di ricordarsi di vite anteriori; io mi ricordo di un'altra vita presente».

Dick ha avuto un'esperienza religiosa che lui stesso non sapeva come interpretare: si domandava se fosse vera, se dipendesse dalla paranoia o se gli scienziati sovietici stessero sperimentando qualcosa su di lui. Nella famosa conferenza di Metz, Dick si presenta come una specie di profeta degli universi paralleli. Ormai si è messo a credere che tutto quel che raccontava nei suoi libri era letteralmente vero, e scruta la sua opera passata per cercare di comprenderne il senso. Un editore francese, Patrice Duvic, considerava *Ubik* come uno dei 5 libri più importanti di tutti i tempi, e non accanto a romanzi ma assieme alla Bibbia, al *Daodejing* o al *Libro tibetano dei morti*. Dick gli credeva volentieri.

Ma la conferenza di Metz fu un disastro.

Gli avevano detto che in Francia avrebbe trovato un pubblico di ammiratori, ed era vero, allora lui pensò che fosse l'occasione buona per uscire allo scoperto e presentarsi come un profeta: ci sarebbe stato un prima e un dopo la rivelazione di Dick, nella storia dell'umanità. Non ha funzionato, perché quegli ammiratori erano dei gauchisti post-sessantottini che giudicavano fascista qualsiasi cosa legata alla religione. Quando lui si è presentato con la croce al collo e gli occhi da invasato e ha cominciato a parlare da redentore, prima si sono detti «sta scherzando», poi che era diventato matto. È una storia molto sorprendente quella degli ultimi anni di Dick, e si è obbligati a prenderlo sul serio: non si può dire solo che sia diventato un po' matto o sia finito nel pentolone delle sue visioni, come Obelix con la pozione magica.

In che senso va preso sul serio?

Nel suo modo di interrogare la sua esperienza c'è qualcosa di molto appassionante. Anni dopo, scrivendo *Il Regno*, ho pensato che la figura di San Paolo abbia qualcosa a che vedere con Dick: la differenza è che San Paolo ha contribuito a creare una religione, quindi ha acquisito una rispettabilità culturale immensa. Ma quando ancora non si sapeva se quella religione avrebbe funzionato o no, San Paolo non era così diverso da un agitato geniale come Dick. E Dick era cosciente di questo: se aveste ascoltato San Paolo all'epoca, diceva, non gli avreste creduto più di quanto non crediate a me.

La morte della gemella Jane, poche settimane dopo la nascita, ha condizionato tutta la vita di Dick. Era affetto dalla sindrome del sopravvissuto?

Di sicuro quell'evento ha giocato un ruolo importante. Mark Twain aveva un fratello gemello, Bill, e si assomigliavano a tal punto che per distinguerli venivano loro annodati al polso dei nastri colorati. Un giorno li lasciarono senza sorveglianza nella vasca da bagno e uno dei due annegò. I nastri si erano sciolti. «E non si è mai saputo chi fosse morto, se Bill o io», diceva Twain. Dick interpretava la storia di sua sorella un po' in questo modo. Magari era Jane a essere davvero in vita, non lui. A partire da questa fragilità psichica ha costruito una straordinaria interrogazione metafisica sulla realtà, una grande opera letteraria e profetica».

Alla fine del libro c'è la scena commovente del padre che lo seppellisce nella stessa tomba della sorella Jane. Tutto era già pronto, anche la lapide. Restava da incidere la data della morte.

Come se per 52 anni Philip avesse atteso di raggiungere la sorella Jane nella tomba. È quel che fa di Dick uno scrittore impressionante e potente, ma anche commovente. Ho passato due anni in una specie di intimità quotidiana con lui, con la sua opera, il

che è pericoloso perché ci si può stufare in fretta. E Dick nella vita era insopportabile, faticoso, ma non ho mai smesso di avere dell'affetto per lui. Un personaggio infantile, disarmato, privo di cinismo e di sicurezza di sé.

C'è anche un lato da «beautiful loser»: Philip K. Dick muore qualche giorno prima dell'uscita di Blade Runner*, il film tratto dal suo romanzo* Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, che lo avrebbe consacrato.*
Non si è reso conto delle dimensioni che avrebbe preso la sua gloria, ha avuto solo un piccolo assaggio della notorietà. Ma anche il successo sarebbe stato un motivo di angoscia, avrebbe pensato di essere vittima di una manipolazione dell'impero. O avrebbe finito per convincersi che non era più da tempo il vero Philip K. Dick, ma una specie di replicante.

Quanto ha influenzato la cultura popolare?
Ci sono film come *Blade Runner* ispirati alla sua opera in modo dichiarato e altri che non lo citano, ma *Matrix*, per esempio, è totalmente Dick, come anche *The Truman Show*, che amo molto. Qualche anno fa mi indignavo quando uscivano questi film, perché non riconoscevano il loro tributo a Dick, ma adesso in fondo penso che vada bene così, vuole dire che ha vinto lui, non c'è più bisogno di dirlo, il mondo di Dick è diventato il mondo tout court. È certamente l'autore che ha avuto più influenza nella cultura popolare del XX secolo.

Compresa questa cosa un po' da film horror per cui non c'è mai una vera fine, arriva sempre un livello successivo.
Esattamente: Dick non riusciva a concludere. Come se avesse terrore del momento fatale in cui la pallina della roulette cade sul rosso, o sul nero.

Investire su identità e qualità per restare il centro del «Monde»

Il direttore Jérôme Fenoglio è convinto che i giornali di carta che resteranno competitivi saranno «belli, belli da vedere, belli da sfogliare, con storie scritte bene, anche lunghe, perché non è vero che bisogna essere sintetici per conquistare il pubblico»

Paola Peduzzi, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 23 maggio 2016

Il «Monde» è un giornale bellissimo. Ordinato, elegante, raffinato, il diamante dell'editoria francese. Dici «l'ho letto sul "Monde"» e ti senti chic, internazionale, autorevole. Puoi detestare le opinioni e l'atteggiamento dei suoi 400 giornalisti, l'aria divertita e superiore con cui alcuni di loro ti osservano quando entri nel palazzo di boulevard Auguste-Blanqui nel XIII arrondissement di Parigi, e ostenti il rispetto riservato a un luogo di culto sbirciando di nascosto ogni angolo, nella speranza di trovare il segreto di tanta bravura e rubarlo – ma il giornale no, non puoi detestarlo, il giornale è bellissimo.

Certo, il «Monde» è snob. Ha il vezzo di andare in edicola nel primo pomeriggio – con la data del giorno successivo, poi – pur nella frenesia da breaking news permanenti, e s'ostina a dedicare spazio e rilevanza ai temi internazionali, anche i più ostici, paginate sulla crisi del Burundi o sui pericoli delle ultime violenze nel Nagorno-Karabakh. Ma questo approccio non è figlio di una posa radical chic imperturbabile, noi stiamo nella nostra torre d'avorio e voi là fuori adattatevi o scomparite, «je m'en fous»: da anni il «Monde» combatte per sopravvivere, esattamente come tutti gli altri media del mondo, ma invece che perdersi troppo in esperimenti «acchiappaclic», ha deciso di investire sulla propria natura, su quello che è già. I suoi proprietari – Pierre Bergé, Xavier Niel, Matthieu Pigasse –, quei 3 megaimprenditori che quando arrivarono nel 2010 scatenarono un caos politico di cui si chiacchiera ancora oggi, con la redazione atterrita dall'assalto dei padroni (ottennero il minimo dei voti necessari per procedere alla ricapitalizzazione), hanno messo a disposizione fondi consistenti per sostenere il rilancio. Sul digitale i risultati sono buoni, sulla carta meno, ma il 2015 è stato il primo anno in cui il quotidiano è risultato profittevole, così hanno dichiarato i manager del gruppo, e il 2016 nelle previsioni sarà ancora meglio. Nel 2013 il «Monde» aveva perso circa due milioni di euro, nel 2014 uno, mentre tra il 2001 e il 2011 perdeva anche 10 milioni ogni anno. «Qualità» è la parola che più ricorre quando si parla con i giornalisti del «Monde». Il direttore Jérôme Fenoglio è convinto che i giornali di carta che resteranno competitivi saranno «belli, belli da vedere, belli da sfogliare, un giornalismo di qualità, storie scritte bene, anche lunghe, perché non è vero che bisogna essere sintetici per conquistare il pubblico. È la qualità, il racconto articolato con buone fonti, che conquista». I giornali costeranno un po' di più – il «Monde» ha già aumentato il proprio prezzo dal 2013 a oggi: partiva da 1 euro e 80, ora costa 2 euro e 40 – perché saranno «oggetti di gamma alta», uno status symbol lussuoso, che entrerà a far parte «del look anche dei più giovani». I giornali «come esperienza».

Non tutti i giornali potranno permettersi quest'evoluzione, e «qualcuno scomparirà», dice Fenoglio, qualcuno è già scomparso: ci vogliono molti soldi e molta convinzione per presentarsi al pubblico con un prodotto costoso, quando l'informazione è percepita come un bene gratuito e le edicole scompaiono (in Francia, secondo Presstalis, principale distributore di quotidiani e riviste nel paese, chiude ogni anno il

4-5 percento delle edicole). Ma per il direttore del «Monde» non ci sono alternative: i lettori, «soprattutto quelli giovani», sono disposti a pagare soltanto per la qualità.
Il «Monde» investe in due direzioni: sull'integrazione tra «papier et numérique», la carta e il digitale, e su nuovi prodotti editoriali pensati per il fine settimana, «quando c'è più tempo da dedicare alla lettura». La redazione è unica, i contenuti digitali sono di due tipi: gratuiti e a pagamento. Sono i giornalisti che di volta in volta decidono quali articoli sono gratuiti e quali no, e il criterio utilizzato è ancora una volta la qualità. Gli approfondimenti, le interviste e i reportage sono a pagamento; l'attualità e la ricostruzione dei fatti che aiutano a comprendere quel che accade con rapidità sono gratuite. «L'informazione in tempo reale non può essere a pagamento» dice Fenoglio, altrimenti si rischia di perdere il passo con la concorrenza – che in Francia, sul mobile, rincorre il «Monde», mentre il quotidiano di stampo conservatore «Figaro» è primo nelle vendite in edicola.
Il «Monde» applica un sistema d'abbonamento «nel merito», ogni tipologia di contenuto ha un suo valore, «è un metodo diverso da quello del "New York Times" che, dopo un certo numero di articoli gratuiti, inserisce un paywall». La quantità non conta, conta quello che si legge. L'investimento sul digitale ha permesso di creare un'edizione su mobile alle sette del mattino a pagamento – «La Matinale» – con aggiornamenti sull'attualità e articoli che saranno presenti nell'edizione pomeridiana. «Da sempre ci chiediamo» spiega Fenoglio «se continuare a essere un giornale del pomeriggio, ma ora abbiamo capito che il nostro ritmo è funzionale sia alle nostre abitudini sia a quelle del pubblico: di fatto ora facciamo due edizioni, una al mattino completamente digitale e una dopo pranzo, quella tradizionale». Per arrivare a questa svolta, gli editori hanno dovuto ristrutturare il giornale, in una logica di gruppo che comprende tra gli altri i magazine «La Vie», «L'Obs», il «Courrier internationale Télérama». Il «Monde» ha rinunciato alle sue tipografie storiche e ora stampa assieme a «Les Echos» e al «Figaro», ha approfittato della pensione di alcuni giornalisti storici e ha allungato l'orario di lavoro (le 35 ore non sono più un tabù!), ma in totale oggi ci sono più giornalisti di quanti ce ne fossero nel 2011.
I dati del 2015 forniti da Odj/Acpm dicono che la diffusione totale è sotto alle 300mila copie (288.517) al giorno, in calo del 2 percento rispetto all'anno precedente. Gli abbonamenti al cartaceo, che sono oltre i centomila, sono altrettanto in calo, del 3 percento. Il digitale invece è in crescita, è la formula che funziona meglio, come conferma anche il direttore: a fine marzo gli abbonamenti erano 98mila, il 25 percento in più rispetto all'anno precedente, e il traffico sul sito e sul mobile, sempre a marzo, è stato di 138 milioni di visite, il 17 percento in più rispetto a febbraio, con una crescita anno su anno stimata dal 2014 a oggi del 18 percento.
Da qualche anno il «Monde» investe su sé stesso: l'anno prossimo si trasferirà in un'altra sede, sempre nel XIII arrondissement (in provincia mai), progettata dallo studio norvegese Snøhetta che ha vinto l'appalto con un «palazzo-ponte» a vetri che ospiterà i circa 1.400 dipendenti del gruppo. Intanto il «Monde» studia e lancia nuovi progetti editoriali. Fenoglio spiega che il consumo dell'informazione varia molto tra la prima e la seconda parte della settimana: «Nella prima metà, i lettori cercano breaking news e approfondimenti rapidi, con infografiche che permettono di comprendere una notizia in breve tempo». Tra il mercoledì e il giovedì «inizia la ricerca di articoli lunghi e più originali», l'esperienza del giornale come bene di lusso comincia così. Il magazine «M» è stato il primo prodotto del nuovo «Monde». Lanciato nel 2011, ha preso il posto degli ibridi sperimentati nella decade precedente, posizionandosi nella «haute couture» del giornalismo, arte, design, lusso, cercando di intercettare gli investimenti pubblicitari più remunerativi. Con circa una trentina di redattori, «M» è il regno incontrastato di Marie-Pierre Lannelongue, che si è formata a «Elle» e ha poi lavorato in altri magazine, e che dice di ispirarsi all'edizione americana di «Vanity Fair» per il longform, a «T» del «New York Times» per i contenuti innovativi e a «Bloomberg

Businessweek» perché unisce temi seri a grafica irresistibile. Per realizzare il settimanale patinato che rientra nella categoria «lifestyle», la Lannelongue ha cercato fuori dalla redazione del «Monde» soprattutto i responsabili della grafica e delle immagini, ottenendo un magazine che è la quintessenza dell'eleganza snob francese.

I risultati di «M» sul mercato non sono pubblicizzati, ma alcuni esperti sostengono che «l'operazione di marketing» funziona, mentre molti lettori polemizzano perché, in questa sua versione il «Monde» diventa un po' meno rigoroso, e spesso non si capisce la differenza tra contenuti pubblicitari e no (quando è stata interpellata, la redazione ha difeso la purezza e la trasparenza del proprio approccio: questo è il posto in cui, se sbirci sui muri, trovi dei grafici che spiegano, redazione per redazione, quanti sono gli assunti, quanti sono i regolarizzati e quanti sono ancora i precari, segnati in rosso con dei punti interrogativi per tenere alto l'allarme interno. Non si scherza con la trasparenza).

In questo inizio 2016 in cui si sono diffuse notizie poco rassicuranti sullo stato dei media, con l'«Independent» britannico che ha rinunciato alla versione cartacea, buchi enormi nei bilanci di quotidiani celebri e tentativi di fusioni societarie per razionalizzare i costi, il «Monde» ha lanciato due nuovi prodotti editoriali per arricchire l'offerta del weekend. Si comincia con «Idées», che esce nello stesso giorno di «M», una decina di pagine di dibattito su temi di grande respiro, dalla fine dell'Europa alla politica come professione, accompagnati da interviste, approfondimenti e da inchieste sociali. E si finisce con l'«Époque», che è forse il prodotto più rivoluzionario di tutti, perché, come dicono al «Monde», «entra nel personale». Parla di vita quotidiana, di come purificarsi rispettando due ore di silenzio ogni giorno, di come adattarsi a lavori «idioti» ma socialmente riconosciuti, o più semplicemente s'interroga sul perché siamo tutti tanto impegnati e non produciamo mai nulla. Con questo inserto agile e godibile sembra che il «Monde» voglia provare a mostrare il suo volto umano, molta competenza sugli oligarchi kazaki ma anche dimestichezza con le diete disintossicanti e la frugalità.

L'obiettivo è chiaro, lo vedi scritto su tutti i muri della redazione: è farci perdere la testa, è illuderci che il «Monde», bellissimo e altero, è anche dotato di un cuore.

Le Monde

Quotidien | Magazine | Web | Tablette | Mobile

Lost in translation – conversazione sull'intraducibile

Adriano Ercolani, minimaetmoralia.it, 25 maggio 2016

Lost in Translation di Ella Frances Sanders è stato uno dei libri più apprezzati dalla critica negli ultimi mesi.
Il motivo è semplice: si tratta di un incantevole gioco metalinguistico, in cui l'autrice decide di illustrare una serie di parole intraducibili, tratte da diverse lingue, provando così a superare le barriere linguistiche e il necessario impoverimento apportato da qualsiasi traduzione.
Per l'appunto, dando corpo grafico a quella percentuale di significato ulteriore, implicito, intraducibile che viene necessariamente smarrito nella traduzione: *Lost in translation*.
Oltre ad evocare il celebre film di Sofia Coppola con Bill Murray e Scarlett Johansson, il libro (edito in Italia da marcos y marcos) è un prontuario di apertura mentale, un antidoto ai pregiudizi culturali, una guida divertente e graziosa ad applicare nel quotidiano il bellissimo concetto esemplificato da una delle parole intraducibili: *Ubuntu*, «io posso essere io solo attraverso voi e con voi».
Abbiamo rivolto alcune domande alla traduttrice del libro, Ilaria Piperno.

Come è nato il progetto di questa traduzione?
È nato nel modo migliore, direi il più desiderabile per un traduttore… Leggere un libro che appassiona, ti fa ridere e commuovere, poi trovare un editore che pensa lo stesso, crede nel libro ed è disposto a pubblicarlo nella tua lingua madre. È stata una catena fortunata, e non credo di sbagliare se dico che capita di rado. Raramente il percorso di un libro è lineare, armonioso, ma per *Lost in Translation* è andata così. La versione originale americana è arrivata nelle mie mani grazie a un'amica, mi sono innamorata del libro e ho pensato di proporlo a un editore. Ho contattato l'autrice negli Stati Uniti tramite il suo blog ed Ella mi ha immediatamente risposto con sincera disponibilità, così l'ho proposto a un editore. Conoscevo l'interesse della direttrice editoriale di marcos y marcos per l'argomento e a un anno di distanza ne abbiamo parlato insieme al Salone del libro di Torino nell'àmbito di *Autore invisibile*, il ciclo di incontri dedicati alla traduzione letteraria.

Uno dei punti di grande interesse del libro, che coinvolge in particolare il tuo ruolo, è mostrare il superamento dei limiti del linguaggio. Come ti sei trovata a tradurre un libro di parole intraducibili?
Credo che tradurre un libro su parole intraducibili incarni un rebus e una sfida per un traduttore, come ho detto in alcune presentazioni del libro. È come se in queste 50 parole fosse condensato ciò che si ritrova sistematicamente disseminato in ogni traduzione, ovvero l'intraducibilità. Ho tradotto i testi di Ella esclusivamente dall'inglese, ma mi sono trovata a dialogare necessariamente con culture diverse, tutte quelle da cui sono tratte le parole del libro. È stato un viaggio, diverso forse da quando ho tradotto romanzi o saggi, nel senso che il contatto in questo caso era con varie lingue e varie culture. La pluralità linguistica e il confine tra ciò che è trasmissibile da una lingua all'altra, da una cultura all'altra, è in sé l'oggetto del libro. *Lost in Translation* mette in luce quella costellazione di concetti, immagini, gesti che appartengono indissolubilmente a un unico universo proponendoci di usarle anche nel nostro. Sfogliando l'introduzione di Ella trovai l'idea commovente, nel senso di un antidoto alla maledizione della Torre di Babele, dove la diversità non è incomunicabilità ma ricchezza e scambio. Credo che ogni traduttore percepisca «fisicamente» questo concetto mentre traduce e che sia intrinsecamente legato alla sua funzione. Certo, poi c'è la questione della «perdita» in relazione al tradurre, e questo è il cuore del problema: Ella propone una «soluzione creativa», ovvero andare oltre e usare parole di altre lingue che non sono la nostra, ma che ci aiutano ad esprimerci.

Qual è la parola, tra quelle tradotte, a cui sei più legata?
Ho diverse «parole preferite» tra quelle racchiuse in *Lost in Translation*, ma quella a cui sono più legata è sicuramente *Ubuntu*. È una parola molto nota, anche per l'importanza pubblica che Nelson Mandela le ha attribuito, ma indica un concetto talmente profondo e vicino al mio personale modo di sentire che l'avverto molto vicina. Nei miei ringraziamenti personali ho voluto dedicare questa parola a due sorelle, per me molto importanti, che nella loro vita hanno praticato Ubuntu pur non essendone «linguisticamente consapevoli».

Qual è stata la parola che è stato più difficile tradurre?
Domanda difficile! Ne ho più di una: la parola gallese *hiraeth*, *goya* in lingua urdu e in parte *luftmensch*, in yiddish, di cui ho discusso variamente con persone di origine tedesca e italiana, ebraica e non, perché non riuscivo a risolvere la dualità tra «persona per aria, fra le nuvole», che in italiano ha un significato ben preciso, e «persona d'aria» che è altro. Devo dire che anche il confronto con la redazione è stato continuo e proficuo durante tutto il corso del lavoro, e non solo nella fase di revisione finale.

Quali sono le parole italiane che erano presenti nella versione originale e che non hai inserito nell'edizione nostrana?
Una parola soltanto, «commuovere», nel senso di qualcosa che fa commuovere. La decisione è stata condivisa e presa con la casa editrice, abbiamo deciso di eliminarla nella versione italiana perché non ci sembrava rappresentativa, da diversi punti di vista.

In Lost in Translation *i testi e le immagini hanno lo stesso peso nel mettere in luce una parola e l'autrice è anche l'illustratrice. Cosa puoi dirci del nesso testo/immagini in relazione alla tua traduzione?*
In *Lost in Translation* il rapporto testo-immagini è fortissimo, è vero, e peculiare, diverso da quello esistente per esempio nelle graphic novel o nella letteratura per l'infanzia. Ella ha pensato alle immagini come se dovessero esprimere autonomamente la parola, anche in assenza del testo. Si potrebbe dire che l'autrice ha realizzato «un'autotraduzione intersemiotica», se vogliamo. La mia traduzione ha riguardato soltanto i testi, ovviamente, e lei stessa ha ricreato graficamente le definizioni in italiano, che l'editore le ha inviato negli Stati Uniti. Mentre traducevo ho cercato di tenere conto del peso delle illustrazioni e del rapporto con il testo italiano, ho tentato di evitare eventuali effetti stridenti parola/illustrazione e di ricreare una forte armonia fra i due piani anche nella versione italiana, così come era in quella originale.

Pensi che ci sarà un seguito, un Lost in Translation #2?
Ella ha già scritto sul suo blog e sui social che sta lavorando a un nuovo libro e noi siamo in contatto, so che il binomio linguaggio/illustrazioni continua ad appassionarla…

Qual è secondo la te situazione dei traduttori in Italia in questo momento? E cosa si può fare per migliorarla?
Credo che la tematica della traduzione stia riscuotendo sempre più attenzione negli ultimi anni, tra festival tematici, premi, indagini e articoli su riviste anche non specializzate. Nel corso delle presentazioni del libro mi ha molto colpita quanto e come sia cresciuto negli anni l'interesse per la traduzione anche fra i non addetti ai lavori. Per quanto riguarda la figura del traduttore editoriale, nel nostro paese esistono alcune «fragilità», se così vogliamo chiamarle, che spesso rendono difficile accedere a prassi di trattamento economico – e non solo – che in altre paesi sono consuete, come ad esempio l'inclusione delle royalties nel contratto di traduzione o la citazione del nome del traduttore in copertina o nelle recensioni dei libri. Ci sono editori sensibili e rispettosi di buone prassi, che riconoscono da vari punti di vista il ruolo e il valore del traduttore editoriale, e ne esistono altri che le praticano meno rigorosamente… Un grandissimo passo in avanti è stato fatto proprio di recente con il Protocollo d'intesa STRADE-SLC-ODEI, siglato tra STRADE-Sindacato Traduttori Editoriali, in particolare grazie al gruppo di volontari interni che si è occupato di seguire il lungo percorso, e ODEI-Osservatorio Editori Indipendenti. Condividere buone prassi con gli editori è senza dubbio un punto fondamentale per migliorare le condizioni di lavoro del traduttore di libri.

Monsieur Henri Beyle, uno spaccone innamorato di sé stesso

Aveva ottenuto qualche incarico nella burocrazia militare e si dava alla bella vita tra la Francia e l'Italia, finché non lo prese il demone della scrittura. Ritratto dell'autore di *Il Rosso e il Nero* da giovane: le sue lettere ora anche in italiano

Giuseppe Marcenaro, «Il Foglio», 28 maggio 2016

Qualche anno dopo, nel 1820, quando morì, ne parlerà con cattiveria. «È morto per la rabbia di non essere niente e per uno sbocco di sangue al petto». Chissà perché ce l'aveva in questo modo. Eppure avrebbe dovuto essergli riconoscente, se non altro perché l'aveva ricevuto nella sua casa. Introdotto, lui povero e sconosciuto, nell'«intellighenzia» milanese. E gli aveva fatto incontrare Monti, Pellico, Borsieri, Berchet… i vertici del movimento romantico e liberale. Era il luglio 1816 e Henri Beyle, nei suoi vagabondaggi, era ritornato a stabilirsi nella per lui mitica Milano. Nella ex capitale del Regno d'Italia. In quella città dove, per la prima volta, era arrivato nel maggio 1800, diciassettenne, sottufficiale di cavalleria, al seguito della Grande armée. Era tornato, con la memoria piena dei miti napoleonici ormai tramontati. La storia aveva voltato pagina. Milano occupata dagli austriaci. Fu Carlo Guasco, un giovane avvocato torinese, a presentarglielo. Conobbe così l'abate Ludovico Arborio Gattinara di Breme, già cappellano di Eugéne de Beauharnais al tempo del regno italico, figlio di un ministro degli Interni del passato regime, scrittore e poeta, amante infelice, celebre personaggio dell'aristocrazia milanese. Incontrando l'abate Di Breme, di cui sempre ricorderà il volto austero e malinconico, Beyle «vide» per la prima volta un suo celebre personaggio. «Vide» colui che la sua penna avrebbe idealizzato e fatto vivere nella *Certosa di Parma*. «Vide» colui che sarebbe stato Fabrizio Del Dongo. Vide la sua ombra, anni dopo vagheggiata con gli occhi della mente nel chiaroscuro delle magnifiche scale del palazzo Di Breme, Casa Roma, nella milanesissima via Borgognona, immenso e fastoso edificio in decadenza, dai portici enormi, dalle antiche pietre annerite.

Fino a quel tempo, Beyle ha cercato di arrampicarsi sui rami dell'esistente. Ha rincorso un'occupazione. Il vento, per lui, sembrava però soffiare altrove. Eppure gli eventi storici e politici parevano essergli favorevoli. Aveva ottenuto qualche incarico nell'àmbito della burocrazia militare, protetto com'era dall'intendente, il cugino Martial Daru. Girava allora avanti e indietro tra la Francia e l'Italia. E si dava alla bella vita: con Angela Pietragrua, l'amante italiana, «la mia puttana italiana», come la chiama, che prende e lascia. Si fa prendere e si fa lasciare. «Io non credo che voi abbiate delle ragioni di sparlare di me come si vuol far credere» scriveva a Beyle la Pietragrua, firmando Luigia Cerami o Gina, usando pseudonimi all'uso stendhaliano, «e vi credo abbastanza onesto per non essere capace di farlo senza ragione. Quanto di prestar fede a queste dicerie metto in opera il consiglio che mi deste nell'ultima vostra lettera: verificate prima di credere! Si è sempre irritati quando si è abbandonati senza ragione. Questo è il mio caso, non il vostro». Ed è comunque noto quanto Beyle fosse un solenne pasticcione nelle questioni amorose. Basterebbe rievocare per un attimo la folle corte con cui aveva assediato Matilde Dembowski. Lei, per fargli sbollire la passione, e rinfrescare anima e corpo, in certe sere di particolari ardori, lo mandava a farsi quattro passi attorno al Duomo di Milano. Altro tormentava la mente di Beyle. Da qualche mese si sentiva perduto. Con

rabbia e dolore aveva appreso della disfatta di Waterloo e dell'avvento della seconda Restaurazione.
Beyle, un uomo sempre alla ricerca del senso della sua esistenza. Sempre più perplesso a causa della sua vita, che giudica complicata e senza ragione. Quando torna a Milano, a poco più di trent'anni, è a modo suo un reduce. Senz'alcuna prospettiva. Aveva partecipato alla campagna di Russia. Assistito all'incendio di Mosca. Illuso di potervi lavorare, aveva recato con sé le pagine di una vagheggiata e tentata *Histoire de la peinture en Italie*. Un saggio storico, critico e letterario a un tempo. Aveva cominciato a scriverlo l'anno avanti con la memoria piena di bellezza, di avventure femminili, musica…«sconvolto» e «attratto» dall'arte italiana. Ciò cui ambiva, un autentico *central problème*, era una sinecura per stare il più possibile in Italia, il «paese più bello del mondo». Lo avrebbe sintetizzato in una lettera alla sorella Pauline che voleva intraprendere un viaggio nella penisola: «Avvisi alle teste leggere che vanno in Italia. Quali sono i piaceri d'un viaggio in Italia? I Respirare un'aria dolce e pura; II Vedere paesaggi superbi; III To have a bit of a lover; IV Vedere bei quadri; V Sentir buona musica; VI Vedere belle chiese; VII Vedere belle statue». Con quei pensieri per la testa era, al momento, comunque e soltanto un militare. Con aspirazioni di carriera. Aspettava sempre una decorazione o una promozione. L'animo onusto di segrete ambizioni che non sarebbero mai state soddisfatte: nessuna prefettura, nessun titolo baronale. Nulla. Grande stanchezza fisica e morale. Dopo tanto insistere, finalmente un incarico: intendente di Sagan in Slesia. Poco più di un magazziniere militare. In quei giorni, attraversando con un convoglio la Sassonia, fa sosta in una città che gli sarà fatale, almeno nel nome: Stendal. Vive l'incarico di intendente come una retrocessione nella carriera della vita. Pensa con nostalgia alla nomina di uditore del Consiglio di Stato ottenuta l'anno avanti a Parigi. Aveva 27 anni, 6 mesi e 3 giorni. Gli era sembrato un avvio folgorante, di toccare il cielo con un dito, così come quando da lì a poco era stato assegnato alla Casa imperiale, con l'incarico del controllo dei beni mobili. Si doveva occupare dell'inventario del Museo napoleonico, dal Grande Louvre imperiale, dei vari castelli e dei beni della Corona olandese.
Beyle è furibondo di gloria. In più continuamente infoiato. Un irrefrenato appetito di femmine gli allaga l'animo. A modo suo un vero e proprio libertino. A un certo punto ha un'amante fissa. La esibisce come «il mio piccolo angelo». Si chiama Angéline Bereyter, cantante all'Opéra bouffe. La storia della «fidanzata ufficiale» non dura molto. Contemporaneamente, in segreto, contraddicendosi, confessandolo per iscritto, nel tentativo di un «Journal», nascondendosi addirittura con sé stesso sotto un groviglio di trucchi, di superbe palle «letterarie», di frasi in codice, di alibi e di pseudonimi, forse per volersi proteggere dalla propria paralizzante timidezza, come un «cortigiano innamorato della regina», Beyle fa la corte alla moglie del suo protettore, la contessa Daru. Mai si saprà se Beyle è innamorato. Se lei lo abbia ricambiato. Lui alimenta la più singolare delle sue passioni gonfiando e interpretando indizi o segnali. Forse inesistenti. Certo è che, con un aggrovigliato logogrifo, a un tempo inestricabile e palese, nel diario «inventarierà» la contessa Daru tra le donne «che ho avuto». Doveva raccontare palle su di sé anche a sé stesso. Sono anni trascorsi tra l'Italia e la Francia. Alla ricerca ossessiva di qualcosa che neppure Beyle, c'è da crederlo, sa esattamente cosa sia. Certo un po' di piacere dalla vita, tanto sesso se possibile, l'esaltazione della musica… Nella realtà non ha niente da fare, le sue ore sono vuote e parla di sue giornate indaffaratissime. Sono settimane di inesistenti lavori, di amori immaginari, della illusoria vita brillante di un dandy che frequenta con lusso e molta vanità salotti e teatri. Si indebita e si annoia. Quando Napoleone «cade» anche i suoi sia pur labili incarichi decadono. Svaniscono per avvenute infungibilità. Tenta di salvare, nascondendoli, alcuni dipinti del Louvre. L'ultimo atto di un fedele al proprio impegno. Fino all'estremo. Chissà se la storia è vera. Si congeda dall'esercito. Torna a Grenoble e ha l'ingenuità di controfirmare De Beyle, assieme al titolo di uditore al Consiglio di Stato, un proclama ufficiale. La «nuova» autoaristocrazia di Beyle è occasione di diffusa ironia nella sua città. Vive aggredito da stanchezza, febbre, dissenteria. Totale insofferenza per la

città natale. Facendo forza su sé stesso riesce a scrivere e a far pubblicare a sue spese le *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de Considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, che firma con lo pseudonimo Louis-Alexandre-César Bombet. A modo suo adesso Beyle è uno scrittore, anche se il suo libro risulterà un clamoroso plagio compiuto su un'opera del noto musicologo italiano Giuseppe Carpani.
Comunque… plagio o non plagio, fortuna sua e dei suoi futuri lettori, il dèmone della scrittura sembra si sia impossessato di lui. Henri Beyle torna a Milano. Per la prima volta dopo tanto tempo, assolutamente sconosciuto, grazie a Di Breme riesce a essere ammesso in un «consesso» di letterati. Forse, momentaneamente, è appagato di vivere quelle atmosfere. L'Europa intera allora si trovava fisicamente e moralmente a Milano. I dibattiti e le idee avevano un taglio radicale e perentorio. Beyle avrebbe scoperto e ribadito verità inattaccabili e definitive. Ha avuto la fortuna di incontrare Di Breme, l'ispiratore del «Conciliatore», il periodico dove si sostenevano con vivacità le nuove idee romantiche. Di Breme, uomo di primo piano nel Risorgimento italiano, aveva compreso che la crisi vissuta dall'Italia coinvolgeva moralmente tutta la nazione, sostenendo che per rinnovare la cultura italiana era necessario essere partecipi dell'universalità dello spirito europeo. Intese il Romanticismo come affrancamento da ogni costrizione letteraria, politica e culturale, e vide in esso l'apice dell'impulso creativo. Per Beyle la «rivoluzione» delle proprie idee. «Crisi estetica» che più tardi affiorerà, come memoria, in *Rome, Naples et Florence*: «… Ecco tutte le dispute che, sotto il nome di romanticismo, attizzano i nostri letterati: i Fiorentini, partigiani delle vecchie forme, sono i classici; i Lombardi tengono per il romanticismo. I signori Di Breme, Borsieri, Berchet, Visconti, Pellico, pretendono:

I Che bisogna essere chiari e sovente preferire, nelle frasi, la costruzione diretta; bisogna evitare la chiarezza unicamente perché i francesi l'hanno adottata?
II Che è, a questo proposito, la necessità di difendersi, il più possibile, dal piacere di fare delle frasi di venti righe;
III Che bisognava cercare delle nuove parole per le idee nate dopo il XV secolo.

Le solite polemiche italiane sulla forma che non trova esito in nessuna sostanza, sia pur ricercata».

Alla fine di quel per lui magico settembre 1816, gli capiterà tra le mani e leggerà per la prima volta un numero della «Edinburgh Review». Deve la scoperta della rivista ad alcuni inglesi di passaggio a Milano, incontrati «nel mondo» di Di Breme. Conosce allora il celebrato Lord Brougham, grande personalità dell'opposizione britannica. Per Beyle una rivelazione. Leggendo sulla rivista i commenti al *Corsair* e al poema *The Bride of Abydos* apprende dell'esistenza di Byron. Si rende conto che il romanticismo è una realtà. Abbagliato dal fenomeno in cui è calato e che sconvolge le sue idee, cade in una profonda crisi di identità. Quanto aveva fatto e perseguito fin a quel momento sembra non avere più senso. Anche se fin a quel momento non aveva praticamente scritto alcunché di rilevante. Si affretta a modificare alcuni passaggi e le conclusioni della *Histoire de la peinture*, quasi volesse rispondere alla sfida delle idee provenienti da Oltremanica. In questo ambiente si risveglia dall'apatia in cui era caduto. Parla, si diverte. Diventa un fecondo conversatore. È deliziato dal successo che la sua ciarliera personalità riscuote presso questa élite europea, presso questi «uomini di prim'ordine per onorificenze e per testa» che frequentano il palco di Di Breme alla Scala. Una sera, per l'esattezza il 16 ottobre 1816, di ritorno da una gita ai laghi, Beyle fa il suo ingresso nel palco di Di Breme. Avverte immediatamente un'atmosfera sospesa a metà tra il rispetto e il disagio. In teatro veniva eseguito un sestetto di un'opera dimenticata di Mayer. Nella penombra del palco, non conosciuto, Beyle intravede un uomo dal profilo angelico, piuttosto basso, gli occhi straordinari. Di Breme avvicinandolo gli dice: «Signor Beyle, le presento Lord Byron». Sorpreso e smarrito, preso da ammirazione e timidezza, Beyle contempla in quell'uomo la

personificazione della nuova poesia e della ribellione, l'uomo della sfida all'ordine costituito.
Byron era reduce dal lago di Ginevra dove a Montalègre, a villa Diodati, aveva trascorso un'estate di estetizzante esaltazione in compagnia di Mary e Percy Shelley, che in un cottage poco lontano trascorrevano l'ennesima luna di miele. Costretti in casa dal tempo poco clemente, per noia, avevano inventato un gioco: ognuno avrebbe immaginato un racconto dell'orrore. Shelley scrisse *The Assassins*, Byron *The Burial*, mai compiuto. Il dottor William Polidori, altro amico che passava da quelle parti, si dilettò con *The Vampire*, inserendovi elementi di *Glenarvon*, un romanzo di Caroline Lamb in cui Byron è modello del personaggio centrale: assassino delle sue amanti, rapito dal diavolo e trasformato in uno spettro delle vittime. Mary Shelley, coinvolta nell'orrorifico gioco, iniziò *Frankenstein*, tra le quattro l'unica opera condotta a termine. Quella sera, il 16 ottobre 1816, al Teatro alla Scala, nel palco di Di Breme avvenne l'incontro tra due orgogliosi amor propri, i più singolari dell'epoca, i due più intransigenti e fanatici di sé che si fossero manifestati in quel tempo. L'uno nobile, ricco, poeta celeberrimo, eccentrico riconosciuto, ribelle, inquietante e folle d'orgoglio. L'altro un oscuro viaggiatore francese, sprovvisto di tutto, disperso tra i notabili, furibondo di gloria e di riconoscimenti. Il giorno dopo Di Breme invitò a cena, a casa propria, in via Borgognona, Byron e il suo seguito. Per onorare l'illustre e superchiacchierato poeta inglese fu convocata tutta la società milanese. Ovviamente quella «giusta», agli occhi del padrone di casa. In una lettera che resoconta la serata, Di Breme cita il nome di tutti gli invitati. Non però quello di Beyle. Una dimenticanza? Invitato certamente anch'egli, «inutile» rammentarlo, privo com'era di titoli e di fama.

Chi era Gianni Sassi? Font e sentimenti di un innovatore anti

L'omaggio della Fondazione Mudima a un protagonista della cultura grafica milanese. Le prime copertine provocanti di Battiato, gli Area e John Cage, «Milano-poesia» e «Alfabeta»: la grafica e gli amici come forma di militanza politica

Maurizio Giufrè, «Alias del manifesto», 29 maggio 2016

C'è stato un ventennio a Milano, tra fine anni Sessanta e primi Novanta, nel quale la produzione culturale riuscì ancora a concepire forme originali di spettacoli, innovative ricerche nell'àmbito delle arti visive e musicali, singolari esperimenti nel mondo della comunicazione, dell'editoria e della pubblicità, fuori dalle rigide leggi del mercato, in modo indipendente e autogestito. Gianni Sassi è stato l'incontrastato protagonista di quella stagione, prima che la città fosse anestetizzata dal conformismo generando solo «rovine», come ha denunciato un lustro fa su queste pagine Giovanni Agosti.

Il valore dell'impresa di Sassi è stato recentemente celebrato dalla Fondazione Mudima con una mostra a via Tadino e un documentatissimo libro-catalogo (*Gianni Sassi, uno di noi*) affidati al racconto di chi con lui ha condiviso ogni passaggio: Sergio Albergoni, il socio di mille imprese, Gino di Maggio, gallerista e critico d'arte, il fotografo Fabio Simion; e poi Monica Palla, la sua segretaria, Jean-Jacques Lebel, Aldo Colonetti, i poeti Arrigo Lora Totino e Nanni Balestrini, il fotografo Roberto Masotti e Marco Maria Sigiani.

Le loro testimonianze ci permettono di avere descritta fedelmente una avventura culturale e d'impresa davvero multiforme. Albergoni ricorda per esempio il «bel giochino» dell'Al.Sa, la prima agenzia di comunicazione di Sassi, che all'inizio degli anni Settanta realizzava campagne pubblicitarie anti-convenzionali per marchi come Politoys, Iris, Mapei e Moët & Chandon, nella «ricerca spasmodica della sporcatura, del graffio, della sproporzione»: in una parola, réclame controcorrente.

Celebre il manifesto in cui un giovane Franco Battiato con parrucca e occhiali, il viso coperto di Ducotone bianco, stava seduto su un divano della Busnelli.

La provocazione, per Sassi non era mai il fine però, ma sempre il mezzo che mette in corto circuito i linguaggi, le forme stereotipate della comunicazione, il perbenismo dei comportamenti. È sufficiente scorrere le copertine degli album editi dalla CRAMPS Records, la casa discografica che produceva le tendenze musicali più all'avanguardia: Battiato, appunto, con gli lp *Fetus* e *Pollution*, dagli effetti provocatori (un feto) e stranianti, Eugenio Finardi, Alberto Camerini, gli Skiantos e soprattutto il gruppo degli Area di Demetrio Stratos.

Il rapporto con la musica merita un'attenzione particolare perché Sassi è stato forse l'unico ad avere il coraggio, sorretto da inconfondibile intuito, di amalgamare segno grafico e performance artistica, testi musicali (quelli per gli Area firmati con Albergoni, alias Frankenstein) e poesia visiva e sonora (quest'ultima raccolta nei box di *Futura*).

Con la creazione delle collane DIVerso e Nova Musicha, Sassi estende i suoi interessi alla musica contemporanea, raccogliendo le incisioni di Juan Hidalgo e Walter Marchetti – insieme nel 1980 in *24h?Satie*, esecuzione no-stop di tutto il pianoforte del compositore francese –, gli sperimentali Alvin Lucier, Horacio Vaggione, Petr Kotik, il gruppo degli «improvvisatori» di Nuova Consonanza e Derek Bailey, Steve Lacy musicista di jazz sperimentale, Martin Davorin Jagodic dalle singolari partiture

grafiche, il poliedrico Paolo Castaldi, infine David Tudor e John Cage.
Le fotografie di Masotti ritraggono la serata che Cage tenne al Teatro Lirico di Milano nel dicembre del 1977 eseguendo *Empty Words (Parte III)*: la recita del *Journal* di Henry David Thoreau trasformato, mediante la sottrazione di fonemi sul modello dell'oracolare I-Ching, in una performance di suoni e silenzi, che suscitò vivaci proteste perché – come scrisse Duilio Courir sul «Corriere della Sera», – lasciava «poche speranze di essere compresa» a chi non si abbandonasse «al flusso estatico e affascinante del discorso musicale».
Seguì, sempre con il compositore statunitense, *Il treno di John Cage*: «viaggio di sperimentazione» da Bologna a Rimini che – ricorda Di Maggio – si colloca sul finire degli anni Settanta, quando ormai si esaurisce anche il «lavoro propulsivo» della casa discografica. L'ultimo capitolo è costituito in pratica dalla «Woodstock all'italiana», il festival della rivista underground «Re Nudo» al Parco Lambro, nel quale si esibirono diversi autori della CRAMPS, oltre agli Area (Demetrio Stratos morirà a New York due anni dopo per una leucemia). In un decennio Sassi e i suoi, «quelli di piazzale Martini», consumano una quantità d'iniziative culturali. È una stagione piena di avvenimenti violenti, prodotti prima dallo stragismo di Stato, poi dalla deriva terroristica. Reagire a questo stato permanente di tensioni voleva dire, allora, riflettere sui meccanismi dell'industria culturale, sui suoi prodotti e consumi; ma, soprattutto, sui modi per esserne quanto più indipendenti, se non assolutamente liberi.
Ogni iniziativa di Sassi, che morirà nel 1993 a soli 55 anni, è all'insegna dell'avventura estetica e imprenditoriale: dalla galleria d'arte Breton, che spazia da Malevich a Mambor fino agli schermi in vetro dei flipper (*Tilt*), al ricco e composito impegno discografico (del quale si è detto), passando per l'organizzazione di rassegne culturali, come il festival internazionale *Milano-Poesia* (1984-'92) o la mostra (con Di Maggio) *Ubi fluxus ibi motus*, curata da Achille Bonito Oliva alla XLIV Biennale d'Arte di Venezia (1990).
Sassi, «abituato a produrre cantanti famosi e a condurre campagne pubblicitarie» (Lora Totino), è stato però, in particolare, un formidabile art director della carta stampata: inventivo nell'ideare riviste d'arte («Bit»), house-organ («Caleidoscopio» della Busnelli, «Humus» per Iris Ceramiche) e nel disegnare mensili come «Alfabeta», «Se» e «La Gola». «Alfabeta», edita dal 1979 all'88 per iniziativa di Balestrini, nasce nello stesso anno in cui inizia la repressione del Movimento, che costringe lo stesso Balestrini a riparare in Francia. La rivista per questa ragione si autogestisce – ha scritto Carlo Formenti – «con umiltà artigianale e spirito militante degni dei redattori di un foglio di quartiere». Il comitato è composto, oltre che da Sassi e Di Maggio, da Umberto Eco, Maria Corti, Franceso Leonetti, Antonio Porta, Pier Aldo Rovatti, Mario Spinella e Paolo Volponi. «Irritata e irritante,» ancora Formenti «caustica, indignata, cattiva, provocatoria fino alla petulanza», «Alfabeta» ebbe il merito di rappresentare un riferimento politico e culturale essenziale per chi non si rassegnasse alla normalizzazione, svolta con l'assenso della sinistra storica.
Anche la grafica partecipava del carattere anticonformista del mensile: l'iconografia del tutto autonoma rispetto ai testi; il Times New Roman carattere tipografico dominante, con le sue «grazie», come prima lo era stato per i dischi quello a macchina-da-scrivere; le illustrazioni pescate in un vasto repertorio dal Surrealismo a Fluxus. Tutto doveva provocare sempre un'emozione visiva. Con «La Gola» l'esuberanza grafica sarà ancora più marcata e si legherà ai temi della cultura materiale.
Come scrive Alberto Capatti, «la parola food non circolava ancora, unendo cibo, poesia, arte e grafica…»: Sassi è stato così il primo a comprendere il valore identitario della produzione alimentare per i nostri territori, fuori dal mondo accademico e dall'industria. Jean-Jacques Lebel, suo «inseparabile fratello», ricorda come al «tempo di Gianni», durante la settimana di Milano-Poesia e per ogni altro suo evento, «la capitale più mercantile che spirituale della Lombardia» si trasformasse «in uno dei centri nevralgici della cultura universale in progress», prima di diventare «una città spettrale, una città di merda, come tante altre». Insieme ai suoi Sassi ha svelato, in fondo, in che modo la creatività, vivendo nel sociale, può farsi politica e sentimento.

Patetiche provocazioni da ex giovane

Zerlina, «Il Sole 24 Ore», 29 maggio 2016

«Questo non è un libro oppure lo è a morsi. A strappi. A sequenze di lacerazioni», in un primo momento, abbiamo pensato che Aldo Nove, nel presentare il suo ultimo lavoro *Anteprima Mondiale* (La nave di Teseo, Milano, pp 190, euro 18), alludesse a un approccio metaforico, sottolineasse come la struttura del volume – una raccolta di racconti e saggi brevi – prevedesse una fruizione a spizzichi e bocconi, una lettura disordinata dove ciascuno possa trovare un frammento di suo gusto. Dopo averlo letto, abbiamo radicalmente cambiato idea.

Non si tratta, cari lettori, di un invito alla casualità, con l'aggiunta di un ammiccamento alla *Gioventù Cannibale* che consacrò alla notorietà Nove un ventennio fa: si tratta di un'oggettiva e universale reazione che si prova a conclusione del libro. La voglia, insomma, di trasformarlo in un'opera d'arte contemporanea di squisito gusto, incidendo sulla quarta di copertina il solco unico e irripetibile della nostra dentatura.

L'ideale seguito di *Woobinda* si configura come una estenuante e deprimente carrellata dei luoghi comuni dell'oggi, virati in quella che una volta si sarebbe definita «salsa pulp» e che oggi risulta ridondante, caricaturale, e soprattutto, con buona pace dell'animo provocatorio e punk sbandierato dall'Aldo: vecchio. Vecchio oltremisura. Geriatrico.

L'ex giovane Nove guarda al mondo attuale come il regno del virtuale e dell'effimero (sono scoperte che danno le vertigini, ma è così), chiama gli adulti «etruschi» perché incapaci di godere appieno dei benefici dell'èra di internet, ovvero farsi un giro di «prada: prestatori anonimi di ascolto su Facebook», o dotarsi di pannolone per poter guardare per ore e ore le serie tv senza dover fare pause pipì.

In *Anteprima Mondiale* c'è spazio per le canzoni di Battiato («L'unica cosa che non apprezzo di lui è che non si fa scrivere i testi da me»), per Maurizio Crozza («È l'espressione di come il letamaio in cui viviamo si autoalimenti»), per l'11 settembre («Un comunismo dell'orrore mondiale»); ma anche per Mario Monti e Antonio Banderas, per Tinky Winky il presunto gay dei Teletubbies, per i taccuini della Moleskine («Hanno prezzi esorbitanti ma fanno tanto scrittore»), e per un infinito elenco delle migliori pornostar della storia, ognuna con la sua specificità, illustrata nei minimi dettagli.

Che schiaffo, che azzardo, che oscenità! Questo sì che è materiale scottante, questa sì che è trasgressione! Un po' come quella volta che abbiamo scelto gli gnocchi invece del semolino. Il prosimetro politematico di Nove si nutre di continui rimbalzi tra la riflessione sociologica («I laureati andrebbero iscritti nel registro degli indagati degli assassini seriali di speranza») e l'affondo poetico («Il vomito. Le viscere. Le viscere di chi. A saperlo. Capire chi sono. Questi che fuoriescono dai muri. E lanciano soldi. E noi li prendiamo») senza mai perdere di vista la pregnanza dell'attualità («Una manciata di secondi sprecati in un accumularsi di coriandoli di pensieri per il carnevale del presente assente»).

Il momento più toccante si raggiunge verso la conclusione del volume, con l'elenco – più lungo di quello delle pornostar – delle paure degli italiani («Della vecchiaia, della giovinezza, degli incidenti, dei vicini, degli stranieri, dei mostri che sono in noi, ecc»).

Ricordate cosa abbiamo detto all'inizio? Eseguiamo alla lettera le prescrizioni dell'autore: a morsi, a strappi, a sequenze di lacerazioni. Il peggio che potrà capitarci sarà aggiungere all'inventario la paura per il conto salato del dentista.

Åsne Seierstad: «Vi racconto Breivik a sangue freddo»

Esce il libro in cui la giornalista norvegese ricostruisce la storia e la psicologia del terrorista di Utoya. Un'indagine alla Truman Capote: scambi epistolari con l'attentatore in carcere e voci di superstiti e testimoni

Andrea Bajani, «la Repubblica», 30 maggio 2016

Prima di scrivere *Uno di noi. La storia di Anders Breivik e del massacro in Norvegia* (Rizzoli), Åsne Seierstad ha provato a entrare in contatto con lui. Gli ha mandato una lettera nel carcere dove sta scontando la massima pena prevista dalla legge norvegese per aver compiuto quello che lui stesso ha definito «l'attentato più sofisticato e spettacolare che ci sia stato in Europa dopo la Seconda guerra mondiale». La storia è nota: il 22 luglio del 2011, Breivik fa saltare in aria il quartiere governativo con un furgone pieno di esplosivo. Muoiono 8 persone ma non l'allora primo ministro, che era l'obiettivo. Poi, armato e travestito da poliziotto, raggiunge l'isola di Utoya, dove è in corso il raduno della Gioventù Laburista. Lì uccide 69 ragazzi. Quindi chiama la polizia: «Buongiorno, il mio nome è comandante Anders Behring Breivik del movimento anticomunista norvegese». Al processo rifiuterà di considerarsi colpevole: si è trattato, dirà, di un atto di difesa. Ha difeso il suo paese dall'invasione musulmana provando a sterminare la nuova generazione di «multiculturalisti», troppo morbidi verso l'islam e le sue minacce.

Quarantaseienne giornalista norvegese, Åsne Seierstad a quella lettera ricevette risposta soltanto un anno dopo. Non conteneva però una disponibilità vera e propria a collaborare. *A sangue freddo*, di Truman Capote, il faccia a faccia con il mostro, restava tra le letture del passato. Da lì un lavoro monumentale, la ricostruzione attraverso le testimonianze di decine e decine di persone, tra i superstiti, familiari, testimoni. Ne è venuta fuori una storia di sistematica esclusione, dalla famiglia, dal partito progressista, dalla comunità dei writers di cui cercò di fare parte. Åsne Seierstad cerca tracce di Breivik nel corpo della società, come se il «comandante del movimento anticomunista norvegese» fosse una bomba esplosa, e le schegge fossero conficcate in tutta la Norvegia.

Quando ha deciso di provare a mettersi in contatto con lui?

Ho aspettato le perizie psichiatriche. Prima volevo capire se si trattava di un pazzo o se poteva essere ritenuto responsabile di quella strage. Quando è arrivato il verdetto, ho deciso di scrivergli. Mi ha risposto soltanto un anno dopo, ma per lui io ero una rappresentante del nemico. Ha comunque voluto negoziare, voleva che scrivessimo un libro insieme, voleva usare il mio libro per lanciare un messaggio al mondo. Naturalmente mi sono rifiutata, e la corrispondenza non ha avuto molto seguito.

Quindi non l'ha più sentito, direttamente?

In verità sì, non ha veramente smesso. L'ultima lettera l'ho ricevuta nel novembre scorso, cioè solo 7 mesi fa. Sono 3 o 4 pagine dattiloscritte.

Cosa le scriveva?

Lui scrive moltissimo, in generale. Anche prima della strage, il suo problema è sempre stato quello di non essere letto. Utoya è stato il lancio per il suo libro, l'unico modo per farsi leggere, e lui lo sapeva.

Nelle lettere, così come nel suo manifesto, si preoccupa di portare avanti i suoi progetti politici. Ora gli interessa dare forma al Nordic Fascist Party, come lo chiama: dà indicazioni sulla struttura del partito, sui membri da nominare. Oppure indica i rimedi per difendere la razza norvegese minacciata dal mondo musulmano.

Quali sono?
Per esempio costruire nuovi ospedali per permettere alle donne norvegesi di riprodursi e fare molti figli.

Nel libro parla delle tante lettere che riceveva. Molte ammiratrici, qualche seguace. E scrive che la corrispondenza, sia in entrata che in uscita veniva emendata di ogni contenuto politico. Come mai la lettera che ha inviato a lei non è stata censurata?
Da questo punto di vista non ci sono limitazioni: ai giornalisti può mandare quel che vuole. Non ci sono filtri carcerari. Tanto sanno che il filtro lo applichiamo noi, che non pubblicheremmo mai una lettera intera di Breivik sul giornale.

Breivik le spedisce le lettere all'indirizzo del giornale?
No, qui. A casa.

E come fa ad avere il suo indirizzo?
Abbiamo abitato nella stessa via per 3 anni, dal 2003 al 2006. Lui l'isolato dopo. Io non lo conoscevo, lui forse conosceva me. Comunque l'indirizzo gliel'ho lasciato la prima volta che gli ho scritto. Gli ho allegato la busta già affrancata con sopra scritto il mio recapito. È così che mi è arrivata la sua lettera: con la mia grafia scritta sulla busta. Quando l'ho vista nella buca e l'ho presa in mano, mi ha fatto un po' impressione.

Questo era prima che lei scrivesse il libro. Poi il libro è uscito.
E lui si è rifatto vivo. Mi ha scritto per chiedermene una copia.

Le ha poi mandato una sua recensione?
No. Ma non gli è piaciuto. Nessuno era più autorizzato a pronunciare il mio nome in sua presenza, ha detto.

«Utoya è stato il lancio per il suo libro, l'unico modo per farsi leggere, e lui lo sapeva.»

Che poi, rovesciata, è la strategia che era stata usata contro lui: non usare mai il suo nome proprio, chiamarlo solo il Terrorista. È ancora così?
Sì. È una specie di tabù.

In questo periodo, però, con la crisi siriana e l'esodo in massa anche in Norvegia, pare ritorni sulle bocche delle persone, nelle strade.
È vero. Ma non si può dire che abbia dei seguaci. Non qui di certo. Potrebbe avere qualche emulo in Russia, oppure nell'Europa dell'Est, dove l'esodo è più forte e dove non a caso crescono a dismisura i simpatizzanti della destra. In Norvegia, però, no. Nessun politico, su nessun giornale, ha mai messo in relazione il nome di Breivik con i musulmani che stanno chiedendo asilo da noi come dovunque in Europa. Lo Stato, su questo, è compatto.

E però proprio lo Stato è uscito sconfitto nell'ultimo processo, pochi giorni fa. Breivik si è lamentato per le condizioni della sua detenzione. E quello stato che proprio lui ha colpito al cuore, è risultato in difetto nei suoi confronti. Non le sembra una specie di boomerang della democrazia, il segno di un baco nel sistema?
Ora si andrà in appello, non è ancora detto. C'è qualcosa di troppo, in questo verdetto, mi sembra. E infatti anche i familiari delle vittime, che fino a oggi erano stati in silenzio, questa volta sono insorti. Vediamo, che succederà in appello, che cosa diranno le autorità carcerarie.

Abbiamo chiesto a 6 professionisti com'è davvero fare il traduttore in Italia

Eugenia Durante, vice.com, 31 maggio 2016

«Ah, fai la traduttrice? Mio cugino ha lavorato per 3 mesi a Londra: puoi dargli qualche dritta, così tira su qualche soldo per arrotondare?» è solo una delle tante domande assurde che mi vengono poste in quanto traduttrice.

Nonostante ci ritroviamo ogni giorno a scontrarci con gli effetti di traduzioni disastrose, infatti, il mio è un mestiere su cui si hanno ancora idee troppo confuse. Spesso si pensa che basti aver guardato qualche serie tv in originale o aver vissuto per qualche mese all'estero per potersi definire traduttori. Del resto, è un problema comune a molti lavori nel cosiddetto «àmbito creativo»: sono tantissimi gli amatori pronti a definirsi professionisti del settore, svalutando l'intera categoria e causando non pochi problemi a chi, con quel mestiere, ci paga le tasse. Ma cosa succede se è un quotidiano nazionale a diffondere quest'idea distorta?

Qualche giorno fa, un post su Facebook pubblicato dal «Corriere della Sera» ha fatto infuriare i traduttori italiani, compresa la sottoscritta. **«Dare ripetizioni, baby sitter, traduttore: ecco i lavori (in versione 2.0) più smart e meglio pagati»**, recitava, causando anche qualche risata isterica per quel «meglio pagati». Per aggiungere al danno la beffa, l'articolo parlava di «un lavoretto per arrotondare e pagarsi qualche sfizio durante gli studi». Nessun accenno agli anni di studi che invece sono necessari per esercitare la professione con cognizione di causa, alla formazione continua, ai software di traduzione e alle imposte da pagare.

Per cercare di capire se sono solo io ad averla presa male o esiste un reale scollamento tra traduttori italiani e percezione comune, ho chiesto a 6 traduttori con specializzazioni diverse di raccontare la propria esperienza.

MATTEO COLOMBO, 39 ANNI

Ho conseguito un diploma universitario in traduzione, e ho cominciato a lavorare prima della fine degli studi. Al mestiere sono approdato apparentemente per caso, salvo poi ricordarmi anni dopo che da bambino cancellavo i balloons di Batman con il bianchetto per poi riempirli, dizionario alla mano, della mia traduzione. Traduco libri da circa 15 anni, e sono specializzato in narrativa angloamericana contemporanea.

Quella sottolineata dal «Corriere» è una realtà, il che non significa che mi piaccia. Per ragioni strettamente economiche, non sempre la qualità delle traduzioni richieste è alta, per cui sì, può essere un «lavoretto smart» (una moratoria istantanea sull'aggettivo «smart»!).

Oltre a essere pagato pochissimo, se si parla di editoria, quello del traduttore è il mestiere dietro le quinte per eccellenza: in certa misura ha senso che tale rimanga, ma in parte sono le case editrici che non vogliono darci visibilità. Ciò viene giustificato con motivazioni surreali, ma serve ad arginare rivendicazioni legittime come il nome in copertina. La mia esperienza è un po' diversa: ho lavorato alla nuova traduzione di *Il Giovane Holden*, grazie a cui ho ottenuto una visibilità anomala e scoperto un interesse per la traduzione di cui mai avrei sospettato l'esistenza.

Perché molti credono che basti masticare una lingua per definirsi traduttori? Perché siamo un paese di mitomani, nel quale la mitomania viene spesso coccolata e incoraggiata.

ANTONELLA BARBIERI, 30 ANNI

Mi sono avvicinata al mondo della traduzione su consiglio di un amico. L'idea mi era sempre piaciuta,

Spesso si pensa che basti aver guardato qualche serie tv in originale o aver vissuto per qualche mese all'estero per potersi definire traduttori.

anche se non sapevo da dove cominciare – comunque, di lì a poco mi arrivò il primo testo da tradurre: un articolo scientifico. Mi sono laureata in lingue e letterature moderne europee alla Federico II di Napoli e ho conseguito un Master in Traduzione professionale e mediazione linguistica per la comunicazione d'impresa. Lavoro come traduttrice dal 2012 con specializzazione nell'àmbito del marketing medico-farmaceutico e delle tecnologie informatiche.
Chiaramente non è stato piacevole leggere l'articolo del «Corriere», ma bisogna ricordare che esistono traduzioni e traduzioni. Un cliente ben informato conosce la differenza: non affiderebbe mai, per esempio, un manuale sulle emergenze nucleari e radiologiche a uno studente. In realtà non penso che ci sia così tanta disinformazione ovunque sul nostro mestiere: la nostra figura è molto ben valutata in alcuni mercati/settori. Non tutti lo sanno – ma questo è un altro discorso. Ho avuto cattive esperienze con clienti che hanno svalutato il mio lavoro o molte volte hanno creato problemi coi pagamenti, ma non mi sono mai trovata in una situazione estrema, anche perché sono del parere che clienti del genere sia meglio perderli che trovarli.

ALICE CASARINI, 34 ANNI

Sono partita da una laurea in letteratura nordamericana e da periodi di studio negli Stati Uniti e in Inghilterra, per poi approdare a una seconda laurea con tesi di traduzione letteraria, un master e un dottorato di ricerca in traduzione audiovisiva. Mi divido fra l'insegnamento della lingua e della traduzione dall'inglese all'italiano presso la SSML Carlo Bo di Bologna e il lavoro da traduttrice, principalmente nei settori della narrativa per ragazzi e degli audiovisivi.
I rischi di una traduzione non curata forse sono meno evidenti di quelli di una prestazione di bassa qualità in un altro settore, ma basta dare un'occhiata alle gallery di insegne esilaranti o di tatuaggi sgrammaticati come «Nothing last's forever», per capire che gli errori linguistici sono molto più permanenti di quanto sembri!
Credo che il problema principale espresso dall'articolo del «Corriere» sia a monte: in Italia si tende a ridurre i lavori intellettuali e creativi a hobby, e presentare le professioni legate alle parole come lavoretti contribuisce ad alimentare la concezione di questi mestieri come di qualcosa di improvvisabile. Dispiace doppiamente che a veicolare questa concezione sia uno dei maggiori quotidiani nazionali, che invece dovrebbe valorizzare le professioni legate alla parola scritta – settore a cui appartiene esso stesso. E anche le piattaforme dedicate ai freelance non aiutano, perché mettono in atto un meccanismo di asta al ribasso e i clienti si abituano a prezzi più bassi.

DOPPIOVERSO – BARBARA RONCA E CHIARA RIZZO

Entrambe abbiamo una formazione tangenziale rispetto alla traduzione. Siamo laureate in Lettere, con indirizzi che ci sono stati utili ai fini della nostra specializzazione: Barbara ha studiato critica letteraria e ha un master in Comunicazione e cultura del viaggio, Chiara è laureata in Teorie e tecniche del linguaggio giornalistico. Lavoriamo entrambe da una decina d'anni, dall'inglese all'italiano. Collaboriamo come **Doppioverso** su progetti specifici, ma come traduttrici abbiamo mantenuto un'identità professionale distinta.
La figura del traduttore, soprattutto nell'àmbito editoriale, è legata a un'idea romantica: il traduttore

sarebbe un hobbysta di lusso, un missionario della cultura. Così la professionalità si perde, o quantomeno passa in secondo piano. C'è una concezione poco pragmatica, per cui gli stessi aspiranti colleghi magari appena usciti dall'università faticano a farsi un'idea chiara degli strumenti e delle competenze effettive che poi dovranno padroneggiare in corso d'opera, soprattutto in termini di contratti, compensi, diritti.
Il più delle volte, poi, l'oggetto del nostro lavoro – la lingua – viene inteso come fine e non come semplice strumento. Per i non addetti ai lavori, la lingua spesso incarna tutta l'essenza della nostra professione, mentre in realtà è solo uno dei fattori in gioco.

MARTINA RUSSO, 27 ANNI

È il 2009 quando qualcuno mi parla dell'esistenza di una facoltà di traduzione e interpretariato. È colpo di fulmine e mi iscrivo. Nel frattempo lavoro come hostess di terra. Tra un check-in e l'altro, un passeggero tedesco mi dà un biglietto da visita e mi dice che è sempre alla ricerca di traduttori, così inizio a muovere i primi passi in questo mondo. Sono specializzata in traduzioni di marketing e pubblicità, turismo e viaggi, telecomunicazioni e audiovisivo.
Ovviamente, non basta un Erasmus di 6 mesi in Spagna o aver studiato francese alle elementari per diventare traduttori: esistono mille generi e sottogeneri diversi di traduzione e ognuno richiede un elevato grado di specializzazione, conoscenza di tecniche specifiche e della lingua di partenza e di arrivo. Ortografia e grammatica, sì, ma anche cultura e aspettative del committente e del cliente finale sono aspetti da considerare per una buona traduzione, altrimenti ci ritroviamo davanti a orrori come una sagra gastronomica dedicata alle cime di rapa che magicamente diventa un festival del clitoride grazie a un errore di Google Translate.
Il problema della professionalità del traduttore è evidente anche dalle piattaforme dedicate a questa categoria: io ho provato a usare piattaforme come Freelancer ed Elance, ma quasi sempre le mie offerte sono respinte perché altri candidati (che magari non lo fanno di lavoro) si autoproclamano traduttori per un giorno e offrono di fare lo stesso lavoro per il 10 percento di quanto chiedo io. Ovviamente non ci pagano le tasse, non hanno idea di cosa sia un CAT tool (strumento di traduzione assistita), e così via. E vogliamo parlare dei criteri con cui queste piattaforme definiscono la nostra professionalità? Ottenere un punteggio superiore al 60 percento con un paio di domande a risposta multipla è garanzia della mia professionalità? Vi lascio immaginare i risultati.

«La figura del traduttore, soprattutto nell'àmbito editoriale, è legata a un'idea romantica: il traduttore sarebbe un hobbysta di lusso, un missionario della cultura.»