

La rassegna stampa di **O**bligue

marzo 2016

La rassegna stampa del mese si apre con **Diana, o della Castità**, un racconto di **Tiziana Cera Rosco**

Poi ho ripreso a fare il bagno, immerso la testa all'indietro. L'acqua mi ha oltrepassato gli occhi, inarcandosi, seguendo un cerchio dorsale, una linea di luce nell'andatura del vento. E non mi sono preoccupata di te, Atteone, della tua nuova forma. Sentivo solo i cani, i tuoi fedelissimi, annusare il fango della rupe dove eri appostato e credo che il tuo primo respiro di sconcerto, dopo lo schizzo con cui ti liquidai, fece voltare la più piccola tra le mie ninfe cacciatrici, un brivido di gioia che ho avvertito dalla vibrazione del

suo seno, calmandolo senza nemmeno il bisogno di parlarle.

E nell'acqua cercavo di mandare via dalle mie forme il profilo che il tuo sguardo aveva osato tracciare su di me, come se fossi visibile solo per come appaio: un corpo rigido di biancore, che fa il bagno.

Nessun uomo ha una guerra con cui possa battezzarmi. Né un animale superiore a quelli che governo o un sangue che nella sua velocità al mattino presto corre verdissimo, aspro, come per fuggire tepori intermedi



o quelle carezze che gli uomini, nella loro elementare mancanza di crudeltà, cercano dentro le pieghe dei letti in cui, da distesi, si credono animali. E solo perché, ad intermittenza, sono presi da un istinto, senza rischio, senza cani che mostrano inguini per il fruscio di una lepre nel sottobosco. Ma dalla loro mancanza di crudeltà, dal loro petto molle, un petto monco dei selvatici altopiani dai quali spiccano vertigini, non saprebbero spezzare con la freccia l'istante in cui lo lancio di un cerbiatto potrebbe tramutarsi in avvoltoio.

Ora lo sanno i corvi come i cinghiali che fu una questione di rango quello che chiesi a mio padre Zeus.

Devi sapere, perché voglio istruirti appena un po' prima di lasciarti al tuo destino, devi sapere che Zeus e mia madre, nella copulazione, si trasformarono in uccelli e che quando Latona mi partorì, nell'atto della spinta, riuscì ad espellere me soltanto. Ed io appena nata mi affrettai a riaprirle le pareti, mi rinfilai nel suo grembo seguendo il cordone animale e, in quell'antro, da un polso, mi ripresi Apollo, il mio luminosissimo gemello.

Sappiamo tutti che fu una questione di rango. A tre anni, dico tre, sedermi sulle gambe dell'immenso padre mio con la schiena ferma, inflessibile, informarlo che volevo molti, molti nomi, uno per ogni mutazione che avrei avuto, che volevo un arco forgiato dai Ciclopi, venti figlie di fiume sarebbero bastate per i miei calzari ed i miei cani.

E gli chiesi, senza trepidazione, di rimanere per sempre vergine: non usata da nessuno, non aperta né ferita, e di crescere libera dai sessi, ma dalla parte dei desideri selvaggi, dei salti, dei torrenti, della calma dei cuori gonfi come prugne, dei pericoli che così vitali parlano della possibilità di essere salvati da un'intensità superiore a quel pericolo.

Così, nelle città, si dice di me che Diana è vergine perché è dura, una fibra di corde che dalle gambe sale fino all'incavo del braccio, che ha voluto l'inviolabilità perché è una pietra con un istinto animale.

E chissà se sospettano che gli animali con me corrono lungo i bordi dell'ombra, gli animali non esitano e corrono dentro la vena che gonfia il collo delle

foreste, una vena in cui ad un certo punto ti puoi fermare e lasciare il tuo corpo diabolico, sganciarti dal mito selvaggio ed essere solo un dio: nella figura dell'estremo movimento, un punto eterno.

Ora capisci che non è tutto questione di bellezza o audacia, è proprio il rango, mentre gli uomini desiderano, parlano di selve che farebbero ridere il più malato dei conigli! Mentre io voglio essere violenta come chi deve essere violenta, senza trepidazione, violare e accettare di essere vista per un istante da te, Atteone.

Accettare di essere vista per ucciderti.

Cosa pensavi di fare vedendomi stanca dopo la caccia? Pensavi che come un demone dovessi solo togliermi la maschera? Che questo istinto selvatico fosse solo un muschio da staccare dal braccio e mostrarti la mia apparenza dolce di pudore, il mio vuoto di castità nella sua innocente solitudine d'amore? Qual è la natura della tua volontà di violazione?

Il desiderio? L'amore?

Atteone, i malvagi sono malvagi dagli inguini e dai cuori e non sanno conferire un nome al mio cuore di cervo! Perché la loro umanità senza selvatico è scomparsa. E usano parole spettro di lingue morte, senza alberi, senza la santa iena dal latte portentoso, e uniscono col seme quello che non sono in grado di tenere.

Questi uomini mi adorano a rovescio e tu con loro. Così quando dal dentro del mio spazio pieno di vento sfreno animali, li fecondo, li rafforzo e dal mio petto li lancio fin dentro i fiumi, quello che vedono è ancora il mio petto, come se non ci fosse un continuo rovesciamento di mondi, un selvatico divino in cui io possa fermarmi e fare il bagno, detergermi dopo aver corso le spanne che dai palmi degli alberi misurano i venti e le strade dei licaoni.

Nessun uomo è un territorio, Atteone. E tu ad esempio sei virile perché sei un corpo che spia e segue altri corpi perché quello che puoi fare è desiderare di penetrare.

Forse, a volte, un bisogno di addomesticamento si infila tra i tuoi poteri e le tue paure di essere un corpo gettato in un ammasso di altre carni, ma vai a caccia di queste carni per la tua incapacità di riuscire

a sostenere la tua mortalità in regioni inferiori piene di profumi senza origine, leggerezze svuotate di candore, passioni che richiedono astuzie e letti e portano spettacolo agli dèi. Mentre qui, nel bosco, persino quella bestia di Pan sa tramutarsi in vento e il vento in musica e lo fa perché sa che assumere un corpo mi distrarrebbe. Ad ogni desiderio di contatto, la mia verginità sarà confermata nel suo vigore.

Si dice che Diana è vergine perché è dura, una chiusura d'alabastro, che preferisce sé stessa. Ma non sarebbe così se volessi essere desiderata, amata da un mortale, guardata nel mio corpo perfetto, superiore perché abitato da uno spirito immortale che ti sbranerebbe perché non sapresti dirmi se nei muschi, quando l'aria diventa velluto e la fluttuazione delle farfalle libera un azzurro senza sospetti, non sapresti dirmi se ciò che tocchi sul mio petto sono seni o testicoli.

Avresti dovuto tramutarti in pesce, Atteone!, mentre ero nel lago, fendere l'acqua fino a me mentre ero ancora in forma di cerva. Ma questa è la differenza tra me e te, Atteone: tu non puoi tramutarti in nulla. Mentre sarebbe così facile, Atteone, così facile essere dentro tutti i fiati della terra.

Questo voglio dirti. Questo, mentre i tuoi cani ti hanno scorto e non ti riconoscono più, i tuoi cani addestrati per la caccia, per riconoscere una preda dallo spostamento del fiore di melo nel sottobosco.

E non ho usato arco e frecce di Ciclopi per fermarti, i miei gioielli di guerra, quegli strumenti che mi vedono atletica sul dorso di un cavallo o scattante su un ramo da cui la vita scocca la sua promessa di sangue: mi è bastata dell'acqua, per il gridolino di una ninfa, schizzarti con la mano, un gesto sprezzante, un gesto senza premeditazione.

Così ho voluto farti il mio bestiale regalo.

Vedi, gli animali non esitano, corrono a moltiplicare l'essere nelle mie vene. È da lì che voglio che tu mi senta, che tu, per un attimo, ti senta simile a me. Ho deciso che la mia vendetta, per la violazione che voleva compiere il tuo sguardo, sarà farti provare sulla pelle cosa vuol dire desiderare, entrare nelle mie forme nel tenero delle forze, nelle mie, come dire, sensibilità. E così ti trasformo nell'animale che più mi piace essere. Il cervo.

Volevi essermi vicino, capire qualcosa di me?

Eccoti!

Vedi, Atteone, imparalo ora: voi mi adorate a rovescio, mi adorate in una forma fessurata e lasciate anche che questa vi basti, che assolva le cose che pensate di sapere, senza istinto, senza il verde sangue che spinge le cortecce degli alberi. Ma non sapresti conferire un nome al mio crudo cuore di animale!

Così, non serve che mi penetri: sei entrato nelle mie sembianze, anzi sei diventato quello che volevi penetrare.

Io posso essere un cervo perché sono un'aquila, un cavallo perché sono un pesce ma tu, che non puoi trasformarti in nulla che io non voglia, tu inizia a correre, Atteone.

Tutte le prede qui corrono.

Le prede sono una luce per i cani. Gli animali non esitano: preda e predatore sono sufficienti, tra gli animali non esistono parole per narrare.

Chiudendo gli occhi ti ho visto passare con la tua forma animale, uno scintillio di corna, il terreno trema percosso dalle zampe e dalle zanne.

Che ne sarà di lui chiede, la ninfa. Guarda come il sole ora risplende nell'acqua in cui mi immergo, le dico.

Impara: i miei animali non esitano, la mia castità è bellica, il mio territorio una guerra. Tutto quello che si manifesta è luce.

Tiziana Cera Rosco (1973) è una poetessa e un'artista italiana. Attratta fin da bambina dalle sacre scritture e dalla natura, ha declinato il tema del corpo con testi, performance, fotografie, sculture e installazioni. Tra le sue pubblicazioni: *Calco dei tuoi arti* (LietoColle), *Il sangue trattenerne* (Atelier), *Lluvia* (LietoColle), *Il compito* (Niebo), *Dio il Macedone* (LietoColle), sotto la curatela di Giampiero Neri, Giuseppe Conte e Milo De Angelis.

≠ <i>Il «doppiese», la lingua irrealista delle traduzioni</i>	
Violetta Bellocchio, «Nuovi Argomenti», n. 73, gennaio-marzo 2016	7
≠ <i>Ferlinghetti: «Non vado in pensione, scriverò finché posso»</i>	
Iker Seisdedos, «la Repubblica», primo marzo 2016	11
≠ <i>Psicologia dei grammar nazi</i>	
Anna Momigliano, rivistastudio.com, 2 marzo 2016	13
≠ <i>Guida alla fantascienza degli anni 2000</i>	
Giovanni De Matteo, prismomagazine.com, 3 marzo 2016	16
≠ <i>Il romanzo di Tabucchi che nessuno lesse mai</i>	
Paolo Di Paolo, «La Stampa», 3 marzo 2016	24
≠ <i>Cos'è la carta</i>	
Giacomo Papi, ilpost.it, 3 marzo 2016	26
≠ <i>I libri non sono importanti</i>	
Jacopo Cirillo, finzionimagazine.it, 4 marzo 2016	31
≠ <i>I primi romanzi di HarperCollins in Italia e i progetti per il futuro</i>	
Antonio Prudeniano, illibraio.it, 4 marzo 2016	34
≠ <i>Jonathan Franzen: «Mi ispiro a Gramsci ma scrivo commedie»</i>	
Antonio Monda, «la Repubblica», 5 marzo 2016	35
≠ <i>Luca Serianni: altro che «petaloso», l'italiano è consegnato al banale</i>	
Bruno Giurato, linkiesta.com, 5 marzo 2016	37
≠ <i>Scrivere la metropoli americana</i>	
Luca Briasco, «Alias del manifesto», 6 marzo 2016	39
≠ <i>Iniziazione anni Cinquanta al rigore della vita</i>	
Francesca Borelli, «Alias del manifesto», 6 marzo 2016	42
≠ <i>Palladino, il calligrafo che ispirò Steve Jobs</i>	
Arturo Zampaglione, «la Repubblica», 7 marzo 2016	45
≠ <i>La letteratura italiana non scrive più le maiuscole</i>	
Paolo Di Paolo, «La Stampa», 8 marzo 2016	47
≠ <i>Se 700 pagine sono poche. Il romanzo diventa «maxi»</i>	
Andrea Caterini, «il Giornale», 8 marzo 2016	49
≠ <i>Sgarbi: «La mia nave va»</i>	
Maurizio Bono, «D della Repubblica», 12 marzo 2016	51
≠ <i>Radio3 se ne faccia una ragione: gli scrittori di una volta non ci sono più!</i>	
Antonio Pascale, «Il Foglio», 13 marzo 2016	54
≠ <i>Le brillanti promesse sono un po' opache. Ecco su chi puntare...</i>	
Camillo Langone, «il Giornale», 13 marzo 2016	56
≠ <i>Cerri, designer eclettico: «Come ridevo con Eco»</i>	
Chiara Beria di Argentine, «Tuttolibri della Stampa», 13 marzo 2016	58
≠ <i>Analfabeti brava gente</i>	
Roberto Pizzato, prismomag.com, 14 marzo 2016	59

≠ <i>Io, scrittore fuoriuscito da un sepolcro</i> Leonetta Bentivoglio, «la Repubblica», 15 marzo 2016	63
≠ <i>Humboldt, l'inventore di tutto</i> Gianluca Didino, rivistastudio.com, 15 marzo 2016	65
≠ <i>La rivoluzione nel nome della rosa che sconvolse il mercato editoriale</i> Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 16 marzo 2016	68
≠ <i>Ma importa chi sia Elena Ferrante? Parla Michael Reynolds, l'uomo che l'ha portata in America</i> Francesca Pellas, america24.com, 17 marzo 2016	70
≠ <i>Il ritmo sincopato dell'identità perduta</i> Guido Cladiron, «il manifesto», 17 marzo 2016	75
≠ <i>«Niente Strega». Il gran rifiuto di Feltrinelli</i> Raffaella De Santis, «la Repubblica», 17 marzo 2016	78
≠ <i>Mentre l'affaire Mondazzoli è in sospeso, Giunti va all'attacco</i> Andrea Coccia, linkiesta.it, 17 marzo 2016	80
≠ <i>Frédéric Martel: «Salviamo gli scrittori dell'era digitale»</i> Fabio Gambaro, «la Repubblica», 18 marzo 2016	82
≠ <i>Visionario e innovativo Aldo, lo Steve Jobs del Rinascimento</i> Luigi Mascheroni, «il Giornale», 19 marzo 2016	84
≠ <i>Come scompaginare l'industria culturale</i> Marco Bascetta, «Alias del manifesto», 21 marzo 2016	86
≠ <i>Ispirazione, emotività, ritmo. Lucia Berlin, narratrice d'America</i> Antonio Debenedetti, «Corriere della Sera», 24 marzo 2016	88
≠ <i>«Posso morire, io, un cristallo?». Tornano i Diari di Klee</i> Massimo Romeri, «Alias del manifesto», 27 marzo 2016	90
≠ <i>Vivere senza critica</i> Francesco Guglieri, rivistastudio.com, 29 marzo 2016	92
≠ <i>Un giorno tu mi tradurrai</i> Mara Accettura, d.repubblica.it, 30 marzo 2016	95
≠ <i>La giornata di un libraio... digitale</i> Antonio Prudeniano, illibraio.it, 31 marzo 2016	98

Il «doppiese», la lingua irreale delle traduzioni

È diventata un linguaggio parallelo perché ci sono pochi soldi per tradurre bene i film, ed è poi traboccata con effetti imbarazzanti nella scrittura e nei libri

Violetta Bellocchio, «Nuovi Argomenti», n. 73, gennaio-marzo 2016

Entrate in libreria, aprite un romanzo italiano a caso, prendete una pagina a caso, e leggete le prime battute di dialogo su cui vi cadono gli occhi. Se trovate la battuta «ma che stai dicendo?», potete proseguire la lettura o potete chiudere il libro. Scegliete voi. Io chiudo il libro e me ne vado. A volte mi arrabbio con l'autore, a volte anche con il suo editor.

Doppiese

La battuta «ma che stai dicendo?» è un ottimo esempio di doppiese.

Con doppiese si intende una particolare variante della lingua italiana, per come la si ascolta e la si parla negli adattamenti di film, docufiction e serie tv. Il doppiese nasce dall'incontro tra due diversi fiumi di orrore: da un lato, una dizione di vecchio stampo teatrale, che si vorrebbe priva di accenti riconducibili a una città precisa, ma porta con sé una lieve cadenza romana (*e* chiuse battono *e* aperte 7 a 1); dall'altro, un metodo di traduzione per cui ogni parola del testo originale viene resa in italiano nel modo più letterale possibile.

Le ragioni del doppiese, al cinema e in tv, dipendono dalla tempistica di produzione degli adattamenti. In breve: i dialoghi sono tradotti da una persona che non ha visto il film o il telefilm, ma ha a disposizione soltanto la «lista dialoghi», cioè un file con le battute e i nomi dei parlanti, senza alcun contesto; questa prima passata viene – a volte – sistemata dal responsabile dell'adattamento, che tende ad accorciare i dialoghi tradotti per far coincidere la quantità del parlato e i movimenti delle labbra sullo schermo. Il prodotto

finale, ascoltato in italiano, può risultare privo di senso. Pensate alla valanga di «maledizione», «diavolo» e «dannazione» che esce di bocca ai personaggi americani, e che sostituisce altrettanti *damn!*, un'imprecazione usata in contesti non religiosi e con significati non blasfemi. O meglio: pensate all'uso dell'aggettivo «fottuto». Perché «fottuto» è ovunque. Da «open the fucking door» si va dritti a «apri questa fottuta porta». È già tanto se si arriva a «apri questa cazzo di porta». (Il livello più basso, in termini di qualità materiale dell'adattamento, è il doppiese hardcore, quando il budget per il doppiaggio viene ridotto al minimo e si registra tutto in un paio di pomeriggi: risultato, niente rumori di fondo, poche voci e tutte frontali; non importa in quale punto dello schermo stiano i parlanti reali, suoneranno sempre come se stessero seduti davanti a voi.)

Ora, il doppiese è una non-lingua. Non contiene nessuna frase mai pronunciata da un madrelingua italiano: quando entra consapevolmente in una conversazione dal vivo, è una strizzata d'occhio tra persone cresciute negli stessi anni, nello stesso posto, che parlano o hanno parlato lo stesso dialetto, lo stesso slang. Abbiamo guardato film-tv mal tradotti, possiamo dire «salve, straniero» a qualcuno che ha le chiavi di casa nostra. E in qualche modo possiamo sopportare – se non perdonare – l'esistenza del doppiese in tv: questa non-lingua nasce da una serie di necessità materiali, da una catena di montaggio talmente serrata per cui – nei fatti – è impossibile ne esca un parlato che identifichiamo come «nostro», come «italiano». Anche a grandi linee.

La cosa che lascia secchi è il ritrovare il doppiese nei libri. Perché certi dialoghi vengono messi su pagina, qui e ora? Perché un certo linguaggio viene identificato come «buono», là dove un autore, se lo desidera, ha tutto il tempo di rimasticare le battute, controllare come suonano in bocca ai suoi personaggi, nel suo contesto, nella musica della sua pagina?

Tra le possibili ragioni

1. L'insistenza, da parte di alcuni corsi di scrittura, a preparare gli studenti per quanto riguarda la struttura e le motivazioni dei personaggi, senza prestare altrettanta cura al linguaggio; da questi corsi usciranno scrittori più o meno giovani capacissimi di ragionare su *mid-points* e *fatal flaws*, ma in completa crisi quando si trovano di fronte a un dialogo in una cucina.
2. La tirata al risparmio generale, diffusa nelle case editrici italiane, per cui un editor può pensare «i dialoghi di questo romanzo fanno schifo», ma nessun editor può o vuole assumersi la responsabilità di aiutare l'autore a riscrivere i dialoghi, a ragionare sulle battute e sul loro ritmo.
3. La tendenza, da parte di alcuni scrittori italiani, a liquidare la natura stessa del dialogo con un «sì, beh, la gente parla un po' così».

Sì, beh, no, la gente non parla un po' così

Torniamo un attimo a «ma che stai dicendo?». È un calco di «what are you saying?». È un calco letterale, sintattico, strutturale, che serve nel momento in cui devono coincidere per forza quattro movimenti delle labbra e quattro parole, brevi. Ma-che-stai-dicendo. Questa frase esiste solo come frase tradotta; la frase italiana corrispondente sarebbe «ma cosa dici?», oppure, girandola, «non ho capito». Se devo leggere una frase tradotta, preferisco un «what the fuck» gettato alla cieca in un periodo italiano.

L'ultimo esempio non è casuale. Da curatrice, ho lasciato che un'autrice considerasse «chiuso» un racconto dove spiccava la frase «[...] E noi a quel punto eravamo tipo, FUCK NO». L'ho fatto perché di quel racconto conoscevo i personaggi, l'epoca, l'ambientazione; non c'erano dubbi sulla corrispondenza tra

un certo parlato e un punto di vista preciso, chiaro. Sporcare il testo in quel modo era la strada più naturale. (Avrei tenuto buono anche un HELL NO. Forse.) Questo mentre si continuano a lanciare allarmi sui troppi termini anglo-americani presenti nel flusso dell'italiano parlato o scritto, imputando a loro l'impoverimento generale della nostra lingua. Sono certa che in questo numero di «Nuovi Argomenti» qualcuno racconterà la perdita dei dialetti, o delle parlate regionali. Non ci si preoccupa altrettanto del doppiese, perché, a un ascolto distratto, il doppiese non sembra «un impoverimento dell'italiano». Può suonare come un italiano qualunque, impersonale, non assimilato. Ma è il sintomo dello stare parlando e scrivendo in una bolla di plastica, senza nemmeno prendere atto che la bolla esiste.

Non-lingua, non-gesti, non-frasi

Se usciamo dallo specifico del dialogo, ma restiamo nella prosa, l'equivalente del doppiese sono le non-frasi e i non-gesti; le non-frasi sono calchi rozzi da un'altra lingua («la pentola sobbolliva sul fuoco», esclamò lei, inorridita), mentre i non-gesti sono le azioni che infiliamo in una scena soltanto per spezzare il dialogo, punteggiarlo con indicatori di spazio e movimento. Sostituiscono il [pausa] nelle indicazioni di un dialogo sceneggiato. Oppure sono azioni-segnaposto, dove ci pare brutto lasciare due righe vuote tra un blocco di dialogo e l'altro, o magari sappiamo che quanto abbiamo scritto non funziona, ma non vogliamo soffermarci sullo stesso punto, allora buttiamo nel testo due o tre azioni a caso. (Magari dimenticandoci della loro natura provvisoria: abbiamo quasi tutti lasciato un orrore simile in un romanzo.) Tobias Wolff individuava alcuni non-gesti nemici degli scrittori in una serie di azioni quali «accendersi sigarette», «preparare cocktail». Pensando alla prosa italiana contemporanea, possiamo aggiornare la lista con «attraversare stanze», «sdraiarsi a terra», «aprire porte (e/o indugiare sulla soglia)». Anche questo è colpa del doppiese? No. Ma c'è dietro la stessa assenza di amore per il proprio lavoro.

Mi spiego meglio. Nel momento in cui creo un rapporto tra me e la pagina, l'unica cosa che dovrebbe

contare è quella che alcuni chiamano «la musica» della pagina; la sua coerenza interna, il ritmo con cui i personaggi respirano, si muovono, parlano, il rapporto tra i personaggi e il lettore. (Qui per evitare di scrivere *groove* ho occupato il triplo dello spazio. Ho fatto bene.) Interrompere questa musica con un «lei esclamò inorridita» è come spezzare un gessetto sulla lavagna. A meno che l'effetto desiderato non fosse proprio quello – a meno che la musica della pagina non fosse «artificio/rigidità/disarmonia» – io lo sto scrivendo sbagliato.

La cosa del gioco sull'artificio

L'unica ragione accettabile per inserire il doppiese in un romanzo è usare la non-lingua come segno dell'isolamento di un personaggio o di un narratore. Molto bene: chi è quel personaggio? Un italiano madrelingua che usa una lingua artificiale per tenere lontano gli altri? Uno straniero che ha imparato l'italiano guardando le repliche di *Giudice Amy*? Non ci sono altri modi di raccontare lo stesso isolamento? Se esiste anche solo un altro modo di raccontare l'isolamento, quello è il modo. Il doppiese si deve buttare via.

Pensate a quando, per far passare il messaggio «cinque personaggi ipocriti chiusi nella falsità borghese», si decide di attribuire a tutti e cinque i personaggi la stessa gamma di gesti/espressioni: sguardi fissi, movimenti rigidi, lunghe pause, sorrisi tirati. Immaginate questa performance narrativa come una rappresentazione nello spazio visibile, che coinvolge, ad esempio, tutti gli attori in scena durante uno spettacolo. Quanto spesso, mano sul cuore e poteste morire, vi siete trovati davanti a uno spettacolo del genere e avete potuto dire con sicurezza «questo è un gioco sull'artificio e sta funzionando»? O anche solo «questa è una scelta precisa»? Quanto spesso, invece, è stata la scelta più rapida da parte di un direttore di attori che non padroneggiava il mestiere, o un trucco che funzionava in una commedia americana del 1988 ed è stato cooptato senza rendersi conto del divario allucinante tra ambizioni e soluzioni? Per connotare «interno giorno, ambiente borghese» è sufficiente

A questo non diamo abbastanza importanza: l'atto di scrivere è un atto di traduzione in sé, perché è un atto di mediazione.

che qualcuno si metta a suonare il pianoforte? No, vero? Quando in un film si mettono a suonare il pianoforte e nessuno dei personaggi fa il pianista o l'insegnante di piano, io cambio canale, perché il vero trash italiano per me è quello.

(Nota a margine: il dibattito online sulla produzione letteraria italiana relativa al genere fantasy usa spesso l'espressione *fantatrash*. Guarda un po', si parla di *fantatrash* per i dialoghi e per il linguaggio. I forti consumatori del genere possono accettare la relativa prevedibilità dei libri, ma non una prosa considerata scadente, derivativa.)

La lingua è un fatto materiale

Prendete una frase che avete letto in un'altra lingua. Provate a tradurla in italiano parola per parola. Prendete, ad esempio, «it's too late to die young now». Parola per parola, diventa «è troppo tardi per morire giovane ora». Rileggetela. Cominciate a lavorarla, a riscriverla. Raggiungerete un punto medio accettabile e organico tra la lettera, quello a cui aspiravate, e la lingua italiana che ascoltate, vedete, vi sentite uscire dalle dita.

A questo non diamo abbastanza importanza: l'atto di scrivere è un atto di traduzione in sé, perché è un atto di mediazione. Un passaggio tra ambizioni interiori e soluzioni materiali. Il punto di partenza può non avere nulla in comune con il risultato finale. A volte, se partenza e risultato sono irriconoscibili, è perché abbiamo perso la strada; a volte invece è perché abbiamo fatto un buon lavoro. Abbiamo sentito la storia, la lingua migliore con cui raccontarla. La materia ha vinto su di noi.

Ferlinghetti: «Non vado in pensione, scriverò finché posso»

Ginsberg, Corso e Kerouac. City Lights, l'alcol e i processi.
Parla il poeta novantaseienne

Iker Seisdedos, «la Repubblica», primo marzo 2016

Di fronte all'impossibilità di riassumere in poche righe i 96 anni dell'intensa vita di Lawrence Ferlinghetti, ci affidiamo a Bob Dylan, che nel suo rimpianto programma radiofonico lo definì così: «Poeta di grande fama e figlio prediletto di San Francisco, ha fondato la libreria e casa editrice City Lights. La sua decisione di pubblicare *Urlo*, di Allen Ginsberg, gli valse un processo per oscenità nel 1956. È stato un uomo coraggioso e un poeta coraggioso». Con gli acciacchi propri all'età di questa leggenda, Ferlinghetti (New York, 1919) scende dal secondo piano, dove abita con la sola «supervisione» del figlio Lorenzo, per aprirci la porta. È un uomo ancora alto. L'appartamento, in cui abita da quando è morta la moglie, nel 1976, si trova in un edificio di stile georgiano di North Beach, il quartiere italiano dove, come poeta popolare, editore e libraio indipendente e paladino della libertà di espressione, ha contribuito alla nascita della beat generation di Kerouac, Ginsberg, Corso, Snyder e tanti altri.

Nel 1955, la sua prima raccolta di poesie, Pictures of the Gone World, inaugurò la collana Pocket Poets e la casa editrice City Lights. Come vede la vita oggi, sessant'anni dopo?

Stranamente, sia la libreria che la casa editrice hanno il vento in poppa, non sono mai andate così bene. Per fortuna, da alcuni anni ci lavorano altre persone.

È in pensione?

Non mi piace questa parola, scrivo ancora. Gli scrittori non vanno in pensione finché ce la fanno

a tenere la penna in mano. Lavoro a qualcosa che somiglia a un romanzo, ma è piuttosto un torrente di pensieri.

Come era San Francisco 6 decenni fa?

Un capoluogo di provincia. Si sentiva ancora un'aria di dopoguerra. C'era solo un posto in tutta la città dove si poteva comprare del vino francese e le librerie erano convenzionali. Chiudevano alle 5 del pomeriggio, e durante il fine settimana. Con City Lights, iniziammo a restare aperti oltre la mezzanotte, 7 giorni su 7.

Che cosa la spinse a mettere su quell'attività?

Volevo aprire un negozio di libri usati, una cosa tranquilla che mi consentisse di sedermi nel retrobottega a leggere. Ma arrivò la rivoluzione dei tascabili. A New York, gli editori cominciarono a pubblicare libri tascabili di qualità. Fino ad allora, si pubblicavano solo i romanzi polizieschi o di fantascienza. A San Francisco non li vendeva nessuno. Diventarono tutti matti. Fummo la prima libreria di libri tascabili negli Stati Uniti.

Qual era lo scenario poetico di San Francisco?

C'erano alcune piccole case editrici. Pubblicavano 100-200 copie. Erano i tempi prima dell'arrivo dell'offset. C'era un movimento noto come il Rinascimento di Berkeley, con autori provenienti da lì. Quando arrivarono i beat, se li papparono. Noi beatnik, me compreso, eravamo considerati dei *carpet-baggers* (termine dispregiativo coniato alla fine della

Guerra di secessione per designare i cittadini degli Stati del Nord che migravano al Sud, *ndt*). Eravamo come degli agenti di commercio di New York. Il più bravo a trafficare era Allen Ginsberg. Aveva un quaderno in cui annotava tutti i telefoni e i nomi dei pezzi grossi della stampa dei paesi più importanti. Così, quando arrivava in una città, prendeva il telefono e diceva: «Sono qui, potete intervistarmi!» [Ride]. Allen è stato probabilmente il miglior amico che abbia mai avuto tra i beats. Andavo d'accordo con Gregory Corso, anche se non era facile. Una volta rapinò la libreria e si portò via i soldi che c'erano in cassa, circa 200 dollari. Dato che non potevamo denunciarlo, li trattenemmo dai suoi diritti d'autore. Senza Ginsberg non ci sarebbe stata una beat generation, ma un sacco di scrittori in un vasto paesaggio. È lui che ha creato tutto.

Più di Jack Kerouac?

Certamente. Dopo l'uscita di *Sulla strada* nel 1957, diventò famoso, smise di fare il vagabondo e tornò a casa a prendersi cura di sua madre, cosa che ha fatto fino alla fine dei suoi giorni. Rimase in contatto con Allen, non con gli altri. Si chiuse in casa a bere.

Tanto, come dice la leggenda?

Non faceva altro che bere. Fumava un po' di marijuana, ma niente di troppo serio... Alle feste a cui lo portava Gary Snyder, a San Francisco, e che poi Kerouac raccontò nel suo libro *I vagabondi del Dharma*, finiva sempre col perdere i sensi. Ma anche steso a terra, ascoltava tutto. Aveva una memoria prodigiosa.

Inventava?

Non credo. Scriveva quello che ricordava.

È soddisfatto di come è stato raffigurato nel suo romanzo Big Sur?

Mi ha dipinto come un uomo d'affari. Non si è sforzato troppo.

Mi parli della San Francisco del Ventunesimo secolo.

È la città più cara degli Stati Uniti. È tutto colonizzato dall'arrogante generazione dei «punto-com».

«Senza Ginsberg non ci sarebbe stata una beat generation, ma un sacco di scrittori in un vasto paesaggio. È lui che ha creato tutto.»

Avevo una galleria d'arte e ci ho dovuto rinunciare perché si è presentato chi poteva pagare 3 volte di più di affitto.

Dipinge ancora?

Sì, ma non ci vedo quasi più.

Qual è il segreto della sua longevità?

Non ho mai bevuto troppo. Una sera, a Nerja, bevvi un sacco di cognac. Non ho mai preso una sbornia come quella.

E droghe?

Molto poche. Un po' di marijuana. L'acido un paio di volte. Nel mio rifugio nel Big Sur. Ci vuole un buon ambiente per l'Lsd. Non ti consiglio di prenderlo e andare a un concerto rock.

Usa il computer e altri aggeggi tecnologici?

Sempre meno. Scrivo a mano su dei quaderni e poi qualcuno li trascrive.

Il suo libro A Coney Island of the Mind è una delle raccolte di poesie di maggior successo e più lette di tutti i tempi. Si è arricchito con la poesia?

Nooo. Era un tascabile, si vendeva a un dollaro.

E Ginsberg, ci ha fatto i soldi?

I tre quarti di quella somma. Ginsberg viveva in un college a Berkeley. Mi mandò il manoscritto di *Urlo* e fece una lettura in un garage privato che chiamavano galleria d'arte. C'erano solo 35 persone. Dopo l'evento, siccome non lo conoscevo abbastanza, non ebbi il coraggio di dire nulla. Tornai a casa con mia moglie e gli mandai un telegramma. Scrissi: «Ti saluto all'inizio di una grande carriera. Quando mi

mandi il manoscritto?». È il saluto che Emerson scrisse a Walt Whitman, dopo aver letto la prima edizione di *Foglie d'erba*.

Ebbe paura durante il processo per Urlo?

No. Ero giovane e stupido. Pensai che se mi davano un sacco di anni avrei avuto tempo per leggere. Per fortuna vincemmo noi e questo rappresentò un precedente per l'interpretazione del Primo emendamento. Molti osarono pubblicare libri proibiti, come *L'amante di Lady Chatterley*, di D.H. Lawrence, o quelli di Jean Genet e Henry Miller.

Qual è il suo poeta preferito?

Probabilmente Dylan Thomas. Era gallese. Ha sentito come declamava le sue poesie? Una cosa sensazionale.

Che mi dice di Ezra Pound?

Con Pound c'è sempre stato il problema delle sue idee politiche. Una volta, feci un grande quadro. Lo intitolai *The Palimpsest of Ezra Pound*. È una sorta di ripasso per immagini della sua storia. È stato esposto in Italia. Sono andato a trovare Mary de

Rachewiltz, sua figlia, nel castello in cui abita. Ho scoperto che era molto dispiaciuta per la svastica che avevo dipinto in un angolo del quadro. Le diede fastidio, perché suo padre non aveva mai avuto nulla a che fare con i nazisti... e aveva ragione. Fu una stupida associazione. Spero di poterla cancellare, un giorno.

Le interessa la politica?

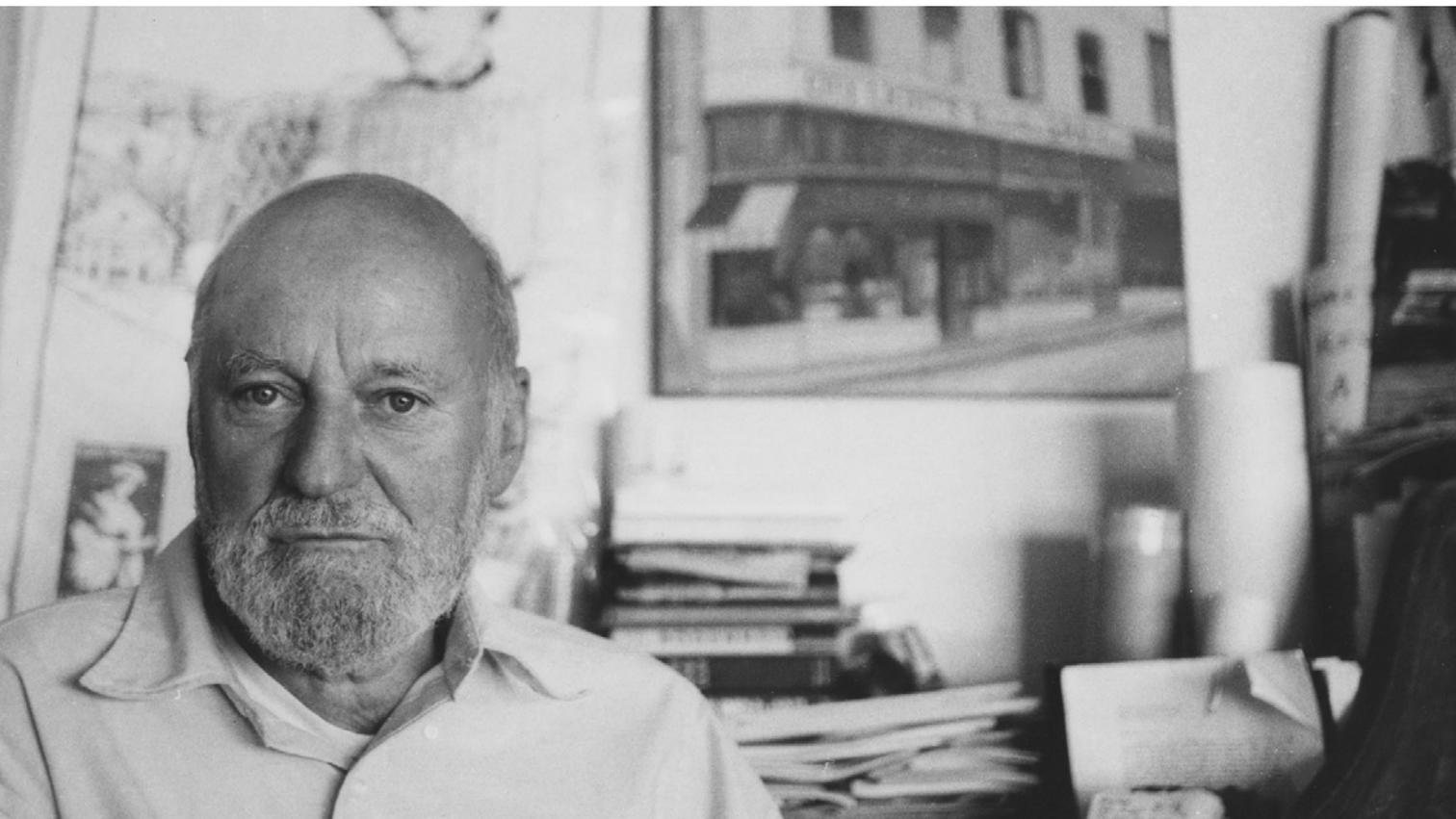
Ho sempre creduto nell'anarchia non come un'ideologia, ma come un ideale, un ideale per il quale le persone potrebbero organizzarsi senza governo.

Che cosa pensa come libraio della minaccia rappresentata da Amazon?

Per ora, non sono riusciti a farci fuori. Le librerie indipendenti saranno più utili che mai di fronte all'avanzata del pensiero unico. Anche se questa guerra, temo, non toccherà a me combatterla.

Fa paura la morte a 96 anni?

Più che la morte in sé, fa paura il dolore e la sofferenza che mi separa da lei.



Psicologia dei grammar nazi

Perché non dobbiamo difendere la lingua,
ma non possiamo fare a meno di farlo

Anna Momigliano, rivistastudio.com, 2 marzo 2016

Quando mia figlia è scoppiata in lacrime ai giardini per due graffi, l'ho consolata così: «Tesoro, dammi i diti che li incerotto». Una nonna mi ha corretto inorridita: «Che ignoranza! Si dice dita». In realtà, ho replicato simulando un'ortodossia pretestuosa, «dita» indica l'insieme e l'accademia della Crusca stabilisce chiaramente che il plurale maschile è preferibile per indicare due diti specifici (in quel caso, due indici da incerottare). Naturalmente il mio «diti» non aveva nulla a che vedere col purismo linguistico: al pari del verbo «incerottare», faceva parte di un lessico familiare che sapevo avrebbe intenerito mia figlia. Del resto, nessuno dice più veramente «diti»: la lingua si evolve e non mi stupirebbe se l'accademia della Crusca sdoganasse il plurale femminile anche per i mignoli. L'acida vecchina era quel che si dice una *grammar nazi*, una paladina della grammatica, e per qualche ragione mi ha fatto sentire in dovere di dimostrarli più intransigente di lei. Quel siparietto, di cui un po' mi vergogno, ha messo a nudo la mia paura di sembrare ignorante.

In questi giorni il governo di Parigi sta chiedendo alle scuole di eliminare qualche **accento circonflesso** (non più *maitresse*, bensì *maitresse*; in compenso *jeûne*, «digiuno», manterrà l'accento per distinguersi dall'altrimenti omonimo *jeune*, «giovane») e qualche vocale muta (*oignon*, «cipolla», diventerà *ognon*). In realtà si tratta di una riforma ortografica approvata già un quarto di secolo fa dal Consiglio superiore per la lingua francese, ma soltanto oggi le autorità hanno trovato il coraggio di esigere che la scuola si adegui. La loro cautela è comprensibile: la

polizia lessicale è insorta, lanciando tra le altre cose l'hashtag #JeSuisCirconflex. Che cosa spinge alcuni francesi a difendere l'ortodossia grammaticale con gli stessi toni con cui difendevano la libertà di satira ai tempi del massacro di «Charlie Hebdo»?; si è domandato l'«Economist»; è evidente che «si tratta di una questione molto seria».

Scopo della riforma è eliminare regole ortografiche ritenute eccessivamente complesse e non particolarmente utili (l'accento in *jeûne* è necessario perché serve a non confondersi, quello in *maitresse* non lo è). Allora da dove arriva questa levata di scudi? In realtà, sostiene il settimanale britannico, «un'ortografia inutilmente complessa non è affatto inutile: **serve a dimostrare di possedere un'istruzione**». Dunque i reazionari che sostengono di combattere un dilagante declino linguistico, in realtà sarebbero mossi dall'esigenza di «difendere uno status faticosamente acquisito». Proprio come io mi sono fatta prendere dall'ansia di non sembrare ignorante, il popolo di #JeSuisCirconflex teme di perdere un prezioso strumento per dimostrarsi colto, ergo superiore alle masse incompetenti.

Alcuni sono stati tentati di ridurre il dibattito a una questione di sciovinismo tipicamente francese. In realtà, una situazione simile s'era già verificata negli anni Novanta in Germania, quando le autorità tentarono di introdurre una riforma volta a semplificare l'ortografia che, tra le altre cose, avrebbe previsto l'eliminazione della lettera Eszett (cioè la ß, già eliminata dal tedesco svizzero) da alcuni vocaboli. Molti intellettuali, incluso il futuro premio Nobel Günter

Grass, si scagliarono contro la proposta e il governo fu costretto a una parziale marcia indietro: la riforma ci fu, ma in versione ridotta. Entrambi gli episodi, sostiene il magazine, dimostrano che «le persone hanno un attaccamento irrazionale all'ortografia. È associata a un duro lavoro e a un successo dell'infanzia, l'imparare a scrivere, dunque è preziosa».

Forse però il nostro «attaccamento irrazionale» all'ortodossia linguistica si estende al di là della semplice ortografia. La tensione tra tradizione ed egualitarismo è inevitabile nel dibattito sull'evoluzione linguistica, scriveva David Foster Wallace nel saggio «Autorità e uso della lingua», uscito in Italia per Einaudi nella raccolta *Considera l'aragosta*. Da un lato i nerd della sintassi: «Noi siamo i Pochi, i Fieri, i Più o meno sempre disgustati da tutti gli altri», scrive Wallace, che si mette in pieno nella categoria e per la precisione si definisce uno SNOOT, o Syntax Nudnik of Our Time (*nudnik* vuol dire rompicoglioni in yiddish, contaminazione volutamente ironica, in un acronimo che dovrebbe indicare dei puristi). Dall'altro tutti gli altri, che li vedono come «l'esemplificazione stessa della superbia e della maniacalità».

Basti pensare all'indignazione che ha suscitato la proposta di richiedere il riconoscimento della parola «petaloso», l'aggettivo inventato per errore da uno scolaro. Non mi riferisco al sarcasmo sui social media, reazione più che giustificata da un certo buonismo un po' troppo diffuso tra il fronte pro-petaloso (come **insegnava Tom Scocca**, lo *snark*, il cattivismo apparentemente gratuito, è sempre una reazione allo *smarm*, il rincretinimento mieloso), quanto piuttosto alle lamentele, serissime, di chi ha visto nell'idea stessa di trasformare un errore in regola un sintomo della «desolante ignoranza» dei nostri tempi.

Qualche tempo fa una conoscente che insegna Lettere classiche in un'università inglese, e che mai avrei sospettato essere una pasdaran della grammatica, mi ha confessato di non riuscire a sopportare l'utilizzo al singolare di *their*: «Continuo a leggerlo e sentirlo, però non ci posso fare nulla, mi dà i brividi». *Their*, ovviamente, è un aggettivo possessivo solitamente utilizzato per indicare la terza persona

plurale, equivalente dell'italiano «loro». Col tempo però è diventato sempre più comune l'utilizzo in inglese, specie in quello americano, di un *their* singolare, adoperato per esigenze di brevità quando il genere della persona cui si riferisce non è noto: «everyone wants their cat to succeed» è molto più pratico di «everyone wants his or her cat to succeed». L'utilizzo del pronome *they*, e di conseguenza dell'aggettivo *their*, al singolare è stato oggetto di un «contenzioso stilistico» tra editor, giornalisti e editori negli ultimi anni, fa **notare** Poynter. Il «**Washington Post**» ha deciso di incorporarlo nel suo lessico, provocando qualche sopracciglio alzato, mentre recentemente l'American Dialect Society ha eletto il *they* singolare **parola dell'anno**. Oltre a fare risparmiare tempo in alcuni casi, può essere più politicamente corretto in altri, per indicare una persona che non si identifica con un genere specifico. In questo ricorda un'altra modifica stilistica, questa volta del «New York Times», e risalente all'anno scorso: l'introduzione del **titolo neutro Mx**, in aggiunta al maschile Mr e al femminile Ms.

Nel 2014 l'editorialista del «Post» Steven Petrow aveva paragonato la crescente diffusione del *they* singolare negli anni Dieci all'introduzione negli anni Settanta del titolo Ms in sostituzione di Mrs e Miss (per donne sposate e nubili, rispettivamente): inizialmente linguisti ed esperti di galateo **si opposero**, però era un cambiamento sensato perché rifletteva l'irrelevanza di specificare lo stato civile di una donna, e col tempo è diventato universalmente accettato. Eppure se *they* (e soprattutto *their*) al plurale si è imposto non è certo soltanto per ragioni politiche, ma di buon senso, insomma di sostenibilità estetica: è comodo e suona bene. Lo stesso Wallace citava come esempio di tentativo ridicolo di riforma linguistica «gli incredibili contorcimenti cui la gente si sottopone per evitare di usare lui come pronome generico»: solo che DFW scriveva nei primi anni Duemila, quando alcune femministe avevano tentato, invano, di introdurre il pronome neutro *ze*, che era oggettivamente orribile. «*Ze told me that*» non si può sentire, «has everyone lost their mind?» invece fila.

La lingua dunque cambia, ciò che prima era invenzione, se non errore, può diventare regola e consuetudine. È nella natura delle cose, il risultato è che i nostri antenati parlavano latino, noi parliamo italiano. Perché allora resistiamo al cambiamento? Da dove viene, insomma, l'insofferenza diffusa davanti a nuove regole e nuovi termini? C'è lo snobismo, l'attaccamento a un prestigio in via di dissoluzione, certo. Forse c'è anche un elemento di conservatorismo politico: ci si oppone ai cambiamenti linguistici per la stessa ragione con cui si osteggiano le unioni civili o le liberalizzazioni.

William Egginton, docente di lingua e letteratura spagnola alla Johns Hopkins, ha provato a interrogarsi sulle proprie reazioni infastidite davanti all'utilizzo eterodosso di pronomi e aggettivi, giungendo a conclusioni diverse. Da studioso di parole, sa benissimo che «alla lunga qualsiasi lingua è destinata allo stesso fato di quelle che l'hanno preceduta: evoluzione, trasformazione e alla fine estinzione».

Eppure, scrive sul suo blog, quando sento Lady Gaga cantare «you and me could write a bad romance» mi fa accapponare la pelle.

Come Steven Pinker, il linguista canadese allievo di Chomsky, anche Egginton sa che opporsi al cambiamento è un tentativo disperato. Ma a differenza di Pinker, che archivia il conservatorismo linguistico come «snobberia», non può fare a meno di pensare, irritato: non si dice «you and me», si dice «you and I». Non è da escludersi che un domani, non troppo lontano, «you and me» diventi una formula accettata in inglese, al pari del neo-sdoganato «their». Similmente, non è da escludersi che in un futuro più lontano l'inglese come lo conosciamo oggi non esista più, così come il latino non esiste più come lingua parlata. Ed è esattamente per questa ragione che Egginton rabbrivisce davanti al cambiamento: perché la grammatica che cambia ci ricorda che la lingua che parliamo è destinata, come noi, all'estinzione.

SMARVM

SNARK

Guida alla fantascienza degli anni 2000

La fantascienza è stata davvero superata dai tempi? Il genere che per definizione guardava al futuro, ha infine esaurito la sua funzione?

Scopriamo cosa ha prodotto nel XXI secolo la narrativa che già ci ha regalato Asimov, Ballard, Dick e Gibson

Giovanni De Matteo, prismomagazine.com, 3 marzo 2016

Vivere in un'epoca di innovazione frenetica e in un mondo ormai profondamente connesso ha i suoi effetti collaterali, non ultimo quel senso di *future shock* che segue all'incapacità di decodificare gli stimoli di un ambiente in rapido mutamento. Con il presente sempre più proteso in avanti, il futuro finisce per comprimersi facendosi sempre più denso, opaco, impenetrabile: le conquiste del progresso cessano di essere naturalmente *estrapolabili* e diventano sempre meno prevedibili, così come le loro ricadute sociali, politiche, economiche. Tutti motivi per cui, se esiste un genere letterario adatto a raccontare i nostri tempi, quello è la cara vecchia fantascienza. E paradossalmente, tutti motivi per cui capita spesso di leggere che la fantascienza, in pieni anni 2000, sarebbe ormai morta.

Gli appassionati sanno che la storia della science fiction, fin dalla sua prima elaborazione in America sulle riviste pulp degli anni Venti, si è articolata attraverso fasi consecutive, in un ciclo continuo di ondate di rinnovamento: dalla Golden Age di Asimov, Heinlein e Clarke alla fantascienza sociologica di Shekley e Vonnegut, dalla New Wave di Ballard, Delany e LeGuin al cyberpunk di Gibson e Sterling. I passaggi non sono mai stati indolori, ma hanno sempre contribuito a un aumento della complessità e del tasso di problematicità. D'altro canto, la letteratura è sempre figlia del proprio tempo, anche – e forse soprattutto – nelle sue forme volte a scrutare in avanti, verso i possibili esiti delle contraddizioni irrisolte del presente.

Agli occhi dei non specialisti, potrebbe sembrare che le speculazioni fantascientifiche si reggano ormai su

basi sempre più fragili: in un'epoca che continua a sottrarre punti di riferimento e abbattere certezze, qualsiasi tentativo di estrapolazione parrebbe condannato a collassare sulle proprie fondamenta. Si è così diffusa la sensazione che la fantascienza abbia ormai esaurito la sua funzione, finendo superata dai tempi: la velocità del progresso scientifico e tecnologico, la stagnazione della Storia nel pantano della crisi economica e della guerra al terrorismo, ne avrebbero insomma disinnescato le potenzialità, rendendola obsoleta e confinandola allo stato di mera letteratura di second'ordine.

In realtà, l'estrapolazione è solo uno degli attrezzi nella cassetta della science fiction, che nel corso della sua storia si è trovata a essere declinata nelle forme più diverse. Eppure la percezione esterna, viziata magari da un difetto di comprensione e da lacune di conoscenza, trova occasionalmente sponda anche tra le frange degli appassionati più nostalgici.

È a questo punto utile menzionare la testimonianza di Charlie Jane Anders, curatrice di **io9** (il blog di settore più seguito al mondo), **che scrive**: «Credo che la fantascienza abbia ancora davanti a sé i suoi giorni migliori. Se c'è qualcosa che questo genere mi ha insegnato, è l'ottimismo per l'ingegno umano – in aggiunta alla convinzione che l'imprevisto è proprio dietro l'angolo. Non sono sola: molta gente sembra considerare la fantascienza più che mai in salute. Il che è buffo, se si pensa che la fantascienza è morta nel 2003, o forse nel 2004».

La Anders ricorda poi come «all'epoca dei miei primi tentativi di affermarmi come scrittrice di

fantascienza e fantasy, era come se ogni grande convention letteraria non potesse fare a meno di un dibattito sulla “morte della fantascienza”, in cui autori ed esperti avrebbero denunciato le tendenze che stavano distruggendo il genere». Ma poi conclude: «In realtà, il processo di scrittura di *All the Birds in the Sky* [il suo romanzo d'esordio, *nda*] mi ha lasciato la convinzione che la fantascienza ha più che mai qualcosa da dire sul presente, e sul futuro. E sono fiduciosa sulla fantascienza in parte per le stesse ragioni che quelle tavole rotonde nei primi anni 2000 additavano come cause di decesso».

Gli anni 2000 e la narrativa sci-fi

Per capire come se la passa la fantascienza negli anni 2000, occorre tornare a quello che il genere è diventato dopo la movimentata stagione cyberpunk. Negli anni Novanta la corrente del decennio precedente si è aperta un varco sotterraneo e dal sottosuolo ha continuato ad alimentare il cosiddetto *postcyberpunk*: le ambizioni si moltiplicano, i filoni divergono e sempre più autori si fanno carico di portare avanti un discorso che dialoga con il canone storico del genere. È il momento di scrittori britannici come Iain M. Banks, Ken MacLeod, Ian McDonald, Stephen Baxter, Nicola Griffith; oppure l'australiano Greg Egan, i francesi Jean-Claude Dunyach e Ayerdhal, i canadesi Robert J. Sawyer e Peter Watts; e infine gli statunitensi Vernor Vinge, Neal Stephenson, Walter Jon Williams, Kathleen Ann Goonan... È una situazione magmatica che si protrarrà oltre il giro di boa del millennio, con nomi provenienti da ogni angolo del mondo.

Nelle parole del critico ed esperto Salvatore Proietti, la varietà di filoni oggi coltivati e la conseguente difficoltà a isolare una singola tendenza dominante possono essere lette come «il segno che la SF è diventata un campo vero e proprio, in cui nessuna semplificazione o generalizzazione è più lecita, che bisogna apprendere e conoscere nei suoi termini (come i lettori hanno sempre saputo)». Va comunque ribadito come la fantascienza sia per sua natura un genere sfuggente, camaleontico, mutante. Una caratteristica sottolineata anche dalla sua propensione all'ibridazione con altri generi: il poliziesco, la spy story, l'horror o anche il *romance*. Capita così ancora oggi di imbattersi nella SF anche dove meno ce lo aspettiamo.

Titoli ascrivibili al genere continuano ad arricchire le bibliografie di nomi di prima grandezza del panorama letterario internazionale: restando agli anni 2000, pensiamo a quella **detective story di ambientazione ucronica** che è *Il sindacato dei poliziotti yiddish* di Michael Chabon, all'inquietante storia alternativa proposta da Philip Roth in *Il complotto contro l'America*, alla dimensione intimista e malinconica di *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* di Audrey Niffenegger, oppure al Chuck Palahniuk di *Rabbia*. *Una biografia orale di Buster Casey* che incrocia, tra paradossi e ambiguità, elementi derivati dal cyberpunk, dall'horror e dalla distopia per ricostruire la storia del nemico pubblico numero uno del governo americano, un ribelle situazionista con la presunta facoltà di viaggiare nel tempo.

Parallelamente, all'interno del settore, si moltiplicano le variazioni sui temi classici della distopia, del

«Credo che la fantascienza abbia ancora davanti a sé i suoi giorni migliori. Se c'è qualcosa che questo genere mi ha insegnato, è l'ottimismo per l'ingegno umano – in aggiunta alla convinzione che l'imprevisto è proprio dietro l'angolo.»

viaggio nel tempo, dell'ucronia, senza citare le innumerevoli incursioni storiche dello steampunk e delle sue varianti: *clockpunk*, *dieselpunk*, e così via. Ma soprattutto assistiamo a una rinnovata attenzione verso la frontiera scientifica: universi paralleli, universi simulati, intelligenze artificiali, nanotecnologie, biotecnologie, scienze cognitive, *terraforming*... Con buona pace per le cassandre.

Resta la domanda: cosa ha prodotto di degno di nota la fantascienza del nuovo secolo? Innanzitutto, va ribadito come molti tra i «vecchi maestri» siano ancora in attività, e proprio dopo il 2000 abbiano prodotto alcune delle loro opere più significative. Basti citare l'Ursula K. LeGuin di *La salvezza di Aka e Paradisi perduti*, gli ultimi lavori del compianto Iain M. Banks (tra cui *Volgi lo sguardo al tempo*), o il ritorno di un veterano della New Wave come M. John Harrison con la **trilogia del Fascio Kefahuchi**. Gli ultimi anni hanno anche visto il ritorno di pionieri del cyberpunk come Paul Di Filippo (che in *Un anno nella città lineare* offre una riflessione inedita sulla condizione dello scrittore di fantascienza), e Bruce Sterling: nel suo caso, è quantomeno doveroso citare la novella *Il chiosco*, sulla prossima rivoluzione nanotech, e l'antologia *Utopia pirata – I racconti di Bruno Argent*, che raccoglie i racconti di ambientazione italiana scritti da quando Sterling si è trasferito a Torino.

Infine, impossibile tacere di icone postcyberpunk come Neal Stephenson, che in *Anathem* mette a punto un gioco di dimensioni parallele capace di destabilizzare la nostra stessa percezione della realtà, e nell'ultimo *Seveneves* si diverte a distruggere la Terra e a escogitare un immaginifico piano di sopravvivenza per la specie umana.

Cli-fi: la fantascienza nell'era del riscaldamento globale
Tra i «vecchi maestri», un discorso a sé lo merita Kim Stanley Robinson, uno dei giganti sulle cui spalle si ergeranno gli scrittori del futuro. Dei suoi romanzi degli anni 2000, l'unico tradotto in Italia è *Gli anni del riso e del sale*, un'ucronia che traccia 700 anni di storia alternativa a partire dal 1348, quando la peste nera si abbatte sull'Europa gettando i presupposti

per un diverso sviluppo del progresso scientifico. Ma in affreschi grandiosi del futuro dell'umanità come *2312* e *Aurora*, Robinson mette in discussione le basi stesse del nostro sistema economico-sociale: *2312* presenta una società interplanetaria fondata su un'economia pianificata, assistita da IA quantistiche; *Aurora* aggiorna il classico viaggio della nave generazionale verso un altro sistema stellare, illustrando i conflitti e i rischi che possono insidiare la convivenza umana in una comunità segregata in un ambiente artificiale.

Robinson elabora sistemi alternativi al capitalismo e punta in particolar modo i riflettori sull'unicità dell'habitat terrestre e sull'importanza della sua salvaguardia: nei titoli della serie della «scienza nella capitale» (tutti inediti in Italia), il tema centrale è la problematica del riscaldamento globale, affrontata dagli scienziati della National Science Foundation e dai politici e lobbisti di Washington. La trilogia, appena ripubblicata in una versione rivista e aggiornata nell'omnibus *Green Earth* (2015), ha anticipato quella che è stata interpretata come una delle espressioni fondanti della fantascienza degli anni 2000: la cosiddetta *climate fiction*, o cli-fi.

La cli-fi è quel filone della fantascienza che affronta gli effetti del cambiamento climatico o *global warming*, a cui critica e lettori stanno rivolgendo un'attenzione crescente. Da uno scenario di collasso ambientale muove per esempio *Il fiume degli dei* di Ian McDonald (2004), in cui il subcontinente indiano diventa nel 2047 un mosaico di stati la cui rivalità continua a inasprirsi, mentre la ricaduta del progresso scuote dalle fondamenta la società man mano che realtà aumentata, nanotecnologie, dispositivi di potenziamento e intelligenze artificiali entrano nell'uso quotidiano. Oltre al ciclo di racconti di *Cyberabad Days*, che completano l'affresco di questa **turbolenta India futura**, Ian McDonald ha continuato a esplorare le società dei paesi emergenti in *Brasyl* (2007) e *The Dervish House* (2010).

In una Thailandia devastata dal global warming Paolo Bacigalupi ambienta invece il pluripremiato *La ragazza meccanica* (2009), che racconta un mondo in piena crisi energetica in cui la bioingegneria è l'ultima

risorsa di un'economia allo stremo. In generale, gli anni 2000 hanno visto avvicinarsi alle tematiche cli-fi anche autori non «di genere», come la canadese Margaret Atwood con la sua acclamata trilogia di *MaddAddam*, e l'inglese Ian McEwan con *Solar*. Più giocati sui toni apocalittici della catastrofe, andrebbero ricordati *Stazione undici* di Emily St. John Mandel (su un mondo devastato da un'epidemia di febbre suina e il coraggioso tentativo di tenere in vita la civiltà attraverso l'arte) e l'ormai classico *La strada* di Cormac McCarthy.

Infine, a cavallo tra lontani echi cli-fi e New Weird (il filone che amalgama elementi horror, fantasy e fantascientifici), si distingue la trilogia *Southern Reach* di Jeff VanderMeer, uno dei casi letterari degli ultimi anni. La serie, composta da un trittico di brevi romanzi (*Annientamento*, *Autorità*, *Accettazione*) correlati tra loro e pubblicati nel 2014 a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, racconta dei tentativi di decodificare il rompicapo di una regione costiera abbandonata e reclamata dalla natura – l'Area X – che riesce a produrre effetti sconvolgenti sulla psiche umana. Memore di Tarkovskij e della «zona» dei fratelli Strugatsky, con la trilogia di *Southern Reach* VanderMeer ha sviluppato un'avventura onirica, densa di fascino e di mistero, i cui diritti cinematografici sono stati acquisiti dalla Paramount Pictures per un adattamento affidato ad Alex Garland.

Il nuovo British Boom: Charles Stross, China Miéville & co

Se la cli-fi è un filone che nasce e si sviluppa compiutamente negli anni 2000, il nuovo secolo ha anche visto il consolidamento del **British Boom** iniziato negli anni Novanta. Tra gli autori britannici che più hanno segnato l'ultimo quindicennio, imprescindibile è la figura di Charles Stross: il suo capolavoro resta probabilmente *Accelerando* del 2005, per diversi aspetti paradigmatico della nuova fantascienza, proiettata verso il futuro e al contempo ancorata all'attualità scientifica, tecnologica, sociale e politica.

Finalista ai più importanti premi del settore e abbastanza imprevedibilmente escluso dal successo finale,

Accelerando è un fix-up di 9 racconti usciti sulle pagine della «Asimov's Science Fiction»: attraverso una trama elaborata come un labirinto ipertestuale, Stross ci accompagna nella società umana del tardo XXI secolo, dopo che l'avvento della singolarità tecnologica ha reso l'immortalità fisica alla portata di chiunque. Nanotecnologie, intelligenze artificiali e contatti con civiltà extraterrestri tanto astruse quanto pericolose sono all'ordine del giorno per l'umanità alienata del futuro: trovate geniali si mescolano a visioni oscillanti tra l'incubo e la meraviglia, come già succedeva in *L'alba del disastro* (2004), che riprende lo scenario da *space opera* e i personaggi di *Singularity Sky* (2003, inedito in Italia) portando in scena semidèi postumani alle prese con gli intrighi megalomani di una futura fazione nazistoide dell'umanità.

Nei suoi romanzi, Charles Stross riesce a coniugare con un ritmo forsennato teorie di frontiera, cultura pop e stravaganze assortite, in una celebrazione infaticabile delle migliori potenzialità del genere. Senza timori reverenziali si è confrontato per esempio con l'opera di mostri sacri come Isaac Asimov e Poul Anderson in *Palinsesto* (2009), personale rilettura della sicurezza dei viaggi nel tempo in un assalto frontale alle convenzioni sci-fi, in cui il protagonista è un agente temporale incaricato «del sacro dovere di salvaguardare la nostra specie dalla tripla minaccia dell'estinzione, dell'obsolescenza trascendente e di un cosmo destinato a sfaldarsi nell'oscurità». E se *Universo distorto* (2007) è una delle sue scorribande più speculative, il ciclo della Lavanderia (un'agenzia speciale del governo britannico istituita per contrastare minacce sovranaturali alla sicurezza nazionale) è un classico pastiche letterario in salsa New Weird.

Del New Weird una delle firme di punta è senza dubbio China Miéville. L'autore inglese ha rimodellato i confini del fantastico fin dai primi lavori, tra cui spicca l'imponente trilogia del Bas-Lag inaugurata da *Perdido Street Station* (2000), e questa componente emerge anche nei lavori la cui continuità con la fantascienza è più netta: in *La città e la città* del 2009, Beszel e Ul Qoma sono due città gemelle che convivono sovrapposte, unite e separate allo stesso tempo,

intersecate nello stesso spazio. Tra Dick, Chandler e Kafka – per citare il *Los Angeles Times* – Miéville imbastisce una sofisticata riflessione sull'integrazione, le disparità sociali e i meccanismi di preservazione dei privilegi: socialista convinto, Miéville è anche tra i fondatori della rivista di politica radicale *Salvage*. In Italia invece, l'editore Fanucci ha annunciato entro l'anno l'uscita del suo *Embassytown* (2011), un tour de force narrativo in cui la città che dà il titolo al romanzo è abitata dagli Host, alieni la cui lingua, richiedendo l'uso di due bocche, è impossibile da articolare per gli umani, che per questo avviano la programmazione genetica dei cosiddetti ambasciatori.

Nella città islamica di El Iskandryia, crocevia di spie e contrabbandieri, si ambienta invece il tritico *Pashazade* (2001), *Effendi* (2002) e *Felabeen* (2003), in corso di pubblicazione per Zona 42, prima opera di rilievo di Jon Courtenay Grimwood ambientata in un futuro prossimo ucronico ad alta concentrazione tecnologica, in cui le due guerre mondiali non sono mai state combattute. Con Richard K. Morgan passiamo invece dai bassifondi dell'impero ottomano del futuro a quelli remoti di *Harlan's World*: l'autore riscrive con sensibilità cyberpunk la tradizione dei detective hard boiled nella sua **serie di Kovacs**, composta da *Bay City* (2002), *Angeli spezzati* (2004) e *Il ritorno delle furie* (2005), in cui in una galassia colonizzata dall'umanità grazie alla tecnologia aliena rinvenuta nel sottosuolo marziano, la coscienza è un flusso di pura informazione che può essere trasmesso attraverso gli abissi siderali per essere riversato a destinazione in un corpo a noleggio.

Pensare il futuro

Il canadese (ma trapiantato a Londra) Cory Doctorow è blogger, coeditore del celeberrimo **boingboing.net** e attivista; sostenitore della Electronic Frontier Foundation, è diventato negli anni una figura cardine nell'odierno dibattito sui diritti digitali: non stupisce quindi che nel suo *Little Brother* (2008) abbia realizzato un piccolo **manuale di resistenza civile** per le nuove generazioni, in un'epoca

segnata dalla smaterializzazione dei fronti di guerra. Richiamandosi fin dal titolo a George Orwell e rinnovando la tradizione distopica della fantascienza, Doctorow punta il dito contro chi si crede legittimato dalle circostanze ad abusare del potere che gli è stato conferito. Sono passate diverse generazioni dal Winston Smith di *1984*, ma il giovane protagonista di questo romanzo young adult (che non a caso si fa chiamare «w1n5t0n» finché la sua identità elettronica non viene bruciata) ne sarebbe un degno erede: ha imparato che la conoscenza è il vero segreto del potere, e la sua padronanza della tecnologia lo aiuta ad avere la meglio sugli ottusi tirapiedi di un governo spietato, ormai sul punto di degenerare in stato di polizia.

Il lavoro di denuncia di Doctorow si ricollega alla stagione della contestazione e al movimento per i diritti civili degli anni Sessanta, ed è proseguito poi in *Homeland* del 2013: se avete un figlio di 13 anni e non sapete cosa fargli leggere, probabilmente questi due sono i titoli giusti da cui partire per esplorare la nuova fantascienza. Giocato su un registro più cupo, ma molto simile per ispirazione, è il romanzo breve **La verità** (2008) di Robert Reed: una spy story che ci porta avanti di qualche anno nel futuro, dove il mondo intero sta soccombendo sotto i colpi del terrore, quando un terrorista proveniente dal futuro viene catturato mentre prepara un attentato al cuore dell'America. Il futuro da incubo che si prospetta per l'umanità è già scritto o può ancora essere scongiurato?

Già collaboratore di Doctorow è Karl Schroeder, altro autore impegnato nel campo dei *future studies*. Pur essendo attivo già dagli anni Novanta, è approdato al romanzo nel 2000 con *Ventus*, seguito nel 2005 dal prequel *Lady of Mazes*, e fin dagli esordi è fuori discussione l'inventiva radicale che coniuga al gusto per l'avventura e alla speculazione tecnologica. Intelligenza artificiale, colonizzazione spaziale, realtà aumentata e nanotecnologie sono gli ingredienti della sua ricetta. Altrettanto ricchi di idee sono anche *Permanence* (2002) e la serie di Virga, a cui appartengono *Il Sole dei soli* (2006) e *La regina del Sole* (2007).

In generale, l'intelligenza artificiale è diventata invece un campo minato per gli scrittori che volessero cimentarsi con il tema per antonomasia del cyberpunk, da *Neuromante* in poi. Forse per prudenza, in molti si sono limitati ad affrontarlo assumendo un punto di vista laterale e distante, spesso relegando le IA sullo sfondo delle loro storie, ma gli anni 2000 sembrano inaugurare una nuova stagione di sfrontata ed entusiasta esplorazione del tema.

Greg Egan, nel suo romanzo breve del 2002 *Singleton* (incluso nell'antologia *Lo scudo di Marte* pubblicata da Urania), racconta la storia di Helen, la prima IA costruita su un processore quantistico che, svincolata dalla natura probabilistica della realtà, potrebbe essere l'unico *essere* al mondo provvisto di libero arbitrio: un paradosso che si troveranno a dirimere i suoi «genitori» umani. L'americano Ted Chiang non è mai stato particolarmente prolifico, ma i suoi 14 racconti hanno vinto tutto quello che c'era da vincere nel settore e hanno contribuito a ridefinire le potenzialità del genere, meritandogli l'ammirazione di critici e lettori. *Il ciclo di vita degli oggetti software* (2010), pubblicato in Italia da Delos Books, risente a sua volta dell'influsso di Egan e imbastisce una parabola sulla nascita e sulla crescita di un gruppo di esseri artificiali che, sviluppati come animali domestici virtuali, diventano gradualmente delle individualità, modificando conseguentemente l'esperienza degli operatori umani che hanno intorno.

La World SF

L'affermazione al premio Hugo del 2015 di *The Three-Body Problem*, romanzo dello scrittore cinese Liu Cixin, ha dimostrato in maniera eclatante come la fantascienza anni 2000 si sia definitivamente aperta a un orizzonte globale, consacrando una tendenza – la cosiddetta World SF – priva di vincoli di origine, anche se spesso scritta in inglese anche da autori di provenienza non anglofona. In effetti, a far conoscere *The Three-Body Problem* al pubblico occidentale è stata la traduzione dell'americano (ma di origine asiatiche) Ken Liu, a cui tra l'altro si deve la fulminante novella *L'uomo che mise fine alla Storia* (2011),

su un'indagine storica condotta attraverso una tecnologia rivoluzionaria che consente di assistere agli eventi del passato senza possibilità di replica; Ken Liu stesso ha recentemente esordito nel romanzo con *The Grace of Kings*, che inaugura un filone che l'autore ha definito *silkpunk*, una sorta di «variante cinese» dello steampunk.

Venendo al Liu Cixin di *The Three-Body Problem*, di nuovo Ken Liu ha recentemente **avuto modo di commentare** quanto il romanzo sia «una storia sul mistero dell'universo, [...] l'idea che il futuro sia nelle stelle, non su questo pianeta, e non in qualche futuro "aggiornato" dove siamo semplicemente schemi incorporei di una macchina».

Le peculiarità della World SF sono condensate nella figura di Aliette de Bodard: l'autrice francovietnamita si è fatta conoscere nel 2012 col racconto «Immersione», un piccolo gioiello che apre uno spiraglio sul suo universo letterario, in cui l'America è stata scoperta dai cinesi e l'Impero Xuya ha condiviso il ruolo di superpotenza egemone con il grande Messico degli Aztechi, mentre intorno a loro gravitano gli attori secondari della scena politica globale: Dai Viet, Maya, Impero Inca... e Stati Uniti.

«Immersione» è un racconto che parla di emarginazione e alterità, ambientato in una società galattica dai forti connotati postumani, in cui anche le intelligenze artificiali partecipano al suo carattere di radicale straniamento. Onnipresente nella narrativa della de Bodard è la riflessione sugli **effetti culturali della colonizzazione** e le logiche di controllo dei sistemi oppressivi. Altre opere ambientate nello stesso universo sono i racconti «Le stelle che ci aspettano», «Due sorelle in esilio», «La creatrice di astronauti», tutti reperibili in ebook per Delos Books, come pure il romanzo breve *Stazione rossa* (2012), su una stazione spaziale postumana che si trova al centro di un'emergenza umanitaria causata da una guerra, proprio mentre l'intelligenza artificiale che la guida è impegnata nella sua ultima battaglia contro una malattia degenerativa.

Altri autori da citare sono l'israeliano Lavie Tidhar, con le sue ucronie più o meno velate, da *Osama* (2011) a *The Violent Century* (2013) a *Wolf* (2014); il

finlandese Hannu Rajaniemi, autore di una saga postumana dal gusto barocco incentrata sul personaggio di Jean le Flambeur, formata da *The Quantum Thief* (2010), *The Fractal Prince* (2012), *The Causal Angel* (2014); e la sudafricana Lauren Beukes, che ha esordito nel 2008 con *Moxyland* – un romanzo cyberpunk ambientato a Cape Town – per proseguire nel 2010 con l'hard boiled a forti tinte weird di *Zoo City* e arrivare quindi al fortunato *The Shining Girls* (2013), romanzo su un serial killer capace di viaggiare nel tempo. In generale, la fantascienza africana sta vivendo un momento di grande vivacità e meriterebbe un'analisi molto più approfondita, anche a partire dalle sue radici **afrofuturiste**.

Ritorno ai classici: la space opera del nuovo millennio

Quando pensiamo alla fantascienza, prima o poi non possiamo fare a meno di interrogarci sull'ultima frontiera, che fin dagli albori del genere è sempre quella che attende l'umanità là fuori, al di là delle fredde e buie distese di spazio vuoto e privo di vita. Ma almeno a partire dagli anni Sessanta, la frontiera esterna risente della complessità dell'*inner space* teorizzato da Ballard e dagli altri autori della New Wave: la *space opera* è così diventata un congegno narrativo per far detonare su scala interplanetaria le contraddizioni della nostra società, mettendo in luce le restrizioni e la mancanza di prospettiva implicita nella nostra visione antropocentrica dell'universo.

A partire dal 2000, il gallese Alastair Reynolds propone la propria personale rivisitazione dei *topoi* del filone con la serie dello spazio della rivelazione: un affresco vertiginoso che si compone ad oggi di 5 romanzi, *Rivelazione* (in due volumi), *Redemption Ark*, *Absolution Gap* (tutti tradotti da Urania) e i fuori serie *Chasm City* e *Il prefetto*, e di un certo numero di romanzi brevi e racconti intermedi, tra cui ricordiamo almeno *Glaciale*, *La guglia di sangue* e *I giorni di Turchese*. Nel Revelation Space coesistono fazioni umane e sfuggenti civiltà aliene, mentre una guerra fredda di proporzioni interstellari si consuma dietro le quinte e la minaccia di annichilamenti planetari e genocidi è mascherata dai flussi del commercio interstellare e silenziata

dalle distanze siderali che separano gli avamposti umani. Malgrado l'avanzatissimo livello di progresso tecnologico raggiunto dalle sue società future, Reynolds dipinge implacabilmente le insidie della corruzione e dei conflitti umani che minano anche i più nobili degli intenti.

James S.A. Corey è lo pseudonimo dietro cui agisce la coppia formata da Daniel Abraham e Ty Franck, che dal 2011 hanno avviato una stretta collaborazione pubblicando con cadenza annuale i volumi di una serie che si è da subito guadagnata l'affetto dei lettori nonché la produzione, da parte del canale SyFy, di una serie televisiva di dieci episodi, già rinnovata per una seconda stagione. *The Expanse* ci trasporta in un sistema solare colonizzato dall'umanità ma attraversato da continue tensioni tra le principali organizzazioni politiche in campo: le Nazioni Unite, il governo di Marte e l'Alleanza dei Pianeti Esterni. Lo sviluppo della storia conduce alla scoperta di un sistema di trasporto basato sui *wormhole* che consentirà agli umani di colonizzare anche altri sistemi stellari, aumentando la complessità dello scenario e le occasioni di contrasto.

John Scalzi, dal 2010 presidente di Science Fiction and Fantasy Writers of America, si è costruito una solida fama attraverso i romanzi della serie di fantascienza militare *Old Man's War*: il romanzo omonimo del 2005 e il suo seguito del 2006 (pubblicati in Italia da Gargoyle rispettivamente come *Morire per vivere* e *Le brigate fantasma*) seguono le imprese dei soldati reclutati nelle forze di difesa coloniale in guerra contro la razza Consu, in un'ideale continuità con i classici del genere *Fanteria dello spazio* e *Guerra eterna*. Nel 2015 Scalzi ha sottoscritto con l'editore Tor un accordo da 3,4 milioni di dollari per 13 libri in 10 anni, il contratto più ricco di cui si abbia notizia per un autore di fantascienza.

Rifacendosi ai classici scenari della *space opera*, Ann Leckie ha offerto una proposta audace – anche sul piano stilistico e linguistico – nel *worldbuilding* del suo Impero Radchai, un autentico tour de force incentrato sulla definizione di umanità e di individuo, sulle molteplici forme di oppressione e strategie di

omologazione, ambientato in un lontano futuro in cui la distinzione fra intelligenza organica e artificiale si è fatta sempre più labile. La serie dell'Impero Radchai, che si compone per il momento di 3 titoli – il pluripremiato *Ancillary Justice. La vendetta di Breg* (2013) e i seguiti *Ancillary Sword. La stazione di Athoek* (2014) e *Ancillary Mercy* (2015) –, non esita a mostrare l'inconsistenza dei pregiudizi umani, specie in relazione alla definizione convenzionale dei ruoli di genere, e gli effetti anche psicologici delle dinamiche di colonizzazione. Infine, una scommessa per il futuro è il giovanissimo Tom Toner, che appena ventisettenne si è fatto notare al suo esordio per Gollancz con la *space opera* di *The Promise of Cbild* (2015).

Futuro: istruzioni per l'uso

Per orientarvi negli sconfinati orizzonti della fantascienza contemporanea, le collane da tenere d'occhio sono quelle storiche: Urania di Mondadori (e le sue sorelle: Millemondi e Jumbo), ogni mese in edicola dal lontano 1952, e Odissea Fantascienza di Delos Books (a cui si accompagna anche un notevole catalogo elettronico, con le collane Robotica e Biblioteca di un Sole lontano). A queste si sono aggiunti negli ultimi anni altri piccoli editori che fanno della passione e della competenza i loro punti di forza: basti citare Zona 42 e Future Fiction. Senza dimenticare gli editori che continuano a pubblicare fantascienza fuori collana, da Fanucci a Gargoyl.

E se quello che desiderate è una lista di titoli, per calarvi subito nella lettura della fantascienza degli anni 2000, eccovi serviti con una selezione dei titoli citati nell'articolo:

- *Pashazade* di Jon Courtenay Grimwood (*Pashazade*, 2001, trad. Chiara Reali, Zona 42, 2014);
- *Redemption Ark* di Alastair Reynolds (*Redemption Ark*, 2002, trad. Alessandro Vezzoli, Urania, 2014);
- *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* di Audrey Niffenegger (*The Time Traveler's Wife*, 2003, trad. Katia Bagnoli, Mondadori, 2009);
- *Una biografia orale di Buster Casey* di Chuck Palahniuk (*Rant: An Oral Biography of Buster Casey*,

- 2007, trad. Matteo Colombo, Mondadori, 2007);
- *Il sindacato dei poliziotti yiddish* di Michael Chabon (*The Yiddish Policemen's Union*, 2007, trad. Matteo Colombo, Rizzoli, 2007);
- *Little Brother* di Cory Doctorow (*Little Brother*, 2008, trad. Francesco Graziosi, ultima edizione Multiplayer.it, 2015);
- *La città e la città* di China Mieville (*The City & the City*, 2009, trad. Maurizio Nati, Fanucci, 2011);
- *Palimpsesto* di Charles Stross (*Palimpsest*, 2009, trad. Salvatore Proietti, Delos Books, 2010);
- *Stazione rossa* di Aliette De Bodard (2012, *On a Red Station, Drifting*, trad. Marco Crosa, Delos Books, 2013);
- *Stazione undici* di Emily St. John Mandel (*Station Eleven*, 2014, trad. Milena Zemira Ciccimarra, Bompiani, 2015);
- *Trilogia dell'Area X: Annientamento, Autorità, Accettazione* di Jeff VanderMeer (*Annihilation, Authority, Acceptance*, 2014, trad. Cristiana Mennella, Einaudi, 2015);
- *Mono no Aware e altre storie* di Ken Liu (trad. Francesco Verso, Future Fiction, 2015).

Per concludere: quelli sopra elencati sono solo alcuni dei titoli da cui non possiamo prescindere se vogliamo sforzarci di scrutare nelle nebbie del futuro, alla ricerca delle chiavi per interpretare le molteplici cause di complessità del tempo in rapido cambiamento in cui viviamo. In fondo, intere correnti di pensiero – transumanesimo su tutte – si specchiano naturalmente nella fantascienza per attingere idee ed elaborare quelli che potremmo chiamare «esperimenti mentali»; e gli scrittori più ambiziosi ingaggiano di continuo sfide con i dilemmi morali che nascono dal confronto quotidiano con un mondo che cambia.

Forse proprio in questi anni stiamo assistendo, sulla scala ridotta di un semplice genere letterario, agli effetti di un ritorno accelerato di stimoli e idee, attraverso lo scambio continuo con il mondo là fuori. Forse la fantascienza stessa è diventata, negli anni 2000, un modello in piccolo della singolarità che ci attende.

Il romanzo di Tabucchi che nessuno lesse mai

Una studiosa ha ricostruito la sfortunata storia di *Lettere a Capitano Nemo*: scritto da giovane, respinto dagli editori e infine ritirato dall'autore stizzito, ne conobbero qualche brano solo i lettori di «Tuttolibri»

Paolo Di Paolo, «La Stampa», 3 marzo 2016

«Questa storia apparteneva a un romanzo che scrissi molti anni or sono e che poi buttai via»: così nel 1991 Antonio Tabucchi presenta ai lettori un racconto della raccolta *L'angelo nero*. Il titolo è «Capodanno», e l'origine della storia sta nascosta in un manoscritto riemerso fra le carte dello scrittore, conservate alla Biblioteca nazionale di Parigi. La vicenda editoriale di questo libro cancellato è stata ricostruita nel dettaglio da una giovane studiosa, Thea Rimini, che ne dà conto nell'ultimo fascicolo di «Filologia e critica».

Il poco più che trentenne Tabucchi, che aveva alle spalle l'esordio del '75 con *Piazza d'Italia*, pubblica due anni dopo sulla rivista «Il Caffè» il primo capitolo di un romanzo nuovo. Si chiama *Lettere a Capitano Nemo*, e intanto è in valutazione da Mondadori e da Einaudi. I primi pareri non sono incoraggianti: a parte l'eleganza della scrittura, i lettori editoriali non sembrano convinti. Se dal fronte Einaudi si rimprovera la costruzione di «memorie un po' scucite, di intenzioni un tantino nebulose, di cattiverie accennate, di dolori abortiti», da quello Mondadori si invita lo scrittore a una maggiore leggibilità. Come a dire: possiamo pubblicarlo, ma attento, caro Tabucchi, a non diventare uno scrittore per pochi. La risposta – stizzita e fiera – non si fa attendere: «Nella specialità dell'alto grado di leggibilità la Mondadori possiede dei campioni in confronto ai quali resterei sempre un impacciato dilettante. Credo che sia più sensato, per mia buona pace, che io cerchi di assecondare il grado che più mi è naturale, senza pormi nessun problema». Non basta:

la lettera è illuminante per la distinzione, solo in apparenza un po' snob, tra «il romanziere» e «uno che scrive romanzi». «In realtà» spiega Tabucchi da Cascais, Portogallo, agosto 1978, in una lettera ad Alcide Paolini «io non faccio il romanziere, ma scrivo dei romanzi; e in questa situazione, diciamo più esistenziale che professionale, non mi sono mai posto il problema per chi o per quanti scrivo. Con tutta probabilità scrivo essenzialmente per me; cosa che suppongo succeda anche a coloro che fanno gli scrittori, anche se hanno in mente quando scrivono un pubblico ben preciso. Voglio dire che ogni scrittore guarda sempre a se stesso come al lettore ideale. Buon per coloro per i quali il sé stesso lettore coincide con tanti lettori. Oppure mal per loro, chissà». Il manoscritto rimbalza in altre mani: Piero Gelli lo valuta per Garzanti, Bompiani lo rifiuta; lo legge anche Vittorio Sereni. Ed è proprio Sereni – come risulta dal lavoro di scavo archivistico di Thea Rimini – a mostrarsi il più convinto sul percorso che porterà il giovane Antonio a diventare Tabucchi. D'altra parte, nota Sereni, sul solo criterio di «leggibilità» non si può costruire il futuro degli scrittori. Nemmeno si possono trascurare gli ostacoli obiettivi. Sereni li elenca uno per uno – è il dicembre 1978, sembra ieri mattina: «Indifferenza dei venditori e dei librai, politica generale fondata sulle previsioni del successo commerciale per un libro che raggiunge la sua onesta tiratura di 6, 7 mila copie (non interessa agli effetti del fatturato eccetera)».

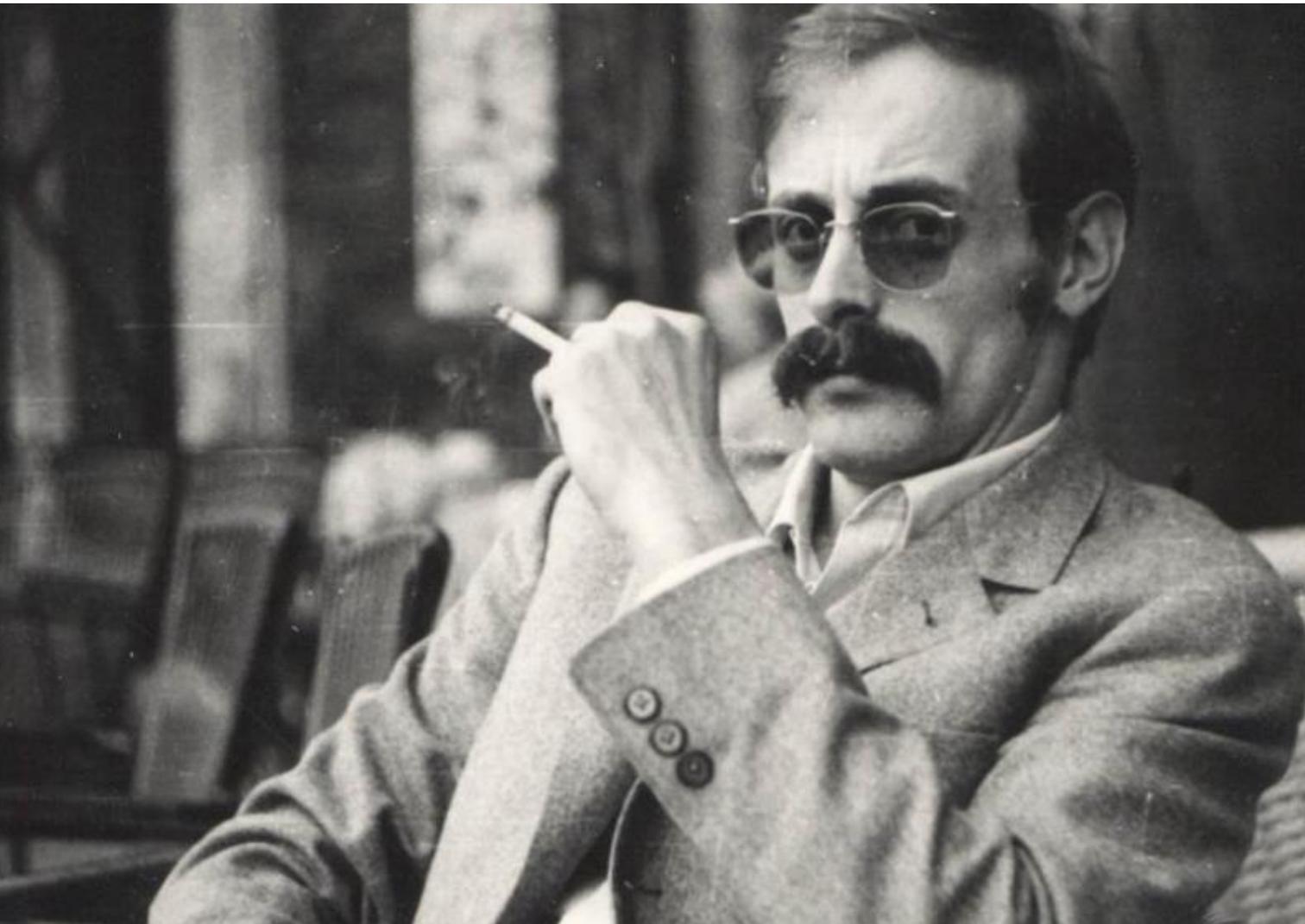
Come uscirne? Sereni vuole provarci comunque, l'autore gli invia fiducioso una postfazione al romanzo,

che è un po' «uno straniamento, e forse anche un gioco, però nemmeno tanto». Tabucchiana in tutto: valigie, viaggi, fantasmi, musica. E parecchie altre suggestioni: «canzonette di un grammofono gracchiante, insulse e dolciastre, che non per questo non ricordiamo; la fotografia di un uomo vestito di bruno e con un braccio alzato che non potrà più abbassarsi; piccoli brandelli memoriali di una turpitudine cui egli non ha partecipato ma di cui il suo inconscio ha registrato ineluttabilmente, imprescindibilmente, un non dimenticabile lezzo».

Egli – il protagonista – è Duccio, un ragazzino che – come l'autore – cresce in un pezzo di Toscana tra Pisa e la Versilia, ha perso il padre, cresce con la madre e lo zio. È un giorno di San Silvestro degli anni Cinquanta. Il suo amico immaginario è il capitano Nemo di Verne, a cui si confessa e indirizza lettere immaginarie.

Per lampi si rifà presente un'estate assediata dalle cicale e segnata da uno strano desiderio di vendetta. Solo i lettori di «Tuttolibri» ebbero la possibilità – nell'agosto del '78, quando ancora Tabucchi lavorava al romanzo – di leggere 4 capitoli. [...]

D'altra parte, «Duccio è un ragazzo che guarda. Non agisce, bloccato com'è dai traumi subiti, ma guarda», sottolinea Thea Rimini nel suo saggio, e lo apparenta a quel Bernardo Soares eternamente alla finestra – uno degli eteronimi dell'amato Pessoa, che proprio in quegli anni Tabucchi andava traducendo. Ma la storia editoriale di *Lettere al Capitano Nemo* si arena, Tabucchi scrive altro (ha già pubblicato i racconti di *Il gioco del rovescio*). Quando arriva una proposta concreta dal Saggiatore, nel 1984, è lui a non firmare. E affida al vento, pagina per pagina, questo romanzo cancellato.



Cos'è la carta

È la materia prima di cui sono fatti i libri e ha una storia infinita, innumerevoli varietà, editori che ci stanno attenti e altri che la ignorano

Giacomo Papi, ilpost.it, 3 marzo 2016

La carta è la materia di cui sono fatti i libri – oltre che i soldi, i quaderni e un sacco di altre cose – ma in pochi, sfogliando un libro, sono in grado di dire di che tipo di carta sia fatto. In altri campi non è così: le conoscenze tecniche elementari sono diffuse e gli esperti – o i sedicenti tali – proliferano. Quasi tutti sanno distinguere il denim dai tweed, la seta dal lino o il cachemire dall'acrilico, e negli ultimi anni si sono moltiplicati gli esperti di cibo e di vino. Nonostante la carta sia fondamentale per valutare i libri in quanto oggetti attraverso la vista, il tatto e l'olfatto, quasi nessuno sa dire perché un libro si sia ingiallito, quali siano gli editori che usano la carta migliore e se una copertina sia goffrata oppure marcata a feltro. Distinguiamo a stento la carta vetrata.

Chi produce e quanto pesa la carta in Italia

In Italia l'industria della carta ha una tradizione antica e dimensioni importanti: secondo i **dati diffusi** dal **Gruppo Burgo** – il maggiore gruppo cartario italiano, fondato a Verzuolo, Cuneo, nel 1905 – nel 2014 il fatturato della filiera della carta è stato di 31 miliardi di euro, di cui 9,5 da esportazioni, per 716mila posti di lavoro. Per avere un parametro: **secondo Mediobanca** nel 2012 lavoravano nella moda 465.500 persone. Anche se la carta per libri non è il suo prodotto più forte, nel 2014 il settore carta di Burgo ha fatturato 1,5 miliardi di euro, come il Gruppo Diesel nella moda nel 2013. Il 75 per cento della carta italiana viene prodotta in Versilia, nella zona di Capannori, in provincia di Lucca, ma

si tratta perlopiù di carta igienico-sanitaria, su cui quindi è difficile stampare.

Il più antico e importante produttore italiano di carta di qualità è il **Gruppo Fedrigoni** di Verona, che nel settore della carta di lusso è anche uno dei più forti a livello europeo e mondiale. Nel 2014 Fedrigoni – che ha 2.700 dipendenti e 13 stabilimenti di cui 9 in Italia – ha fatturato 873 milioni di euro, appena meno di Tod's e D&G. La prima cartiera fu fondata da Giovanni Fedrigoni nel 1724 a Trambileno, vicino a Rovereto. Tre secoli più tardi, nel 2002, Fedrigoni ha acquisito dal Poligrafico di Stato le Cartiere Fabriano, le più antiche del mondo ancora in attività, fondate nelle Marche nel 1264, un anno prima che Dante Alighieri nascesse. Fedrigoni-Fabriano, oggi, è uno dei maggiori produttori mondiali di cartoncini di lusso, scatole per profumi e carta adesiva (anche le figurine Panini), carta per libri illustrati e per libri normali pubblicati da editori attenti alla carta. Il prodotto più noto di Fabriano sono gli album da disegno, quello meno conosciuto sono le banconote, di cui il gruppo è l'unico prodotto italiano. «La carta per acquarelli o pastelli e quella dei soldi sono molto simili, tutte cotone, senza tracce di legno. La carta moneta e la carta da disegno sono sorelle», dice Chiara Medioli, direttrice marketing e discendente del fondatore.

Come si fa la carta

La carta si ottiene dalle fibre disidratate di cellulosa – un polimero presente in natura da cui si estraggono

molti altri materiali, tra cui il diacetato delle montature degli occhiali, il rayon o il cellophane – che vengono sciolte nell’acqua fino a formare una pasta che si può stendere in fogli. «È come stendere la sfoglia dopo avere mischiato acqua e farina. La carta ha molto in comune con la cucina», dice Medioli. «Ogni tipo carta ha una ricetta, spesso segreta. Dipende dal tipo di cellulosa utilizzata, se è di origine tessile oppure estratta dal legno, e dal tipo di legno, dai minerali nell’impasto e dai procedimenti chimici a cui è stata o non è stata sottoposta».

La cellulosa – $(C_6H_{10}O_5)_n$ – viene commercializzata sotto forma di pastiglioni da sciogliere nell’acqua, eventualmente insieme a minerali, come il carbonato di calcio, il talco o il caolino, quello che si usa per fare la porcellana. Le pastiglie sono colorate a seconda del colore della carta che si vuole ottenere. La carta più preziosa deriva dalla cellulosa fibrosa, che viene estratta da piante come il cotone o la canapa, mentre quella del legno costa meno ma contiene lignina, la sostanza che fa invecchiare e ingiallire la carta. La presenza di lignina è la ragione per cui dopo un giorno all’aperto un quotidiano, che è fatto di carta poco costosa, diventa giallo. Per valutare la qualità della carta di un libro, la seconda cosa da fare dopo averla toccata, quindi, è vedere se invecchiando si ingiallisce sui bordi.

Breve storia della carta

L’invenzione – o la scoperta – della carta risale almeno al II secolo avanti Cristo. Il primo frammento di carta è stato ritrovato nel 1986, a Fàngmǎtān, vicino a Tianshui, nella provincia di Gansu, nel nord-est della Cina, sulla Via della seta. Apparteneva a una mappa della zona ed era ricavata dalla macerazione della corteccia di un gelso, l’albero i cui bachi fanno la seta. Nel 105 d.C., grazie a un certo Ts’ai Lun, un eunuco funzionario alla corte degli Han orientali, la produzione si perfeziona e la carta – ricavata oltre che dal gelso anche da canapa, stoffa, e reti da pesca – si diffonde in tutto l’Impero. Poi, nel 751, gli arabi conquistano Samarcanda e – secondo leggenda – prendono in ostaggio due cartai cinesi che svelano al mondo i

segreti del mestiere. La carta arriva a Baghdad, da lì a Damasco, al Cairo, in Sicilia, a Istanbul e poi, dopo il Mille, in Marocco e Spagna. Nel 972 il geografo arabo Ibn Hawqal ne attesta la presenza a Palermo (allora Balarm). Nel 1264 nascono le cartiere di Fabriano, nelle Marche, intanto la carta si diffonde anche nel nord dell’Europa.

Per molto tempo la scrittura su carta si affianca a quella su pergamena, le pelli di animale conciate, che qualcuno ancora **produce e digitalizza**. Nella biblioteca dell’abbazia del *Nome della rosa* di Umberto Eco ci sono entrambe, anche un libro in greco in «carta di panno» fabbricata «a Silos, vicino a Burgos» nel nord della Spagna. Ai bordi dei manoscritti compaiono i primi appunti e i primi **disegnini di scolari annoiati**. Ma è con l’invenzione della stampa a caratteri mobili alla fine del Quattrocento che la produzione di carta si diffonde. A quel tempo la carta si ricavava soprattutto dai tessuti e dagli stracci – da cui carta straccia – ed era quindi di miglior qualità rispetto a quella diffusa oggi.

L’uso massivo del legno incomincia a diffondersi con la Rivoluzione industriale, a partire dal Settecento, quando si forma un’opinione pubblica di lettori, nascono i giornali a grande tiratura e i primi bestseller, come il romanzo epistolare *Pamela* di Samuel Richardson. Per vendere i libri al maggior numero possibile di persone bisogna contenere i costi, lavorando sui materiali e sui processi di produzione. In questa fase la storia della carta si sovrappone a quella della tipografia e delle grandi invenzioni del periodo: Giambattista Bodoni, l’inventore del carattere tipografico utilizzato da Franco Maria Ricci, entrò in contatto con la cartiera Miliani di Fabriano; John Baskerville, l’inventore del carattere tipografico **dei libri di Adelphi**, per molto tempo fu ritenuto anche l’inventore della carta velina che fu portata in Francia – da dove si diffuse in tutta Europa – da Pierre Montgolfier, il padre dei fratelli della mongolfiera. L’opinione pubblica vuole leggere e scrivere, e le tipografie hanno bisogno di stampare, ma più la carta diventa importante e centrale, e più se ne produce e vende, più la qualità media peggiora. Già nell’Ottocento la carta è diventata un prodotto industriale.

Carta naturale e carte trattate

La carta si divide in due grandi categorie: naturale e trattata.

La carta naturale – o usomano, perché è quella dei quaderni, cioè per scrivere a mano – è quella che normalmente viene usata anche per gli interni dei libri. La qualità, ovviamente, varia moltissimo a seconda della quantità di legnina, e della lunghezza delle fibre che dipende dal tipo di albero da cui è estratta la cellulosa. Pini, abeti, cioè le conifere, hanno la fibra lunga, mentre aceri, faggi, eucalipti (latifoglie) hanno la fibra corta e quindi producono carte più opache. Esistono anche carte naturali – le più preziose – ricavate da cellulosa pura, senza lignina. A dispetto del suo nome, la carta naturale viene sottoposta a collatura, sulla superficie viene cioè stesa una patina di colla per non fare sbavare l'inchiostro. A meno di casi particolari e rari, l'interno dei libri in commercio è di carta usomano.

Le carte trattate possono essere:

- patinate;
- marcate a feltro;
- goffrate o vergate;
- filigranate.

In editoria le carte trattate vengono in genere utilizzate per le copertine.

Le carte patinate sono quelle che si usano per le riviste tanto che, per estensione, l'aggettivo «patinato» è diventato sinonimo di elegante e prezioso. Invece la patina è ottenuta aggiungendo alla cellulosa una quantità di carbonato di calcio, cioè sasso in polvere, che si aggira intorno al 30 per cento. Ne consegue che questo tipo di carta pesa di più, ma a parità di peso costa meno, perché il calcio è meno caro della cellulosa. Ed è quindi molto meno preziosa ed elegante degli altri tipi di carta trattata.

Le carte marcate a feltro sono quelle che si ottengono stendendo i fogli ancora bagnati su tappeti di feltro in modo da riprodurne il disegno e le irregolarità. È un tipo di carta che viene spesso utilizzata in editoria perché al tatto dà una sensazione di mate-

ricità e porosità che altre carte non danno. A Villar Pelice, vicino a Torino, c'è un museo del feltro e un'**azienda** che li produce.

La carta goffrata o vergata viene fatta passare a secco dentro dei rulli che imprime un disegno più regolare di quello lasciato dal feltro. La differenza tra vergato e goffrato dipende dal tipo di disegno. Anche questo tipo di carta è usato in editoria, soprattutto sulle copertine.

Infine la carta può essere vergata con la filigrana: è il caso delle banconote, ma anche di carte speciali di libri preziosi o di album da disegno che lasciano intravedere un disegno all'interno. A differenza delle carte marcate a feltro o goffrate, nel caso della filigrana il disegno è nell'impasto e non impresso a posteriori sulla carta.

Il costo della carta

La carta si vende a peso, che è espresso in grammi per metro quadrato. Il cosiddetto PPB – Paper Printing and Binding, quindi carta, stampa e rilegatura – incide per circa l'8 per cento sui costi totali di un libro. Significa che la carta incide mediamente per circa un terzo di quella percentuale, ovvero dal 2 al 4 per cento. Il costo della carta però può variare moltissimo: si va dalle 700 euro a tonnellata della carta più scarsa, quella per fare fotocopie, ai 1500 euro di una carta preziosa. Naturalmente l'incidenza varia anche a seconda della quantità di copie stampate, del numero di pagine e delle dimensioni finali del libro, che però dipendono anche dal tipo di carta: se per esempio il testo è troppo corto perché il libro possa apparire un oggetto dignitoso, l'editore può decidere di rendere il libro più alto, aumentando la grammatura della carta – cioè lo spessore. Un altro procedimento consiste nel «gonfiare» la carta, aumentandone lo spessore a spese della densità: in questo caso si parla di «carta bouffant». È il caso di quei libri che pesano molto meno di quanto uno si aspetterebbe. La qualità della carta, insieme alla rilegatura che può essere cucita a mano o incollata, rimane l'indicatore principale, anche se invisibile, della raffinatezza dell'edizione.

La carta dei libri italiani

I libri d'arte e i cosiddetti «coffee table books», cioè i libri da arredamento, hanno spesso carte preziose, anche se le carte patinate possono ingannare.

Tra gli editori italiani di libri da leggere il più attento alla carta è **Sellerio**. I libri di Sellerio hanno un formato ridotto proprio perché altrimenti alcune collane costerebbero troppo per avere prezzi competitivi. Quasi ogni collana è associata a un particolare tipo di carta prodotta dalle Cartiere Miliani di Fabriano. In alcune collane non viene impiegata solo per la sovracoperta, ma anche per l'interno. La Memoria – la «collana blu» nata nel 1979 con la collaborazione di Leonardo Sciascia – ha la sovracoperta in **carta Ingres** e l'interno in carta naturale vergata delle Cartiere; il Divano ha la sovracoperta stampata al torchio su **carta Roma** fabbricata a mano e interamente di cotone, come le banconote, e l'illustrazione a colori incollata. L'interno è stampato in piano su carta naturale **Grifo** vergata o **Palatina** dai 70 ai 100 grammi, che è una grammatura molto alta.

Un'altra casa editrice che punta da sempre sulla carta è Adelphi. Non l'ha mai cambiata dal 1963, quando fu progettata. Le sovracoperte della Biblioteca Adelphi sono in carta Acquarello rigata marcata feltro su entrambi i lati, un'altra carta Fabriano. Le copertine della Piccola Biblioteca – quei piccoli libri color pastello, i tascabili – è in **Imitlin**, una carta goffrata inventata negli anni Quaranta sempre da Fedrigoni che «imita» tessuto. Ha **raccontato** Roberto Calasso che quando consegnò a Thomas Bernhard la sua autobiografia appena uscita, lo scrittore prese in mano il libro, «lo sfogliò, osservò attentamente la stampa, sembrava piacergli. Poi disse che la carta era buona. Non una parola di più».

In generale, la presenza di una sovracoperta su edizioni in brossura – cioè senza copertina rigida – è un indicatore. Tra gli editori più piccoli, anche Iperborea (ne abbiamo scritto **qui**) ha le sovracoperte in Imitlin, mentre l'interno è in una carta finlandese particolarmente morbida scelta per rendere i libri più facili da aprire. Un altro piccolo editore attento alla carta è Quodlibet.

Il Gruppo Mondadori, il maggiore editore italiano, compra la carta per tutto il gruppo dalla **Holmen Paper**, una grande cartiera svedese che produce anche legname. La carta dell'interno dei libri è una normale usomano di buona qualità, ma non ai livelli di Sellerio e Adelphi. Ci sono delle eccezioni per le collane più importanti, come i Meridiani e la Biblioteca della Pléiade di Einaudi che ricalca quella Gallimard, il cui interno è in carta Bible Ivory, una carta di pura cellulosa leggerissima (40/45 grammi per metro quadrato) ma molto resistente che si usa anche per le bibbie e i messali perché devono potere essere sfogliati senza rompersi e senza pesare tonnellate.

Gli interni dei libri Einaudi – il cui bianco spinse i fondatori di Adelphi alla imitlincolorata della Piccola Biblioteca – sono in normale carta usomano avoriata. Il colore avorio ha la funzione di diminuire la trasparenza delle pagine e, quindi, di migliorare la lettura. Le collane più importanti e costose, invece, sono definite anche dalla carta: l'interno dei Millenni e della NUE – Nuova Universale Einaudi – è in carta Fedrigoni **Arcoprint**, le copertine di cartone dei Coralli e Supercoralli sono rivestite ancora in imitlin, quelle dei Millenni e delle Grandi Opere in tela, le Letture sono in carta Simply Cotton.

Quanto inquina la carta

La natura vegetale della carta è rimasta stampata nelle parole con cui se ne parla: fogli deriva da foglie, papiro – da cui paper in inglese, papel in spagnolo, papier in francese e tedesco – è una canna di palude, libro deriva dal latino liber che è la parte più interna della corteccia, book è probabilmente legato a beech, che significa faggio. Soltanto il termine carta – che deriva dal greco χαράσσω, incidere – si sottrae all'etimologia vegetale. L'idea che la carta sia in qualche modo viva – o che comunque corrisponda alla morte di una cosa viva come un albero o una pianta, un po' come il consumo di carne o l'indossare pellicce a quella di un animale – è diventata comune da quando Internet ha offerto un'alternativa. Messaggi del tipo «Non stampare questa email. Salva un albero» sono comparsi quasi subito.

Non esiste un materiale su cui la sensibilità ambientale sia così sviluppata, forse perché la carta si butta, forse perché appare delicata e nobile o forse perché chi la apprezza – cioè chi apprezza i libri e la scrittura – è più ecologista di chi, per dire, ama automobili o telefonini.

Dal 1994 esiste un'organizzazione no profit internazionale chiamata **FSC – Forest Stewardship Council**, riconosciuta da Wwf e Greenpeace, che ha il compito di certificare ogni partita di cellulosa per assicurarsi che la carta che se ne produce non abbia devastato foreste, e che gli alberi siano stati abbattuti secondo parametri ecologicamente sostenibili. Così, se si chiede a un editore di un certo livello di che carta siano i libri che stampa, «certificata FSC» è la prima risposta. Esistono anche carte prodotte da partite di cellulosa ricavata dall'abbattimento incontrollato, per esempio, di boschi di betulle nell'est Europa, ma difficilmente finiscono nei libri. Soltanto il 15 per cento del legno ricavato dagli alberi tagliati in tutto il mondo ogni anno viene utilizzato per la carta, contro il 75 per cento che va in edilizia, mobili e riscaldamento. Ma non esistono simili parametri di controllo, per esempio, per i mobili Ikea. Alcuni libri anche di grandi editori – se gli autori sono o vogliono essere attenti all'ambiente – sono di carta riciclata. Il problema è che per non essere inquinante la carta riciclata dovrebbe essere grigia, perché sbiancare carta vecchia inquina di più che

produrne di nuova. Quando è bianca, l'inquinamento c'è stato lo stesso.

L'odore della carta

Prima che su quello che c'è scritto dentro, la forza di un libro si basa su 3 fattori: quello che si vede, quindi il formato, la grafica della copertina e in trascurabile proporzione **il carattere di stampa**; quello che si tocca, quindi la carta, se sia ruvida o liscia, sottile o spessa; e l'odore, che è l'elemento più inafferrabile e, forse per questo più romantico, per gli amanti dei libri. **L'odore della carta stampata** è entrato a tale punto a coincidere con la nostalgia per un mondo che scompare che è stato fatto proprio anche da un mondo – come quello della moda – che per i libri e la stampa non ha mai mostrato particolare trasporto. Nel 2012 Karl Lagerfeld e Wallpaper hanno lanciato Paper Passion Perfume, un profumo ispirato proprio a quello della carta, «for booklovers».

In realtà chiunque lavori nella produzione della carta e della stampa ti spiega che l'odore di un libro dipende da troppe variabili per potere essere controllato e riprodotto. «Che mi risulti»; dice Chiara Medioli di Fedrigoni-Fabriano, «nessun editore si è mai troppo occupato dell'odore dei suoi libri, che dipende dall'umidità, dall'età del libro, da dove è stato conservato, dal tipo d'inchiostro, dalla carta e da come tutti questi fattori interagiscono tra loro».

Ha raccontato Roberto Calasso che quando consegnò a Thomas Bernhard la sua autobiografia appena uscita, lo scrittore prese in mano il libro, «lo sfogliò, osservò attentamente la stampa, sembrava piacergli. Poi disse che la carta era buona. Non una parola di più».

I libri non sono importanti

Jacopo Cirillo, finzionimagazine.it, 4 marzo 2016

I libri non sono importanti. Nonostante questo sembra che siano diventati oggetti magici, sia nel senso di Propp che in quello di Zelda (the legend of). Basta avere un libro vicino per sentirsi più intelligenti ed è sufficiente aprirne uno per diventarlo. Questa taumaturgia romanzesca – perché è di narrativa che stiamo parlando, troppo pochi gli indignati per la poesia e i saggi – ha oltrepassato la quarta di copertina, irraggiandosi dappertutto e sfamando la sensibilità e l'anima di chi i libri li compra e li sfoggia.

I libri non sono importanti. Nonostante questo i poveri lettori forti, accerchiati dall'ignoranza e dall'analfabetismo di ritorno, si sono visti costretti a coniare una categoria a partire da una negazione e tirargli merda addosso: i non lettori. I non lettori sono quelli che non leggono romanzi, poveri sprovveduti che, obliterata qualsiasi plausibile complessità morale e di pensiero, vengono ridotti a una larva di disinteresse nei confronti dei libri. Operazione antiletteraria se ce n'è una, a pensarci, quella di far confluire la diversità in un imbuto di ignoranza e anoressia spirituale, ineluttabile *maelstrom* per chi non è minimamente interessato a leggere un libro.

Il non lettore è una caricatura nel senso wittgensteiniano dell'esagerazione di un dettaglio poco rilevante nella complessità del campione. Sarebbe come se i miei amici sportivi mi identificassero in quanto non calciatore e annullassero tutto ciò che di positivo (nel senso matematico) mi pertiene, come la simpatia, per esempio, o l'uso esacerbante di termini desueti. Se un losco messaggero mi avvicina per strada, mi tira una pallonata in faccia e mi «suggerisce» di iniziare a dare calci al supertele, io gli rispondo: che cazzo vuoi.

È vero, i libri non sono giochi di squadra, e nemmeno lavatrici, per riprendere una similitudine molto in voga; allo stesso tempo, però, la loro rilevanza culturale ha assunto dimensioni artificiali, un po' come il bambino sfigato e scarsissimo che nessu-

no vuole scegliere al momento di fare le squadre al campetto e allora l'educatore della parrocchia prova a spiegare ai ragazzini che dovrebbero sceglierlo proprio perché è scarso e dunque, in qualche deviato senso, speciale. Diciamolo una volta per tutte: i libri non sono speciali ed escludere il compagno più scarso dalla vostra squadra è la scelta giusta.

I libri non sono importanti, dicevamo, e nonostante questo hanno fatto la campagna #ioleggoperché, dove una legione di volontari si sparpagliava per le strade cercando di convertire i non lettori, in un afflato di oscurantismo degno di chi, non troppe generazioni fa, quegli stessi libri li bruciava allegramente, insieme al corredo genetico dei gatti neri. Il problema vero è che la categoria dei non lettori è diventata una figura del discorso e una linea di demarcazione: noi di qua e voi di là. E voi contate talmente poco da (im)meritarvi una definizione all'incontrario, un'identità costruita a partire dall'elencò di ciò che non siete e che, giocoforza, dovrete essere. Dovreste. Essere. Imperativo mascherato da condizionale presente, fastidioso quasi quanto il rimbrotto coniugale al condizionale passato: avresti dovuto, e invece.

Magari può sembrare che stiamo esagerando, ma in fondo è tutta una questione di contesto. Se iLibraio.it mi racconta i **dati Istat sulla diffusione dei libri** la suddivisione tra lettori e non lettori diventa pertinente perché, in questo caso, la formazione di categorie contingenti avviene all'interno di un sistema delimitato dalle sue stesse premesse. Ma la domanda: **i lettori sono più felici dei non lettori**, per esempio, cambia completamente il campo da gioco, travasando la contingenza nella necessità e nell'assolutismo, e questa (lo dico? lo dico) è una cosa fascista. O religiosa, decidete voi.

Considerare i libri come oggetti magici che conferiscono proprietà spirituali a chi li maneggia e pensare che i libri facciano particolarmente bene alle

persone nella misura della loro libritudine porta a devianze abbastanza preoccupanti. Come i libri distillati, di cui hanno parlato praticamente tutti (1, 2, 3 e 4) da tutti i punti di vista possibili e che implicano una frase che, se la leggessi di notte con le luci spente, la fiammella tremolante e un gufo che ulula sul ramo più alto di un vecchio salice nodoso, mi farebbe davvero rabbrivire: distillati o integrali poco importa, l'importante è leggere. L'importante. È. Leggere. I libri sono diventati lettura, si sono trasformati nella pratica che sottendono. Sarebbe come se un papà prendesse sulle ginocchia la figlia quattordicenne circondata da compagni di classe in piena tempesta ormonale e le dicesse: figliola, non preoccuparti di trovare la persona giusta, né che la prima volta sia speciale. L'importante è scopare. Ma babbo... Aspetta, fammi finire. Hai presente quel ragazzo che ti guarda sempre dall'ultimo banco? Quello brutto, con i brufoli, gli occhialoni e che puzza come una discarica? Proprio lui. Ecco, tu scopatelo, e poi vediamo.

Se i libri si trasformano in lettura, la lettura abolisce i libri. Perché è ovvio che se in un romanzo ci sono 500 pagine quelle 500 pagine fanno parte del romanzo e, in quanto tali, vanno lette, com'è ovvio che se su 500 pagine 150 potrebbero essere tranquillamente tagliate senza togliere nulla all'esperienza di lettura, allora abbiamo un problema di editing a monte, e cioè che quel romanzo doveva essere pubblicato in prima edizione SENZA le 150 pagine inutili. Il dilemma di questo discorso è che è talmente condivisibile che diventa quasi impossibile da sostenere, a causa di quello strano meccanismo legato ai discorsi culturali che tendono a complessificare i sillogismi, come se avessero paura delle cose lineari, in una continua corsa all'oro che potrebbe anche trasformarsi in una corsa alla piritite, tanto l'importante è correre. Ma noi non siamo gazzelle, né leoni, siamo gente che legge libri per piacere, lavora con i libri per passione e tende a scoprire persone che gli piacciono o, comunque, che si sono lavate prima dell'appuntamento.

È come se i libri si impegnassero troppo a essere considerati dalla gente, e chi si impegna troppo

spesso ha la coda di paglia, o anche peggio. Come i nostri due nuovi amici Esposito e Pierobon, in una meravigliosa tavola di Mauro Entrialgo e del suo Tyrex (pubblicato in Italia da Diábolo Edizioni).

Esposito non si impegna ma supera l'esame, pur partendo dallo stesso livello di Pierobon. Pierobon si impegna tantissimo ma non riesce a superare il risultato del compagno e, proprio per questo, viene bocciato. Immaginiamo Pierobon come un messaggero di #ioleggoperché che si sbatte come un matto per convertire gli amici in lettori. Esposito, invece, è un tipo normalissimo a cui non frega nulla dei libri ma preferisce guardare le serie tv e giocare ai videogiochi, invece di studiare per l'esame. Magari va pure a un concerto, ogni tanto, o a una mostra, e di certo non viene a spaccarci le balle con gli hashtag e il cibo dell'anima ma rimane nel suo, senza pretese di necessità morale. Insomma: Esposito è un tranquillone, Pierobon un rompicoglioni che non supera nemmeno la prova. Chi vorreste come compagno di banco, tra i due? Ecco.

Guardare un film o una serie tv, giocare ai videogiochi, ascoltare musica e leggere un libro hanno lo stesso statuto, partono entrambi da cinque e mezzo. Solo che, al contrario dei cuginetti, il libro si impegna troppo, si sente più importante degli altri, si arroga la presunzione della propria miglioratività, come se essere letterario fosse un upgrade. Ma essere letterario non è un upgrade, come non lo è essere cinematografico o seriale, e i promotori dei libri si impegnano un po' troppo per convincerci e questo, com'è normale in ogni attività e relazione umana, allontana i potenziali lettori, invece di avvicinarli. Perché Esposito ha passato l'esame non solo per meriti personali ma anche, se non soprattutto, per demeriti altrui. È l'idiozia di Pierobon a spingere Esposito verso il traguardo, come una profezia che si autoavvera, ma al contrario.

Se i discorsi attorno ai libri continueranno a perseguire questa strada, se la massa critica dei messaggeri della lettura continuerà ad aumentare e diventerà ancora di più parte di un discorso culturale collettivo, rischiamo seriamente di fare la figura degli idioti davanti al 99 per cento degli italiani che non siamo

Considerare i libri come oggetti magici che conferiscono proprietà spirituali a chi li maneggia e pensare che i libri facciano particolarmente bene alle persone nella misura della loro libritudine porta a devianze abbastanza preoccupanti.

noi e di fallire pierobonescamente l'esame, che poi è l'esame del mercato, ed è il mercato che permette agli editori di pubblicare i libri ed è il mercato che permette agli scrittori di continuare a scriverli. E forse è Fabio Volo che dà la possibilità ad Antonio Moresco di sfornare mattoni.

Non vogliamo fare gli apodittici, semplicemente qualsiasi complessificazione e intellettualizzazione di questo sillogismo ha la valenza di una scoreggia affidata al vento. E gli angeli dei libri mangiano molti fagioli.

I libri non sono importanti, dicevamo. Per questo **Finzioni** è tutto nuovo, per questo abbiamo lavorato per mettere in piedi un sito che prova a riportare i libri alla loro dimensione, senza complessi di inferiorità mascherati da complessi di superiorità

mancata. I libri non sono nemmeno intoccabili, non devono esserlo, e buttarli giù da questo cazzo di piedistallo da vitelli d'oro è l'unica possibilità che ci rimane per divertirci nel leggerli, e nel raccontarli tra amici.

Per questo Finzioni cambia, per essere un sito che non ci prova troppo a parlare di libri, che non si impegna troppo a contagiare i non lettori e che, semplicemente, si diverte, fatto da persone che si divertono a leggere i libri e a guardare i film e le serie tv, a giocare con i videogiochi e a farsi i fatti propri, cullati dalla beata ignoranza. I libri non sono nulla di più che libri, oggetti culturali in connessione con altri oggetti culturali e con le persone con cui vengo-
no in contatto. Niente di più e, soprattutto, niente di meno.

È come se i libri si impegnassero troppo a essere considerati dalla gente, e chi si impegna troppo spesso ha la coda di paglia, o anche peggio.

I primi romanzi di HarperCollins in Italia e i progetti per il futuro

Antonio Prudenzeno, illibraio.it, 4 marzo 2016

Dopo lo sbarco in Italia dello scorso ottobre, è il momento dell'uscita dei primi romanzi della filiale nostrana del gruppo HarperCollins, che guarda anche a un pubblico maschile...

Il 31 marzo sarà in libreria il thriller psicologico *Quelle belle ragazze* di Karin Slaughter, il primo libro pubblicato da HarperCollins in Italia. **A ottobre scorso, nel mezzo delle polemiche su Mondazzoli, abbiamo infatti raccontato dello sbarco in Italia del gruppo Usa**, con Paola Ronchi, già direttore generale della ex Harlequin Mondadori spa, che è diventata dg della neonata filiale italiana del marchio di proprietà di News Corp (dunque di Rupert Murdoch), e che **ha concesso a [ilLibraio.it](http://illibraio.it) la sua prima intervista** nella nuova veste.

In Italia la casa editrice può contare su un brand già noto come Harmony (nelle edicole e in digitale), oltre che su HC – ex HM –, linea dedicata alla women's fiction, partita poco più di 3 anni fa (sia in libreria sia in digitale), su eLit (solo digitale). *Quelle belle ragazze*, che racconta una storia agghiacciante, guarda anche a un pubblico maschile.

A proposito del nuovo marchio HarperCollins, dopo il thriller di Karin Slaughter, a inizio maggio arriverà *Unrivaled – La sfida* di Alyson Noël, primo lancio in contemporanea mondiale firmato HarperCollins Publishers; negli stessi giorni, sarà in libreria *In viaggio con Albert* di Homer Hickam, poetico romanzo sull'amore e su un viaggio dal West Virginia

alla Florida. Entro l'estate saranno pubblicati, tra gli altri, *La spia inglese* di Daniel Silva e *Una valigia piena di sogni* di Paullina Simons, su un viaggio che cambierà le vite dei protagonisti. Dopo Noël, a metà giugno ancora spazio al genere young adult, con *Emancipated – L'altra faccia della libertà*. In totale, tra fine marzo e metà luglio verranno proposti 12 libri, anche di narrativa letteraria. E in futuro, a quanto ci risulta, saranno pubblicati anche autori italiani e testi di non fiction.

Resta da capire con quale concreto impatto il gruppo Usa (120 marchi nel mondo, dagli Stati Uniti al Sudamerica, passando per l'Europa, l'Asia e l'Australia, e 150 paesi in cui i suoi testi vengono distribuiti) intende entrare nel mercato italiano. HarperCollins attualmente è presente in 18 paesi, e recentemente ha aumentato la sua influenza nel mercato europeo (l'intenzione è stata confermata dal presidente e ceo Brian Murray). Ma in Italia, almeno per il momento, si parte con un numero limitato di titoli: nel corso del 2016, tra i marchi HarperCollins e HC, le uscite saranno una sessantina.

Sempre a proposito della filiale italiana, **ha da poco annunciato l'acquisizione di 20lines, community (nata nel 2012 da un'idea di 4 italiani) che permette agli utenti di condividere e leggere testi brevi**. La start up, come accade per Wattpad, è apprezzata soprattutto dagli adolescenti. Va detto che alla casa editrice mancava un tassello social: su **20lines** si incontrano lettori e scrittori (gli utenti più attivi sono, nell'ordine, in Italia, Stati Uniti, Regno Unito, Spagna e Francia), per condividere esperienze su testi brevi, adatti alla fruizione via smartphone. In questo spazio, dunque, HarperCollins Italia cercherà autori e storie per il futuro e andrà in cerca di nuove tendenze, sondando anche i gusti del pubblico.

Jonathan Franzen: «Mi ispiro a Gramsci ma scrivo commedie»

Intervista all'autore in occasione dell'uscita italiana del suo ultimo libro: «Racconto con ironia la dittatura del web in cui viviamo»

Antonio Monda, «la Repubblica», 5 marzo 2016

Il quinto romanzo di Jonathan Franzen – *Purity*, in uscita da Einaudi – rappresenta una variazione sofferta, e per alcuni versi sorprendente, di alcuni temi affrontati nei libri precedenti. Confermando un grande talento letterario intriso di dolore, e una visione del mondo in cui il pessimismo della ragione prevale sull'ottimismo della volontà. Non a caso, Gramsci compare tra le letture di uno dei personaggi di un libro dai temi forti e molto attuali: dall'allarme sulla «dittatura» di internet, paragonata a quella della Ddr, a una visione del femminismo (incarnato in una delle donne del romanzo, Anabel) come atteggiamento rigidissimo, dogmatico, insopportabile.

Una visione che ha attirato molte polemiche sullo scrittore, quando *Purity* è uscito negli Usa. Ora però, passati molti mesi, Franzen ostenta serenità. Anzi, preferisce soffermarsi su altri aspetti. Come la sua citazione del padre del comunismo italiano, ad esempio: «Non pretendo di essere un esperto di Gramsci», racconta dalla sua casa di Santa Cruz, in California, dove ormai vive buona parte dell'anno, «ma quella sua affermazione su pessimismo e ottimismo mi ha sempre colpito. E si adatta bene al senso del libro».

Purity, la protagonista, è una ragazza piena di debiti contratti per studiare entra in contatto con una serie di personaggi inquietanti. Tra cui Andreas Wolf, che ricorda molto Assange.

Un riferimento di cui mi sono pentito: avevo in mente di raccontare un fuorilegge idealista dagli

anni Ottanta. All'epoca non si sapeva chi fosse Assange, e Snowden non era neanche nato.

Qual è la sua opinione su di loro?

Credo che uno scrittore non debba avere questo approccio. Esiste una certa critica, specie europea, che si aspetta che lo scrittore esprima un giudizio etico: niente di più sbagliato.

Il romanzo ha anche una forte dimensione politica: la Germania Est è descritta come La Repubblica del Cattivo Gusto...

Ovviamente ha rappresentato qualcosa di molto peggiore che semplice cattivo gusto. Ho vissuto un anno a Berlino e mi sono appassionato a quel mondo, raccontato spesso con enfasi melodrammatica, anche in buoni film come *Le vite degli altri*. Ho cercato di narrare con realismo lo squallore della realtà comunista, dove moriva ogni forma di bellezza, cercando di mantenere un approccio anti-ideologico.

Ci faccia un esempio.

Wolf, appunto: mi affascinano i dissidenti e tendiamo a celebrarli per il loro coraggio. Ma spesso sono anche insopportabili narcisisti: questo è il materiale che deve interessare in primo luogo lo scrittore.

Andreas è un nemico di ogni istituzione, ma arriva a dire che Google può essere più pericolosa del governo: condivide?

Assolutamente sì. Internet ha un potere persuasivo e invasivo che nessun governo ha mai avuto in passato: attraverso lui esprimo una mia paura.

Al di là dei riferimenti all'attualità, su un piano più generale si può definire Purity come un libro sul declino degli ideali giovanili?

Sì, a patto di aggiungere che si tratta di un processo inevitabile, nello stesso tempo utile e ridicolo: nel momento della crescita avvertiamo i nostri limiti, e i limiti delle idee in cui abbiamo creduto. Il romanzo affronta il rapporto tra la purezza degli ideali e le nostre aspirazioni o desideri, che non sono affatto puri.

Nel momento del suo idealismo giovanile lei ha lavorato alla rivista «Catholic Worker»: la fede religiosa l'ha segnata?

Sono stato educato secondo i dettami della dottrina congregazionalista, ma gli ideali di quella rivista mi appassionavano. Devo ammettere però che la molla trainante era una ragazza che lavorava in quello stesso ambiente. La mia fede mi ha segnato anche se non è mai stata forte, e molto di quello che cercavo nella religione l'ho trovato nella letteratura. Ma ho una venerazione per San Francesco, mi commuove il suo rapporto con la natura e gli animali.

E allora torniamo alla letteratura. Lei definisce commedie i suoi libri, ma non lo sembrano affatto.

È un mio cruccio, perché sono convinto che lo siano, a cominciare da *Le Correzioni*. L'unica cosa che

posso aggiungere è che tragedia e commedia vengono dalla stessa radice.

Nel romanzo si sottolinea che un tempo i libri brevi erano considerati classici, ma ora sembra che tutti vogliano scrivere romanzi lunghissimi.

Anch'io scrivo libri piuttosto lunghi: non riesco a scriverli brevi. Ma faccio un discorso generale: esiste un atteggiamento, nato spesso dall'insicurezza, che porta a gonfiare i libri a dismisura, come se la lunghezza equivalesse a qualità, cosa che poi ottiene riscontro nei giudizi critici e nei premi letterari. Niente di più stupido, basta rileggere titoli come *Fiesta* di Hemingway, *L'urlo e il furore* di Faulkner o *Il Grande Gatsby* di Scott Fitzgerald per vedere grandi libri che hanno poche pagine.

Nel libro i padri sono violenti o assenti e le madri crudeli e non troppo intelligenti.

In questo caso si tratta della prospettiva dei personaggi, non necessariamente della mia: io li definisco complicati.

Il sesso nel romanzo non è mai appagante, anzi spesso è proprio squallido.

Dopo una serie di domande dai riflessi autobiografici, ciò che mi chiede può apparire imbarazzante. Rispondo allora che questa rappresentazione è tipica della letteratura ambiziosa: in *Purity* ho alzato il volume ovunque, e a volte il rumore diventa sgradevole.

«In Purity ho alzato il volume ovunque, e a volte il rumore diventa sgradevole.»

Luca Serianni: altro che «petaloso», l'italiano è consegnato al banale

Il linguista: il lettore spesso non sa riconoscere, né produrre, argomentazioni.
Introdurre l'inglese al posto dell'italiano è una «corrosione» della lingua.
Il politicamente corretto è «una gabbia»

Bruno Giurato, linkiesta.com, 5 marzo 2016

Più che il temutissimo «analfabetismo di ritorno» il problema che gli italiani hanno con l'italiano sembra essere una sempre maggiore «genericità» nell'uso della lingua. L'impovertimento del vocabolario a disposizione di parlanti e scriventi (le famose duemila parole che non possono bastare), sempre meno sfumature concettuali e sintattiche; una scuola che abitua sempre meno a leggere, fin dall'inizio. In breve: l'asservimento al banale.

«Il problema è la perdita del lessico che non sia proprio quello corrente. Non sto parlando di parole rare e preziose», dice a **Linkiesta** Luca Serianni, filologo, ordinario di Storia della lingua italiana alla Sapienza di Roma. E spiega: «Una mia amica che insegna al liceo mi raccontava che un ragazzo non sapeva cosa volesse dire il verbo “cingere”».

E non è una parola particolarmente ricercata.

Non lo è. E se applichiamo questa carenza lessicale alla comprensione, per esempio, di un editoriale di un giornale ci accorgiamo che anche quest'ultimo può risultare opaco. Ma c'è un altro elemento preoccupante.

Quale?

L'organizzazione testuale. Costruiamo un'argomentazione per cercare di arrivare a una certa conclusione, disponiamo tessere come «dunque», «infatti» e simili, secondo una certa strategia precisa che non può essere alterata. Ma questa non viene riconosciuta dal lettore, né spesso la si sa produrre scrivendo in proprio.

Stiamo creando nuove generazioni di a-grammaticali, persone che non sono in grado di creare delle connessioni esprimere un ragionamento?

C'è poca attenzione verso questo problema. Ormai, da qualche decennio abbiamo raggiunto «l'italiano standard». Non c'è più il problema del conflitto col dialetto: quest'ultimo esiste ancora, ma non minaccia il possesso dell'Italiano. Manca l'abitudine alla lettura di testi saggistici, che l'editoria pensa per il cosiddetto «lettore colto» (e non sto parlando di testi particolarmente ardui). E questo produce delle conseguenze generali anche sul modo di pensare.

I libri di letteratura in uso alle superiori sono fatti di poche righe d'autore, accompagnate da pagine e pagine di analisi del testo, più o meno di derivazione strutturalista. Le pare un approccio in grado di educare alla lettura?

Sicuramente no. Il commento di un testo non deve schiacciarlo. E il testo non è da sottoporre ad una griglia interpretativa rigida, anche se l'infatuazione «narratologica» si sta ormai attenuando, e questo è un bene. Anche un testo antico andrebbe commentato spiegando sobriamente il significato delle parole. Ed esplicitando le sfumature. Quando Leopardi, nel *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, dice: «Altro ufficio più grato / Non si fa da parenti alla lor prole», «ufficio» è il dovere, i «parenti» sono i genitori e il «dovere» è quello appunto dei genitori di consolare il bambino appena nato. Come si vede ci sono parole che a noi sembrano riconoscibili, ma sono usate, in un grande classico non troppo lontano, in un'accezione diversa da quella corrente.

Un po' come Dante. In «Tanto gentile e tanto onesta pare», «gentile» non vuol dire gentile, «onesta» non vuol dire onesta, e «pare» non vuol dire pare. Ma parlando di rimedi all'analfabetismo: cosa ne pensa dei riassunti?

È un ottimo esercizio, è l'esercizio principe, perché verifica insieme sia la capacità di capire il testo che si legge, sia quella di individuarne le gerarchie, sia, infine, quella di abituare a un uso della lingue essenziale, senza allungare il brodo. Il riassunto funziona anche come arricchimento del lessico.

I neologismi. C'è stata una fiammata «petalosa» per l'invenzione linguistica del piccolo Matteo di Copparo, che è rimbalzata sui social. L'invenzione di nuove parole sembra sempre più a carico della «lingua d'uso», e sempre meno merito degli autori letterari.

Intanto le parole introdotte da un singolo individuo (quelle di cui possiamo riconoscere il cosiddetto «onomaturgo», vale a dire l'inventore) sono pochissime. «Inurbarsi» è una parola introdotta da Dante, ma appunto da Dante, non dall'ultimo venuto: i neologismi sono in maggior parte parole senza un padre. Detto questo, l'episodio di «petaloso» dimostra l'intelligenza della maestra. Che ha valorizzato l'errore creativo del bambino (del resto comunissimo: chiunque sia a contatto coi ragazzi sa bene che la loro creatività di parlanti è del tutto fisiologica) e ha coinvolto l'Accademia della Crusca.

Accenno ai social. Basta una parola per scatenare ondate di entusiasmo (come nel caso «petaloso») o di terribile indignazione. Guerre tra i significanti che spesso nascondono il legame tra la parola e la cosa. È vero, come disse Umberto Eco facendo infuriare mezzo il mondo umbratile degli utenti Facebook, che i social hanno dato la parola a legioni di imbecilli?

[Ride, ndr] Riconosco la tipica impronta di Eco in questa affermazione. Il rischio naturalmente c'è. Ma c'è anche un aspetto positivo di socializzazione. Anche se dal punto di vista educativo il troppo tempo passato sui mezzi telematici è comunque un surrogato del contatto diretto. E soprattutto riduce in modo impressionante il tempo dedicato alla lettura e alla riflessione; quello in cui si costruisce la propria lingua e la propria identità. Ma sono rischi inevitabili.

In queste settimane sta tenendo una serie di conferenze romane sulle «tre corone» (Dante, Petrarca, Boccaccio). Gli scrittori antichi sono un polveroso magazzino a cui l'ingresso è consentito solo a specialisti attrezzati, o una riserva di creatività di senso e lessico a disposizione di tutti i parlanti e gli scriventi?

Sono certamente ancora attuali. E durante la mia prima lezione ho constatato che il pubblico era fatto di tanti ragazzi di scuola. Certamente è importante come si presentano i classici ma, attenzione, è ancora più importante non volerli attualizzare a tutti i costi.

«Il problema è la perdita del lessico che non sia proprio quello corrente. Non sto parlando di parole rare e preziose.»

Scrivere la metropoli americana

Città in fiamme di Garth Risk Hallberg (Mondadori) e *Giorni di fuoco* di Ryan Gattis (Guanda). New York nel blackout del '77, Los Angeles nelle rivolte afroamericane 1992, due laboratori di rappresentazione romanzesca

Luca Briasco, «Alias del manifesto», 6 marzo 2016

Il 2016 si è aperto, in Italia, con la pubblicazione quasi in simultanea di due romanzi che, nella seconda metà dello scorso anno, hanno suscitato grande interesse critico negli Stati Uniti, occupando il centro del dibattito letterario e segnando l'ascesa o la definitiva consacrazione di due autori, entrambi sotto i 40, con i quali è molto probabile che continueremo a fare i conti nei tempi a venire. Esaminarli insieme non è una forzatura in quanto i due libri, pur diversissimi per mole, costruzione e stile, sono accomunati da un nucleo forte, che ne sancisce l'originalità e che, in entrambi i casi, ruota intorno a un episodio di storia urbana che ha lasciato un segno profondo nell'immaginario collettivo, americano e non solo.

Nel caso di *Città in fiamme*, di Garth Risk Hallberg (Mondadori, traduzione di Massimo Bocchiola, pp 1005, euro 25), l'azione si svolge tutta a New York e culmina nel blackout del 13 luglio 1977, mentre in *Giorni di fuoco*, di Ryan Gattis (Guanda, traduzione di Katia Bagnoli, pp 410, euro 22), la trama è tutta concentrata nei 6 giorni di rivolte e saccheggi che, tra il 29 aprile e il 6 maggio del 1992, sconvolsero l'area di Los Angeles, a seguito dell'assoluzione di 3 agenti di polizia accusati di uso eccessivo della forza durante l'arresto dell'afroamericano Rodney King.

Questo, dunque, il primo dato di fatto: tanto Hallberg quanto Gattis scelgono di confrontarsi con grandi eventi pubblici, indagandone le dinamiche o le origini; ed entrambi optano per quella che è forse l'unica via di racconto possibile: l'affresco corale.

Dopo una lunga sequenza di romanzi che hanno scelto di scandagliare l'America e le sue trasformazioni a partire dalla famiglia – una vera e propria serie, di cui *Pastorale americana* rappresenta probabilmente l'atto fondativo, e *Le correzioni* e *Middlesex* due snodi fondamentali –, è come se, con questi due libri ponderosi nei quali i personaggi si affollano, invadono le pagine, si raccontano a volte fino all'eccesso e si trasformano a turno in coscienze centrali e testimoni degli eventi pubblici, lo sguardo autoriale tornasse ad allargarsi, guidato e sorretto da una fiducia quasi ottocentesca nella capacità di interpretare la storia, di colmare lo iato tra vicende individuali e moti collettivi.

Di spirito ottocentesco, non a caso, ha parlato molta della critica americana, soprattutto in riferimento al romanzo di Hallberg. Non esiste quasi un recensore che non abbia fatto il nome di Dickens, e in particolare di *Casa desolata*, soffermandosi sugli elementi di *Città in fiamme* che più da presso ne ricordano le architetture narrative: dai personaggi, quasi tutti orfani in senso letterale o metaforico, al gioco di coincidenze al limite dell'inverosimile che consente a tutte le loro vite di intrecciarsi dentro una metropoli che, quanto a estensione e tentacolarità, batte per distacco la Londra vittoriana.

E accanto a quello di Dickens – cui andrebbe aggiunto, non meno centrale, il Balzac di *Le illusioni perdute*, espressamente evocato nel romanzo attraverso il personaggio di Mercer, il giovane afroamericano che sbarca a New York col sogno di scrivere il grande romanzo americano, convinto che la narrativa possa ancora insegnare, e forse insegnargli, a

conoscere il mondo –, compare sistematicamente, nelle disamine critiche, il Tom Wolfe di *Il falò delle vanità*, l'altro grande affresco newyorchese che ha segnato a fondo il romanzo contemporaneo e che muove, seppur in una chiave satirica e polemica cui Hallberg è del tutto estraneo, dalla stessa volontà di restaurare la narrazione ottocentesca, e dall'ambizione smisurata di rendere per intero, attraverso il romanzo, la complessità e la frammentazione della metropoli contemporanea.

Un quadro, quello delle possibili influenze, affinità o modelli dichiarati, che rimarrebbe tuttavia incompleto se non si facessero altri due nomi. Il primo, anche stavolta esplicitamente evocato nel testo, e sempre per bocca di Mercer, è quello di Fitzgerald e del *Grande Gatsby*, di cui Hallberg evoca e si sforza di riproporre la capacità, istintiva quanto affinata in pagine dalla finissima cesellatura, di ricostruire la città nelle sue costanti trasformazioni, intessendo una fitta trama simbolica nella quale lo splendore dei palazzi del potere (il grattacielo degli Hamilton-Sweeney o il loro mega-appartamento nell'Upper West Side) e i caseggiati malandati tra il Village, Soho e Hell's Kitchen nei quali ribolle la rivolta del punk riproducono le tensioni sociali, i sogni di mobilità, le illusioni e la ferocia di un'intera nazione.

Il secondo, richiamato con grande acume e intuizione dalla decana dei recensori americani, Michiko Kakutani – che ha accolto con pari entusiasmo *Città in fiamme* e *Giorni di fuoco* –, è quello di Donna Tartt, che nel *Cardellino* costruisce una New York non meno dickensiana, seppur attraverso un'operazione se possibile ancor più radicale e insolita. Se per Hallberg infatti Dickens, insieme a Balzac, rappresenta un modello per un'operazione totalizzante e per una lettura a 360 gradi nella quale è la topografia stessa della città, la logica che sembra sottenderne il caos, a consentire i ripetuti incroci di storie e di vite, Tartt scrive, letteralmente, un romanzo dell'Ottocento: un'altra storia di orfani e trovatelli che, calando il lettore in un mondo che appare quasi sospeso nel tempo, si muove sempre sull'orlo dell'anacronismo, evitandolo per forza di stile fino

a quando la narrazione vira in direzione del crime, tra mafia russa e grandi traffici di droga, e precipita nell'inverosimiglianza più barocca.

Diversi i modelli cui attinge Gattis. Se parlando di Hallberg tutti i recensori hanno fatto il nome di Dickens, altrettanto concorde è stata la critica quando si è trattato di individuare il nume tutelare dietro *Giorni di fuoco*. La narrazione in presa diretta, la cura nella resa dei dialoghi, la capacità mimetica di trasporre in prosa non solo la lingua, ma perfino i processi mentali dei personaggi e della loro cultura di strada, richiamano direttamente il magistero di Richard Price e dei suoi grandi romanzi su New York: da *Clockers* a *La vita facile*, fino al più recente *Balene bianche*. Alle architetture complesse di Hallberg, sulle quali tornerò tra poco, Gattis contrappone una scelta narrativa relativamente semplice e lineare. Anziché raccontare in presa diretta le rivolte e i saccheggi seguiti alla sentenza sul caso Rodney King, *Giorni di fuoco* si concentra sulle conseguenze inevitabili di «121 ore di anarchia in una città di circa 3,6 milioni di abitanti all'interno di una contea di 9,15 milioni»: decisamente, «un lungo arco di tempo per saldare i conti». Ed è infatti una resa di conti, una vera e propria faida tra due bande di latinos di Lynwood, uno dei mille sobborghi di L.A., a costituire il cuore del romanzo: dal brutale assassinio di Ernesto Vera, un onesto lavoratore con l'unica colpa di avere un fratello e una sorella affiliati a una gang, alla catena di vendette trasversali che ne conseguono, sono le regole della violenza e della fratellanza, del territorio e dell'identità collettiva come valore da difendere a ogni costo, a dettare tempi e filosofia del racconto.

I personaggi prendono il proscenio a turno, scambiandosi il testimone da un capitolo all'altro, e da un giorno all'altro. Ogni capitolo ha dunque un narratore diverso, che figura nel precedente ora come co-protagonista, ora come semplice comprimario, ora addirittura come presenza casuale: un meccanismo molto simile a quello utilizzato da Jennifer Egan in *Il tempo è un bastardo*, ma senza l'ombra delle distorsioni temporali e degli esperimenti linguistici che contraddistinguevano quel romanzo, e ai

quali Gattis contrappone un'unità di tempo, luogo e azione quasi aristotelica nel suo rigore. Quelli che leggiamo e a cui quasi ci sembra di assistere sono veri e propri monologhi in presa diretta, nei quali alla descrizione dei fatti, e al crescendo di violenza che finisce per travolgere ognuno dei protagonisti, si alternano riflessioni, divagazioni sul proprio passato, veri e propri micro-trattati di filosofia spicciola. Un aspetto, questo dell'autocoscienza delle voci narranti, che parte della critica ha trovato discutibile, parlando di effetto irrealistico e di rallentamenti nel ritmo del racconto: ma che è senz'ombra di dubbio frutto di una scelta consapevole, e della volontà di dare la parola a tutti i personaggi, sfidando le leggi della verosimiglianza fin dal primo capitolo, quando è Ernesto Vera in persona a raccontare, in soggettiva, il pestaggio e l'accoltellamento che culmina nella sua morte.

Tanto dunque è lineare la scelta narrativa di Gattis – una radicalizzazione estrema della *tranche de vie* – quanto è complessa, e forse almeno in parte contraddittoria, quella di Hallberg. Nel prologo di *Città in fiamme*, un io narrante del quale conosceremo l'identità solo alla fine del romanzo si trova in «un appartamento altrimenti disabitato sulla Sedicesima Ovest», e in particolare nel portico dell'appartamento, «sorretto da pali così alti che sembra di stare a Nantucket», affacciato su uno di quei cortili interni che lasciano filtrare le sirene, i rumori del traffico, le voci della metropoli. «Dopotutto», ci dice l'anonima voce, «in questo cortile non c'è niente che non ci fosse già nel 1977; forse l'anno non è questo, ma quello; e tutto ciò che segue deve ancora venire.

Forse una molotov sta volando nel buio, forse un reporter sta attraversando di corsa un cimitero; forse la figlia del pirotecnico è ancora appollaiata su una panchina coperta di neve a proseguire la sua veglia solitaria. Perché se le prove indicano qualcosa, è che non esiste un'unica Città. O che, se esiste, è la somma di migliaia di varianti, tutte in gara per raggiungere lo stesso punto».

Stupisce che la critica, molto attenta a rintracciare le fonti letterarie e non cui Hallberg ha attinto, abbia invece trascurato quella che appare una vera e propria dichiarazione di poetica. Facendo apparire sulla scena, in simultanea, azioni e personaggi che si dipaneranno nel corso del romanzo, la voce narrante dichiara espressamente quale sarà l'obiettivo finale del suo racconto: narrare la città come somma di migliaia di varianti, registrarne i movimenti convulsi e le misteriose convergenze in quell'unico punto che sarà il blackout, la resa dei conti finale. O forse, invece, l'innocente cortile sulla Sedicesima Ovest dove tutto rivive, perché la molotov sta ancora volando nel buio, perché è «piena estate», e chi racconta è ancora e sempre «nel pieno della vita». Nelle sezioni migliori del romanzo, quando sulla tentazione di ricostruire nei dettagli le vite dei personaggi prevale la capacità davvero impressionante di tenerli tutti sul filo, seguendoli passo passo nelle loro esplorazioni dello spazio urbano, Hallberg raggiunge una sincronia spazio-temporale che ha qualcosa di davvero nuovo, e memorabile: e che fa di *Città in fiamme* un romanzo forse imperfetto, ma che apre prospettive inedite ed è certamente destinato a rimanere.

*Tanto dunque è lineare la scelta narrativa di Gattis
– una radicalizzazione estrema della tranche de vie –
quanto è complessa, e forse almeno in parte contraddittoria,
quella di Hallberg.*

Iniziazione anni Cinquanta al rigore della vita

Classici moderni americani. Fra New York, Chicago, Detroit, due giovani coppie intrecciano i loro destini. L'avvio al climax è prolisso, ma già brillanti i dialoghi familiari: *Lasciar andare*, l'esordio al romanzo di Philip Roth

Francesca Borelli, «Alias del manifesto», 6 marzo 2016

Il più spudorato, irriverente, sarcastico tra gli scrittori americani viventi debuttò al romanzo facendosi forte di una certa prudenza espressiva, probabilmente acquisita anche in conseguenza della batosta che gli venne dalle reazioni isteriche con le quali furono accolti i racconti di *Goodbay Columbus*, il suo esordio alla narrativa tacciato di antisemitismo, che scatenò la Lega antidiffamazione della B'nai B'rith e, più tardi, la Yeshiva University di New York: lì, al centro di una tavola rotonda, il giovane Philip Roth si trovò a difendersi da un inventario di accuse demenziali, immediatamente capitalizzate come riserva alla quale attingere per alcune delle sue irresistibili digressioni narrative.

Ma per convertire in frutti del sarcasmo il veleno di quello shock gli ci vollero non meno di 7 anni, quando con il *Lamento di Portnoy* il vulcano delle sue ruminazioni esplose travolgendo e riscattando tutti i suoi precedenti scacchi esistenziali. Aveva alle spalle, fra l'altro, un matrimonio che la sua biografa Claudia Roth Pierpoint definisce il «più devastante, doloroso e duraturo dal punto di vista degli effetti dopo quello tra Scott (Fitzgerald) e Zelda»: proprio alla sua prima moglie, Maggie Williams, Philip Roth dedicò il primo romanzo, che Einaudi ha appena fatto ritradurre a Norman Gobetti con il titolo *Lasciar andare* (pp 748, euro 24), dopo cinquant'anni dalla prima pubblicazione per Bompiani.

Nella vita vera Roth sperimentò una sequenza di scenate matrimoniali, ricatti e imbrogli dai quali si sarebbe emancipato solo quando gli riuscì di trasfigurarli nelle gesta di una delle sue più godibili

«eroine» letterarie, la Maureen protagonista di *La mia vita di uomo*. Ma al tempo del primo romanzo, il ménage non doveva andare ancora tanto male, se la figura sulla quale Roth riversò i tratti della moglie si presenta al lettore come una donna intelligente, problematica, spigolosa, ma in fin dei conti attraente: Martha Reganhart è, nel romanzo, la compagna del protagonista Gabe Wallach, ma al tempo in cui lo incontra ha già due figli, Cynthia e Mark, ora alle prese con la difficile digestione di una nuova presenza maschile nella loro quotidianità.

Immerso nei romanzi di Henry James, Gabe è uno studente benestante, appena congedato dall'esercito, recentemente orfano di madre e preda riluttante di un padre dentista che ne reclama la compagnia: al suo primo ritorno a casa, fra una rivendicazione e una esplosione di vittimismo, il padre pretende di controllargli carie e gengive, aprendo una delle digressioni narrative più comiche e meglio riuscite del romanzo.

Deuteragonista di Gabe, come lui ebreo e iscritto alla specialistica dell'Università dell'Iowa, Paul Herz è invece uno squattrinato, ritroso studente, poco incline a lasciarsi aiutare dall'amico e per di più prematuramente sposato con una fanciulla a dir poco psicolabile. I destini delle due coppie, entrambe (sebbene diversamente) conflittuali, si intrecciano a più riprese in questo romanzo prolisso, dove le troppe parole impiegate per introdurre i passaggi che presuppongono colpi di scena, o almeno svolte dell'intreccio, descrivono tornanti faticosi sui quali arrampicarsi per vedere cosa si nasconde dietro l'angolo della pagina.

Dunque, Gabe si introduce lentamente nella casa di Martha, che lo desidera ma al tempo stesso non lascia discussioni. Sperimenta la diffidenza dei bambini, poi ne conquista l'interesse, sempre preoccupato di fare la cosa giusta, scrupoloso e paziente con Martha e con gli amici che vorrebbe aiutare: proprio il tipo di uomo dal quale Roth avrebbe, più tardi, distolto i suoi interessi di romanziere.

Parallelamente, Paul cerca di compiacere la giovane Libby, che sebbene convertita all'ebraismo non perciò è meno invisibile ai suoceri: la difende e la incoraggia, ma il loro matrimonio sconta le ristrettezze economiche alle quali li ha condannati l'abiura delle rispettive famiglie.

Siamo nei primi anni Cinquanta, i protagonisti sono poco più che ventenni, si muovono fra New York, Chicago, Detroit, sono letterati alle prime armi, intenti a costruire il loro futuro e a scontentare le interferenze familiari nelle loro vite da poco indipendenti. Tutte le parti migliori del romanzo sono nei dialoghi, dove già si rivela il talento dello scrittore maturo; e anche i temi di cui si discute, soprattutto quando di mezzo c'è il conflitto fra parenti, sembrano offrire a Roth il preludio per quelle che diventeranno le sue invettive più taglienti.

Non solo Gabe deve vedersela con il padre che ne rivendica la compagnia, pretendendo di aprirsi un varco nella sua considerazione: «In questo senso come ti sembra, Gabe, troppo... troppo nietzschiano?» – ma prima ancora ingaggia un esilarante duetto con una cocciuta pretendente, che gli si è installata in casa e non intende sentire ragioni.

Anche Paul Herz è protagonista di un dialogo che lascia intravedere il Roth migliore: da una parte lui che professa le ragioni del suo amore, dall'altra lo zio Asher, che i genitori gli hanno mandato in loro vece per dissuaderlo dallo sposare la cattolica convertita, che non intendono accettare: «Solo perché gliel'hai ficcato dentro per primo, ora ti lasci legare mani e piedi?».

Già in questo suo primo romanzo, come avverrà più tardi nelle pagine in cui Zuckerman lotta contro i pregiudizi del padre, Roth è abilissimo nell'imbastire discussioni sfiancanti perché alimentate da una

Tutte le parti migliori del romanzo sono nei dialoghi, dove già si rivela il talento dello scrittore maturo.

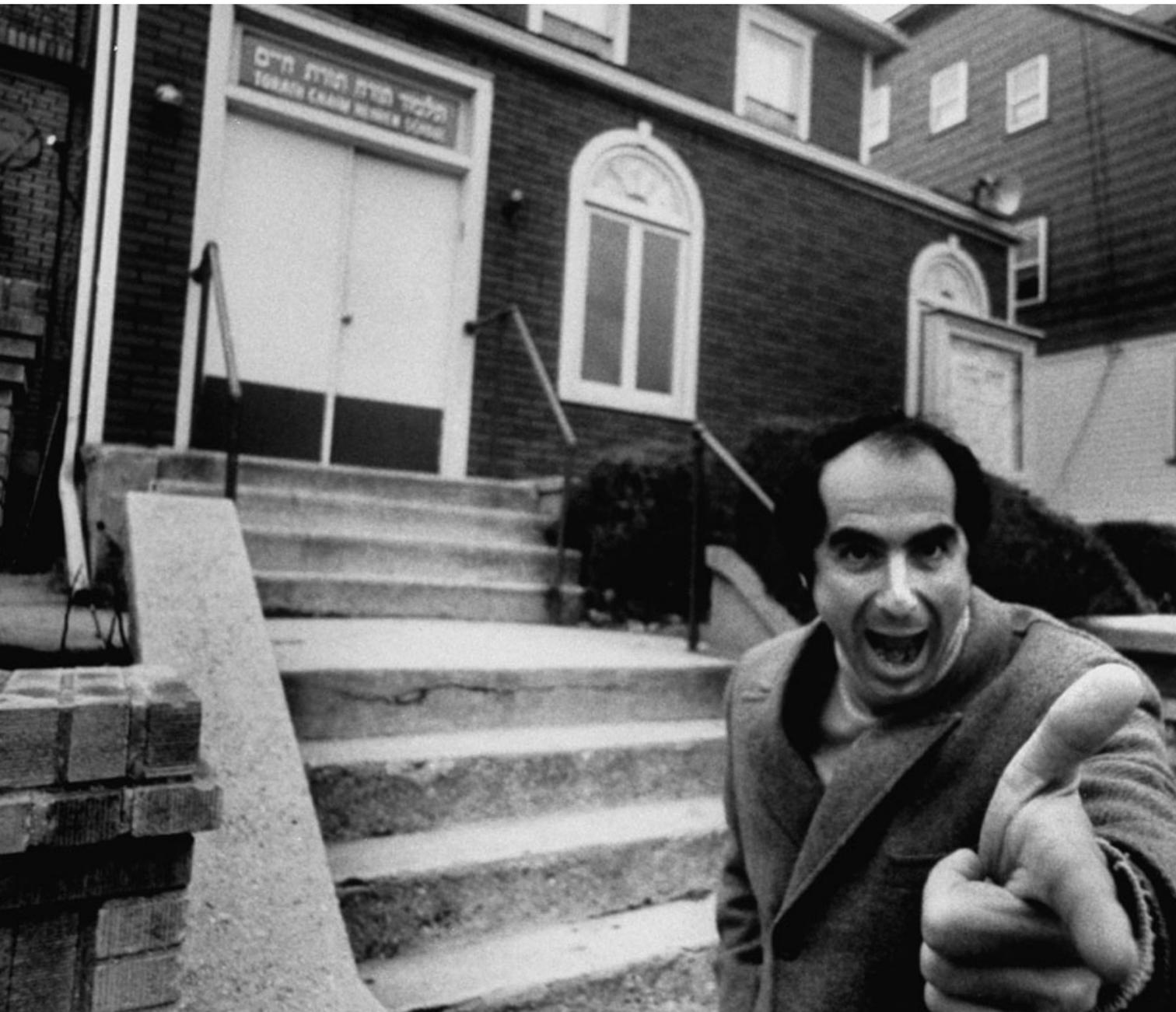
ostinazione che sconfina nella follia, ed è sempre molto credibile nel nutrire i litigi fra parenti di interrogativi retorici della più bassa lega, gonfiando di pathos la pretesa di fondare impeccabili sillogismi su condizionali controfattuali. Ma qui Roth tenta anche l'impresa di addentrarsi nella psicologia dell'infanzia, e gli scambi di battute che passano tra Gabe e i figli di Martha Reganhart sono spesso indovinati e convincenti, soprattutto dopo che la bambina ha causato involontariamente (e dal punto di vista narrativo troppo sbrigativamente) la morte del fratello più piccolo: Gabe e la piccola Cynthia sono sulla spiaggia, lei è preoccupata per il suo gesto sconsiderato, sebbene non ne conosca ancora le conseguenze, lui è prodigo di distrazioni.

Tutto – dalla ambientazione sulle rive dell'oceano alla discrepanza derivata dalla atmosfera forzatamente festosa sulla quale incombe la tragedia, dai gridolini fra timore e godimento della bambina spaventata dalle onde alla sua infatuazione per l'adulto: «Non ho neanche avuto paura, gli disse nell'orecchio» – tutto ricorda molto da vicino la scena sulla spiaggia nel meraviglioso racconto di Salinger, «Un giorno ideale per i pescibana»: solo l'epilogo, naturalmente, manca; ma per il resto gli echi sono così tanti che è difficile Roth non li sentisse risuonare mentre scriveva.

A quel tempo, anche lui, come gli studenti che mette in scena, era piuttosto concentrato nella lettura di Henry James, ma la lezione di Saul Bellow e l'imitazione a volte smaccata di Thomas Wolfe contribuivano a insufflare nel giovane scrittore l'ambizione di stare costruendo – disse – un «grande romanzo americano». Dopo avere stentato nel trovare agganci che legassero a un unico filo narrativo le due coppie, fatto salvo il balenio di una possibile trasgressione nella

amicizia di Libby con Gabe, *Lasciar andare* si avventura verso un epilogo stracchiato, che ruota intorno alla adozione da parte di Paul e di Libby di una bambina appena nata da una donna incauta, che tarderà a uscire di scena: nella vicenda Gabe ha il ruolo del mediatore, e in questa veste avvia una trattativa che avrebbe potuto generare non poca suspense se Roth, già formalmente impeccabile ma non ancora abbastanza autospietato nell'amministrare l'economia del romanzo, non si fosse dilungato in scene contorte e prive di mordente.

Dopo l'uscita di *Lasciar andare*, nel 1962, i 7 anni che separarono lo scrittore americano dalla pubblicazione del suo secondo romanzo, *Quando lei era buona*, costituirono il suo più lungo periodo di inattività in cinquant'anni di carriera. Quella che Philip Roth chiamò la mia «paralisi immaginativa» era dovuta quasi interamente ai pensieri persecutori indotti dalle bugie della sua prima moglie; ma anche le stroncature inflitte al suo esordio sulla scena del romanzo sarebbero bastate. A riprova del fatto che il talento si coltiva, nel tempo, con il sudore della fronte.



Palladino, il calligrafo che ispirò Steve Jobs

Addio al monaco e professore a cui si deve
la rivoluzione grafica di Apple

Arturo Zampaglione, «la Repubblica», 7 marzo 2016

SACERDOTE & CALLIGRAFO, c'era scritto sul suo biglietto da visita. Per tutta la vita, infatti, padre Robert Palladino, nipote di uno scalpellino emigrato dall'Italia per la costruzione della cattedrale di Santa Fe, e morto ora in Oregon a 83 anni, aveva coltivato, assieme, la sua passione per la scrittura e la sua fede cattolica. A 17 anni era già un monaco trappista, dedicandosi – nel silenzio della clausura – alla preghiera, al lavoro manuale e alla stretta osservanza dei cistercensi. Ma intanto studiava gli alfabeti, da quello fenicio a quello ebraico, analizzava le epigrafi greche e romane, e perfezionava l'arte antica della calligrafia: diventandone un maestro a livello internazionale e finendo per insegnarla agli universitari del Reed College di Portland. Tra quei giovani ce ne fu uno, nel 1972, il quale, pur in procinto di lasciare gli studi, rimase affascinato dalle sue lezioni: Steve Jobs.

Il fondatore di Apple ha sempre ammesso il debito di gratitudine per Padre Palladino, che considerava un vero maestro: perché lo aveva aiutato a capire i segreti tipografici, a imparare l'eleganza dei segni e del design, e soprattutto a impostare il tipo di caratteri della casa di Cupertino.

«Appresi da lui che cosa fossero i serif (i caratteri tipografici con grazie, ndr), quanto fosse importante lo spazio tra le lettere e come raggiungere la bellezza tipografica», disse Jobs nel 2005, parlando alla cerimonia annuale per le lauree dell'università di Stanford. «Fu una esperienza bellissima», aggiunse, «che mi portò a esplorare tematiche storiche ed estetiche in modo slegato dalla scienza e quindi fascinoso.

Dieci anni più tardi, quando stavamo progettando il primo MacIntosh, quegli insegnamenti mi tornano in mente. Così il Mac fu il primo computer ad avere bellissimi risultati grafici. E se non fossi entrato quasi per caso nell'aula di quel corso universitario, il Mac non avrebbe avuto le font (tipi di carattere) spaziate in modo proporzionale, che poi sono state copiate da Windows».

Lui, Padre Palladino, pur orgoglioso dei successi del suo alunno più famoso, mantenne sempre un atteggiamento quasi distaccato. «Jobs? Era un ragazzo piacevole», si limitò a dire 3 anni fa in una intervista al «Catholic Sentinel». Non si degnò neanche di andare a vedere *Jobs*, il film del 2013 sulla vita del papà di Apple, in cui il ruolo del monaco-calligrafo veniva interpretato da William Mapother. E per tutta la vita non ha mai né usato né posseduto un computer: «Ho una mano, ho una penna, e mi basta così», ripeteva ai visitatori increduli, secondo quanto ha riferito il «New York Times».

A dispetto della scelta religiosa e del paziente lavoro di calligrafo, secondo la tradizione millenaria, il maestro di Jobs era anche un personaggio a suo modo irrequieto. Consacrato sacerdote nel 1958, fu preso in contropiede dalle riforme del Concilio Vaticano II e soprattutto dal tramonto del silenzio monastico, dei canti gregoriani e del latino. Così nel 1968 lasciò i Trappisti. «Non si può condurre una vita del genere se non la si ama fino in fondo», commentò nella sua autobiografia: che non fu mai pubblicata (e che ovviamente fu scritta in bella grafia).

L'anno dopo studiò in Iowa con un famoso calligrafo, padre Edward Catich, e più tardi cominciò a insegnare a Reed College, dove è rimasto fino al 1984, quando è andato in pensione. Quel corso, che ormai non esiste più, era considerato il più avanzato negli Stati Uniti per artisti del ramo, tipografi e designer. Grazie a una dispensa di Paolo vi, Robert Palladino si sposò con una clarinettista dell'orchestra sinfonica di Portland ed ebbero un figlio. La moglie morì nel 1987, lui fu poi riammesso alla vita sacerdotale e si dedicò negli ultimi

anni alle parrocchie dell'Oregon, a insegnare in altre università dello Stato e a offrire i suoi servizi alle famiglie che volevano avere un certificato di battesimo scritto a mano o ai neolaureati in medicina che volevano esporre il diploma.

E a tutti, il maestro di Jobs ripeteva che la calligrafia non era solo un insieme di belle lettere, ma un modo in cui quelle stesse lettere potevano essere elegantemente intrecciate l'una con l'altra per formare delle parole, che poi a loro volta, una dopo l'altra, formavano il testo intellegibile.



La letteratura italiana non scrive più le maiuscole

Franzen, Cercas, Houellebecq, i nuovi lavori degli scrittori stranieri affrontano i grandi temi della società. Ecco perché da noi non succede

Paolo Di Paolo, «La Stampa», 8 marzo 2016

Da quando abbiamo cominciato a temere le maiuscole in letteratura? Leggendo *Purity*, il nuovo romanzo di Jonathan Franzen (esce oggi per Einaudi), ho avuto – già a pagina 57 – la sensazione che, parlarne, richiedesse le maiuscole. E non c'entra il giudizio estetico, su cui si accapigliarono i suoi fan diventati haters, i vecchi critici e i blogger un po' hipster.

Le maiuscole, in questo romanzone di 600 pagine, riguardano prima di tutto i temi messi in campo: con l'aria di chi si limita a raccontare semplici storie di esseri umani, Franzen ti fa lampeggiare davanti agli occhi temi imponenti: la *Purezza* del titolo (è anche il nome della protagonista), l'Amore, il Sesso, la Verità assoluta. Le pretese dell'eterno Grande Romanzo Americano e dello scrittore talentuoso e ambiziosissimo? Forse. Ma, per contrasto, mi è venuto da guardarmi intorno e allo specchio. Non sono esterofilo e non mi piacciono i piagnistei, ma non sono riuscito ad aggirare la domanda: nell'Italia del 2016, cosa siamo ancora disposti a chiedere ai romanzi? Ci interessa ancora che la narrativa si faccia carico dei perché fondamentali?

Basta aprire il saggio – fresco di stampa per Mondadori – del critico inglese James Wood, *La cosa più vicina alla vita*, per avvertire una fiducia – ingenua? No, ancora innamorata – per la letteratura. La letteratura come «uno spazio completamente libero, dove puoi pensare qualsiasi cosa, dire qualsiasi cosa»; la letteratura – scrive Wood – che prende in carico (accanto alla scienza e alla fede, ma diversamente da loro) gli immensi perché dell'esistenza.

«Questi volumi in broccia che ardevano», scrive Wood ricordando le grandi letture che l'hanno formato: ho pensato a come un minimalismo culturale prima che formale ha inquinato il campo, impedendo alle cose, ai libri, di ardere davvero. Abbiamo noi stessi abbassato la posta in gioco, l'asticella dell'ambizione: le eccezioni ci sono sempre, ovvio, ma faticano a farsi largo in un tempo che preferisce il ghigno al sorriso, la beffa all'emozione, l'ironia a qualunque forma di serietà.

Non c'entrano né la vecchia retorica dello scrittore engagé, né il numero di pagine (con mille o con cento puoi raggiungere lo stesso risultato): c'entra questa scelta condivisa, dunque ormai collettiva, di rinunciare in partenza a prendersi sul serio.

Per paura di essere seriosi, abbiamo preferito la battuta a ogni costo, la trascurabile felicità a una più impegnativa inquietudine. Così, ripetendo che la società letteraria era finita, che non c'era più Calvino – e ora non c'è più nemmeno Eco –, e che gli editori e il Mercato avevano tutte le colpe, ci siamo convinti di non averne nessuna. Smettendo quasi completamente di rischiare: accontentandoci di quel poco che resta.

Eppure, appena oltre confine, appaiono libri che riescono a imporsi nel dibattito sociale e politico, senza essere prigionieri della cronaca o dell'attualità. Guardiamo ai cugini: in Francia almeno Houellebecq, Carrère, Sansal, in Spagna, per esempio, Javier Cercas, che ha dato alle stampe una illuminante riflessione sullo scrivere romanzi. *Il punto cieco* (Guanda) indicato dal titolo è l'enigma che la

letteratura, lungi dal decifrare, accentua, rende addirittura irresolubile, dunque più essenziale. «Quel punto cieco è ciò che siamo», dice Cercas, senza timore di apparire enfatico, retorico, presuntuoso. Ha ancora in mente – e coltiva – un'idea della letteratura come spazio radicale, dove possa essere, se non conquistato, almeno inseguito il senso delle cose.

La Verità con la maiuscola, ancora una volta. È un gran peccato – dico anche a me stesso – che, a furia

di ironia e disincanto, siamo riusciti a rendere impronunciabili le parole grandi. Quando il venerato e poco letto David Foster Wallace assegnava all'opera d'arte letteraria (opera d'arte! Da quanto tempo non usiamo anche questa categoria?) il compito, «di individuare e fare la respirazione bocca a bocca a quegli elementi di umanità e di magia che ancora sopravvivono ed emettono luce nonostante l'oscurità dei tempi» non stava dicendo una cosa da poco. E non aveva nessuna voglia di scherzare.



Se 700 pagine sono poche. Il romanzo diventa «maxi»

Da Albinati a Moresco, gli autori di qualità puntano sulle narrazioni lunghe e lunghissime. Ma questa nuova tendenza sarà un bene?

Andrea Caterini, «il Giornale», 8 marzo 2106

In questa stagione editoriale italiana si sta verificando una proliferazione di romanzi monumentali. A ottobre scorso è arrivato in libreria per Bompiani *Le cose semplici* di Luca Doninelli, che conta oltre 800 pagine.

Il 17 marzo, per Rizzoli, uscirà il romanzo di Edoardo Albinati *La scuola cattolica* (1300 pagine). Antonio Franchini, neo direttore editoriale di Giunti, in un'intervista alla «Repubblica» ha annunciato, oltre alla candidatura al premio Strega del libro di Moresco (che non è certo estraneo alla monumentalità), anche l'uscita delle 2000 pagine di *La vita vera è altrove* di Giuseppe Montesano. E pare che sia particolarmente voluminoso anche il nuovo romanzo di Vitaliano Trevisan, che uscirà in aprile per Einaudi con *Works*.

Occorre spazzare via prima di tutto ogni sospetto. Perché forse si sarà notato che gli autori che ho appena nominato sono tra gli scrittori più interessanti, intelligenti e talentuosi che ci siano oggi in Italia (quindi non è neppure lecito pensare che la misura l'abbia dettata la presunta astuzia di un editor; qui non si parla di scrittori di genere, di giallisti, ad esempio, i quali sanno che l'attesa aumenta la suspense).

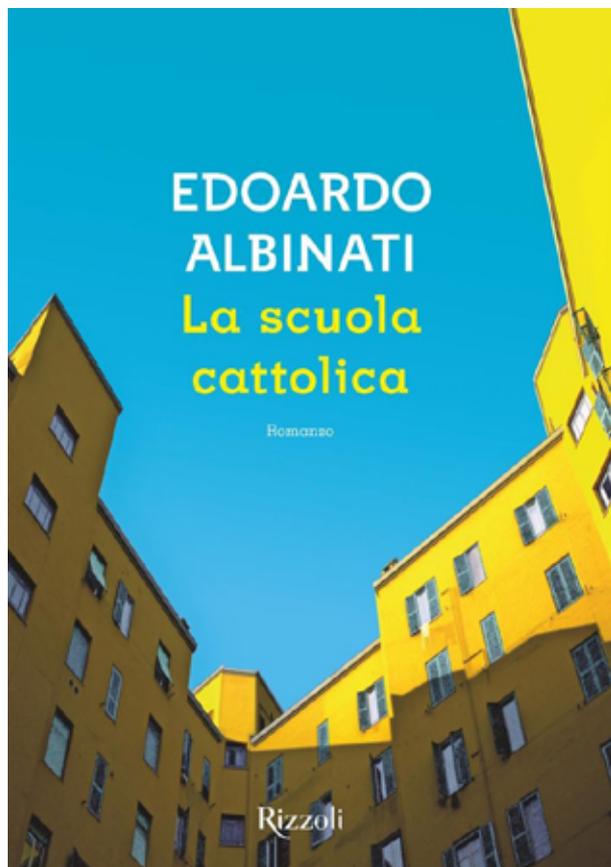
Autori che si sono distinti non solo per la loro opera narrativa, ma anche saggistica, e poetica, e teatrale. Non sono quindi narratori puri. Sembra, quest'ultima, un'osservazione di poco conto se non si tiene in considerazione che il romanzo è la forma d'arte per eccellenza più popolare, il mezzo espressivo in ambito letterario più frequentato dai lettori, e quindi

pure lo strumento di cui meglio ci si può servire per far passare riflessioni sociologiche, teorie filosofiche, teologiche o scientifiche insomma, per trasmettere anche un pensiero, attraverso lo stile, e non soltanto raccontare una storia. Fin qui nulla di male, anche perché il Novecento ci ha abituato a una forma-romanzo non più, o non solo, tradizionale, ma aperta e ibrida (e bastino gli esempi di Joyce, di Proust, fino a Witold Gombrowicz, Malcolm Lowry, Lawrence Durrell e a tanti altri). Ma il punto è un altro. Da cosa nasce questa necessità di abbondanza, o di accumulo? Cosa nasconde questo bisogno di dismisura? Non suona un po' come un anacronismo?

Del resto gli anni dei romanzi a puntate, l'Ottocento di Hugo, di Dickens, di Dostoevskij, di Stendhal eccetera, dico il secolo in cui il romanzo era anche un mezzo di intrattenimento, uno dei pochissimi per la verità, è trapassato, e soprattutto ci appartiene poco come tradizione nazionale (dico l'Italia, che è per eccellenza e per natura il paese della poesia e della novella). Ogni editor potrebbe senza ipocrisie confermarvi che agli autori dei grandi romanzi della tradizione ottocentesca sicuramente oggi si sarebbero tagliate non poche pagine.

E allora perché opporsi con una soglia di sbarramento, una diga alla velocità del tempo che viviamo? Una controtendenza, una forma di snobismo o di superbia? Una volontà di potenza? O una paura? Ora è chiaro che sono io il primo a credere che ciascuna delle opere che ho qui nominato merita di essere letta e giudicata singolarmente, così come ho fatto, sto facendo e farò (posso già anticipare,

sperando di parlarne più estesamente in altra occasione, che il romanzo di Albinati, seppure autobiografico, è più un saggio sociologico, psicologico e antropologico sui legami che intercorrono tra dominio e sesso, sesso e violenza, stato sociale, cioè denaro, e impotenza, e desiderio).



Da cosa nasce questa necessità di abbondanza, o di accumulo? Cosa nasconde questo bisogno di dismisura? Non suona un po' come un anacronismo?

Il critico Matteo Marchesini notava a ragione qualche tempo fa che un lettore che abbia affrontato fino in fondo un libro di mille pagine difficilmente ammetterà che quell'opera è brutta, perché altrimenti non saprebbe come giustificare il tempo che ha impiegato nell'impresa. Se fosse solo questo però, ci sarebbe la sola intenzione velleitaria dell'autore di stabilire un patto tra egli che scrive e colui che lo legge di non belligeranza, di ingiudicabilità, ovvero qualcosa che pone l'opera fuori da ogni giudizio (ma non credo siano poi molti neppure tra i critici quelli disposti a leggere dalla prima all'ultima pagina un libro di mille pagine di un contemporaneo, specie se italiano).

Ritengo questa osservazione, seppure di indubbia veridicità, solo parziale. Credo ci sia anche dell'altro; qualcosa che ha a che fare con la paura di scomparire (o di non aver fatto abbastanza perché questo non avvenga, del resto nell'aspirazione a scrivere un capolavoro non c'è nulla di sbagliato, tutt'altro, solo occorre domandarsi quanto quell'aspirazione nasca da una reale urgenza, da una necessità). Ovvero che la propria opera non venga notata, o risucchiata nel vorticoso sistema delle novità editoriali, che vada a confondersi con ciò che letteratura, e quindi arte, non è ma si spaccia o passa per essere (d'altra parte mai come oggi alto e basso, arte e intrattenimento sono confusi in un grande calderone). Voglio dire che forse questa paura è legata alla propria posterità, al pensiero di cosa resterà di tutto quello che abbiamo studiato, custodito, pensato, e infine scritto. Solo che la posterità è un falso problema. L'opera, certo, è la sola cosa che conti realmente. Ma proprio per questo su di essa non abbiamo alcun dominio perché l'opera nel momento in cui è non ci riguarda già più, può fissarsi oppure confondersi nel mondo con lo stesso livello di probabilità. E non è certo sfidando le leggi di gravità che si salderà al mondo; non occupando con una sovrabbondanza il maggior spazio fisico che si garantirà un posto nelle storie letterarie di domani. Del resto cos'è il romanzo se non una forma che aspira al perfetto equilibrio tra la lingua, cioè lo stile, i contenuti, e la struttura? Il contrario di una dismisura, insomma.

Sgarbi: «La mia nave va»

Da capo di Bompiani a editore in proprio nel nome di Eco. A viaggio appena iniziato, Elisabetta Sgarbi racconta le prossime tappe. E sé stessa: «Ho molte passioni, una laurea in farmacia e il coraggio di ricominciare sempre»

Maurizio Bono, «D della Repubblica», 12 marzo 2016

Casa editrice è molto più di un modo di dire. Nelle case dove nascono e crescono i libri anche muri, finestre e mobili contano. Per questo Elisabetta Sgarbi della Nave di Teseo ha scelto e procurato perfino i dettagli. Al piano terra di un palazzo altoborghese milanese vicino al Castello Sforzesco, stanze messe per tre anni a disposizione dell'impresa dal finanziere Francesco Micheli, campeggiano all'ingresso i cartoni preparatori degli affreschi di Carlo Sbisà, il pittore amico di Afro e Margherita Sarfatti che negli anni Venti rappresentò come belle donne fiere le città di Gorizia, Pola, Zara al Museo del Risorgimento di Trieste. «Li ho portati dalla Fondazione di famiglia a Ferrara, come qualche mobile che fa da scrivania. La sala riunioni col tavolo oblungo, invece, mi ricorda quella mitica di Gallimard a Parigi: da tutte e due si vedono dalle finestre gli alberi e il cielo». Naturalmente nelle case editrici contano di più le persone: qui sette in tutto (Sgarbi, direttore generale e editoriale, il presidente Mario Andreose, tre editor ex Bompiani guidati da Eugenio Lio, la responsabile dell'ufficio diritti) alle prese con una montagna di incombenze: «Avviare una casa editrice indipendente da zero implica fare in prima persona una quantità enorme di cose che in un'azienda come la Bompiani che abbiamo lasciato erano già date: contratti di distribuzione e promozione, aspetti legali e di diritto del lavoro, fiscali, tirature, sconti. Fino all'arredamento estetico e funzionale dell'ufficio, dalle fotocopiatrici ai rubinetti al colore della carta igienica». Tanto da fare anche per una abituata alla trasversalità e al superlavoro come Sgarbi, che

oltre ad aver diretto Bompiani per 13 anni (e prima esserne stata per quasi altrettanti editor) da 18 edizioni organizza gli incontri estivi fra scrittori e fra le arti Milanesiana e ha diretto 20 film documentari. Ma quello era niente rispetto al ritmo delle ultime settimane. Quando ci eravamo visti qui una prima volta, un mese fa, la vernice dei muri era ancora fresca e freschissime, sullo scaffale bianco lungo tutto il corridoio, le prove di stampa e copertina (design di Luigi Cerri) dei primi dei 50 volumi previsti quest'anno. Perché ovviamente più di tutto il resto, nelle case editrici, contano i libri: dalle fiabe rilette *Un cigno selvatico* di Michael Cunningham a *Matrimonio di piacere* di Tahar Ben Jelloun, al romanzo su un'ossessione d'amore *La femmina nuda* con il quale Elena Stancanelli esce giusto in tempo per partecipare con il nuovo marchio al premio Strega. Soprattutto c'era già, rivista poche ore prime dall'autore, la prova di stampa di *Pape Satàn Aleppe* di Umberto Eco, prima fondamentale firma sotto il manifesto di dissenso per la vendita di Rizzoli (Bompiani compresa) a Mondadori, per impulso del quale La nave di Teseo è nata. Poi, tempo e destino hanno bruscamente accelerato. La sera di venerdì 19 febbraio la scomparsa di Umberto Eco, il lutto di tutta la cultura internazionale e la decisione che il suo ultimo libro scritto sarebbe stato, stampato a tempo di record, il primo titolo della Nave di Teseo: 75mila copie vendute nel primo giorno, il resto dei numeri da primato nelle cronache recenti, assieme a quelli del tascabile *Come viaggiare con un salmone*, mandato in edicola 24 ore prima con i giornali storici

di Eco, «Repubblica» e «l'Espresso». Insieme, sono arrivati anche gli sviluppi dell'istruttoria dell'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato che acclara la posizione dominante (quindi nociva al mercato) della concentrazione Mondadori-Rizzoli Bompiani compresa: il punto d'origine di questa che di fatto è la diaspora editoriale italiana più importante da quelle del Saggiatore (1958) e di Adelphi (1962). E così anche l'inquietante favola editoriale italiana "Biancaneve e i sette nani", una sola impresa che avrebbe svettato con il 35-40 per cento dei libri venduti, avrà il finale almeno in parte riscritto dalla vendita programmata entro 15 mesi e accettata da Mondadori di Bompiani, Marsilio, Sonzogno. Paradossale, no? Con *La nave di Teseo* è stata vinta una guerra di principio importante ancora prima di scendere in mare, ma la battaglia per l'eventuale acquisto di Bompiani (a cui anche altri editori sono interessati) è ancora tutta da combattere. Come finirà? E Sgarbi non avrà qualche ripensamento, guardando a quello che è successo dall'inizio? «Guardi, i principi in generale non sono negoziabili. Quindi, ripensamenti nessuno. Consapevolezza di una scelta importante sì, molto. Come finirà, invece, non lo so. A questo punto mi pare che nel mercato italiano esistano almeno quattro gruppi importanti: Mondadori, Gems, Feltrinelli, Giunti. E editori importanti con quote non indifferenti, da Neri Pozza, a Marsilio, a Sellerio, ovviamente Bompiani e aggiungo *La nave di Teseo* e altri. La scelta che abbiamo fatto è definitiva. Per quanto riguarda me, citando Madame de Staël, "nella vita non ci sono che inizi". E questa è una lezione che mi ha lasciato anche mia madre». Si può partire da questo pure per capire meglio il percorso che dall'infanzia a Ferrara ha portato Elisabetta Sgarbi all'oggi, dribblando la biografia telegrafica con cui cerca sulle prime di liquidare la domanda: «Agli inizi ero farmacista, poi lettrice allo Studio Tesi, poi ufficio stampa alla Bompiani, poi editor, poi direttore editoriale. E poi qui, dove ho iniziato tutto daccapo». L'indizio più curioso viene da una pagina di *Lungo l'argine del tempo, Memorie di un farmacista*, che il padre di Elisabetta, Giuseppe Sgarbi, ha pubblicato due anni fa a 92 anni (proseguendo con *Non chiedere cosa*

sarà il futuro e il prossimo *Lei mi parla ancora*, editore Skirà, per inciso un altro degli ex satelliti Rcs tornato in mano ai fondatori, come Adelphi e Archinto, dopo il big bang). Primi anni Settanta, va al bando «una gran bella farmacia (dieci vetrine!) a Cologno Monzese, nell'hinterland di Milano». Rina Cavallini Sgarbi, la madre di Elisabetta, che col marito ne ha già una a Ro Ferrarese, partecipa all'esame per l'assegnazione. Per farla breve, è preparatissima e becca un errore nella formula del test, scritta alla lavagna. Complimenti seccati dal professore: «Ha ragione, la formula è sbagliata. E lei ha vinto una farmacia!». Il figlio maggiore che mamma Rina si era portata per sostegno morale «saltò in piedi come per un goal allo stadio e abbracciò la Rina con incontenibile entusiasmo». Era già Vittorio Sgarbi, fin da piccolo. Elisabetta, che ha una dozzina d'anni meno del fratello, quel giorno invece non c'era: probabilmente era a casa a fare i compiti. Ma qualche anno dopo quel negozio da dieci vetrine sarebbe finito tra i suoi compiti da fare. «Quando ho finito il liceo mio fratello aveva già scelto Lettere e Filosofia. Mi sono iscritta a Farmacia seguendo la tradizione di famiglia». Un po' feudale, no? «Decisamente feudale, se si aggiunge che, quando non ci sono eredi idonei all'esercizio della professione, la titolarità della farmacia va a concorso per essere ceduta». Scelta obbligata, ma non presa sottogamba. «Siccome mi sembrava di non saperne abbastanza, per soffrire ancora un pochino dopo la laurea ho fatto altri due anni di farmacologia. Ma siccome sono *Betty Wrong*, come il titolo della canzone di David Bowie che poi ho preso in prestito per la mia casa di produzione di film, il periodo di pratica l'ho voluto fare, anziché in famiglia, a Tamara, il paesino sul Po dov'è nato il poeta Corrado Govoni». Diligente, in ogni caso, non vuol dire obbediente. «Malinconicamente, il mio cuore batteva altrove, per la letteratura e le arti». Alla fine madre e figlia si chiariscono. «L'ho sempre ringraziata per la libertà che lei e mio padre mi hanno lasciato, magari anche un po' distratti dall'attenzione per mio fratello, il figlio maschio...». L'occasione, minima, arriva quando Gianantonio Cibotto, cantore del Po, letterato fondatore, tra gli altri, del premio Estense e frequentatore

della colta famiglia di farmacisti ferraresi, le propone di fare la lettrice per la giuria del concorso. Tre anni dopo, Sgarbi mette piede da lettrice nella piccola e attenta editrice Studio Tesi di Pordenone. Dopo un po', a un altro premio (sembra la prova che a volte servono a qualcosa) incontra Mario Andreose, che è appena arrivato a Bompiani da Mondadori, dopo essersi formato come editore al Saggiatore, e in quel momento cerca un ufficio stampa. Lei preferisce leggere e fare editing, ma Cibotto le dice di non fare la difficile. Pochi mesi dopo, alla Bompiani, insiste per passare al lavoro editoriale «e tutti si stupiscono: preferisci leggere e correggere bozze che incontrare le persone?». Preferisce, ma meglio ancora le riesce di annusare titolo e autore giusti. Per un decennio comincia a sceglierli. Bene: Hanif Kureishi, il superbestseller Coelho, Tahar Ben Jelloun, Houellebecq scoperto prima del successo conclamato con *Le particelle elementari*, Joel Dicker prima che al Salone di Francoforte andasse a ruba *La verità sul caso Harry Quebert*. Tra gli italiani, per citarne solo qualcuno, Nesi, Scurati, Veronesi, Gamberale, Baresani. Citare solo i successi, certo, è troppo facile, ma è un bel pezzetto di storia recente di Bompiani, quello che si è lasciata alle spalle. Seduta al tavolo nero lucido nella stanza di direttore editoriale, la più sobria della Nave di Teseo (libreria scura e una sola fotografia alle pareti), riflette: «Un po' di tempo fa, invitata a parlare alla Scuola dei librai Umberto ed Elisabetta Mauri, a Venezia, mi sono definita scherzando più che un editore modello un editore "monello". Parlo delle mie passioni trasversali: coi libri, musica e cinema, che è quasi un amore non voluto, nato guardando tutta la notte i film di *Fuor Orario*. I film li faccio nel tempo libero e nelle vacanze estive, prima i corti quasi per gioco, adesso prendendo la cosa molto sul serio: i documentari sull'arte, su Trieste, sui pescatori del Po, sulle badanti dell'Est... È una passione che si è moltiplicata dal momento in cui ho potuto vedere il mondo dentro l'inquadratura. E anche la casa editrice ho imparato a vederla dentro l'inquadratura, escludendo tanta parte che non era opportuno che entrasse».

Cosa deve restare escluso? «Le interferenze, i manoscritti proposti con insistenza, i consigli di fare o

non fare assolutamente qualcosa, le pressioni non necessarie. Come dice Jean Claude Fasquelle, l'amico grande editore francese che a titolo personale partecipa da socio con la moglie Nicki al nostro progetto, un bravo editore deve saper dire no». Alla periferia dello sguardo, sulla parete a sinistra del tavolo, c'è invece la grande fotografia incorniciata della madre, giovane e sorridente a Ferrara in uno scatto di tanti anni fa. Ma lei, spiega, nell'inquadratura rientra comunque. «È scomparsa lo scorso 3 novembre. La cosa che mi manca di più è non poterle raccontare come è cambiata la mia vita. Non ho fatto in tempo. Anche se un po' lo aveva capito, che qualcosa poteva succedere. In ufficio tengo appesa solo la sua foto perché mi piace pensare che sia entrata in casa editrice prima di me. Che lei sia stata più veloce, come sempre». Tornando a guardar fuori e in avanti, il varo della Nave di Teseo nel nome di Eco è stato clamoroso, ma non cancella le incognite, a partire dai nuovi libri e dal recupero dei titoli precedenti del primo fondatore e degli altri autori rimasti a Bompiani. L'orientamento dell'Authority a negare per 3 anni a Mondadori il diritto di prelazione sui nuovi libri dei suoi scrittori, vi aiuta? «Il tema che abbiamo posto, anche durante l'istruttoria, è la percentuale di mercato che si sarebbe venuta a creare sui tascabili. Riguarda anzitutto gli autori che, avendo scelto per una questione di principio di fondare una nuova casa editrice, hanno lasciato la propria backlist da Bompiani, e dunque desiderano ricongiungersi a essa. Altro fatto ancora è che un editore, senza catalogo, fa ovviamente più fatica. Questo è stato il rischio della nostra scelta: dobbiamo costruircelo quasi da zero, e iniziamo a farlo con i titoli di aprile». Sgarbi ha sempre detto di essersi dimessa da Bompiani contro la posizione dominante del colosso che si veniva a creare, non per conquistare l'indipendenza del marchio. Un domani, oltre eventualmente a trovare i capitali per comprare la casa lasciata alle spalle, sarebbe pronta a confluire in un altro gruppo interessato ad acquisirla? «Di confluenze, al momento, non abbiamo parlato. Ora guardiamo alla realtà della Nave di Teseo, che è una casa editrice indipendente. Bisogna farla crescere, questo è il mandato ereditato da Eco, anzitutto».

Radio3 se ne faccia una ragione: gli scrittori di una volta non ci sono più!

L'autofiction ha rottamato il narratore onnisciente dell'Ottocento

Antonio Pascale, «Il Foglio», 13 marzo 2016

Per quale motivo dovrei leggere uno scrittore che parla di sé stesso? Oppure: fai autofiction solo perché non ti vengono in mente storie interessanti? Ancora: questa è letteratura ombelicale! Dunque non è letteratura. Io – che sto sperimentando l'autofiction – prendo seriamente critiche siffatte. Pensiamoci: c'è una correlazione tra diminuzione del tasso di violenza (sì, sembra strano, ma i dati parlano chiaro) e sviluppo del romanzo, a partire dal Settecento. Ci sono altri fattori in gioco, si capisce. Tuttavia una delle cause potrebbe essere la moltiplicazione dell'empatia. Il romanzo c'entra eccome. Grazie ai personaggi letterari abbiamo cominciato a immedesimarci in vite che non erano le nostre. Siamo riusciti, per esempio, a descrivere cosa prova un torturato o un uomo alla gogna e dunque, per contrasto, ci siamo chiesti: è giusto torturare un uomo? L'esperienza del romanzo e la sua diffusione interclassista è servita eccome. Ci ha quasi costretti a concentrare l'attenzione sul nostro prossimo. È il grande lascito della cultura umanista. E di conseguenza è anche la grande immagine dello scrittore ottocentesco – quasi una divinità – che ancora veneriamo. Lui poteva tutto, autorevolezza e cultura, sensibilità e impegno erano dalla sua parte: quante cose infatti – fatti, sentimenti – raccontava attraverso il romanzo? Un'infinità. Il romanzo era un contenitore. Tuttavia ora avrei un argomento. Voglio dire, a parte che oggi ci sono vari modi e strumenti per moltiplicare l'empatia (e prima o poi dovrà capirlo anche il mondo di Radio3), a parte questo, l'argomento è il suddetto: quando mio figlio era piccolo lo portai a vedere uno spettacolo circense.

Non amo gli animali in gabbia che passano attraverso i cerchi, quindi scelsi uno spettacolo nel quale gli animali apparivano così, *d'emblée*, come in un sogno, tra i fumi, e poi sparivano. A un certo punto ecco un rinoceronte, immobile al centro della pista. Una ragazza comincia ad agitarglisi intorno, e piano piano si solleva e comincia a volteggiare. Molto bello. Però, ero l'unico che guardava con la bocca aperta l'evento che si compiva davanti a me. I piccoli guardavano due cose: la trapezista, certo, e poi l'attrezzista che da dietro le quinte, scarsamente illuminato, con corde e pulegge, sollevava la ragazza. Notavano lo stage e il backstage. Il creato e il creatore. Come se stessero riflettendo sulla possibilità di assistere all'evento della narrazione senza perdere di vista chi lo produceva. O ancora, come se volessero imparare la tecnica per produrre una narrazione. Cominciai allora a pensare di essere vecchio, neanche 37 anni avevo. Cioè, quell'attrezzista a sua volta era legato con delle corde, per reggersi meglio e far leva, e mi venne in mente che lui era, appunto, come uno scrittore e le corde erano gli eventi che lo tenevano fermo e nello stesso tempo lo attraversavano. Poteva sollevare la ragazza, creare quel numero (a suo modo una narrazione bellissima) e proprio per via di quelle corde magari cambiare tono e forza nella spinta. Bene. Poi sono arrivati i social e con essi delle novità narrative. Ognuno di noi durante la giornata fa autofiction, ci racconta cosa sta facendo, che cosa prepara per cena, cosa pensa. Ognuno sembra in apparenza autoreferenziale e tuttavia per piccoli eventi contribuisce a formare una narrazione più ampia.

Dunque, il ruolo dello scrittore ottocentesco che raccontava le vite delle persone sembra in affanno perché sempre di più ognuno di noi costruisce trame e storie, narrazioni pur minime ma narrazioni.

È una novità che anche quelli che contestano l'autofiction devono accettare. E qui riprendo l'immagine del circo e chiedo a quanti contestano la letteratura ombelicale di esaminare questa proposta. Non è interessante far scendere dal suo trono lo scrittore? Voglio dire, sicuro che il ruolo privilegiato di osservatore che gli abbiamo attribuito oggi basta per garantire una narrazione ad ampio spettro? Non sarebbe altresì interessante immaginare lo scrittore – colui che crea il mondo – come l'attrezzista che fa volare la trapezista? A sua volta attraversato da umori, sentimenti, inquinato da eventi: le corde che lo legano insomma. Una buona autofiction dovrebbe raccontare di come la vita, il caos, i piccoli e accidentali episodi, i buchi neri della logica e altre cose quotidiane influiscano sullo scrittore attrezzista, e dunque infine sul volo dei suoi personaggi. In una logica evolutiva non possiamo considerare o il creato o il creatore, vanno presi entrambi. Il creatore influenzato dall'ambiente immagina un mondo e il mondo immaginato torna a re/influenzare lo scrittore. Dunque lo scrittore da una parte onestamente dovrebbe raccontare se stesso, senza sconti, con sentimento ma senza la retorica dei sentimenti,

dall'altra parte dovrebbe essere capace di collegare gli eventi che lo influenzano con i personaggi da lui creati. Si otterrebbero così due sonde, una interna, l'altra esterna. E inoltre, quando funziona, un costante dialogo tra, diciamo, la cassetta degli attrezzi, la bottega dello scrittore e i prodotti da lui fabbricati. La conoscenza del mondo, dei fattori che lo influenzano, del caos che spesso lo governa, sarebbe di sicuro amplificata se si considerassero il trapezista e l'attrezzista. È un gioco difficile, è necessario che l'autofiction insomma sia polifonica e non monofonica, che le sonde siano tarate a dovere e con onestà, ma d'altra parte, non è bello accettare la sfida della modernità? Non è bello, utile, necessario capire quali strumenti abbiamo a disposizione? La cultura umanista ha fatto molto, e se vogliamo che continui a offrire un contributo, forse va considerato che il ruolo dello scrittore come narratore onnisciente si sta lentamente spegnendo – e si vede dal calo di vendite dei libri – perché i personaggi da lui creati, quegli eroi, quelle eroine, ora hanno preso vita e raccontano le loro storie ogni giorno: come possono, a volte bene a volte male, ma con mezzi nuovi. È una sfida. Accettarla o rimpiangersela? Gridare al fallimento della società e del mondo contemporaneo o farsene carico? Non ci sono più gli scrittori di una volta? Sì, non ci sono più, e allora? Che si fa?

*L'esperienza del romanzo e la sua diffusione interclassista è servita eccome.
Ci ha quasi costretti a concentrare l'attenzione sul nostro prossimo.*

Le brillanti promesse sono un po' opache. Ecco su chi puntare...

Under 40? Tarabbia, Volpi, Santoni e pochi altri

Camillo Langone, «il Giornale», 13 marzo 2016

La recente raffica di morti, Piero Buscaroli, Umberto Eco, Ida Magli, mi ha prostrato. Non perché fossero decessi imprevedibili o ingiusti (erano tutti piuttosto avanti negli anni) ma perché ho subito compreso che non uno dei tre avrebbe lasciato eredi. Qui non importa che fossero buoni o cattivi, i maestri defunti, importa la sensazione di un intero ciclo della cultura italiana che si conclude senza che ne cominci un altro.

Sì, sono apocalittiche le presenti mie riflessioni che si avvalgono di vecchie eppure insuperate categorie arbasiniane. Secondo l'autore di *Fratelli d'Italia* la parabola della carriera letteraria è suddivisa in 3 fasi: dapprima brillante promessa, poi solito stronzo, infine, per chi ci arriva, venerato maestro.

Di venerati maestri viventi e scriventi ne esistono ancora parecchi, e i soliti stronzi, perdonate il lessico, sembrano abbondare come sempre. Ma le culle della letteratura, o più in generale del pensiero, sono vuote, e siccome il tempo vola i ranghi degli intellettuali, ormai senza ricalzi, si assottiglieranno presto. E i Meridiani Mondadori dopo aver raschiato il fondo potranno chiudere senza che nessuno se ne accorga e se ne lamenti. Ho fatto una ricerchina, e chiaramente uso il diminutivo per understatement, e insomma sono andato a verificare quanti e quali fossero gli autori ventenni e trentenni nel passato. Ho studiato la produzione editoriale italiana con cadenza decennale e quindi il 2006, il 1996, il 1986 e via così fino al 1916. Contro ogni regola da scuola di scrittura antico il risultato: c'è da mettersi le mani nei capelli. Nel '96, tanto per dire, fra i giovani autori con almeno

un libro di valore alle spalle c'erano Mozzi e Brizzi, Picca e Culicchia, fra i satirici Maurizio Milani, fra i poeti Claudio Damiani, fra le donne Silvia Ballestra e Isabella Santacroce. Mezzo secolo fa, nel '66, emergevano proprio Arbasino e proprio Eco, quindi Bevilacqua e Parise e Pagliarani e Mastronardi, infine, scusate se è poco, Carmelo Bene e Oriana Fallaci. Un secolo fa, nella primavera del '16, la scena era autorevolmente calcata da ventenni e trentenni quali Papini e Prezzolini, Gozzano e Govoni, Soffici e Moretti, Marinetti, Palazzeschi, Longhi...

E oggi le brillanti promesse dove sono? Dove si nascondono? Anche a considerare trentenni i nati nel 1977, quindi includendo generosamente i trentanovenni (a 39 anni Leopardi aveva già scritto lo *Zibaldone*, *L'infinito*, *A Silvia* e *La ginestra*, ed era morto), bisogna cercarle col lanternino. Niente paura, sono qui per questo, solo che prima di accendere fari e faretti bisogna sapere cosa si cerca. Io innanzitutto cerco autori di opere letterarie e se ci sono dubbi perfino sull'aggettivo li risolvo spero definitivamente con Nicolás Gómez-Dávila: «Appartengono alla letteratura tutti i libri che si possono leggere due volte». Un breve aforisma che da solo e senza sforzo sgombra la scrivania da montagne di gialli e di rosa e dai pochissimi giovani o semigiovani in classifica ovvero Chiara Gamberale e l'afroitaliano Antonio Dikele Distefano che sogna di essere il nuovo Fabio Volo e magari lo è davvero (ma non bastava quello vecchio?).

Una frase di Hemingway, da *Morte nel pomeriggio*, compie un'altra mezza strage: «Scrivere quando si

sa qualcosa: e non prima; e, porco cane, non troppo dopo». Scartati dunque i nipotini di Manzoni, gli autori di romanzi storici come Marco Balzano, Giorgio Fontana e Marco Missiroli che raccontano in ritardo gli anni Cinquanta (il primo) o gli Ottanta (gli ultimi due), epoche di cui per motivi anagrafici hanno conoscenza solo libresco o cinematografica, insomma indiretta. Don Lisander ambientò il suo capolavoro nel Seicento per sfuggire alla censura austriaca: quale censura temevano scrittori tanto ortodossi da poter pubblicare con Sellerio e Feltrinelli? A proposito di conformismo. Galli della Loggia sul «Corriere della Sera» ha denunciato la «unilateralità del paese che pensa, che parla e scrive». Credo si riferisse all'appello dei 400 intellettuali a favore delle nozze di Sodoma, un episodio che può essere letto con la categoria girardiana del desiderio mimetico o ancor meglio con quella guareschiana dei cervelli all'ammasso. Scorrendo il lunghissimo elenco di prestigiose firme mi sono domandato: possibile che la pensino tutti allo stesso modo? Un dubbio non viene mai a nessuno? Nel fiume del «compunto perbenismo maggioritario» fra tante vecchie e stravecchie conoscenze ho pescato i sottoquarantenni Silvia Avallone, Elisa Fuksas, Chiara Gamberale (questa donna è ovunque) e Gianluigi Ricuperati. E li ho buttati al gatto, insieme ad alcuni non firmatari e però anch'essi trinariciuti come Paolo Giordano e Viola Di Grado e Antonella Lattanzi e Simona Baldanzi, perché di intellettuali dall'intelletto fungibile non so che farmene. Lo avevo detto che siamo messi male, che fra poco rimarranno da leggere solo i vecchioni e i morti.

Sospendendo il giudizio su Alessandro D'Avenia (Palermo 1977), personaggio che stimo e tuttavia scrittore che non riesco a leggere perché sono nato vecchio e mai nemmeno per un giorno ho avuto l'età dei suoi protagonisti, gli oltretrentenni che hanno cominciato a mantenere qualche promessa si chiamano Mirko Volpi (Lodi 1977), che scrive un italiano ottimo e lombardeggiante, come da un Mirko non ti aspetteresti, e Vanni Santoni (Montevarchi 1978), che scrive un italiano ottimo e toscaneggiante, proprio quello che ti aspetteresti da un Vanni. Rileggerei le loro pagine sulla pianura cremonese e su Firenze sicuro di trovarci piccole delizie sempre nuove. Mi aspetto qualcosa da Antonio Gurrado (Santeramo in Colle 1980), magari quando la smetterà di scrivere di partite (sono calciofobo), mentre non ho ancora capito se e quanto puntare su Diego Fusaro (Torino 1983), giovin filosofo dallo strano profilo di libero pensatore marxista. In un empito di benignità mi riprometto di leggere con attenzione i prossimi libri di Andrea Tarabbia (Saronno 1978), Paolo Malaguti (Monselice 1978), Giovanni Previti (Carpi 1977), purché la smettano di occuparsi, rispettivamente, di criminali sovietici, reliquie bizantine, clienti di librerie (altre mie idiosincrasie). Detto questo, la mia ricerchina sugli autori al contempo giovani e originali, e minaccianti di durare nel tempo, per ora finisce qui: per quanto sia quasi certo di essermi lasciato sfuggire qualche nome, per quanto mi sforzi di sperare in esordi tardivi, sono desolato, e davvero non vorrei essere nei panni di chi dirigerà i Meridiani Mondadori nei prossimi decenni.

*«Scrivere quando si sa qualcosa: e non prima;
e, porco cane, non troppo dopo.»*

Cerri, designer eclettico: «Come ridevo con Eco»

Chiara Beria di Argentine, «Tuttolibri della Stampa», 13 marzo 2016

«Solo con Umberto Eco, forse neanche con Roland Barthes, si poteva ridere di certe cose», dice Pierluigi Cerri, il celebre architetto e designer che ha ideato il progetto grafico di La nave di Teseo, la nuova casa editrice fondata da Eco con un gruppo di autori e imprenditori e pilotata da Elisabetta Sgarbi, Mario Andreose e Eugenio Lio, usciti da Bompiani dopo la vendita di Rcs Libri alla Mondadori. Spiega Cerri: «Quando proponiamo la copertina di un libro il nostro interlocutore non è la casa editrice ma l'autore. Non è facile, magari ha in mente un'altra idea. Il rischio è trovarsi con uno di quelli che non percepisce l'immagine emotivamente ma solo ragionandoci. E nel momento in cui ragioni su un'immagine la fai fuori».

Milano, studio di Cerri&Associati con vista su un silenzioso cortile. Non poteva che essere l'architetto supereclettico («Fin da ragazzo mentre studiavo greco mi veniva voglia di finire il compito di matematica») di fortunata e vastissima carriera (ha curato l'immagine grafica di decine di mostre ed eventi; vinto concorsi e premi; progettato da impianti industriali alla Fondazione Pomodoro; curato la grafica di case editrici come Skira e di riviste come «Casabella» e «Rassegna», disegnato scenografie per la Rai e conquistato il grande pubblico con la striscia rossa di Prada) a ricevere una committenza rara in anni di crisi dell'editoria. «Era quasi scontato che Eco ed Elisabetta Sgarbi si rivolgessero a me», sorride. «Nel 1968 ero uno degli assistenti di Umberto che al Politecnico di Milano insegnava Semiotica dell'architettura. Sessantotto, semiotica dell'architettura: tutti la percepivano come una malattia del granoturco più che una disciplina! Ci siamo molto divertiti e da allora siamo rimasti amici».

Ora è tempo di La nave di Teseo. «Mi chiamano e mi chiedono di fare in 3 minuti un progetto che identifichi le varie collane e tenga insieme l'immagine di tutte queste collane, cioè della casa editrice. La mia idea di base è che in libreria una casa editrice deve essere immediatamente identificabile e questo

si ottiene per sottrazione piuttosto che aggiungendo elementi attrattivi. I miei primi lavori? Sono stati in Bompiani grazie a Enrico Filippini. Ricordo che Valentino Bompiani teneva moltissimo al design delle copertine. Mi mostrava una stoffa e voleva proprio quell'esatto colore, inutile spiegargli che era impossibile. Ci sono molte teorie sulle copertine dei libri. In nome del marketing gli americani le concepiscono come fossero scatole di cioccolatini: il libro deve essere un oggetto che spicca, tanto che a volte si cambia anche il formato. All'opposto c'è una casa editrice come Einaudi che è stata concepita con una grande unità formale da Giulio Einaudi, che coinvolse designer come Bruno Munari e Max Huber. Peccato, ormai l'Einaudi sembra allontanarsi da quella immagine. Per l'Adelphi è stato proprio Roberto Calasso a scegliere i caratteri tipografici Baskerville».

Raffinato equilibrio di bianchi e delle scritte per copertine solo all'apparenza elementari; i testi nei classici caratteri Garamond Simoncini di ottima leggibilità e come illustrazioni le opere di grandi artisti come Richard Hamilton, Saul Steinberg, Mimmo Paladino, Ben Shahn. «Quando Umberto vide il progetto disse che ben rappresentava l'idea della nuova casa editrice: nessuna ridondanza ma autorevolezza e sobrietà. Dopo averli frequentati in questi mesi vi assicuro che è questo lo spirito di Elisabetta e compagni. Sono un equipaggio, non vanno mai a dormire, si danno totalmente». In libreria con Umberto Eco. «Per il *Trattato di semiotica generale* proposi d'illustrarlo con ironia. Una scelta che gli piacque molto. Così uscirà con in copertina l'omino di Saul Steinberg che diventa parola, cosa, espressione. Per *Pape Satàn Aleppo* che, in pochi giorni, ha già venduto più di 75mila copie, ho puntato sul titolo e ho usato due rossi che s'intersecano. Il suo ritratto? Abbiamo messo una sua bella foto in quarta di copertina. Sono usciti milioni di giornali con la sua faccia. Troppo abusato. Umberto non voleva certo diventare come la Gioconda!».

Analfabeti brava gente

La maggioranza degli italiani è funzionalmente analfabeta.
Ma innanzitutto, chi è un analfabeta funzionale?
E come è cambiata la situazione nell'era della rivoluzione digitale?

Roberto Pizzato, prismomag.com, 14 marzo 2016

Qualche giorno fa, mi è capitato di ascoltare un'intervista a Tullio de Mauro, uno dei più importanti linguisti italiani ed ex ministro dell'Istruzione. Cominciava così: «La parte di popolazione italiana al di sotto di quelli che vengono ritenuti i livelli minimi di comprensione di un testo scritto è un po' più del 70 per cento della popolazione». Mentre mi chiedevo come si possa vivere senza riuscire a capire un bugiardino o l'articolo di un giornale, De Mauro rincarava la dose. Se il testo richiede «[...] pieno esercizio dell'alfabetizzazione funzionale, della capacità di orientarsi di fronte al testo scritto e di produrlo, la percentuale degli inefficienti arriva addirittura all'80 per cento».

Digitando «analfabetismo funzionale» su Google si possono trovare dati molto diversi da quelli citati da De Mauro. Wikipedia in lingua italiana, ad esempio, riporta due tabelle. La prima mostra i numeri di uno studio commissionato dallo **United Nations Development Programme** (2009): secondo questo studio, il 47 per cento della popolazione italiana tra i 16 e i 65 anni è analfabeta funzionale. La seconda tabella proviene da una ricerca del **governo canadese** (2011): la fascia d'età considerata è la stessa (16-65) e anche la percentuale indicata (47 per cento), ma si riferisce solo agli italiani incapaci di comprendere un testo di prosa. Scorrendo la lista dei primi 10 risultati di ricerca, balza all'occhio anche un lungo articolo dal titolo «**Chi parla di analfabetismo funzionale è un alfabetista funzionale**». La sensazione che si prova è di spaesamento: da un lato sono molti gli articoli sul tema, dall'altro, al di là degli allarmismi,

pare complicato farsi un'idea della situazione. Un dato in comune però, le 4 fonti che ho appena citato ce l'hanno: seppure tutte presentino cifre diverse, l'Italia ha sempre le percentuali peggiori d'Europa.

Una (non) definizione

Proviamo a fare ordine. Innanzitutto, chi è un analfabeta funzionale? Detto che l'Unesco definisce l'alfabetizzazione (*literacy*) come un diritto umano fondamentale e il punto nevralgico del programma **Education for All**, la **definizione** di «analfabeta funzionale» venne introdotta proprio dalla stessa Unesco nel 1978: «Una persona è funzionalmente alfabetizzata se può essere coinvolta in tutte quelle attività nelle quali l'alfabetizzazione è richiesta per il buon funzionamento del suo gruppo e della sua comunità e per permetterle di continuare a usare la lettura, la scrittura e la computazione per lo sviluppo proprio e della sua comunità».

Tuttavia, lo stesso testo specifica come nessuna delle definizioni «standard» di alfabetizzazione ne catturi tutti gli aspetti. E sottolinea come vi siano diverse interpretazioni dello stesso concetto, in alcuni casi addirittura contraddittorie. In un **altro capitolo** dello stesso report, si parla di *literacy* come qualcosa di dinamico e complesso, continuamente ridefinito dallo sviluppo di una società. Pragmaticamente, l'alfabetizzazione viene definita come la somma delle abilità di lettura, scrittura e calcolo sviluppate in ambienti formativi da giovani e adulti. Non solo parole, quindi. Ciononostante, come specificato nelle premesse della ricerca, l'idioma analizzato gioca un

ruolo fondamentale: «analfabetismo in che lingua?». In giapponese, ad esempio, ci sono due sillabari (*hiragana* e *katakana*), che oltre a rendere difficile ogni paragone con l'alfabeto latino, complicano la vita ai giapponesi stessi.

L'interesse di De Mauro gravita attorno a «che cosa gli italiani sanno della lingua che dichiarano di parlare». Da linguista qual è, si concentra maggiormente sull'uso dell'italiano. E da ex politico offre una lettura delle statistiche che attiri l'attenzione del pubblico e dei media. A ogni modo, De Mauro ha il merito di essere un alfiere della lotta per l'alfabetismo funzionale e contro l'analfabetismo di ritorno, da anni. Il punto che l'ex ministro cerca di fare è questo: non si tratta solo di conoscere l'alfabeto, l'ortografia e la sintassi della nostra lingua, ma di capirne logica e semantica. E, soprattutto, di farne uso in diverse situazioni della nostra vita, in modo da rendere possibile il nostro sviluppo e quello della comunità che ci ospita. Non a caso De Mauro ne fa una questione politica, per due motivi: il primo è che un cittadino sia un alfabeto funzionale oppure no, in cabina elettorale conta sempre uno; il secondo è che, senza volontà politica, il problema non si risolve.

La situazione italiana

Nel 1861, il tasso di analfabetismo in Italia era del **78 per cento**: a quel tempo, quasi 8 italiani su 10 letteralmente sapevano a malapena scrivere il proprio nome. A inizio Novecento, uno studio del governo italiano dal titolo *Suffragio universale e analfabetismo* sottolineava i rischi di un sistema dove analfabetismo e democrazia andavano a braccetto. Secondo il censimento generale del 1951, seppur con grandi differenze regionali, l'Italia era riuscita a ridimensionare il fenomeno, portandolo al di sotto del 13 per cento. Nel 2001 la popolazione totale degli alfabeti puri italiani rappresentava l'**1,5 per cento** del totale. Per forza di cose, quindi, in Italia come in altri paesi, l'attenzione si è spostata dall'analfabetismo per così dire *puro*, a quello legato al contesto e all'interpretazione. Quella che è cambiata, e continuerà a cambiare, insomma, è la concezione stessa

di analfabetismo. Ed è per questo che, anche sulla spinta di organizzazioni come l'Unesco, nel secondo dopoguerra si inizia a usare il termine «analfabetismo funzionale».

Dando un'occhiata a Google Trends scopriamo che gli italiani hanno iniziato a cercare informazioni sull'argomento dopo il 2013. Nella Penisola, insomma, il dibattito è piuttosto recente: è entrato davvero nel vivo dopo la pubblicazione del **Rapporto nazionale sulle competenze degli adulti 2014**, curato dall'ente di ricerca ministeriale **Isfol**. Il rapporto – quasi 400 pagine in tutto – comincia con un passo di *La ricchezza delle nazioni* di Adam Smith, e poi prosegue così: «Come è noto, uno dei fattori principali su cui l'Italia può fondare il suo sviluppo economico e sociale, in mancanza di materie prime, è rappresentato dalle competenze dei suoi cittadini». Che l'analfabetismo abbia un impatto sulla produttività economica è fisiologico e inevitabile. Tuttavia, per la prima volta, questa ricerca non considera solo i lavoratori, ma tutti i cittadini dai 16 ai 65 anni dei **24 paesi** Ocse. I risultati sono quindi diversi, più completi e rappresentativi della realtà. Anche perché, per la prima volta, questo tipo di indagine su larga scala è stata implementata su una piattaforma informatica, con rilevazioni effettuate in forma di questionari e test cognitivi. Le macro categorie di valutazione, in questo caso, sono *literacy*, *numeracy* (capacità di calcolo) e «*problem solving* in ambienti tecnologicamente avanzati». I livelli di competenza sono 6 e il 3 è ritenuto il minimo indispensabile per una positiva partecipazione alla vita sociale. Ancora una volta, però, nelle premesse della ricerca troviamo una precisazione importante: «È tuttavia evidente come sia impossibile definire in termini concreti e certi quale sia il livello di competenze necessario per la riuscita sociale, così come non esiste un “punto zero” di possesso delle competenze che possa rappresentare un'ancora di riferimento per la costruzione della scala e relativi intervalli» (p. 31). In altre parole, gli stessi ricercatori ci dicono che «c'è ancora molta strada da fare, ma per ora questo è il meglio che c'è in circolazione». Bisogna accettare i limiti di una ricerca prima di valutarne i risultati, ma

questo non significa che non sia comunque valida. In fin dei conti, ci hanno lavorato i migliori specialisti del settore.

Lo scenario delineato dal report ha del drammatico. Come **evidenziato da Tito Boeri**, siamo ultimi nelle classifiche di *literacy* e penultimi in quelle di *numeracy* (calcolo), 10 punti sotto la media Ocse. I giovani mostrano risultati migliori degli anziani, le donne leggermente migliori degli uomini. Giovani e donne, quindi: due categorie in difficoltà nel mercato del lavoro italiano. Inoltre, il background culturale dei genitori pare essere una discriminante importante nel processo di alfabetizzazione dei figli, e, in generale, i nostri studenti sono **sotto la media Ue** in lettura, matematica e scienze. Detto questo, considerando solo la voce *literacy*, De Mauro ha ragione: il 69 per cento degli italiani è sotto il livello 3, ossia la competenza minima per vivere nei paesi industrializzati del XXI secolo (p. 69). E non va meglio per le capacità di calcolo (64 per cento).

Knowledge-based society

Come sottolinea la prefazione della ricerca, il successo dell'Italia si basa sulle competenze dei suoi cittadini e sulla loro capacità di utilizzarle. Non è solo la mancanza di materie prime, si tratta di un fenomeno globale accelerato dall'innovazione tecnologica, in particolare nel campo della comunicazione e dei media. Marshall McLuhan parlava di «villaggio globale» già negli anni Sessanta: seppur criticato da molti colleghi per lo stile aforistico e le (presunte) contraddizioni presenti nelle sue teorie, alcune sue intuizioni sono i punti cardine delle teorie dei media contemporanee. In *Understanding Media: The Extension of Man*, mantenendo fede al suo stile, McLuhan per esempio riporta un monito di Papa Pio XII: «Non è esagerato dire che il futuro della società moderna e la stabilità della sua vita interna dipendono in gran parte dal mantenimento di un equilibrio tra la forza delle tecniche di comunicazione e la capacità di reazione del singolo».

A corollario di questa citazione, aggiungerei uno degli aforismi più celebri di McLuhan: «Il contenuto di un medium è sempre un altro medium». Quello

che il professore canadese intendeva con questa frase è che gli elementi presenti nei vecchi media confluiscono interamente in quelli nuovi. In tal senso internet è un esempio lampante: ha fagocitato linguaggi appartenenti a diversi media a lui precedenti senza i quali non potrebbe esistere e, per questo, la nostra comprensione del suo contenuto è legata alla nostra capacità di riutilizzare la lettura di questi medium già noti all'interno di una nuova cornice. L'aforisma *mcluhaniano* più conosciuto, «the medium is the message», in questo senso è più che mai chiaro: ogni nuova tecnologia, ogni estensione di noi stessi che possiamo utilizzare, ogni nuovi medium appunto, porta con sé un messaggio. Un messaggio che ha delle profonde conseguenze a livello sociale.

L'effetto di una tecnologia come internet sulla società è, evidentemente, l'accesso costante e ubiquo a un oceano di informazioni. Basta pensare al peso specifico della tv, o meglio della Rai, nell'unificazione linguistica italiana del secondo dopoguerra per capire che in realtà il processo era iniziato già prima. Ma mentre un tempo si parlava di società dell'informazione, nell'ultimo ventennio hanno preso piede i concetti di *knowledge society* e *knowledge-based economy*. Più che sulla portata del flusso di informazioni, l'accento cade sull'accesso e la gestione delle informazioni stesse, e sulla capacità di mantenere un'alta capacità di utilizzo e discernimento. Non più semplice informazione ma conoscenza distillata, e quindi comprensione.

Analfabetismo digitale

La transizione dal web 1.0 al web 2.0, con l'inarrestabile ascesa delle piattaforme social, ha drammaticamente aumentato la nostra esposizione alle informazioni, in qualche modo sovrapponendosi alle strutture tradizionali, o meglio inglobandole al loro interno. Guardando ai dati della ricerca Ocse, viene da ripensare all'intervento di Umberto Eco in occasione della laurea honoris causa in Comunicazione e cultura dei media. Non so se Facebook abbia dato voce a «legioni di imbecilli», ma certamente ha dato voce a milioni di analfabeti funzionali. Ho ri-guardato il video della conferenza stampa tenuta da

Eco dopo la lectio magistralis, il compianto professore piemontese inizia rispondendo a una domanda sul web come terreno fertile per le bufale e fonte di informazione per gli studenti: «Il grande problema della scuola di oggi è come insegnare a filtrare le informazioni di internet, cosa che neppure i professori sanno fare, perché anche loro sono dei neofiti».

A questo punto, il ruolo dei media intesi in senso tradizionale diventa cruciale per evitare quella che Eco chiama «la promozione dello scemo del villaggio a portatore di verità». Chi produce informazione giornalistica dovrebbe agire da filtro, verificando e rendendo semplici le informazioni necessarie alla comunità. In tal senso, si potrebbe dire che oggi un giornalista non è chi scrive o intervista in video, ma chi sa cercare, trovare e valutare le informazioni utili per il suo pubblico. Non semplici contenuti, ma strumenti di lettura della realtà.

D'altro canto però si potrebbe sospettare che se il pubblico è composto principalmente da analfabeti funzionali, allora faticherà a riconoscere una bufala da una buona ricostruzione dei fatti, la qualità dalla spazzatura. Utilizzando una prospettiva simile, sembra impossibile uscire da questo circolo vizioso. Questa è a mio parere la questione fondamentale: in una società dominata dalle piattaforme social – che intrinsecamente spingono alla produzione di *user-generated content* – e dall'analfabetismo funzionale, la qualità delle informazioni condivise tenderà ad abbassarsi. A chi parliamo? Cosa viene capito di quello che comunichiamo al mondo?

Scenari futuri

La portata e la diffusione dei media digitali è senza precedenti, e rischia di lasciare fuori dalla porta strutture educative tradizionali come scuola e famiglia. Internet e la cultura digitale devono essere insegnate prima ai professori e poi agli studenti se non vogliamo ritrovarci con un paese in grado di comunicare e di crescere. Chiunque dovrebbe essere in grado di saper usare la **ricerca avanzata** su Google, di scrivere una query di ricerca basilare, di conoscere l'**Internet Archive** o di valutare l'attendibilità di una fonte. Se non invertiamo la tendenza, il fardello che

ci portiamo dietro non potrà che appesantirsi: anche per antitesi, la conoscenza si costruisce sempre sulla conoscenza che l'ha preceduta, come una casa costruita ponendo un mattone sopra l'altro.

Per De Mauro e i ricercatori Isfol una soluzione può essere il *lifelong learning*: una formazione costante nell'arco della vita. Era una delle soluzioni indicate anche dal **Parlamento europeo** già un decennio fa, ma ancora i risultati non si vedono. Proporre test di alfabetizzazione come filtro all'accesso di posizioni manageriali potrebbe essere un'altra soluzione. Mentre test periodici consentirebbero di mantenere costantemente un buon livello di alfabetizzazione digitale.

Innanzitutto dovremmo arrivare a un sistema di definizioni e standard internazionalmente condivisi, costantemente adattato ai cambiamenti della società. In Italia invece, inizierei con una cosa semplice: internet e cultura digitale nelle scuole. Negli Stati Uniti – altro paese messo male in quanto ad alfabetismo funzionale – Obama è intenzionato a stanziare **4 miliardi di dollari** per l'insegnamento di Computer Science nelle scuole americane. A mio parere si tratta di una misura più di carattere economico che prettamente educativo. Se gli americani del futuro sapranno programmare, non significa che sapranno anche interpretare un'inchiesta del «Washington Post».

L'Iea, una delle organizzazioni coinvolte nel rapporto Ocse più volte citato in questo articolo, pare aver individuato una possibile soluzione nell'individuazione di un altro tipo di alfabetizzazione: *computer and information literacy*. «Computer and information literacy combines information literacy, critical thinking, technical skills, and communication skills applied across a range of contexts and purposes». L'**Informational Computer and Information Literacy Study 2018** ci darà un'idea di quello che gli studenti mondiali sanno creare, investigare e comunicare usando il digitale. Le abilità tecniche e comunicative sono tanto importanti quanto lo sviluppo del pensiero critico nell'era digitale. Pur con tutti i limiti che una ricerca simile potrà avere, sarà un buon punto di partenza per chi dovrà riformare le scuole del futuro.

Io, scrittore fuoriuscito da un sepolcro

L'infanzia, la povertà, l'autoesilio. E ora la scelta di correre
allo Strega. Parla Antonio Moresco

Leonetta Bentivoglio, «la Repubblica», 15 marzo 2016

Antonio Moresco è un uomo dai lineamenti aguzzi che esprime un senso grave d'appartenenza ad altro. Altri livelli, altri cosmi, altri misteri. Il suo sguardo malinconico è uno specchio d'interrogativi: io che ci faccio qui, perché proprio adesso, dove sto andando. Si percepisce in lui l'invasione genuina del dolore.

Dolore d'essere e di scrutare lo spettacolo crudele del mondo come fa lo «sbirro morto» chiamato D'Arco, eroe deceduto e combattente che sfida il male perpetrato dai vivi nel suo ultimo libro, *L'addio*, in uscita domani. Thriller metafisico e schiacciante per l'onda linguistica, emotiva e cerebrale con cui ci travolge, il romanzo è candidato al premio Strega: riconoscimento d'eccezione per il «sepolto» Moresco, narratore sfuggente alle etichette e invisibile agli incasellamenti critici. A lungo il suo destino è stato simile a quello d'un carcerato intento a scavare un tunnel nella propria cella, avanzando con un'incrollabile pervicacia verso un pubblico via via sedotto dalle sue metafore impavide nell'affrontare il nucleo tenebroso dell'animo umano.

Memorabile è la sua Trilogia dell'increato, scandita da *Gli esordi*, *Canti del caos* e *Gli increati*, editi da Mondadori; parti dell'affresco, in precedenza, sono uscite con Feltrinelli e Rizzoli. Nel tempo i rifiuti e i cambi di sigla hanno costellato le vicissitudini di quest'apocalittico eremita della scrittura. Dopo il gigantesco *Gli increati*, un anno fa, Moresco, nato a Mantova nel 1947 e radicato a Milano, dichiarò d'essere intenzionato a scomparire. Invece oggi riemerge affidando a Giunti l'apologo feroce di *L'addio*.

«Al termine di *Gli increati* mi sentivo a un punto di tracimazione non superabile», spiega l'autore nella sede fiorentina del suo nuovo editore. «Ma mentre camminavo durante l'estate (Moresco macina migliaia di chilometri l'anno come membro del gruppo Repubblica Nomade, che può raggiungere dall'Italia Strasburgo per consegnare a Martin Schulz una lettera di «desiderata» sull'Europa, ndr), mi ha assalito il progetto di *L'addio*. Preme in me l'urgenza di evadere dalla letteratura. D'altro canto sono soggetto a esplosioni creative».

L'addio ci lancia in dimensioni oscure.

Nelle mie ultime storie ho descritto il buio, ma inserendovi l'irriducibilità della luce. Anche in *L'addio* compaiono personaggi di luce, come il custode dello sterminato archivio di parvenze arrivate dallo spazio e dal tempo. A lui D'Arco spara nella sua missione.

Quella figura, tuttavia, ha una luminosità perversa e aggressiva. La sua visione del reale è una coltre scura con squarci di luce dannati.

Se tutto fosse buio ci sarebbe pacificazione. Ma qualcosa di lucente disarticola la cappa plumbea, rendendola più tragica.

*Il cuore dell'esistere sta nel crinale fra vita e morte, come in *Gli increati*. E in *L'addio* le città dei vivi e dei morti sono comunicanti: D'Arco può migrare dall'una all'altra.*

M'interessa il cortocircuito fra vita e morte. Perché la vita è dentro la morte e viceversa. Rompo l'ottica

unidirezionale che va solo verso l'estinzione. La linearità dell'itinerario è la colonna d'Ercole della conoscenza. Se l'agito mi addentro in zone rischiose. C'è tanta materia ignota con la quale non abbiamo rapporto, e la fisica moderna lo dimostra.

La creatività partecipa all'inconoscibile?

Certo. Per questa ragione gli antichi inventarono la Musa, modo ingenuo per significare il tramite con qualcosa che ci supera. Scrivendo io entro in un meccanismo di moltiplicazione delle conoscenze.

La prospettiva sa di mistico.

I padri della Chiesa, tutti maschi, sostenevano di avvicinare Dio grazie alla dottrina. Le mistiche, tutte donne, accedevano a Dio direttamente, non potendo disporre di quel canale. Hanno attraversato lo stesso processo artisti quali Van Gogh o Jack London o l'ultimo della fila che abbia attinto a Dio. Parola che non temo, pur non essendo un credente.

A Mantova, da adolescente, lei è stato un seminarista.

All'epoca si mandava un figlio in seminario affinché studiasse senza pagare una retta.

I suoi avevano difficoltà?

Non so. Penso che nella mia famiglia fosse accaduto qualcosa di enorme. Perciò sono stato messo altrove. Qui mi fermo. Ci sono cose irraccontabili. Tornato a casa ho fatto il liceo con risultati disastrosi. Ho frequentato una scuola di recupero per somari e non mi sono iscritto all'università. Per un decennio mi sono gettato in una battaglia politica di estrema sinistra. Intanto giravo l'Italia facendo l'operaio, il facchino, il portiere. Poi mi sono fermato e ho preso a scrivere.

Da dove è scaturita l'ispirazione?

Prima dei vent'anni scrivevo poesie. Dopo ho rinnegato tutto. Nella rigidità ideologica consideravo debolezze quei versi. Ma nei miei trent'anni la letteratura fu il filo che mi riagganciò all'esistenza. Ero rotto, bruciato. La mia compagna mi consentì di

andare avanti dandomi un piatto di minestra. Non ce l'avrei fatta né a livello materiale né nervoso.

Siete ancora insieme?

Sì. Nella vita ho sbagliato tante cose ma non quella roba lì.

Il poliziotto D'Arco, in L'addio, irrompe come un giustiziere nella città dei vivi, dove lo uccisero, per arginare una strage di bambini: l'infanzia profanata domina il suo racconto.

Cosa c'è di più odioso del male inferto a persone appena nate? *L'addio* è un libro sul male che vuol prendere di petto. E al centro ci sono i bambini. La violenza non si manifesta solo nelle forme abiette di schiavismi e violazioni, ma in un'organizzazione che ignora il bisogno di continuità della specie. Il pianeta divora risorse e nessuno pare accorgersi della mostruosità in corso.

Nel mare di cattiveria e disperazione che lo circonda, D'Arco ha momenti di pietas nel rapporto col bambino muto che gli fa da guida.

D'Arco è l'eroe possibile. Non combatte per una ricompensa, ma perché deve farlo. Lo spinge una motivazione senza premio. Il suo operato ha più valore.

Per molti anni lei ha subito rigetti. Adesso i suoi seguaci, spesso giovanissimi, invadono la rete. La Sorbona le ha dedicato un convegno e i suoi libri vengono tradotti all'estero. E ora c'è la candidatura allo Strega. Come reagisce al cambio di marcia?

Penso di piacere ai giovani perché in loro realtà e immaginazione sono una cosa sola. Spero che non si arrendano e non accettino il nostro modo di vivere ottuso e rapace su questo piccolo pianeta perso fra le galassie. Il mio lavorare nella sepoltura mi ha marchiato. Fu la scena primaria. Laggiù desideravo un dialogo. Affiorando per cercare fusione e trascendenza col lettore, ho trovato un'idea morta di scrittura e tanta opacità. Oggi sono convinto che i rigetti pluriennali siano stati un dono e una fortuna. Crescere sottoterra mi ha permesso di restare vicino a me stesso e di coltivare un'immensa libertà.

Humboldt, l'inventore di tutto

Precursore di moltissime cose – internet, ecologia, infografiche naturalistiche – viene raccontato in una biografia di grande successo in America e Inghilterra

Gianluca Didino, rivistastudio.com, 15 marzo 2016

C'è un momento di *The Invention of Nature*, la biografia di Alexander von Humboldt scritta da Andrea Wulf, che racchiude tutto il senso del libro. Siamo nell'estate del 1802 e Humboldt e i suoi compagni di viaggio stanno scalando il vulcano Chimborazo, che all'epoca era ritenuta la montagna più alta del mondo e che oggi sappiamo essere la più alta dell'Ecuador. Nonostante la neve impedisca loro di toccare la sommità, i tre hanno raggiunto la strabiliante altitudine di 19.413 piedi, poco più di 5.900 metri. Dall'alto di questa vetta, Humboldt guarda la pianura circostante e capisce qualcosa: «Tutto ciò che aveva visto negli anni passati ora confluiva. Suo fratello Wilhelm aveva creduto a lungo che la mente di Alexander fosse fatta per “connettere le idee e scoprire le concatenazioni dei fenomeni”». Ora Humboldt capiva che «la natura è una rete di vita e una forza globale» e che «tutto è intrecciato come migliaia di fili». Questa nuova idea di natura, scrive Wulf, «avrebbe cambiato la maniera in cui le persone percepivano il mondo».

Alexander von Humboldt era nato nel 1769 a Tegel, una località lacustre dove oggi si trova l'aeroporto di Berlino, in un mondo piccolo da molti punti di vista. Figlio di una illustre famiglia prussiana, Alexander sarebbe entrato in contatto con gli uomini più importanti della sua epoca prima ancora di diventare, per usare le parole di un necrologio compilato all'epoca della sua morte nel 1859, «l'uomo più importante dai tempi del Diluvio». Fratello minore del futuro fondatore dell'Università di Berlino, dal 1794 aveva studiato a Jena dove era diventato amico

di Johann Wolfgang Goethe. Al termine della spedizione in Sud America, che l'avrebbe reso famoso in tutto il mondo, aveva conosciuto Thomas Jefferson, l'autore della dichiarazione d'Indipendenza e allora presidente degli Stati Uniti. Sempre nel 1804, ma questa volta a Parigi, aveva stretto legami con Simón Bolívar, il più importante patriota della storia sudamericana che nel 1821 avrebbe liberato il Venezuela dalla dominazione spagnola. Nessuna nascita altolocata, nel mondo di oggi, permetterebbe un tale accesso all'élite artistica, scientifica e politica del proprio tempo.

Andrea Wulf, vincitrice con questo libro del premio Costa per la miglior biografia dell'anno, ha deciso di raccontare attraverso la storia di Humboldt qualcosa di più che la biografia di un illustre scienziato oggi quasi dimenticato. Nata a New Delhi nel 1971 e da tempo residente a Londra, Wulf si è occupata anche in passato di indagare le origini delle scienze europee: in Italia sono stati tradotti, entrambi da Ponte alle Grazie, *La confraternita dei giardinieri* e *Il passaggio di Venere*, quest'ultimo dedicato alla misurazione del sistema solare da parte di Edmond Halley, l'astronomo britannico che ha dato il nome alla famosa cometa. Ma con *The Invention of Nature* Wulf traccia un filo che collega la vicenda culturale di Humboldt alla nostra epoca, dalle battaglie ecologiste fino alla nascita di internet.

Che Humboldt fosse un innovatore per il proprio tempo non ci sono dubbi. Per fare un esempio, nel 1807 aveva pubblicato nel *Saggio sulla geografia delle piante* uno stupendo esempio di data visualization

ante litteram che aveva chiamato Naturgemälde (letteralmente «dipinto della natura»), nel quale i dati relativi al Chimborazo venivano confrontati con quelli di zone climatiche simili in altre aree del mondo: così facendo non solo aveva ispirato generazioni di artisti interessati alla rappresentazione della natura, ma aveva anche introdotto nella geografia il concetto di linea isotermica. Allo stesso modo, sul versante letterario, aveva dato avvio con il suo *Viaggio nelle regioni equinoziali del nuovo continente* (in inglese molto più semplicemente *Personal Narrative*) a un nuovo genere di memoir naturalistico che avrebbe avuto decine di seguaci, da *Viaggio di un naturalista intorno al mondo* di Charles Darwin (1839) a *Walden* di Henry David Thoreau (1854), per arrivare nel Novecento a testi scientifici come *Tristi tropici* di Claude Lévi-Strauss (1955) e libri cult dell'ecologismo come *Desert Solitaire* di Edward Abbey (1968) o *Pilgrim at Tinker Creek* di Annie Dillard (1974).

Un altro aspetto che lega la figura di Humboldt al presente è l'inscindibilità di pensiero scientifico e liberalismo politico, su cui tanto si è insistito di recente durante la Primavera araba (per una disamina dell'equazione tecnologie della comunicazione=democrazia si veda ad esempio Evgeny Morozov, *L'ingenuità della rete*). Nel 1789 il giovane Alexander, allora ventenne, aveva lasciato Tegel per aiutare i rivoluzionari francesi a «portare sacchi di sabbia» per costruire le barricate: ne era nato un amore viscerale per Parigi e una fede negli ideali di eguaglianza e libertà che non si sarebbe mai estinta. Come gli illuministi prima di lui e come molti guru di internet più di due secoli dopo, Humboldt era convinto che progresso scientifico e

progresso politico andassero di pari passo, tanto da impegnarsi per tutta la vita in una lotta contro lo schiavismo e l'oppressione dei popoli in Europa e nelle Americhe.

Ma Humboldt incarna il prototipo dell'uomo moderno anche da un punto di vista personale: cosmopolita (ha vissuto in Sud America, a Parigi, a Londra, in Russia e a Berlino), in continuo movimento, centro vibrante di un network di scienziati e artisti ma senza legami sentimentali, Alexander era probabilmente omosessuale anche se le sue molte amicizie intime con altri maschi si mantenevano sempre platoniche. I tratti del carattere che Wulf enfatizza maggiormente sono l'energia inesauribile e la creatività, gli stessi che caratterizzano molte rappresentazioni degli eroi della Silicon Valley.

L'ultima parte di *The Invention of Nature* è dedicata alla formulazione del moderno pensiero ecologista, di cui Humboldt è considerato il fondatore: proprio per descrivere il suo approccio alla natura, lo zoologo e artista Ernest Haeckel aveva coniato nel 1869 il termine «ecologia» dalla combinazione delle parole greche *oikos*, «casa», e *logos*, «parola» (quindi «studio dell'habitat naturale»). Da Humboldt il discorso passa all'evoluzionismo di Darwin, entra nel mondo delle lettere con Thoreau, si codifica nell'idea di tutela della natura con George Perkins Marsh e diventa vera e propria battaglia ambientalista con John Muir, arrivando a definire in poco più di un secolo (dal ritorno di Humboldt dal Sud America nel 1804 alla morte di Muir nel 1914) tutti i punti chiave dell'idea contemporanea di *wilderness*, la natura selvaggia. Un'idea che non per caso ha giocato un ruolo fondamentale nella nascita dell'informatica, come sa bene chiunque conosca l'affascinante storia della Bay Area di San Francisco negli anni Sessanta, dove le prime interfacce grafiche venivano testate negli stessi ambienti creativi e radicali in cui l'architetto Buckminster Fuller costruiva le sue cupole geodetiche e il poeta ambientalista Gary Snyder **parlava** di ecologia profonda e mondi porosi.

D'altra parte basterebbe un solo esempio per tracciare il filo che collega Humboldt a Google passando per gli ambienti hippy della West Coast, e

Humboldt era convinto che progresso scientifico e progresso politico andassero di pari passo.

ci riporta da dove siamo partiti, alla cima innevata del Chimborazo in Ecuador e allo sguardo dall'alto che abbraccia il mondo intero e ne afferra le connessioni. Tra il 1845 e il 1859, l'anno della sua morte, Humboldt si era dedicato alla scrittura di *Kosmos*, il suo capolavoro: un'opera in cinque volumi, ma potenzialmente infinita, che racconta la «forza globale» della natura dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande, dai microorganismi al sistema solare, mescolando gli *hard data* scientifici al racconto personale. Un secolo più tardi a Berkeley, California, Stewart Brand realizzava

quello che è stato definito da molti l'antenato di Google: il *Whole Earth Catalog*, un catalogo di DRY dal quale era possibile ordinare qualsiasi cosa, dagli strumenti per costruire la propria comune fino ai manuali sulla teoria dei sistemi. Sulla copertina dell'edizione del 1968 campeggiava la prima fotografia della Terra vista dallo spazio: di nuovo quel senso di totalità, quella volontà di afferrare tutto con un unico sguardo. Era l'inizio del percorso che avrebbe portato alla nascita di internet, e di cui Humboldt era stato uno degli ispiratori, forse oggi il più dimenticato.



La rivoluzione nel nome della rosa che sconvolse il mercato editoriale

La storia del thriller monastico di Umberto Eco, pubblicato nel 1980: dall'idea di una tiratura limitata di un migliaio di copie al successo mondiale

Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 16 marzo 2016

In una lettera dell'11 marzo 1980, un Valentino Bompiani che si definisce «editorialmente felice» annuncia a Umberto Eco che ha finito di leggere il manoscritto del *Nome della rosa*: «Che il Suo libro fosse geniale era facilmente prevedibile; tuttavia lo è in un modo impreveduto». Non sono solo elogi sperticati. L'editore muove anche due appunti «marginali» che riguardano la parte iniziale e quella finale del libro. «Il sogno di Adso sembra un po' lungo e insistito» e «un po' lunga è anche la descrizione dell'incendio, non tutta utile». E aggiunge: «Minimissimo disagio di compiacimento erudito, i molti titoli di libri del catalogo». Segnala poi una «smagliatura»: la ripetizione di una parola dantesca a pagina 519. Eco seguirà il consiglio di scorciare qua e là l'inizio, ma non toccherà le pagine conclusive.

Alcuni funzionari editoriali, ha ricordato Mario Andreose (allora direttore letterario), avrebbero voluto tagliare tra le 50 e le 100 pagine e soprattutto eliminare le citazioni in latino. Domenico Porzio, giornalista critico e funzionario di Mondadori, era stato tra i primi (con altri) a leggere il dattiloscritto, in amicizia e in segreto: Eco voleva un parere franco dall'amico, temendo che l'uscita di quel romanzo potesse rovinargli la carriera scientifica. Porzio lesse il libro e lo giudicò divertente: «Piacerà soprattutto nel mondo anglosassone». Anche lui consigliò di sfozzare le troppe discussioni in latino.

Il 23 settembre, in una nuova lettera, zio Val, come Eco chiamava il suo vecchio editore, è ancora più entusiasta e dopo aver riletto il romanzo esprime la sua ammirazione per «il controllo e il dominio critico

spinti fino ai gusti sofisticati». «Non sbaglierà mai?», chiede ironicamente. Il romanzo sarebbe uscito di lì a poco, a metà ottobre, ma sulla sua fortuna nessuno avrebbe scommesso a occhi chiusi. Tanto meno l'autore, che prima di decidere di consegnarlo a zio Val aveva pensato a una tiratura di un migliaio di copie con un editore raffinato come Franco Maria Ricci, da distribuire per Natale agli amici e ai conoscenti. In realtà, l'antefatto è che quando si seppe in giro che Eco aveva scritto un romanzo, si fecero avanti Giulio Einaudi e Alcide Paolini della Mondadori e fu a quel punto che il semiologo-scrittore scelse di non tradire il suo editore storico. Accadde che le prenotazioni dei librai andarono oltre le previsioni, anche se qualcuno temette che *Il nome della rosa* sarebbe diventato un flop, diventando piuttosto «Il nome della resa».

Nessuna resa, ovviamente. Eco non aveva sbagliato neanche il titolo, scelto in un ampio ventaglio di possibilità che andavano da «Delitti all'abbazia» a «Blitiri», un termine tecnico della logica medievale. Alle 80mila copie iniziali se ne aggiunsero subito altre 20mila. È sempre Andreose a ricordare: «Nessuno aveva previsto quel che sarebbe accaduto. Il libro ebbe per Bompiani effetti collaterali enormi sia sul piano economico sia sul piano della visibilità e del prestigio internazionale, in un momento in cui l'astro di Moravia all'estero era in calo. Quando si cominciò a profilare il successo, il problema fu quello di comperare la carta, gestire le ristampe e tenere i contatti con gli editori stranieri». Non tutti dei quali capirono subito: «Parte degli editori del semiologo ebbero

qualche riluttanza di fronte al narratore. François Wahl di Seuil, che aveva pubblicato i suoi saggi, disse: «No, Umberto, sbagli», e lo respinse». In Francia, il romanzo sarebbe stato acquistato da Jean-Claude Fasquelle di Grasset, ma la decisione fu travagliata anche negli Stati Uniti, dove l'editore Harcourt se lo aggiudicò per la miseria di 6mila dollari. Il bilancio sarà di 47 traduzioni per un totale di circa 50 milioni di copie vendute ovunque.

All'uscita del libro, il battage fu pressoché immediato e piuttosto inusuale per i tempi: lunga intervista a Laura Lilli sulla «Repubblica» il 15 ottobre, giorno dell'uscita, e un intero dossier, intitolato «Giallo antico», su «l'Espresso» pochi giorni dopo, il 19, con interventi multipli, tra cui quello di Maria Corti sull'«opera chiusa» e sulla «semantica a molti gradini». Fu ovunque un'esplosione di recensioni positive (molte), caute e negative (tra le poche quella di Geno Pampaloni, che consigliava a Eco di continuare a fare il filosofo): gli articoli, gli interventi critici, le discussioni crebbero con il crescere del successo.

Il «Corriere», nell'inserto «Libri», arrivò soltanto il 30 novembre, quasi snobisticamente dedicando le 5 colonne d'apertura a un'antologia poetica di Giorgio Caproni, *L'ultimo borgo*, con una recensione di Giuliano Gramigna, e soltanto le due colonne di spalla a *Il nome della rosa*, con l'intervento di Antonio Porta. Tra un'importante raccolta di poesie e quello già

salutato come «il romanzo dell'anno», ampiamente recensito dalla concorrenza un mese e mezzo prima – e nel frattempo divenuto oggetto di discussione nei maggiori quotidiani e settimanali –, il «Corriere» sembra non avere dubbi: prima viene la grande poesia contemporanea. Il premio Strega sarebbe arrivato dopo qualche mese e nel 1986 il film di Annaud avrebbe rilanciato la fortuna del bestseller. Vittorio Spinazzola su «l'Unità» aveva scritto, subito dopo l'uscita, che il romanzo di Eco andava valutato «innanzitutto sul piano dell'efficacia», cioè dalla sua capacità di avere consenso, perché per questo era nato. Vigeva comunque, in quel 1980, un'altra idea di giornalismo culturale, che noi oggi potremmo giudicare quasi archeologica e che in meno di un decennio avrebbe vissuto, grazie anche al caso Eco, una vera e propria rivoluzione, con la corsa al primato, all'esclusiva, all'anticipazione, all'anticipazione dell'anticipazione, alla complicità con la tv (che Eco volutamente evitava, considerandola controproducente per la promozione dei libri). A quei tempi solo «La Stampa» proponeva, nel suo supplemento culturale «Tuttolibri», le classifiche dei titoli più venduti, mentre il «Corriere» si limitava a fornire occasionali informazioni sul mercato editoriale affidandole a notizie d'agenzia o a brevi servizi privi di rilevanza scientifica. *Il nome della rosa* fu l'uragano che avrebbe aperto una nuova epoca del giornalismo culturale e della cultura editoriale.

Il romanzo sarebbe uscito di lì a poco, a metà ottobre, ma sulla sua fortuna nessuno avrebbe scommesso a occhi chiusi. Tanto meno l'autore, che prima di decidere di consegnarlo a zio Val aveva pensato a una tiratura di un migliaio di copie con un editore raffinato come Franco Maria Ricci, da distribuire per Natale agli amici e ai conoscenti.

Ma importa chi sia Elena Ferrante? *Parla Michael Reynolds, l'uomo che l'ha portata in America*

Intervista al direttore editoriale di Europa Editions,
la divisione statunitense di Edizioni e/o

Francesca Pellas, america24.com, 17 marzo 2016

Che cosa ci fa «il guardiano del più grande labirinto dell'emisfero australe» in una casa editrice italiana a New York? Semplice: là come qui, custodisce segreti. Michael Reynolds è il direttore editoriale di Europa Editions, la sorella americana dell'italiana Edizioni e/o. La storia, in breve, è questa: Sandro Ferri e Sandra Ozzola, marito e moglie e fondatori di e/o, nel 2005 decisero di investire in un progetto pazzo. Aprire una casa editrice che pubblicasse letteratura europea in America. Reynolds, dopo anni passati a fare i mestieri più affascinanti e più diversi, a cambiare tre continenti e a trasformarsi in un contenitore umano di storie, in quel momento era un australiano innamorato a Roma. Il sodalizio scattò immediato, e lui andò a lavorare per la neonata Europa Editions, la cui sede all'epoca era ancora all'interno degli uffici romani di e/o. Pubblicare autori europei in un paese come gli Stati Uniti, dove si leggono solo (o quasi) libri di lingua inglese, era un progetto ambizioso: «Siete pazzi, non funzionerà mai», si sentirono dire da molti. Undici anni, due bambine, molti libri e un fenomenale caso editoriale dopo, andiamo a incontrare Reynolds negli uffici di Europa Editions a New York. Ci accoglie nel suo studio: una stanza piena di luce, piena di libri, il contrario di un labirinto. Mentre lui ci offre un tè, ci prepariamo a raccogliere le storie che ci vorrà raccontare: dal suo rapporto con l'Italia, al milione di copie vendute finora da Elena Ferrante negli Stati Uniti, a tutte le sfide di questa professione bellissima da pirati della letteratura. Scegliere con amore e furia libri che possano solcare l'oceano, e portarli in America.

Lei nella vita ha fatto di tutto: è stato minatore in una miniera d'oro, guardiano di un labirinto, barman, istruttore di windsurf, cavia per esperimenti sul sonno, insegnante di poesia, insegnante d'inglese, giardiniere, muratore, traduttore. Ha diretto per un po' un magazine letterario e poi un festival di scrittura, e scritto 3 libri. Quando si è divertito di più?

Questo è il lavoro più divertente che abbia mai fatto!

Se dovesse raccontare la missione di Europa Editions?

Il nostro obiettivo è dimostrare che anche i libri che sono stati scritti in una lingua diversa dall'inglese devono poter circolare in America. Se un libro è un buon libro, deve poter essere letto da chiunque.

Perché gli americani leggono così pochi libri scritti da autori che non siano di lingua inglese?

Perché quei libri di solito non sono disponibili nel loro paese: le case editrici di qui non pubblicano – o quasi – libri stranieri. Editor e redattori americani molto spesso non conoscono una seconda lingua oltre all'inglese, e c'è pochissima sensibilità verso le opere prodotte fuori dagli Usa. Il problema non è dei lettori, ma dell'editoria: sono convinto che i lettori americani sarebbero ben felici di leggere libri di qualità di autori stranieri, e il successo di Elena Ferrante ne è la dimostrazione. Ma non ne hanno modo.

A proposito: I giorni dell'abbandono fu il primissimo libro pubblicato da Europa Editions qui in America. Che cosa pensò la prima volta che lesse la Ferrante?

Rimasi molto impressionato. Ero arrivato in Italia da poco, mi stavo separando dalla mia ex moglie, e pensavo: «Come fa Elena Ferrante a sapere tutte queste cose di me? Sta scrivendo di me?». Il suo ritratto della sofferenza è profondo e universale. Rivedevo me stesso nel marito e anche in Olga, la moglie. La Ferrante ha una straordinaria capacità di rigirare il coltello nella piaga. E continua a spingere, spingere, spingere. Ha una sicurezza e una fede estrema nella parola scritta, e questo suo dono è una cosa molto potente.

E la prima volta che ha letto la tetralogia? Ha capito di avere di fronte una cosa grossa?

Sì. Ne avevo sentito parlare da Sandro Ferri l'estate prima dell'uscita in Italia di *L'amica geniale*. Sandro è un editore molto appassionato, un lettore molto appassionato, ma non si sbilancia mai su un libro. Non è prodigo di aggettivi o lodi. Quella volta disse: «Questo è un capolavoro». Capii quindi che stava per succedere qualcosa d'importante: non gli avevo mai sentito dire niente del genere. Quando poi lo lessi, gli diedi ragione.

Ma vi aspettavate tutto questo successo negli Usa?

Nessuno avrebbe potuto prevedere una cosa così. I giorni dell'abbandono era stato un discreto successo. I due libri successivi, *L'amore molesto* e *La figlia oscura*, no. Quindi in realtà non sapevamo che cosa aspettarci. Avevo la sensazione che con *L'amica geniale* le cose sarebbero state diverse, questo sì, ma ammetto che la mia idea non si avvicinava in alcun modo a quello che poi è successo.

Qual è il rapporto tra e/o ed Europa Editions?

Siamo strettamente collegate, lavoriamo insieme ogni giorno. E questa è, penso, una delle chiavi del nostro successo: il fatto di avere un piede in Europa. Capiamo perché un libro europeo sia importante, perché dovrebbe essere tradotto: la nostra casa madre è in Europa. Ma con l'altro piede siamo in America, e possiamo avere una prospettiva realistica di come qualcosa funzionerà qui. A New York abbiamo il marketing, l'ufficio stampa, e diversi

editor. La strategia generale si decide a Roma, e da lì viene buona parte delle acquisizioni. Siamo una sola famiglia.

Ormai però non pubblicate più solamente titoli e/o come nei primissimi anni, giusto?

Esatto, adesso siamo a un 50 per cento di titoli e/o e un 50 per cento di titoli unicamente Europa. In tutto pubblichiamo circa 35 libri all'anno.

Ci racconta qualcosa del suo rapporto con l'Italia? Come ha imparato l'italiano?

Ho vissuto in Italia per 10 anni, le mie due bambine sono nate a Roma, la mia compagna è italiana.

Di dove?

Roma! Quindi sì, il mio rapporto con l'Italia è molto stretto. Ho iniziato a lavorare per Europa Editions proprio lì, quando eravamo ancora negli uffici di e/o. Più o meno nello stesso periodo in cui è nata la mia seconda figlia, come Europa abbiamo pubblicato negli Usa *L'eleganza del riccio* (della scrittrice francese Muriel Barbery, ndr), e io venivo molto spesso a New York per lavoro. Qui le cose stavano iniziando ad andare bene...

Quel libro andò molto bene, vero?

Ha venduto 1 milione e 200mila copie solo negli Stati Uniti. E/o pensava che fosse ormai necessario avere qualcuno qui stabilmente, e così è arrivato questo trasferimento. All'inizio doveva essere una cosa temporanea, ma poi abbiamo continuato a crescere, e a crescere, e perciò si è deciso di rimanere. E sono ancora qui, 6 anni dopo!

Quindi le sue figlie sono bilingui: che fortuna.

Sì! La mia figlia più grande ha iniziato a parlare in italiano, e poi ha imparato l'inglese. La mia figlia più piccola invece è cresciuta completamente bilingue, perché quando siamo venuti a New York aveva meno di un anno, quindi ha cominciato a parlare in inglese. La madre le parla in italiano, e tutte le estati andiamo in Italia, dove hanno modo di parlare con tutti. È stata una cosa molto interessante da osservare.

*Quale fu il primo libro che lesse in italiano?
Le città invisibili di Italo Calvino.*

Quali sono le qualità che, a prescindere dalla nazionalità, dalla lingua, dai mezzi economici, fanno di un editore un buon editore?

Credo che una casa editrice debba avere una forte identità. Proprio come la voce di un autore, anche una casa editrice deve avere una sua voce. In America si pubblicano all'incirca un milione di libri all'anno: un milione! È importante, quindi, che un lettore abbia fonti affidabili.

Lei ha detto che il ruolo di un buon editore non è tanto quello di soddisfare una domanda, ma di saperla creare, o di incontrare una domanda dormiente che i lettori neanche sapevano di aver formulato. La miglior domanda che avete saputo creare con Europa Editions?

La casa editrice stessa: quando abbiamo aperto tutti ci dicevano «siete pazzi, non funzionerà mai». Direi che ormai li abbiamo smentiti. Siamo andati incontro a un'idea ancora dormiente: portare in America libri di qualità che venissero da fuori. Pensando che se li avessimo tradotti bene, confezionati bene, e pubblicati bene, avremmo creato una domanda. Ed è andata proprio così.

Ci racconta le cose che più l'hanno colpita, o emozionata, o divertita, da quando negli Usa è scoppiata la Ferrante Fever?

Un'amica afroamericana lo scorso anno mi disse: «Mia nonna e tutte le sue amiche in Alabama sono state contagiate dalla Ferrante Fever!». È stato molto divertente e molto bello. E tra l'altro penso che in generale le minoranze e quei gruppi di persone

*«La Ferrante ha una straordinaria
capacità di rigirare il coltello
nella piaga.»*

che in qualche modo sono state vittime della storia americana siano il pubblico naturale di Elena Ferrante. Un'altra volta avevamo organizzato un evento alla Casa Italiana Zerilli-Marimò della New York University con la sua traduttrice: Ann Goldstein. Ovviamente era un evento senza autore, e le persone lo sapevano. Eppure la sala era stracolma, c'era gente nell'atrio, in strada, sul marciapiede. Una cosa straordinaria. Gli eventi in generale mi emozionano sempre molto, perché appunto non c'è l'autrice ma la sensazione è quella che le persone vogliono solo stare insieme, unite da questi libri: sentire l'energia di quell'amore che hanno in comune. È una cosa quasi mistica.

Elena Ferrante ha detto molte volte perché non vuole mostrarsi: perché pensa che un libro, una volta finito, non appartenga più al suo autore, che debba andare nel mondo. E non vuole apparire per poter essere libera di scrivere. Lei che cosa ne pensa? Davvero non ha alcun desiderio di godersi i frutti del suo lavoro? Nemmeno un po' di sana vanità, o se non altro la voglia di essere celebrata?

Io penso che lei si senta assolutamente celebrata. E anche che le ragioni del suo rifiuto siano cambiate nel corso degli anni: all'inizio credo che fosse un po' per timidezza e un po' per la convinzione che questi libri dovessero avere una vita propria.

Magari non voleva causare fastidi alla famiglia per via di ciò che scriveva?

È una possibilità. Penso però che il non voler apparire, alla fine, le abbia permesso di scoprire uno spazio più ampio di libertà. E che questo spazio si sia trasformato in un'idea su ciò che la scrittura dovrebbe essere. Senza il coinvolgimento di quella che credo lei veda come una versione minore di sé stessa, o una differente versione di sé stessa. Ecco, immaginiamo che abbia una famiglia: di sicuro come madre, amica, sorella, non sarà una versione minore di sé stessa. Solo una versione diversa. Se si cerca l'autore nella persona, però, si vedrà che l'autore non è veramente lì. Credo che lei voglia dire questo: io sono nei miei libri. Sono molto più presente lì dentro di quanto potrei mai esserlo a un evento, su un palco.

Pensa che non abbia mai avuto la tentazione di uscire allo scoperto, negli anni?

Ah, credo di sì. In questi anni ci sono arrivate offerte incredibili perché si mostrasse. Ma lei ha sempre fatto una considerazione ammirevole: «Ho detto di no a tutti per trent'anni. Se dico di sì a questa persona adesso, tradisco tutti gli altri. E perché lo dovrei fare? Perché dovrei dire a quelle persone: voi eravate meno importanti di quest'altra? E perché dovrei dire a questa o quella persona: tu sei più importante di tutti quelli che l'avevano chiesto prima?».

Quanto può influire sulla capacità di comprendere una storia il fatto di essere stranieri? Nella sua recensione sul «New York Times», Michiko Kakutani dice che Elena Greco fu «lucky enough to win a place at a decent school» (abbastanza fortunata da vincere un posto in un'università decente). Ma quell'università, in realtà, è la Normale di Pisa. Se persino la Kakutani è riuscita a perdersi un dettaglio così fondamentale solo perché non è italiana, quanto può perdersi un lettore «normale»?

Diciamo che c'è una sorta di imperialismo culturale americano comune a tutti i lettori americani quando si avvicinano a una storia straniera. Ma la questione è più ampia: in Italia la Ferrante ha molto successo nella classe medio-alta, per esempio. Ma quante di quelle persone possono capire com'è crescere in un rione povero e violento di Napoli? Penso semplicemente che a un certo punto, con una scrittura come la sua, il lettore inizi a sentire che c'è qualcosa di più grande che pulsa sotto la superficie. E quella cosa cattura anche le vite più diverse. Del resto è a questo che serve la letteratura.

Che cosa pensa del fatto che la Fandango stia per realizzare una serie tv sulla tetralogia?

Sono entusiasta. So che la Ferrante è molto coinvolta nel progetto, che non succede nulla senza che lei venga consultata, e questo mi basta per sapere che sarà un prodotto di ottima qualità.

Qui a Europa Editions come selezionate i manoscritti? Quanto conta la lettera di presentazione, quanto

«Siamo andati incontro a un'idea ancora dormiente: portare in America libri di qualità che venissero da fuori.»

la sinossi, e quanto leggete prima di dire: questa cosa è interessante?

Io leggo tutto ciò che riceviamo. Inizio però subito dal manoscritto: non dalla lettera di presentazione, né dalla sinossi. Guardo il testo dell'email solo per assicurarmi che non si tratti di qualcosa che proprio non pubblichiamo, ma vado dritto alla storia. Leggo le prime 30 pagine e poi decido se andare avanti. Ci sono volte in cui capisco dalla seconda riga che quella cosa non funziona, ma do sempre, sempre, il beneficio del dubbio, e continuo fino a pagina 30. Mi sembra il minimo che posso fare: è una questione di rispetto per chi dall'altra parte si è impegnato a scrivere una storia. In genere però non cambio mai idea.

Consigli a chi voglia fare lo scrittore?

Solo uno: leggete molto. Se già leggete molto, leggete di più.

Il fatto di scrivere lei stesso, e di essere anche traduttore, la aiuta nel suo lavoro qui?

Lo scrivere non penso. Con la traduzione invece è diverso: lavoro con molti traduttori, quindi avere quell'esperienza aiuta.

Il libro che non pubblicherebbe mai?

Ah, la maggior parte! Si potrebbe fare a meno del 60 per cento dei libri in circolazione. Noi come Europa Editions siamo fortunati: possiamo pubblicare solo quelli che ci piacciono. Purtroppo la linea tra realismo e cinismo in editoria è sottile: un editore ovviamente deve chiedersi «questo libro venderà?», perché per continuare a fare il suo lavoro ha l'obbligo di essere realistico. Ma se legge un libro che detesta, e decide di pubblicarlo lo stesso solo perché pensa che venderà, ecco: quello

è cinismo. Noi per fortuna possiamo permetterci di non essere cinici.

Qual è l'autore che l'ha più emozionata incontrare?

Penso Massimo Carlotto. Fu molto emozionante leggerlo, molto emozionante immaginare di poterlo incontrare, e ancora più emozionante incontrarlo sul serio. È una persona speciale, con una storia incredibile.

Lei è australiano: un paio di autori australiani che ci suggerisce?

Due in uscita per noi quest'anno: Charlotte Wood e Joan London. Due scrittrici molto diverse, entrambe eccezionali. E uno che mi piacerebbe molto pubblicare che è Richard Flanagan, uno dei più grandi autori australiani contemporanei.

Una curiosità: dove vive a New York?

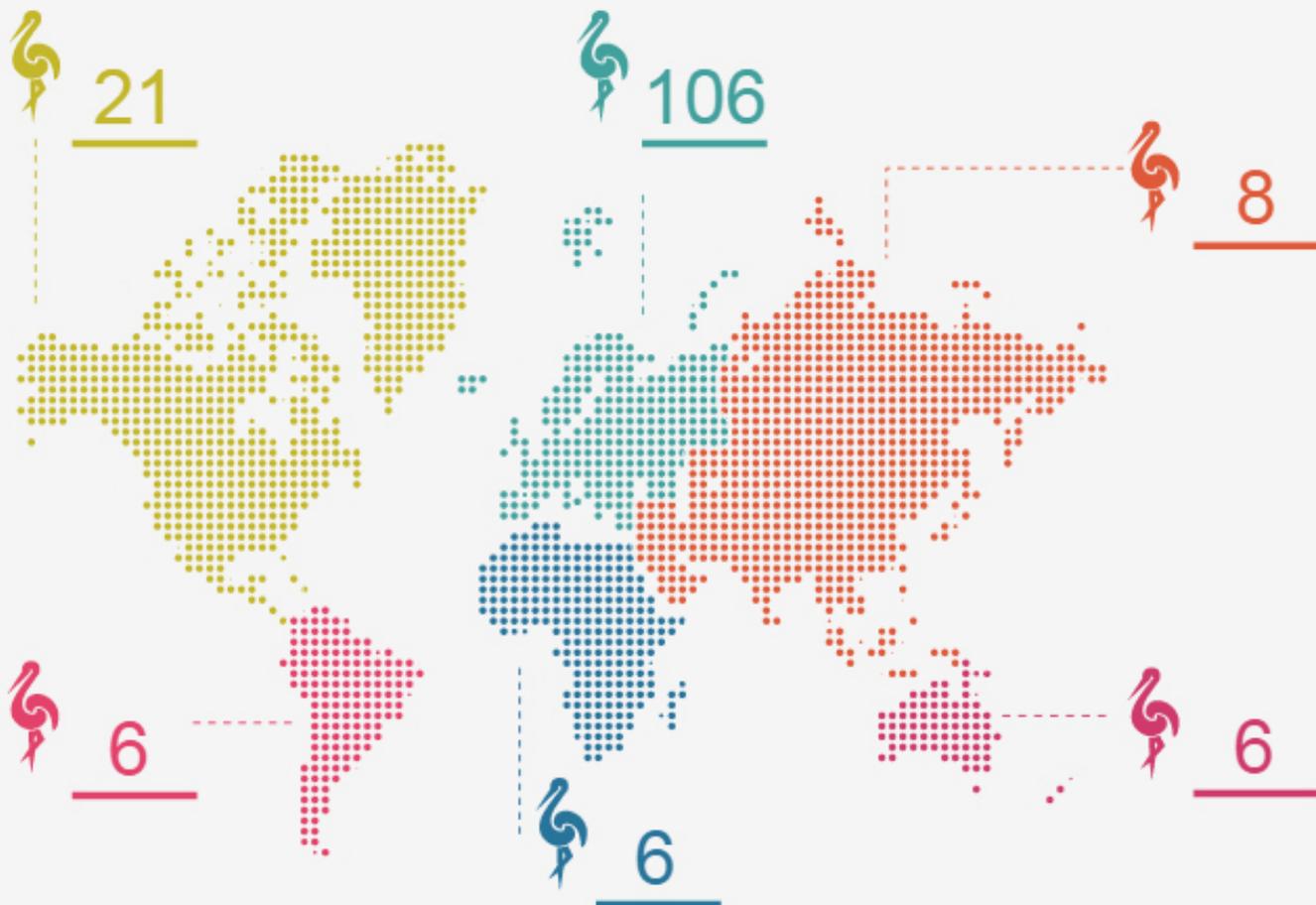
A Brooklyn, a Boerum Hill. Amo molto Brooklyn e quella zona.

E a Roma dove viveva?

In un posto bellissimo: il rione Monti.

Vuole vivere a New York per tutta la vita?

Chi può dirlo. Pensavo che sarei rimasto a Roma per sempre e adesso sono qui. Magari un giorno potrei tornare a Roma, oppure andare a Londra dove c'è l'altro ufficio di Europa Editions, oppure da qualche altra parte. Per me è importante solo che sia un posto stimolante sia per me, sia per la mia famiglia, e dove io possa continuare a fare quello che sto facendo: bei libri.



Il ritmo sincopato dell'identità perduta

David Peace. Il cuore velenoso dei Joy Division è la miscela per uscire dal disincanto acido che nutre la «letteratura della sconfitta»

Guido Cladiron, «il manifesto», 17 marzo 2016

Con uno stile ossessivo, dove le stesse parole ritornano per scandire in modo maniaco lo smarrimento e l'incertezza, ma anche per trasformarsi in suono e ritmo, David Peace si interroga da tempo sulle tracce che le grandi trasformazioni lasciano in ciascuno di noi, su quell'indicibile senso di perdita che portano necessariamente con sé. Osserva ben oltre il bordo dell'abisso, o sceglie in modo deliberato di precipitarvi dentro, il fluire degli avvenimenti fino a farne materia palpitante delle sue pagine, intrise di sangue, sudore, lacrime.

Come altrettanti riti di passaggio, i suoi romanzi scandiscono la fine di una stagione, il mutare di un'epoca che si consuma mietendo inesorabilmente nuove vittime. Lo ha fatto, all'inizio della sua carriera, celebrando il tramonto dell'identità operaia del Nord dell'Inghilterra e la definitiva sconfitta della working class, incarnata dall'ultimo storico sciopero dei minatori, a opera di Margaret Thatcher. Ma, per molti versi, sembra averlo voluto fare anche con delle storie che raccontano di un calcio che non c'è più: quello inglese degli anni Settanta che per quanto infestato di hooligans e razzismo non aveva ancora perso il suo legame sentimentale con i tifosi e il territorio. Infine, paradossalmente, la patria del suo volontario esilio, il Giappone, gli ha offerto la possibilità di farlo con il progetto di una trilogia dedicata all'immediato secondo dopoguerra, in cui descrivere le inquietudini e le ombre di un paese che non aveva ancora fatto i conti con i propri demoni.

Un capitolo, quest'ultimo, rimasto al momento incompiuto dopo l'uscita dei primi due romanzi, ma

che Peace non ha mai davvero abbandonato, come testimonia *Fantasma* (pp 100, euro 17), la raccolta appena pubblicata dal Saggiatore in cui lo scrittore inglese ha riunito 4 racconti – uno dei quali, «Dopo il filo, prima del filo» del tutto inedito anche in lingua inglese – e un breve saggio dedicati, o meglio ispirati allo scrittore giapponese Ryunosuke Akutagawa, morto suicida nel 1927, spesso paragonato a Kafka e considerato uno dei riferimenti intellettuali più influenti per le successive generazioni di autori del paese. Prendendo a prestito la citazione di un critico, Peace descrive quella di Akutagawa come «la letteratura della sconfitta», permeata da un senso di perdita e di inadeguatezza. Spiega come in *Vita di uno stolto*, una sorta di autobiografia dell'autore giapponese, «ogni riga è permeata di morte e sconfitta».

Ma la sofferenza dell'intellettuale non è aliena dal disfacimento di un mondo: «Akutagawa morì sei mesi dopo la scomparsa dell'imperatore Taisho e l'inizio dell'Èra Showa. Per molti la sua morte rappresenta non solo la fine di un'era ma la vera sconfitta dell'intellettualismo giapponese». Iniziava infatti per il Giappone la stagione che gli storici locali hanno ribattezzato come «fascismo dell'età imperiale» che avrebbe portato alle guerre di sterminio in tutta l'Asia e alla stessa Seconda guerra mondiale. Riflettendo da scrittore sulla figura di Akutagawa, David Peace non si accontenta però soltanto di esplorare il buio in fondo all'anima, va oltre quella capacità di scandagliare la paura restituendole un senso, che in passato gli è valsa l'etichetta di nuovo maestro del noir, spesso affiancato a James Ellroy, per indagare i

confini e il significato stesso della letteratura. Quando ha iniziato a scrivere diceva di essere ossessionato dalle canzoni dei Joy Division, da quell'incedere piacevole che celava però un cuore velenoso, oggi che è uno dei grandi protagonisti della narrativa internazionale riesce a raccontare nella forma apparente di una favola per bambini, resa nelle presentazioni svolte nei giorni scorsi a Roma e Milano come un vero e proprio reading, perfino la tragedia di Fukushima. Del resto, per lui, «scrivere è porre domande, non certo offrire risposte».

Un libro di racconti ispirati a uno scrittore giapponese degli anni Venti: cosa rappresenta per lei Akutagawa?
Ho scoperto Akutagawa quando mi sono trasferito a Tokio nel 1994 attraverso alcune traduzioni inglesi dei suoi racconti e posso dire che in qualche modo le sue pagine mi hanno accompagnato per tutti questi anni, facendomi quasi da guida in un mondo nuovo. L'ampiezza e la gamma del lavoro di Akutagawa, dalla rielaborazione degli antichi racconti cinesi e giapponesi attraverso la pungente satira di Kappa, fino alla sua ultima e straziante opera biografica, *La ruota dentata*, è al tempo stesso sorprendente e unica. Mi hanno inoltre sempre incuriosito moltissimo anche la sua biografia e l'epoca nel quale è vissuto: quello di Akutagawa è stato infatti uno dei periodi più turbolenti nella storia del Giappone moderno. Poi, ho tratto anche ispirazione dal suo stile. Borges spiegava che Edgar Allan Poe non ha solo inventato il genere poliziesco, ma anche un tipo di lettore nuovo e speciale. Io ritengo che Akutagawa abbia fatto la stessa cosa con il racconto «Nel bosco», nel quale propone la prospettiva di più personaggi su una medesima vicenda. Grazie alla versione del racconto proposta da Kurosawa nel film *Rashomon*, questo metodo è diventato molto noto. E io stesso ne ho tratto ispirazione per le 12 diverse voci narranti di *Tokio città occupata*.

Ma quale è il filo che lega Fantasma alle sue opere precedenti?

Al centro dei racconti c'è un personaggio che cerca di ricostruire la propria identità. È perseguitato dal

passato e preoccupatissimo e angosciato dal futuro. Si tratta di una serie di vicende e situazioni che lo circondano e lo minacciano e che descrivono personalità spezzate, divise e tormentate. Credo che la traccia dei miei scritti precedenti sia da ricercarsi in questo. Oltre al fatto che scrivendo continuo a porre sempre nuovi interrogativi, senza offrire mai una risposta definitiva.

Vivere in Giappone ha cambiato la prospettiva del suo sguardo?

In realtà si potrebbe pensare a un apparente paradosso, nel senso che anche tutti i romanzi del *red riding quartet* li ho scritto, a partire dalla fine degli anni Novanta, quando già vivevo a Tokio. Anzi, si può dire che proprio grazie a questa distanza fisica da quelli che erano stati poi i luoghi della mia infanzia e giovinezza, sono riuscito a scrivere quei romanzi: se fossi rimasto in Gran Bretagna probabilmente non ne sarei mai stato capace. Mi sono trasferito in Giappone nel 1994, ma ho continuato a scrivere romanzi ambientati nel Nord dell'Inghilterra. Mi ci sono voluti 15 anni perché riuscissi a scrivere di Tokio, e per altro non della città in cui vivo, ma di quella della fine della Seconda guerra mondiale. Ho cercato di raccontare il passato della città in cui vivo oggi e per questa via di prendere per quanto possibile commiato anche dal mio stesso passato.

Il maledetto United e Red or Dead sono tra i romanzi più belli che siano stati scritti sul calcio. Ma raccontano rispettivamente del Leeds di Brian Clough a metà degli anni Settanta e del Liverpool di Bill Shankly di un'epoca ancora anteriore. Il cosiddetto «calcio moderno» che effetto le fa?

Diciamo che continuo a seguire il calcio perché fa parte della routine della mia vita. Si tratta di una sorta di abitudine consolidata che procede in qualche modo da sola. Però è chiaro che mi riesce difficile provare le stesse cose, lo stesso calore. Il calcio di oggi mi sembra si basi sul culto dell'individualismo più sfrenato, una dimensione in cui si perde del tutto il valore del collettivo, dell'impresa comune. Che invece è esattamente il contesto nel quale mi sono

mosso per le mie storie. Ad esempio in *Red or Dead* ciò su cui volevo richiamare l'attenzione è stato proprio il gran lavoro fatto da Bill Shankly quando è arrivato come allenatore al Liverpool alla fine degli anni Cinquanta. Il segreto del successo di Shankly risiedeva nella sua capacità di aver saputo creare una comunità nella e intorno alla squadra ed è stata questa la base su cui il Liverpool ha poi costruito anche in seguito così tanti successi.

Nei suoi libri ambientati in Gran Bretagna lei ha raccontato in molti modi come questo senso della comunità sia andato perduto, a partire dalla condizione materiale e dall'identità stessa della working class. Oggi come guarda alla situazione britannica, tra l'ascesa di una figura innovativa come quella di Corbyn e il clima plumbeo che regna nel paese che si prepara al voto sulla Brexit?

In effetti la situazione è molto difficile. I sindacati non si sono mai ripresi del tutto dalle batoste prese negli anni Ottanta e il peso della working class non ha fatto che scemare. Personalmente, come iscritto al Labour, ho votato per Jeremy Corbyn e credo sia

la persona giusta per ridare una prospettiva di sinistra a questo partito, che resta per altro molto diviso al proprio interno, anche se non sono così sicuro che il paese sia in grado di comprendere appieno questa nuova linea e che la gente sia pronta a farsi trascinare per scacciare David Cameron dal potere. Il paese si trova infatti in una situazione molto difficile, la società britannica è come se fosse da anni e anni sempre più ripiegata su se stessa. La questione del referendum sull'Europa, come il clima di ostilità che è andato montando nei confronti degli immigrati, sono il frutto di una specie di egocentrismo sociale e politico che è cresciuto nel corso del tempo, per capirci dall'epoca della Thatcher, passando per il governo di Tony Blair, fino all'attuale leadership conservatrice. Un'attitudine delle politica che sembra preoccuparsi unicamente dei destini della Gran Bretagna e che spinge le persone a dimenticarsi di quanti altri problemi ci siano intorno a loro, sia fuori che all'interno stesso del paese. Credo che da questo punto di vista le cose continueranno ad essere molto difficili per la sinistra.



«Niente Strega». Il gran rifiuto di Feltrinelli

Il direttore editoriale del gruppo, Gianluca Foglia: «Basta monopoli, la Fondazione deve cambiare. Acquistare Bompiani? Marchio prestigioso. A Natale il nuovo Saviano, un romanzo»

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 17 marzo 2016

Il premio Strega festeggia quest'anno il suo settantesimo compleanno ma dovrà farlo senza un libro Feltrinelli in gara. Non perché la casa editrice non avrebbe avuto romanzi da portare – la Gamberale o Serra, ad esempio – ma perché le delusioni pesano e perché dopo anni di dominio Mondadori e Rizzoli (14 vittorie in 16 anni) forse passa la voglia di partecipare. Gianluca Foglia, direttore editoriale del gruppo Feltrinelli, lo dice sorridendo com'è nel suo stile ma è determinato a mantenere il punto: «Lo Strega ha bisogno di un profondo processo di rinnovamento. Chiedo alla Fondazione Bellonci e a Stefano Petrocchi di sedersi a un tavolo e discuterne. Noi quest'anno non ci saremo e per i prossimi anni si vedrà». Foglia non è uomo dai toni forti, arriva nella sede storica della casa editrice in via Andegari un po' affannato, come se avesse già addosso il carico di quello che sta per dire. Ma poi quando inizia a parlare si mette seduto composto, incrocia le braccia e con aria mite lancia la bomba. Conosce il mondo dell'editoria, dove è approdato dopo una laurea in storia della filosofia a 27 anni. Oggi ne ha 47, è stato editor alla Carocci, alla Laterza, nel 2007 è entrato in Feltrinelli come responsabile della saggistica. Smussa gli angoli, non parla di «protesta» ma di un «invito al dialogo» però la sostanza è inequivocabile ed è un no netto al più noto e discusso premio letterario italiano da parte di una delle più importanti realtà editoriali del paese. Nei corridoi della casa editrice c'è una foto di Giangiacomo Feltrinelli a Villa Giulia, dove era andato di persona a ritirare il premio dato postumo a Tomasi di Lampedusa per *Il Gattopardo*. Era il 1959, era ancora un'Italia in bianco e nero.

Per quanto lei tenti di addolcirlo è uno scontro.

Diciamo che gli eventi urgono. Lo Strega è, e resta, il più prestigioso premio nazionale, ambito da autori e editori perché trasforma un riconoscimento letterario in un risultato di visibilità e vendite. Ma deve rinnovarsi. Le iniziative degli ultimi anni, l'introduzione dei voti delle scuole, il ripescaggio di un piccolo editore nella semifinale, non sono sufficienti. Non è possibile che a concorrere siano sempre gli stessi soggetti editoriali. Dunque per quanto ci riguarda passiamo la mano. La nascita del colosso Mondadori-Rizzoli rende ancora più urgente il cambiamento.

Umberto Eco aveva detto che il premio rischia di morire per mancanza di competizione. La stessa Inge Feltrinelli aveva criticato i meccanismi di selezione. Cosa c'è che non va?

I grandi gruppi editoriali hanno una capacità di coinvolgimento e relazione con i giurati e questo li favorisce. Tra i giurati ci sono autori e compagni di strada degli editori. Finché rimane così è difficile prenderne parte.

Sta dicendo che da adesso in poi farete come Adelphi, non parteciperete alla gara?

Il nostro obiettivo principale è tutelare gli autori e i loro libri. Negli ultimi anni abbiamo portato Paolo Sorrentino, Vinicio Capossela, Giuseppe Catozzella, Paolo Di Paolo.

Catozzella ha però vinto lo Strega Giovani e ha venduto moltissimo...

Sì, *Non dirmi che hai paura* ha venduto in due anni 150mila copie, è vero, ma il podio del Ninfeo era precluso. L'ultima nostra vittoria, quella di Maurizio Maggiani, risale al 2005. Ma non è solo questo...

Ci sono state molte delusioni?

Più che delusioni parlerei di valutazioni (sorride, ndr), cose che mi hanno fatto pensare. Nel 2010 ad esempio per *Hanno tutti ragione* di Paolo Sorrentino non c'è stata gara. E Capossela lo scorso anno non è entrato neanche in cinquina. Insomma, si sono sommate una serie di esperienze che hanno influito sulla nostra decisione.

Ha già detto alla Fondazione Bellonci tutte queste cose?
Lo sto facendo ora. Invito ora il direttore Stefano Petrocchi a incontrarci e parlarne, perché è necessario creare le condizioni per competere ad armi pari. Il nostro è uno stimolo al cambiamento.

Uno stimolo da parte del quarto gruppo editoriale italiano. La vostra quota di mercato è intorno al 5 per cento, avete anche voi acquistato la casa editrice spagnola Anagrama e nel campo della distribuzione siete nella nuova società MF con Messaggerie.

Anagrama è un gruppo medio, artigianale. Siamo lontani dal grande conglomerato industriale. E la fusione della nostra società di distribuzione Pde e Messaggerie ha comunque superato l'esame dell'Antitrust.

A proposito, ora che Bompiani è di nuovo sul mercato, pensate di provare ad acquistarla?

Certo è un marchio prestigioso e con un posizionamento affine a quello di Feltrinelli.

Dunque ci state provando?

Foglia non risponde e stavolta neanche sorride. Rimane in silenzio e guarda in alto. Ma è un sì.

Un autore che le piacerebbe pubblicare?

Vorrei che Nanni Moretti festeggiasse i suoi quarant'anni di cinema con noi. Gli propongo di fare un libro con noi da anni ma non mi ha mai dato una risposta. Né sì, né no, rimane zitto.

Novità in cantiere?

Saviano sta scrivendo un romanzo di ambientazione napoletana. È una storia di infanzia e crimine, speriamo di pubblicarla a Natale. Forse entro la fine dell'anno ci sarà anche un nuovo libro della Mazzantini e il ritorno al romanzo di Erri De Luca.

I primi mesi del 2016 hanno registrato in segno più nel mercato editoriale. Qual è il vostro bilancio dell'anno appena trascorso?

Il 2015 è andato benissimo, è stato uno dei migliori anni della casa editrice, con i successi di autori consolidati come Baricco, Benni, Concita De Gregorio e l'esplosione di Marco Missiroli. E abbiamo aperto il 2016 con Chiara Gamberale: *Adesso* ha già venduto 50mila copie.

Torniamo allo Strega. Pasolini nel 1968 (concorrevva con Teorema), denunciava il ricatto degli editori. Crede che il premio sia riformabile?

Lo Strega e Feltrinelli sono due istituzioni importanti della vita italiana. Rivendico solo la possibilità di un dialogo istituzionale con la Fondazione Bellonci. Un cambiamento è lecito chiederlo.

«Non è possibile che a concorrere siano sempre gli stessi soggetti editoriali. Dunque per quanto ci riguarda passiamo la mano. La nascita del colosso Mondadori-Rizzoli rende ancora più urgente il cambiamento.»

Mentre l'affaire Mondazzoli è in sospeso, Giunti va all'attacco

Acquisizioni editoriali, accordi internazionali, assunzioni importanti e una campagna acquisti aggressiva tra gli autori. Mentre sul campo aleggia una grande nuvola di incertezze sull'affaire Mondazzoli, Giunti fa le prove da piccolo gigante

Andrea Coccia, linkiesta.it, 17 marzo 2016

L'editoria italiana ha vissuto nell'ultimo paio d'anni un momento di sconvolgimento la cui dinamica principale è stata la concentrazione. Il primo movimento di concentrazione, avvenuto più o meno nell'indifferenza generale, è stato quello distributivo, dove la joint venture tra i due più importanti distributori del mercato – Messaggerie (Gruppo Gems) e Pde (Feltrinelli) – ha creato nel dicembre 2014 un polo che, secondo le stime dell'Agcom, **occupa il 60 per cento** del mercato della distribuzione, con 70 milioni di libri all'anno.

Il secondo, più recente e decisamente più celebre anche al grande pubblico, è stato quello editoriale. L'acquisizione di Rcs libri da parte di Mondadori, anche se non è ancora stata chiusa e si aspetta la decisione ultima dell'Antitrust, ha creato una creatura chiamata Mondazzoli, un ciclope che nella sua ipotesi iniziale – già stoppata dall'Antitrust – avrebbe avuto una dimensione inedita nell'editoria europea per quota di mercato, arrivando a sfiorare il 40 per cento.

In questo momento, se il mondo dell'editoria italiana fosse un campo da battaglia, i generali che osservano dall'alto della collina farebbero un po' di fatica a scorgere i reali movimenti delle truppe. Troppa polvere si è alzata sul campo e tante decisioni sono rimaste sospese o in attesa di concretizzarsi, la sorte di Bompiani, Marsilio e Sonzogno, prima di tutto. Se a tutto ciò si somma il fatto che il mercato, pur se per la prima volta quest'anno con un debole segno positivo, sta diventando con gli anni sempre più complesso, verrebbe da dire senz'altro che c'è una gran confusione.

«La confusione è grande sotto il cielo. La situazione è eccellente» recita il detto. Un paradosso? No. La situazione che si è creata è sul serio eccellente. Ma non è detto che lo sia per chi si muove con più fragore, ovvero per il gigante Mondazzoli. No, perché quando si naviga in un oceano in tempesta a largo di Terranova con onde alte 20 metri e iceberg in vista da ogni parte, essere un gigantesco Titanic come Mondazzoli è sconsigliabile.

La situazione attuale, per l'insorgere di nuovi rapporti disintermediati tra produttori e consumatori e per il contemporaneo declinare di vecchie rendite di posizione, sembrerebbe aprire la strada a chi si sa e si può muovere senza il fragore e la miopia dei ciclopi, bensì a chi ha una visione chiara e, soprattutto, a chi ha le carte giuste in mano per sedersi al tavolo dei grandi e vincere qualche mano.

Insomma, sembrerebbe che a questa gara sia meglio essere gli «outsider» inseguitori piuttosto che i campioni da battere. E tra gli «outsider» sono tre le realtà a cui guardare: Gems, Giunti e Feltrinelli, che rispettivamente hanno il 10, il 6,1 e il 4,6 per cento delle quote di mercato del mondo editoria nel 2015 (dati Gfk).

Tra questi 3 grandi editori, ce n'è uno, in particolare, che in questi mesi sta dimostrando una determinazione inedita. È l'editore fiorentino Giunti, che attraverso alcune mosse sta guadagnando pezzi importanti, magari non tanto per mettersi a giocare una partita col ciclope Mondazzoli, ma sicuramente per giocare grosso e guadagnare spazio sui concorrenti diretti.

«Giunti in questi anni ha dimostrato di voler giocare all'attacco», **ha detto la direttrice editoriale Beatrice Fini a ilLibraio.it**. Sì, perché **è un'azienda molto più complessa di quella che sembra**, che non solo è presente in tutti i settori dell'editoria tradizionale – bambini, ragazzi, illustrati, fumetti, scolastica –, ma che, anche, ha messo in fila negli anni tutta la filiera, ben oltre la semplice produzione: ovvero dalla stampa, di cui si occupa Giunti Industrie Grafiche spa, fino alla vendita, con i 190 punti vendita delle librerie Giunti al Punto, «la prima catena di librerie in Italia per numero di punti vendita, distribuiti su tutto il territorio nazionale».

Un punto fondamentale

A questa situazione di partenza si sono aggiunte negli ultimi mesi diverse mosse, su diversi orizzonti. La prima è stata una campagna acquisti di impatto, grazie alla quale la casa editrice si è portata in casa prima di tutto Antonio Franchini, storico

editor Mondadori e ora direttore editoriale della narrativa, della saggistica e della varia non illustrata di Giunti, e insieme a lui Giulia Ichino, anche lei ex di Mondadori.

Insieme a loro la casa editrice fiorentina si è accaparrata nomi importanti della letteratura italiana contemporanea, da Andrea De Carlo a Antonio Moresco. Quest'ultimo, attaccato da molti in Italia, ma riconosciuto e stimato all'estero, sarà la carta di Giunti per cercare di portarsi a casa il prossimo Premio Strega. E sarebbe un colpo per i fiorentini, non lo hanno mai vinto.

A tutto ciò vanno sommati i patti chiusi con Disney Italia per il settore dei libri per bambini, con Amazon per la distribuzione di Kindle, o ancora, con l'agenzia di scouting americana Aram Fox, e alcuni altri investimenti interessanti nel campo delle startup digitali. Tutte scelte che, quando la nube di polvere generata dall'affaire Mondazzoli si depositerà, saranno carte importanti in mano a Giunti.



Frédéric Martel: «Salviamo gli scrittori dell'era digitale»

Il sociologo francese, autore di *Mainstream* e *Smart* (Feltrinelli), spiega come cambia un mestiere: «Oggi gli abbonamenti illimitati riguardano il cinema e la musica, per i libri siamo ancora nella fase sperimentale, la tendenza però è questa»

Fabio Gambaro, «la Repubblica», 18 marzo 2016

Le pratiche culturali nate dalle nuove tecnologie rischiano di mettere in discussione la sopravvivenza economica degli scrittori e il loro statuto sociale. È questo l'allarme lanciato dal sociologo Frédéric Martel in uno studio commissionato dal ministero della Cultura francese e intitolato «Lo scrittore sociale. La condizione dello scrittore nell'era digitale». Lo studioso francese lo presenterà oggi a Milano, nella giornata d'apertura di Bellissima, la nuova Fiera di libri e cultura indipendente che si svolge fino al 20 marzo. Per l'autore di *Mainstream* e *Smart* (Feltrinelli), nei prossimi anni anche il mondo del libro, come già quello della musica e del cinema, subirà le conseguenze della rivoluzione digitale che favorirà nuove forme di commercializzazione, come ad esempio l'abbonamento illimitato a piattaforme con migliaia di testi. «Oggi gli abbonamenti illimitati riguardano il cinema e la musica, per i libri siamo ancora nella fase sperimentale, la tendenza però è questa», spiega Martel. «Sono molti i libri che si prestano a questo tipo di abbonamento: i libri di studio e di consultazione, la manualistica e i libri di cucina, le guide di viaggio e i libri per l'infanzia. Sono opere che non abbiamo bisogno di comprare e possedere, ma solo di consultare di tanto in tanto. A prima vista, l'abbonamento illimitato sembra essere meno attrattivo per la letteratura, tuttavia un'offerta illimitata consente di scoprire nuovi autori di continuo. Insomma, l'abbonamento illimitato rischia di diventare la modalità di fruizione del futuro, trasformando il libro da prodotto a servizio. Con tutte le conseguenze che ne derivano per gli autori, che

vedranno ridursi drasticamente i loro diritti. A parte pochi nomi famosi, diventerà sempre più difficile vivere della propria scrittura. Se a ciò si aggiunge il costante aumento della produzione accompagnato dalla riduzione delle tirature, si capisce che le prospettive economiche degli scrittori non sono rosee».

Con quali conseguenze?

Gli scrittori saranno sempre più fragili economicamente e molti libri non verranno più scritti. Alcuni autori potranno continuare a scrivere solo se sostenuti da istituzioni e università oppure se indipendenti economicamente, con il rischio di ritornare al XIX secolo, quando gli autori appartenevano quasi tutti alle classi agiate. Per evitare un simile scenario, che impoverisce tutta la cultura, occorre cercare nuove forme di remunerazione che consentano agli autori di vivere del loro lavoro.

A cosa pensa?

Oggi l'attività dello scrittore non si limita più alla sola scrittura, dato che le pratiche di accompagnamento dell'opera diventano sempre più importanti e onerose. Agli scrittori si chiede di moltiplicare gli incontri in pubblico, le letture, senza dimenticare i blog, le pagine Facebook e Twitter. Tutto ciò però non può più essere fatto gratuitamente. Occorre quindi remunerare la partecipazione degli scrittori ai festival, alle fiere, agli incontri nelle librerie. Molti festival letterari ottengono importanti finanziamenti pubblici, ma poi non pagano gli autori che partecipano.

Come i musicisti vivono di concerti, così gli scrittori saranno chiamati a svolgere più attività in pubblico...

In futuro, i diritti d'autore saranno solo una parte molto limitata dei redditi di uno scrittore. Lo scrittore diventerà un performer e la scrittura scivolerà verso lo spettacolo.

Lo scrittore però resta un artigiano...

Ma deve imparare a promuoversi e ad accompagnare l'uscita dei suoi libri con un insieme di attività che lo trasformano un piccolo imprenditore di se stesso capace di declinare il proprio marchio in molti modi. Tutto questo lavoro deve però trovare un modello economico: tutti devono partecipare al finanziamento degli autori, anche i festival letterari, le librerie, le manifestazioni culturali in senso lato. Le sovvenzioni pubbliche non devono servire solo a pagare i compensi dei presidenti delle associazioni.

Per molte manifestazioni con pochi fondi non sarà facile...

È vero, ma la sopravvivenza economica degli scrittori è una necessità collettiva. Per quanto riguarda le librerie, per sopravvivere dovranno diventare veri e propri centri culturali. In questa prospettiva gli autori svolgeranno un ruolo fondamentale. La loro

retribuzione sarà un costo che però sarà un buon investimento per tutti.

Se lo scrittore si pauperizza, il suo statuto all'interno della società cambia?

Il suo statuto inevitabilmente s'indebolisce, ma non solo per ragioni economiche. Oggi le nuove tecnologie permettono a moltissime persone di scrivere. La scrittura alla portata di tutti banalizza la figura dello scrittore, ne riduce l'aura. Eppure sempre più persone desiderano pubblicare. La società continua a mettere gli scrittori su un piedistallo, anche se poi non si preoccupa di come farli vivere.

La rivoluzione digitale apre anche prospettive positive?

Naturalmente. Nei prossimi vent'anni tutta la catena del libro si trasformerà e probabilmente nasceranno nuovi modelli economici. I social network non solo consentiranno ad ogni autore di trovare un pubblico anche se di nicchia, ma probabilmente apriranno spazi per ora imprevedibili. Si pensi a Instagram, che sta resuscitando la poesia. Oppure si consideri la forza dei *booktubers* che riescono ad avvicinare al mondo del libro le nuove generazioni che leggono sempre di più sugli smartphone.



Visionario e innovativo Aldo, lo Steve Jobs del Rinascimento

Alle Gallerie dell'Accademia si celebra il genio di Manuzio, l'editore che cambiò la cultura della sua epoca. E la nostra

Luigi Mascheroni, «il Giornale», 19 marzo 2016

Principe e principio dell'arte editoriale, genio che inventò il libro moderno, artista e imprenditore. Forse ricordare Aldo Manuzio può aiutare a riflettere sulle sorti del libro in un momento di rivoluzioni digitali e micidiale crisi della lettura.

E così Venezia – con il refuso di un leggero ritardo, come a volte accade in Italia: era prevista a fine 2015, inaugura oggi – festeggia l'anniversario dei 500 anni dalla morte dell'editore princeps con la splendida mostra *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia* (alle Gallerie dell'Accademia, a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto e Giulio Manieri-Elia; fino al 19 giugno).

Una mostra rigorosa, originale e ben fatta, come tutte le cose di Aldo, che celebra il mondo del libro, ma non è una mostra di libri. Come dice Cesare de Michelis, deus ex machina dello spettacolo, «è una mostra sui doni del libro».

Un milione di euro di budget, 8 sale, un percorso elegante, cento pezzi (dipinti, stampe, statue, bronzetti), e una trentina fra le più belle «aldine» conservate nel mondo – vengono soprattutto dall'Inghilterra, che nel Settecento comprò tutto il comprabile – la mostra racconta un momento di frattura tra due mondi: l'antico, in cui il libro era manoscritto, un pezzo unico, nasceva nei monasteri, rimaneva dentro le università e la lettura era per pochissimi; e il nuovo, in cui il libro è stampato all'interno di un processo imprenditoriale, diventa se non di massa certo di moda e la lettura è alla portata di molti.

Accade tutto tra il 1495 e il 1510. Aldo arriva da Roma, è stato maestro di grammatica e precettore di

figli dei ricchi. Capisce, in una Venezia travolta, dopo la caduta di Costantinopoli nel 1454, dalla tradizione del mondo classico, che mancano le opere greche e latine in lingua originale. Aldo ha bisogno di testi, e se li crea. Ha una solida cultura, e in più fiuto. Inizia coi classici: Omero, Sofocle, Euripide, Tucidide, la fondamentale edizione di Aristotele, Virgilio naturalmente, Stazio, Ovidio, Propertio, Giovenale; e poi i «contemporanei» in volgare (che per lui sono Dante e Petrarca), e quindi i bestseller dell'epoca: l'*Arcadia* del Sannazaro, gli *Asolani* del Bembo, gli *Adagia* di Erasmo (che vive un anno in casa di Manuzio aspettando il suo libro). Un lavoro immane, preciso, costoso. Ma che dà i suoi frutti. Anche fuori dai confini tipografici. Non solo il libro comincia ad apparire nei dipinti: in quelli del Parmigianino, di Tiziano o di Lotto, ad esempio, nelle mani di dame e uomini d'armi (in mostra ce ne sono molti). Ma grazie alla lezione di Aldo, e alla cultura diffusa dai suoi volumi, l'arte si nutre di figure e motivi nuovi, classici: nella pittura si passa da soggetti cristiani a episodi del mito antico, sui mobili gli intarsi narrano di dèi e satiri, Giovanni Bellini che fino al giorno prima dipingeva Madonne ora passa alle divinità pagane, le sante sembrano antiche guerriere, i santi hanno le fattezze di Bacco. Anche i paesaggi, qui c'è la misteriosa *Tempesta* di Giorgione, sembrano diversi da quello che è stato fino ad allora. Ecco il centro della mostra: il momento in cui Aldo separa il prima da ciò che sarà il dopo. E l'invenzione del libro cambia il mondo: rinnovando la cultura e le arti del Cinquecento, mettendo Venezia al centro di una rivoluzione dei modi della conoscenza, e ri-

portando l'Italia in cima all'Europa. Per innovazione (il libro a stampa è una rivoluzione anche tecnologica), per design (l'oggetto-libro oltre che funzionale è pensato per essere bello, come devono essere belli un iPhone o un pc o un'auto), per l'idea di una cultura che si fa impresa. I libri con Aldo viaggiano nel mondo, e con i libri viaggiano le idee. Che partono sempre da una visione.

Aldo soprattutto è un visionario: vede qualcosa che non c'è: il libro stampato «moderno». *Festina lente*, toglie il commento dai testi, pubblica libri «leggeri», tascabili (è lui a inventare la stampa in ottavo), leggibili (è lui che usa per primo il corsivo), coi margini larghi così che i pollici non coprano le lettere, unici (eccola, squadernata foglio per foglio sulle pareti di un lungo corridoio, la meravigliosa *Hypnerotomachia Poliphili*), e bellissimi: è lui a creare una proporzione aurea nel formato del libro (ecco qui una delle due

uniche esistenti «aldine» non tagliate per la rilegatura, con le misure originali dei libri di Aldo). Manuzio è, per il suo tempo, ciò che per il nostro è Steve Jobs. Entrambi hanno pensato prima a chi volevano vendere qualcosa, e poi all'oggetto da vendere. Jobs si è inventato un mercato di acquirenti, e poi una nuova tecnologia. Aldo s'inventò un pubblico di lettori, poi una nuova forma del libro. E in entrambi i casi, l'ascetico Steve e il perfido Aldo, facevano pagare caro le loro invenzioni: vero status symbol delle classi colte europee del 500 i libri, must imprescindibile per la generazione digitale gli iPhone. Solo che, a differenza di Jobs, Manuzio non si arricchì. Nella sua personale Silicon Valley fece società con uno stampatore, al 40 per cento, e col figlio del Doge, al 50 per cento. A lui restò il 10 per cento. Troppo poco. Non diventò ricco lui. Ma, illuminando una civiltà, ha fatto diventare straricchi gli altri. Noi.



Come scompaginare l'industria culturale

Che esista un'equivalenza garantita tra editoria indipendente e editoria «di qualità» è una credenza infondata e autoconsolatoria.

Quando il discorso critico non elimina il conflitto ha una forma efficace di indipendenza. Il resto è spesso esercizio vuoto e narcisistico

Marco Bascetta, «Alias del manifesto», 21 marzo 2016

Quanti anni sono che ne parliamo! Con toni sempre più allarmati per la loro sopravvivenza mano a mano che i processi di concentrazione avanzavano, che le economie di scala divoravano tutto. Ne è passato del tempo da quando André Schiffrin ci metteva in guardia da un'«editoria senza editori» che avrebbe cancellato ogni soggettività culturale a favore di una oggettiva, impersonale, macchina da guerra per la conquista del mercato. Alla difesa dell'indipendenza abbiamo dedicato nel corso degli anni decine di articoli, convegni, manifestazioni, fiere, presidi, petizioni. Abbiamo proposto, e a volte sperimentato, formule organizzative reti e associazioni, mentre, in ordine sparso, editori piccoli e medi, librerie «di proposta», produzioni cinematografiche e musicali, continuavano a proliferare, a nascere e morire in gran copia. Intanto la vita grama si riproduceva senza particolari scosse, i grandi gruppi continuavano a fondersi e ristrutturare il mercato a propria immagine e somiglianza e la «bibliodiversità» a conservarsi nella sua orgogliosa clandestinità.

Converrà allora porsi qualche domanda priva di tatto su quella rivendicazione di indipendenza senza aggettivi che per tanto tempo abbiamo considerato una qualità morale autosufficiente, un certificato di qualità senz'altri requisiti. Un principio di legittimazione a uso di piccoli e medi narcisismi. Un certificato di identità a costo ridotto e alla portata di tutti. Ignoriamo forse come le piccole imprese editoriali possano spesso essere un gioco, talvolta un capriccio, geloso delle proprie fisime e prigioniero dei propri umori? Certo queste qualità così infantili

possono favorire la sperimentazione, l'azzardo, l'inconsueto. E questo è un pregio. Ma anche la stonatura, la mediocrità, l'approssimazione, perfino l'autismo. E questo è senza dubbio un inconveniente.

Che esista un'equivalenza garantita tra editoria indipendente e editoria «di qualità» è una credenza infondata e autoconsolatoria. In tutta indipendenza si può scegliere di imitare in sedicesimo le più banali scelte orientate al mercato o fare anche di peggio. Di contro, le grandi dimensioni e le grandi risorse non costituiscono un impedimento assoluto alla scoperta, all'innovazione, all'eccellenza del risultato. Seppure il modesto spessore culturale dei manager che attualmente governano le concentrazioni editoriali lo rendano assai raro se non improbabile. Ma volendo prendere seriamente atto di questi limiti ed esaminare senza infingimenti le peripezie dell'indipendenza, allora non potremo esimerci dal porre una semplice domanda: indipendenti da cosa e per fare che cosa? Non basta sottrarsi ai cartelli editoriali, non basta non dover rispondere a un padrone o a una assemblea di azionisti, nemmeno collocarsi, più o meno concretamente, al di fuori da quella che una volta veniva chiamata «industria culturale». Bisogna combatterla. Destrutturarne i meccanismi, disturbarne le abitudini, scompagnarne l'agenda. E questo non lo si può fare rinchiudendosi in un cenacolo che si ciba della propria squisitezza. Non lo si consegue mettendo in scena uno stucchevole *exemplum virtutis* e men che meno crogiolandosi nella condizione operosamente sobria del lavoro artigiano

nelle sue innumerevoli botteghe. L'indipendenza dalle contraddizioni e dai conflitti che lacerano la società non è che un esercizio narcisistico privo di qualunque interesse. Che cosa farsene di un'autonomia incapace di sviluppare discorso critico? Di non stare solo fuori, ma di essere anche contro? Di parlare a chi non ha fatto pace con «lo stato di cose esistente»? L'indipendenza costituisce la condizione di un progetto, non ancora il progetto stesso. La possibilità di scegliere non sostituisce l'oggetto della scelta. È di questo, semmai, della capacità di sovvertire il senso comune, di alterare l'ordine del discorso, di deviare dalle regole e dalle consuetudini, di svelare ciò che è celato, che ci interessa parlare. Questo uso dell'indipendenza vanta, del resto, esempi illustri, ma che purtroppo oggi non possiamo che definire «storici». Esperienze nate e cresciute in altri tempi e con altre comunità di lettori: la

Feltrinelli di Giangiacomo e le sue prime librerie, la Einaudi di Giulio dal dopoguerra agli anni Ottanta. Una serie ininterrotta di «scoperte» che rispondevano tempestivamente alla domanda di una società in rapida trasformazione. Case editrici che costruirono la cultura critica italiana in quegli anni contro l'assetto dominante dei poteri e dei saperi. Non possiamo, beninteso, concederci nostalgie. Il posto privilegiato che la carta stampata occupava nel mondo è acqua passata così come l'intensità del conflitto sociale. Oggi il passaggio dall'autonomia all'antagonismo si articola su una pluralità di strumenti comunicativi (tra i quali il libro non è affatto scomparso) che interagiscono a diversi livelli. Ma è un passaggio che continua a «dipendere» dalle inquietudini di un mondo in subbuglio e dalla sua domanda di cambiamento. Ben venga, allora, una combattiva «editoria dipendente».



Ispirazione, emotività, ritmo. Lucia Berlin, narratrice d'America

Scomparsa nel 2004, è da considerare un classico della letteratura d'oltre Atlantico. I suoi racconti sono cartoline dall'inferno dei vivi.

Dove a morire sono le speranze

Antonio Debenedetti, «Corriere della Sera», 24 marzo 2016

Prima c'era Hemingway travestito da Nick Adams «con la sua deliberata indifferenza a tutto ciò che non sia l'interesse momentaneo». Poi sono venuti Truman Capote e J.D. Salinger. Tutti gli altri sono stati «solo» scrittori, anche se in qualche caso grandi scrittori. Loro 3 hanno costituito, in quanto autori di racconti, il meglio del meglio nell'arco del Ventesimo secolo. Una cosa comunque è certa. Anche quando la folgorante stagione dei mostri sacri con i loro monumenti narcisistici ha lasciato posto a un più buio autunno, il racconto è rimasto soprattutto una gloria americana. Non erano forse americani Poe e Melville, autore quest'ultimo dell'inarrivabile *Bartleby*? Quanto a Lucia Berlin era nativa dell'Alaska. A 12 anni dalla morte, che l'ha portata via all'età di 66 anni, può virtualmente considerarsi un classico della letteratura d'oltre Atlantico in paziente attesa della propria definitiva consacrazione. A costarle una troppo lunga anticamera è probabilmente il suo temperamento impastato di esibizionismo, tenerezza, spavalderia, furore, irragionevolezza, autolesionismo, impudicizia mescolata di puritano pudore e probabile assenza di autocontrollo. Conclusione? Lasciano a bocca aperta, in virtù della loro originalità le sue 43 cartoline dall'inferno dei vivi raccolte nel volume *La donna che scriveva racconti* (traduzione di Federica Aceto, Bollati Boringhieri). Lucia B. sa infatti raccontare in modo originale, tutto suo, le vite quando gridano al morire delle speranze. Non c'è niente di scontato, niente che si sia già letto da qualche altra parte nella sua opera. Una prova, una delle tante? Aprite a pagina 177, leggete

l'inizio d'un «a solo» intitolato «Incontrollabile». Il tema dominante, cioè l'alcolismo, vi travolge sin dalle prime righe: «Allungò una mano sotto il materasso: la bottiglia di vodka da un quarto era vuota. Scese dal letto, si tirò in piedi. Tremava tanto che dovette sedersi per terra. Era in affanno. Se non avesse bevuto presto qualcosa le sarebbe venuto un attacco epilettico o di delirium tremens...». Alle spalle della Berlin, fatta salva una inevitabile quanto poco vincolante ammirazione nei confronti di Cechov, non c'è nessun venerato maestro. Negli anni della formazione avrà risentito di Hemingway, proprio come tutti quelli che hanno poi lavorato proficuamente quali autori di racconti. Si è sentito anche citare, senza una vera necessità, il nome di John Cheever. Più fuorviante e insidioso, a mio avviso, il richiamo a Alice Munro. L'accostamento non giova a nessuna delle due. Da ricordare, guardando all'anima e ignorando le pedanterie filologiche, è semmai Dorothy Parker. Si avverte, leggendo la Berlin, che ha il dono dell'improvvisazione. Le sue pagine stanno insieme trascinate dall'ispirazione, dall'emotività, da uno straordinario ritmo interno. Traggono grande vantaggio dall'essere scritte a orecchio. Piangono, gridano, ridono. Alternano l'angoscia, l'esasperazione a stravaganti capriole nate da un'euforica e insieme distruttiva, sgangherata assenza di speranze. Sì, proprio così, l'assenza di speranze è la nota dominante di queste pagine che scommettono sulla narrativa, sul racconto quale genere letterario insofferente di ogni superfluità.

Nessuno come la Berlin, scrittrice dura come l'acciaio e trasparente come il cristallo, sa descrivere quelle ferite mortali che non lasciano cicatrici, che uccidono senza sanguinare. Dietro i suoi personaggi sentiamo, più o meno consapevole, la delusa ricerca d'una negata solidarietà umana. Avvertiamo il tormento della carne prigioniera delle sue affezioni, delle sue miserie, delle sue paure. Aprono il libro 6 pagine intitolate «La lavanderia a gettoni di Angel». Una donna, che somiglia all'autrice senza essere lei o essendolo solo in parte, siede su una seggiolina di plastica gialla accanto a un vecchio apache jiacarilla. L'indiano, che indossa un paio di Levis sbiaditi e ha i lunghi capelli bianchi legati all'altezza del collo con un filo di tessuto rosso lampone, fissa le mani della donna. Le fissa senza smettere mentre le macchine lavano i panni e

li asciugano. Il tema del racconto è la solitudine? È la vecchiaia dell'uomo? È la giovinezza ingenerosa e prevenuta della donna? È la tristezza del luogo? È tutto questo e nello stesso tempo non è niente di tutto questo perché il racconto non vuole dimostrare nulla e vive esclusivamente della sua narratività? Certo, in questa pagine c'è la vita come è quando non la si può raccontare. E quell'indiano a me ha ricordato un altro indiano descritto in poche righe da Levy Strauss in *Tristi tropici*, un capo indiano ridotto a fare il custode in un museo di antropologia. Dirò d'una mia curiosa tentazione. M'è accaduto, incontrando queste creature strappate all'anonimo d'una vicenda umana senza riscatto, di sentire il bisogno di parlare loro di Dio. E non saprei dare prova più certa di questa della grandezza d'uno scrittore, d'una sua mistica anche se inconsapevole religiosità.



«Posso morire, io, un cristallo?». Tornano i Diari di Klee

I *Diari* di Klee riproposti dal Saggiatore nella sua vecchia edizione 1960. 1898-1918: profonda passione teorica, musica-colore, crolli esistenziali come la morte in guerra dell'amico Franz Marc

Massimo Romeri, «Alias del manifesto», 27 marzo 2016

In una conferenza tenuta alla Kunstverein di Jena nel 1924, Paul Klee paragona l'artista al tronco di un albero, tormentato, scosso dalla possanza dei fluidi che penetrano attraverso le radici, «e come la chioma dell'albero si dispiega visibilmente in ogni senso nello spazio e nel tempo, così avviene con l'opera». L'immagine dell'albero sta a significare due cose: il legame saldo con il mondo, con il presente, e il ruolo dell'artista come mediatore della realtà. La sua attività si spiega bene con questa metafora: è tanto legata alla propria vita, quanto tende a recepire regole universali. Klee, il suo corpo, le sue vicende personali, sono uno strumento conoscitivo.

Lo si percepisce nei suoi *Diari 1898-1918*, pubblicati postumi a cura del figlio Felix nel 1957, e di cui il Saggiatore ripropone ora la prima edizione italiana, datata 1960 (pp 418, euro 29), con la bella prefazione di Giulio Carlo Argan e una nuova introduzione di Hans Ulrich Obrist – ma è di soli 4 anni fa l'edizione ritradotta, e integrata, per *Abscondita* (traduzione di Angelica Tizzo, postfazione di Elena Pontiggia e appendice iconografica).

I ricordi dell'artista, numerati progressivamente, si leggono d'un fiato. Si sente crescere, dall'1 al 1134, la profonda passione teorica, che coincide con una graduale mutazione stilistica: le frasi si spezzano, la consapevolezza del proprio ruolo aumenta, le letture si succedono una all'altra e vengono meticolosamente annotate. Quelle che ci si aspetta: Gor'kij, Nietzsche, Zola, Poe, Gogol', Voltaire...; e i classici: Aristofane, Plauto, Tacito, Platone e il Simposio di Senofonte, «tra le cose più belle dell'arte antica», per

la grazia degli scherzi e delle azioni, e il parlare tanto semplice quanto profondo dell'amore, del sesso, della vita. C'è anche, dalla prima all'ultima pagina, un'ironia che tende ora al cinico – ma senza la rabbiosa frustrazione di Céline – ora alla canzonatura più leggera: «alla domanda se amo la natura, rispondo, per ora: “la mia certamente”». Talvolta emerge l'afflato messianico dello Zarathustra: «Io sono Dio. Tanto di divino si è accumulato in me che non posso morire», o ancora: «posso morire, io, un cristallo?». Ma sempre alle parole soggiacciono delle forme: «Sogno me stesso che divengo il mio modello. Il mio io proiettato. Destandomi, riconosco la realtà. Giaccio in posizione complicata ma supino, tutto aderente al lenzuolo. Io sono il mio stile». I viaggi rappresentano un momento di formazione importante. Il suo *Italienische Reise* dura 6 mesi, tra 1901 e 1902: segue la strada del sud paragonandosi a Dürer. Come quest'ultimo aspira alla chiara pienezza delle forme classiche o, in senso ancora romantico, a trovare una «natura amica che non tenta, ma salva». Infine «in Italia ho compreso l'architettura dell'arte figurativa», laddove il figurativo, per Klee, non è la rappresentazione dell'oggetto, ma la costruzione interna dell'immagine; si avvicina così, per la prima volta, a una concezione astratta del visibile. Al ritorno dall'Italia tenta di imporsi sulla scena artistica monacense, ma si susseguono i rifiuti: è un momento difficile dal punto di vista finanziario. Le ristrettezze economiche rendono scettici i genitori della futura sposa, ma i due giovani sono ben decisi nelle loro scelte e Klee, evidentemente con orgoglio, incolla dopo il ricordo

777 la pagina del Bollettino dello Stato Civile con la pubblicazione del proprio fidanzamento. A stretto giro il matrimonio e la nascita del figlio Felix. Saldamente connessi a queste vicende personali, nel diario si seguono anche i progressi nella pittura, tra scatti in avanti e ricadute, dubbi, problemi e soluzioni. Dai primi disegni simbolisti alle incisioni, alle sintesi lineari: «Mi si rivela così una via per l'uso delle linee e posso finalmente uscire dal vicolo cieco dell'ornamento»; e in un'ora felice, a Tunisi, in una serata «dai colori altrettanto delicati che decisi», scopre che «io e il colore siamo tutt'uno. Sono pittore».

Poi combina questi elementi, la linea e il colore, misurandoli quasi musicalmente, soppesandone le potenzialità nelle composizioni. Si sente in questi anni prima della Grande Guerra un bisogno di riforma. Le «alte grida di lamento per la rivoluzione in corso» si levano a Monaco soprattutto per la mostra dei futuristi alla Galleria Thannhäuser. Klee parla specialmente di Carrà: gli ricorda Tintoretto e Delacroix. Ma l'impressione è che il roboante mondo dei futuristi che aspira alla novità con prorompente foga retorica sia legato a doppia mandata all'arte antica. Forse l'unica strada possibile per riformare il linguaggio artistico è gettare uno sguardo alle raccolte etnografiche o, ancora meglio, in casa propria, «nella stanza riservata ai bambini». Le creazioni dei bambini e dei malati di mente, tanto più solo elementari, tanto più possono essere, secondo Klee, esempi istruttivi, da considerare «con una serietà maggiore a quella che si riserva a tutte le pinacoteche, se si vuole oggi riformare la pittura». Un interesse del genere fa il paio in pittura almeno con Picasso.

Nel campo letterario, per rimanere in tema, si possono citare anche le ricercate crudeltà linguistiche di Gertrude Stein. La guerra entra nei *Diari* in modo fulmineo con la scomparsa, tremenda, di Franz Marc, in una delle pagine più intense e drammatiche del libro.

Da quel 4 marzo 1916 la morte del giovane compagno di ricerche riaffiora fino alla fine «come un fulmine, come se qualcosa crollasse in me». E a qualche mese di distanza, raccontando Marc, Klee racconta sé stesso. La scomparsa improvvisa ne ha

stroncato la maturazione, Marc si sarebbe evoluto in un senso universale, come un'idea, perciò con uno sconforto martellante l'amico si chiede: «ma allora perché è morto?». In questo frangente, solo l'incontro con Kandinskij e l'impegno nel Blaue Reiter chiariscono le ragioni definitive della propria ricerca: «Quanto più spaventoso è questo mondo, come oggi, tanto più astratta è l'arte». L'astrattismo raccoglie il senso più profondo di una realtà oltre il visibile, con freddezza calcolata, al di là di ogni espressione sentimentale: «Nel grande serbatoio delle forme giacciono macerie a cui in parte teniamo ancora. Esse offrono la materia dell'astrazione». Vi-brano, in queste parole, i traumi inauditi della guerra. Negli anni successivi Klee continua a lavorare moltissimo. Le brevissime interruzioni sono dovute a fatti contingenti come gli impegni militari, eppure a monte di ogni sua opera sta un ragionamento a sé. Disegna o dipinge ispirato da una fantasia che pare infinita, accompagnata a un'intelligenza prodigiosa. I suoi pensieri non sono raccolti solamente nei diari. Dal 1921 al 1931, in concomitanza con le sue lezioni al Bauhaus – prima a Weimar, poi a Dessau –, l'artista ha compilato dei quaderni solo in parte pubblicati, e le cui 3900 pagine, fitte di appunti e disegni, sono rese da poco disponibili online dal **Zentrum Paul Klee** di Berna, con scansioni e trascrizioni. Vale la pena sfogliarli: questi fogli stanno al Novecento come gli scritti di Leonardo al Rinascimento. Un paragone che trova senso nelle pagine dei *Diari*: Leonardo è il nume italiano di Klee, un «pioniere nell'uso delle tonalità», un artista al quale, attraverso lo studio, la natura appare rivelata. Una natura che per l'uomo moderno è «mobile» e infinita nella sua varietà, dai microcosmi visibili attraverso le lenti del microscopio allo spazio infinito oltre l'atmosfera terrestre. E per concludere dove si è iniziato, dalla conferenza di Jena del '24: «Chi mai non vorrebbe, come artista, dimorare là, dove l'organo centrale d'ogni moto temporale e spaziale – si chiami esso cervello o cuore della creazione – determina tutte le funzioni? nel grembo della natura, nel fondo primordiale della creazione, dove è custodita la chiave segreta del tutto?».

Vivere senza critica

Siamo assediati da consigli e giudizi di amici su qualunque prodotto culturale, mentre la critica professionistica agonizza. Possiamo dirle addio?

Francesco Guglieri, rivistastudio.com, 29 marzo 2016

Chi ha bisogno della critica oggi? Di quella professionistica intendo. Siamo assediati da consigli, suggerimenti, giudizi di amici e di amici tra virgolette, tipo quelli di Facebook. Che sia su film, dischi, amanti, ormai nessuno – a meno che non sia, beato lui, privo di connessione a internet – si basa più su una recensione scritta da un critico professionista. Forse perché la recensione la sta già scrivendo lui: chiunque abbia un account di Tripadvisor, o Amazon, iTunes, Netflix è chiamato, in qualche momento della sua vita di consumatore, a improvvisarsi esperto di qualcosa che ignora (e che, sperabilmente, ha provato: ma non sempre. Ho scoperto che è in corso un acceso dibattito **sulla pagina di Amazon** del blu ray del *Risveglio della forza*, un prodotto che uscirà soltanto il 13 aprile ma che possiede già 50 recensioni degli utenti, molte delle quali sono di protesta contro le altre recensioni...). Che poi tutte queste «stelline» vadano a nutrire il mostro dell'algoritmo è un altro discorso. Quello che mi colpisce, invece, è come si sia tutti chiamati a fare i critici: quasi che per avere diritto di cittadinanza nel presente si debba essere anche dei raffinati ermenauti. La città dell'interpretazione non dorme mai. Il consumatore perfetto non è quello superficiale e facilone – come la nostra Kulturkritik anni Sessanta e Settanta continuava a ripetere – ma quello sinceramente appassionato, l'esperto. Il nerd. In un certo senso, allora, stiamo vivendo l'epoca d'oro della critica. Il sogno di tante matricole di Lettere – essere chiamati a esprimere un giudizio estetico – si sta avverando per tutti.

Ma se tra questi «tutti» c'è anche Nick Fury, il capo degli Avengers, allora possono arrivare i guai. **In una recensione del maggio del 2012**, A.O. Scott, il critico cinematografico del «New York Times», aveva osato, beh, criticare il primo film degli Avengers. Una critica neanche tanto severa, alla fine: si limitava a dire che il film era una commedia brillante, piena di dialoghi intelligenti e veloci, incassata dentro un enorme bancomat di effetti speciali a esclusivo beneficio della Marvel e del suo nuovo padrone, la Disney. A stretto giro di Twitter gli risponde Samuel L. Jackson, che nel film interpreta Nick Fury appunto, esortando tutti gli #Avengers fans a «trovare un nuovo lavoro per A.O. Scott. Un lavoro che sappia **DAVVERO** fare». Quello che successe dopo è prevedibile e lo racconta lo stesso Scott in *Better Living Through Criticism*, da poco uscito negli Stati Uniti: migliaia di tweet, da chi gli elencava i lavori che poteva fare a chi ne chiedeva il licenziamento in tronco. «I tweet più coerenti contenevano il tradizionale, potremmo dire canonico, argomento anti-critica: che ero incapace di provare gioia; che volevo rovinare il divertimento del mio prossimo; che ero un hater, un pedante, uno snob; e anche – questa era una novità – che ero il bambino secchione che a scuola picchiavano perché non leggevo fumetti (ai miei tempi succedeva il contrario: erano i lettori di fumetti a essere bullizzati: evidentemente le cose devono andare diversamente oggi che i supereroi e le legioni di loro fanboy hanno preso il controllo di tutto)». La verità, ovviamente, è che siamo ben lontani dal vivere un'epoca d'oro della critica. Scrive Martin

Amis raccontando i suoi primi passi nel mondo letterario – almeno quelli fuori dalla famiglia... – quando, poco più che ventenne, lavorava nella redazione del «Times Literary Supplement»: «La mia vita privata era alquanto bohémien, hippy e edonistica. Diciamo pure tranquillamente debosciata. Ma in fatto di critica letteraria avevo principî morali ferrei. Non facevo che leggere libri di critica: mi portavo dietro i miei Edmund Wilson e William Empson praticamente ovunque: nella vasca da bagno, in metropolitana. Prendevo questa faccenda molto sul serio».

Erano i primi anni Settanta. Nonostante io abbia scontato i miei vent'anni in un'epoca ben diversa da quella di Amis, i Novanta in Italia, non posso non sentire un senso di... credo che il termine sia fratellanza: non posso cioè negare che qualcosa delle parole di Amis risuona in profondità dentro di me. Forse la memoria di un'età in cui potevi snocciolare la formazione Bachtin, Sklovskij, Lukács, Benjamin, Adorno, Barthes, Foucault, Derrida, de Man, Girard con la stessa, se non maggiore, sicurezza con cui altri salmodiavano quella dell'Inter, e passare infinite serate e altrettanti giri di Negroni a prendersela – ancora! – con il povero Sainte-Beuve o a dividersi sul maggiore o minore storicismo di certe tendenze del post-strutturalismo. Per poi riprendere la mattina dopo facendo colazione con gli occhiali da sole davanti alla facoltà.

Ecco, devo confessare una cosa strana che mi sta succedendo in questi giorni. È senz'altro una reazione individuale, idiosincratca, allo scorrere del tempo, non pretendo che sia sintomatica di qualche più universale destino oltre al mio. Ma mi accorgo che si vive bene anche senza critica. Come in quei matrimoni celebrati troppo giovani e che verso i quaranta iniziano a cedere trincee alla routine, a capitolare alla goccia cinese dell'abitudine. Non ci parliamo più molto, io e la critica, e forse io sto iniziando a vedere qualcun'altra. Certo, sono stati anni belli, quelli passati insieme. Scott ha senz'altro ragione in questo: se ho vissuto meglio è stato davvero grazie alla critica. «Devi cambiare la tua vita», scrive Rilke in una delle *Nuove poesie* di fronte a un

Forse il mio problema non è con la critica, ma con i critici. È a loro, non alla critica, che dico addio.

torso di Apollo. Ma se questo fa la letteratura, ci rende liberi di cambiare la nostra vita, è la critica, scrive Scott, che ci aiuta a capire cosa fare di questa libertà. Possibile che adesso mi senta in dovere di sbarazzarmi di questo straordinario strumento per stare al mondo?

Qualche anno fa ero a Parigi in vacanza e ho visitato una mostra di Ron Mueck. Le sue sculture – enormi rappresentazioni iperrealistiche di una persona, un volto – sono impressionanti perché la dimensione su cui lavora, quella che davvero amplifica, è il tempo: allargando il dettaglio, l'oggetto, di fatto ti obbliga a guardarlo più lentamente, a soffermarti su particolari altrimenti invisibili. Vedi i singoli peli che compongono le ciglia, la tessitura della pelle, i pori che si aprono in pozzi così grandi che potresti infilarci un dito. Ripensavo a quelle sculture leggendo il nuovo libro di James Wood, *La cosa più vicina alla vita* (Mondadori, traduzione di Manuela Faimali).

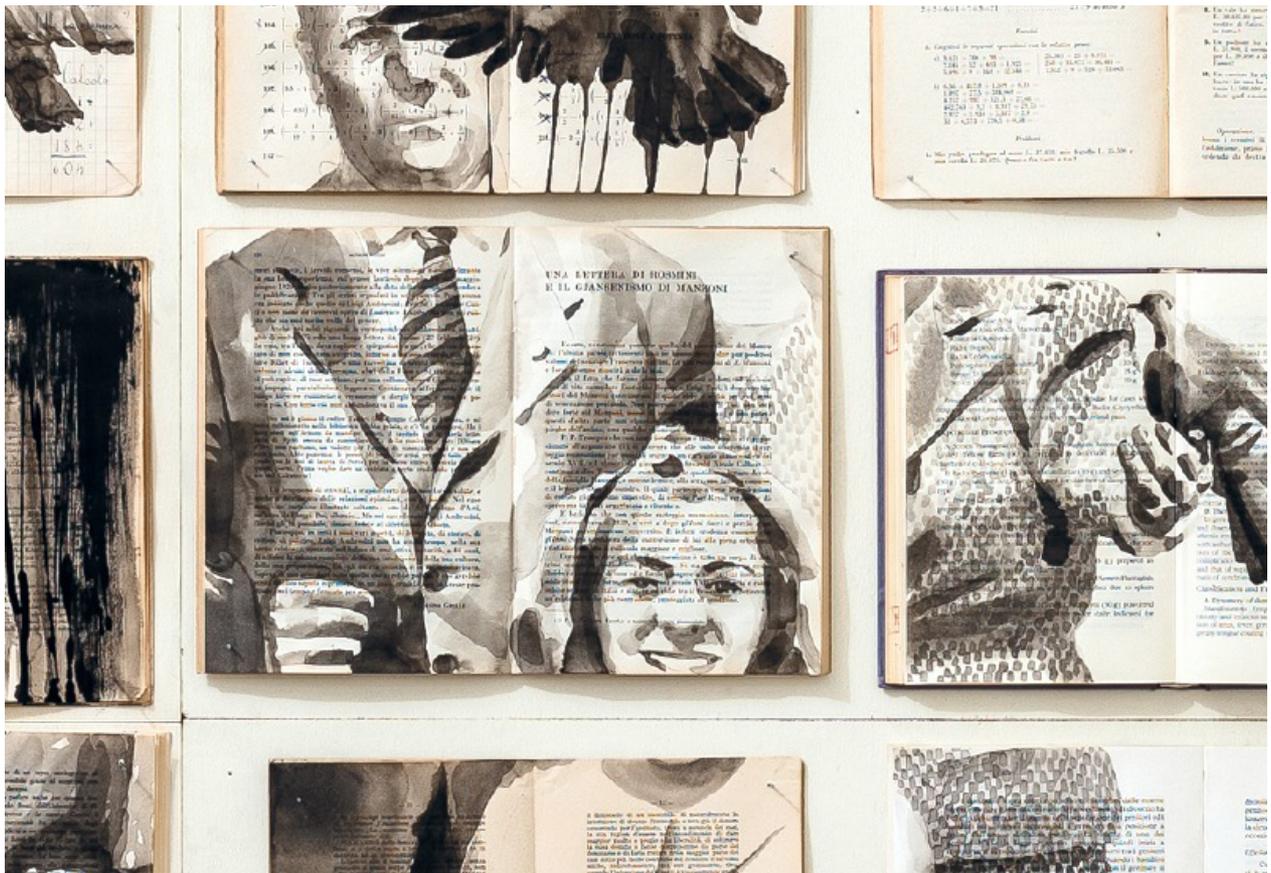
Per Wood la letteratura è questa osservazione scrupolosa, un'amorevole, tragica passione per il dettaglio che ci permette di uscire dai corridoi dell'abitudine e di venire a patti con la morte, quella «morte lenta che impartiamo al mondo mettendo a riposo la nostra attenzione. Quando per una tendenza al sovraccarico o per pigrizia, per mancanza di curiosità o per misera fretta, smettiamo di osservare». Ed è quello che dovrebbe fare anche la critica, osservando l'osservazione per così dire, con la stessa attenzione, la medesima vitale concentrazione.

Il paragone con il mainstream critico nostrano è sconsigliato. Qualche mese fa avevo letto sulla «Lettura» un lungo ma non chiarissimo articolo che se la prendeva con la critica degli scrittori. Mi torna in mente mentre leggo Wood che scrive: «Valutare,

oltre a essere naturale e istintivo, è ciò che fanno gli scrittori al massimo livello. La cosa più importante per gli scrittori, la prima domanda che si pongono in merito a un'opera letteraria – è buona? – fino a venti o trent'anni fa era perlopiù irrilevante per i docenti universitari. Gli scrittori nutrono un interesse innato verso quello che si potrebbe definire successo estetico: se si vuole creare qualcosa di successo bisogna conoscere le creazioni altrui di maggiore o minore successo». Quand'è l'ultima volta che ho letto un articolo, una recensione, di un critico italiano che lasciasse trasparire la stessa urgenza, la stessa necessità di cui parla Wood?

Forse il mio problema non è con la critica, ma con i critici. È a loro, non alla critica, che dico addio. Lo capisco meglio proseguendo la lettura di Wood (tra l'altro: un libro molto bello), quando propone una specie di definizione operativa di critica: «Usare tutto quello che si può usare». Sono questi tipi

di scrittura, gli autori e le autrici che usano tutto quello che si può usare, quelli che mi interessa leggere: in cui non c'è l'esclusività di un metodo, ma lo sguardo sul mondo si rifrange attraverso i cristalli di diversi stili, atteggiamenti, teorie, e che sanno ricorrere alla narrativa se è il caso, all'esperienza personale, a altri libri, altri autori, non necessariamente letterari. Scritture che non sai mai definire bene perché sono allo stesso tempo una cosa e un'altra opposta, a seconda della prospettiva da cui si guarda, contemporaneamente. Narrativa, saggistica, memoir, riflessione, racconto di viaggio, nature writing. Critica e invenzione. Il termine saggio, in italiano, ha una tradizione e un'abitudine d'uso che lo rende poco adatto per identificare queste scritture. A chiamarle *essays* si peccherebbe di esterofilia. Ma trovare il nome giusto, per quanto mi riguarda, è il programma più eccitante tra quelli che ci aspettano oggi.



Un giorno tu mi tradurrai

Da mestiere invisibile a star: con la formidabile spinta del caso Ferrante in Usa, chi riscrive in un'altra lingua i romanzi degli altri diventa oggi regista della letteratura globale

Mara Accettura, d.repubblica.it, 30 marzo 2016

Quando si è messa a tradurre in inglese la quadriologia di Elena Ferrante, Ann Goldstein si è trovata davanti a una strana parola: «stradone», quello che divide il rione di Elena e Lila dal resto della città. Ha iniziato a scervellarsi. «Big street, large street, wide street, avenue, boulevard, Broadway... Non esiste uno "stradone" in inglese». Alla fine ha deciso di lasciarla in italiano. Anche la parola «smarginatura» le ha dato non pochi grattacapi. «Ho cominciato con "trimming the edges", cioè rifilare i margini, poi "losing the edges" e alla fine ho pensato che "dissolving boundaries", dissolvere i limiti, comunicasse il senso giusto».

Negli Usa Goldstein ha avuto un riconoscimento piuttosto sorprendente. Non solo secondo molti la sua traduzione – definita «elegante e levigata» dal critico letterario James Wood del «New Yorker» – ha contribuito al successo fenomenale dei libri (più di un milione di copie vendute nel mondo anglosassone), ma lei stessa è diventata una star, la faccia di una scrittrice la cui identità rimane misteriosa. Lo scorso settembre in una libreria di Brooklyn ha presentato *Storia della bambina perduta* (e/o) davanti a centinaia di persone. «All'inizio non mi sembrava un paradosso, era naturale rappresentare il libro», dice. «Ero contenta che il pubblico riconoscesse un libro tradotto e in un certo senso mi pareva una conquista per tutti i traduttori. Ma l'attenzione è stata inaspettata, strana». Oggi è tra le traduttrici più richieste dall'italiano: ha appena completato l'opera omnia di Primo Levi, dirigendo un pool di persone, e si sta cimentando con Pasolini. «Nel mondo anglosassone

la figura del traduttore ha maggiore rilievo», interviene Massimo Bocchiola, «voce» di Irvine Welsh, Paul Auster e Thomas Pynchon. «Non è una gergmiade, è proprio così: in molti libri appare persino la loro foto. Però in quei paesi si traduce molto meno, di conseguenza c'è più possibilità per il traduttore di emergere». «A me importa che venga riconosciuto il mio lavoro, per il resto preferisco rimanere nell'ombra», ribatte Alessandra Shomroni, «controfigura» di David Grossman e Abraham Yehoshua. Visibili o invisibili, i traduttori vivono a cavallo tra due culture. Anche perché spesso vivono nel paese ospite, come Giorgio Amitrano (Banana Yoshimoto e Murakami Haruki) a Tokyo, Margherita Podestà Heir (Jonas Jonasson e Karl Ove Knausgård) a Oslo, Alessandra Shomroni in Israele. Oppure, come Bocchiola e Goldstein, fanno su e giù. Questa schizofrenia geografica (e mentale) è necessaria per capire la mentalità di un posto, le sfumature, gli usi idiomatici, i pesi della lingua di partenza, e trasferirli in quella di arrivo.

«Tradurre somiglia un po' all'enigmistica», dice Bocchiola. «È come avere tra le mani il cubo di Rubik. Devi girare le frasi, i periodi fino a quando tutto torna a posto in modo compatto e coerente. Il punto d'arrivo è un testo con gli stessi valori espressivi di quello di partenza. Non si tratta di essere troppo aderenti, perché quella è falsa fedeltà, ma nemmeno dadaisti». Ognuno ha un suo metodo, a metà tra scienza e arte. «Faccio tantissime revisioni», dice Alessandra Shomroni. «Anche 5, 6, 7. Un processo di limatura che mi permette di arrivare all'essenza, la

sostanza, lo spirito di un testo, anche se non sempre posso farlo mantenendo la sintassi». A Bocchiola piace l'ultima fase, quella in cui deve dare gli ultimi ritocchi di stile. «A quel punto mi diverto proprio. Mi sento un pittore più che uno scrittore». C'è chi legge il libro intero e chi procede paragrafo per paragrafo. «Devi sublimarti nell'autore, entrare umilmente nella sua pelle», dice Podestà. «Posso passare ore e ore sulle prime 4-5 pagine e non scrivo una riga fino a quando non ho trovato il tono per l'incipit. È davvero un momento sacro». A sentirli parlare sembra di avere a che fare con degli alchimisti della parola. E l'aspetto affascinante è che il processo è parzialmente inconscio e il risultato varia a seconda della propria cultura e della propria storia. «La trasformazione dal giapponese è una vera reinvenzione», dice Amitrano. «Devi cambiare totalmente l'ordine della frase e del discorso per garantire la fedeltà. O togliere parole. Ripetizioni che in giapponese sono accettate vanno eliminate in italiano». Un'altra questione è il registro. «In Norvegia hai due lingue ufficiali e poi un sacco di dialetti. Questo determina la scelta del lessico, alto o basso», dice Podestà. E naturalmente ogni autore richiede abilità diverse. «Banana è difficile anche se a leggerla risulta facile», continua Amitrano. «Scrivo in modo intuitivo, impressionista, influenzato dalla cultura manga. Per arrivare a quell'effetto infantile ci vuole molta fatica: come tradurre poesia. Murakami racconta storie visionarie ma è molto preciso nel formare le frasi, ha una struttura sintattica molto nitida».

Se ci sono dei dubbi si va direttamente alla fonte. Shomroni è diventata amica personale di Yehoshua e Grossman. Goldstein ha corrisposto spesso con Ferrante tramite casa editrice e per Levi si è con-

sultata col centro Primo Levi a Torino. Per il resto c'è Internet. «Puoi controllare istantaneamente se una strada esiste o meno, verificare un modo di dire. Tutte cose che ti rendono più tranquillo e soprattutto ti consentono di lavorare velocemente», dice Bocchiola. «Per il norvegese c'è sempre stato il problema di trovare dei vocabolari», aggiunge Podestà, «ora è tutto lì. Io uso molto Google anche per le immagini, le caratteristiche del posto di cui si parla oppure di un piatto». Quanto conta una buona traduzione nel determinare la fortuna di un libro? «Se un libro è abbastanza forte avrà successo comunque», dice Goldstein. «Dipende dal testo di partenza», dice Bocchiola. «Un thriller che gioca sulla trama piacerà a prescindere, basta una traduzione corretta. Se invece è fondamentale l'originalità dello stile il discorso cambia. Penso a traduzioni d'autore come il Brecht interpretato da Strehler per il teatro o il *Moby Dick* di Pavese, che è entrato nei canoni della letteratura del Novecento. Welsh non può che passare per autentiche trasformazioni che riflettono la storia e il gusto del traduttore. Quel linguaggio molto regionale, ripetitivo, un po' grossolano e con effetto comico deve essere riscritto in un italiano stilisticamente accattivante per arrivare al lettore. In tal caso possono esserci anche delle arbitrarie, e qui c'entra la valutazione editoriale, ma non devono essere percepite dal lettore».

Nell'incontro e scontro tra culture a volte bisogna ammettere i limiti del linguaggio di arrivo. Per esempio: è più facile rendere una scena tragica che una comica, perché ogni cultura ride a modo suo. «Nell'ultimo di Grossman, *Applausi a scena vuota*,» dice Shomroni «ho dovuto fare i salti mortali perché il protagonista è un comico, uno "standupista", e battute che per gli israeliani hanno un senso per un italiano sono totalmente oscure. Ho dovuto reiventarle. Non parliamo poi dei giochi di parole. Grossman, che è un cultore della lingua, ne fa tanti. Purtroppo non si riesce sempre a renderli». Per Podestà un problema sono le bestemmie: in una cultura pesantemente protestante guai a scomodare l'aldilà. «Vai all'inferno» per un norvegese è un'offesa capitale, ha un peso enorme, così come

*Nell'incontro e scontro tra culture
a volte bisogna ammettere i limiti
del linguaggio di arrivo.*

qualsiasi riferimento a Satana, mentre a un italiano fa ridere». Ma il vero pericolo è un altro. «La standardizzazione», dice Podestà. «Ci sono traduzioni in cui la lingua è passata al tritacarne per renderla più accessibile: il lettore non deve fare fatica. In norvegese la gente cena verso le 16-16.30. Poi sul tardi si mangia un “kueldsmat”, che io traduco con spuntino serale. Mi sono trovata a discutere con case editrici che lo correggono in “cena” per semplificare, ma la cena implica un’idea diversa, di programmazione. In più, se ti dico che quello è lo spuntino serale significa che qui si mangia due volte. Ti apro una finestra sulla cultura, ti arricchio». Eppure si dice che un lavoro così sofisticato nel giro di una decina di anni potrebbe scomparire, così come quello di interprete. I programmi di traduzione automatica mimeranno le reti neuronali e ci metteranno poche ore, o minuti, a «trasformare» un testo da una lingua all’altra. Agli umani rimarrà un ruolo di revisione. Goldstein non ci crede. «Penso che ci sarà

sempre bisogno di un’intelligenza che sia in grado di fare distinzioni sottili fra i significati delle parole ma anche, o soprattutto, delle frasi intere». Anche Amitrano è scettico. «Esistono delle applicazioni che traducono dal giapponese intere frasi. Non sono male, ma siamo ben lontani dalla letteratura». «Io su Google translator vedo delle emerite cavolate», dice Podestà. «In norvegese esiste un dolce a base di riso, avena e latte che si chiama “grøt”. Se il contesto sociale è sofisticato lo traduco con porridge, se siamo in ambiente informale sarà riso e latte, ma se ce l’ha davanti un bambino a cui fa schifo è una poltiglia di riso e latte, mi spiego? Una macchina non è in grado di capire». «Per ora ho visto solo traduzioni tecniche ma sarebbe affascinante», conclude Bocchiola. «A seconda dei programmi si potrebbero avere infinite traduzioni dello stesso testo. O paradossalmente riscriverlo in assoluta coincidenza con l’originale: come capita a quell’immaginario personaggio di Borges che riscrive il *Don Chisciotte* parola per parola».

L’import export che fa volume

Secondo gli ultimi dati disponibili dell’Aie (2014), l’editoria italiana ha acquistato i diritti all’estero per 9104 titoli, mentre ne ha venduti per 4914. Il 17,7 per cento dei libri pubblicati è tradotto da una lingua straniera. Di questa percentuale il 64,8 per cento dei titoli appartiene al mondo anglosassone, seguito da un 13,3 per cento di francesi, un 8,7 per cento di tedeschi e un 3,2 per cento di spagnoli. La vera novità rispetto agli anni scorsi è rappresentata dalla crescita dei titoli in lingue slave (1,9 per cento) e minori (7,9 per cento). È interessante notare anche che la tiratura media dei titoli in lingua inglese (5870) e spagnola (7040) supera di gran lunga quella dei libri italiani (2055).

La giornata di un libraio... digitale

Spesso si immagina che dietro un negozio di libri digitale ci siano spietati algoritmi e non (anche) persone. Invece anche nel mondo ebook esistono i librai (digitali). Ne abbiamo intervistato uno

Antonio Prudeniano, illibraio.it, 31 marzo 2016

Ogni giorno raccontiamo storie di librai e librerie fisiche. Storie di coraggio e passione per la lettura e la sua promozione, come pure storie di cui non ci fa piacere scrivere, di negozi in crisi, costretti a chiudere. Questa volta abbiamo voluto dar voce a una figura quasi mai al centro dei riflettori, visto che spesso si immagina che dietro un negozio di libri digitale ci siano spietati algoritmi e non (anche) persone, tantomeno librai. Invece anche nel mondo ebook esistono: si tratta di librai digitali, certo, ma non per questo meno appassionati dei loro colleghi. Stefano Tura è uno di questi. È “Merchandiser Italia” per Kobo, tra i principali concorrenti di Amazon nel mercato ebook internazionale.

Tura, cominciamo dalla sua giornata tipo. Lei non ha serrande da alzare: quali sono le sue prime attività mattutine, e quali sono i suoi principali impegni nel corso della giornata? Insomma, cosa fa un libraio digitale? È sempre davanti allo schermo di un pc o di un tablet?

Non sempre, ma quasi. I primi impegni sono in realtà abbastanza banali: si tratta principalmente di controllare che la libreria sia in ordine, che l'offerta del giorno abbia il prezzo corretto, che tutte le liste siano aggiornate e al posto giusto. Poi si passa a rispondere alle mail – avendo Kobo sede in Canada, la mattina la mia posta è già piena di mail provenienti dai miei colleghi di Toronto. In generale, mi divido tra il lavoro sulla libreria e con gli editori italiani, per tanti versi più creativo, e quello con i colleghi europei e di Toronto, più operativo.

Andiamo avanti con la sua giornata tipo.

Il lavoro segue vari binari: dal preparare le prossime newsletter o banner all'analizzare i dati di vendita, dal discutere con gli editori sulle prossime uscite all'organizzare il proprio calendario di lavoro – promozioni in arrivo, libri da mettere in evidenza, test da fare sull'homepage. Ma è difficile riassumere in poche righe tutte le attività, non foss'altro perché, se è vero che sono l'unico dipendente italiano (cosa che fa sì che mi ritrovi anche a correggere traduzioni), è anche vero che c'è una squadra molto vasta di persone con cui coordinare moltissime attività che difficilmente vengono in mente quando si pensa a un libraio, come dare suggerimenti e richieste sullo sviluppo degli strumenti di lavoro e sulle novità da implementare nel sito per renderlo più efficace. La parte più interessante rimane però lavorare insieme agli editori alle strategie promozionali e alle strategie di lancio per alcuni ebook”.

Dunque c'è un essere umano dietro una libreria digitale. Non ci sono solo algoritmi...

Fortunatamente no, anzi, mi sono trovato di recente a parlare a un workshop sull'editoria digitale, e la prima cosa che ho detto è stata proprio questa. Gli algoritmi sono fondamentali, è ovvio, ma fanno solo una parte del lavoro. Dare spazio a libri meritevoli, costruire delle promozioni interessanti, reagire a eventi esterni, capire come spingere libri a cui tieni e che sai che potrebbero dare dei bei risultati se promossi adeguatamente è qualcosa che gli algoritmi (ancora?) non possono fare.

Anche lei deve occuparsi della vetrina (l'home page di Kobo) e degli scaffali (nel suo caso virtuali): quali criteri utilizza? Esclusivamente commerciali?

Non solo, e questo è collegato a quanto appena detto. I criteri commerciali sono molto importanti, e la possibilità di vedere in tempo quasi reale le vendite e i risultati dei singoli libri è utilissima. Ma, al contempo, se mi basassi solo su criteri di questo tipo, ben presto la libreria diventerebbe poco interessante e sin troppo prevedibile (e il mio lavoro molto noioso). Il mio obiettivo è provare a offrire qualcosa di interessante a tutti i nostri lettori, e possibilmente fare trasparire che dietro Kobo lavorano persone – io in primis, ma vale lo stesso per tutti i miei colleghi – sinceramente appassionate di libri e per cui la lettura è fondamentale.

Com'è diventato libraio digitale?

L'interesse sia per l'editoria sia per il digitale viene da lontano, la mia tesi di laurea era proprio sull'applicazione dei primi sistemi di gestione contenuti in un'attività editoriale. Dopo il master in editoria a Bologna ho iniziato a lavorare in una piccola casa editrice che si occupava di scolastica digitale, ma ho realizzato rapidamente che la scolastica non faceva per me. Ho poi lavorato 5 anni in un'agenzia letteraria, facendo più o meno l'intero cursus honorum: dall'attaccare francobolli al rappresentare i diritti di autori e editori stranieri. Nel 2012 però il richiamo per il digitale è tornato a farsi sentire, e ho deciso di fare quasi un salto nel buio lasciando l'agenzia per cercare una strada più vicina alle mie passioni. Per una serie di fortunati eventi, Kobo è arrivata quasi subito, e sono il libraio italiano dai tempi del lancio.

Quanti libri al mese legge un libraio digitale?

Non c'è una vera regola, se non «tanti». L'anno scorso ho letto in totale un'ottantina di libri, ma a quelli vanno poi aggiunti i tanti a cui comunque si dà un'occhiata, leggendone qualche pagina, per capire meglio come siano e se e come possano interessare ai nostri lettori.

A proposito, quali sono le sue passioni da lettore?

«Gli algoritmi sono fondamentali, è ovvio, ma fanno solo una parte del lavoro.»

Prevalentemente narrativa letteraria, ma mi piace anche leggere qualche buon noir o thriller. Ho una passione per il Novecento italiano, anche se quando penso al mio scrittore preferito il primo nome che mi viene in mente è di solito Faulkner.

Da buon libraio, dia un consiglio di lettura ai nostri lettori.

È appena uscito il nuovo libro di Anthony Marra, *La confessione di Roman Markin*: il suo precedente *La fragile costellazione della vita* è un romanzo eccezionale, tra i migliori che ho letto negli ultimi anni, e non vedo l'ora di tuffarmi su questo.

Ha abbandonato la carta e legge solo su supporti digitali?

Leggo principalmente in digitale, ma non esclusivamente, per vari motivi – alcuni libri che mi interessano non sono ancora disponibili in ebook, e tuttora preferisco leggere un certo tipo di saggistica su carta. Senza contare che dagli scaffali delle mie librerie mi osserva qualche centinaio di libri cartacei in attesa di essere ancora letti... Ma direi che 9 libri su 10 li leggo in digitale.

Cosa pensa quando legge i commenti dei lettori che non possono fare a meno «dell'odore della carta»?

Il commento sull'odore della carta mi accompagna ormai da anni. Che dire, il fascino del libro cartaceo è innegabile e il fatto che in fondo sia pressoché invariato da centinaia di anni significa che è un oggetto quasi perfetto. Va però detto che l'odore della carta di un'edizione di pregio è ben diverso dall'odore della carta di bassa qualità e tenuta insieme da colle discutibili di un tascabile.

Pare di capire che si sia rassegnato...

In realtà mi dispiace solo quando un commento del genere è sintomo di un preconcetto verso gli ebook. È del tutto lecito e comprensibile preferire i libri di carta (tranne quando li si deve mettere in valigia), ma spesso chi dice di preferirli non ha mai realmente provato ad avvicinarsi a un ereader o a leggere un ebook. In Canada abbiamo fatto un piccolo esperimento, dando per 7 giorni un ereader a persone che non li avevano mai provati prima e che erano affezionati alla carta. Quasi tutti, al termine dei 7 giorni, hanno tenuto il device e sono diventati anche lettori di ebook, perché ne hanno scoperto i lati positivi.

In Italia il mercato ebook è in lenta ma costante crescita: chi sono oggi i lettori digitali italiani? Sono lettori «forti»? Che età hanno? Tendono a leggere su carta o su un supporto digitale a seconda delle situazioni e del tipo di libro?

La maggior parte sono lettori «forti», per cui il digitale presenta vantaggi immediati di praticità ed economicità. L'identikit, con le dovute differenze, non è troppo diverso dal cartaceo, essendo prevalentemente donne sopra i quarant'anni. Tanti lettori sono persone anziane, che trovano nella possibilità di modificare caratteri e interlinea un grande aiuto. Il mercato è comunque in continua evoluzione – ricordo che nei primi mesi dopo il lancio la stragrande maggioranza delle nostre vendite erano romanzi di genere, che fossero romanzi d'amore, erotici o

thriller, mentre ora i nostri lettori comprano e leggono ogni tipo di libri. Solo una piccola percentuale dei lettori ha fatto il salto completo verso il digitale, la grande maggioranza alterna lettura su carta e digitale. Non credo d'altra parte che gli ebook siano sostitutivi dei libri di carta, e certo non nel breve o medio periodo.

I dati internazionali parlano di un declino degli ereader, mentre cresce la lettura di testi digitali via smartphone: pensa sia necessaria una significativa novità tecnologica, un nuovo supporto in grado di dare una spinta significativa al mercato ebook? E, nel caso, pensa che arriverà presto?

Un punto critico dell'editoria digitale è che non c'è un ambiente unico di lettura, ma ereader e smartphone/tablet hanno vantaggi e svantaggi totalmente diversi, che hanno alcuni riflessi anche sul tipo di libri e contenuti che vi si possono leggere meglio sopra. Tecnologie che permettano di fare **un ulteriore «scalino» (per citare Gino Roncaglia)** sono allo studio e possono giocare un ruolo importante. Non penso però sia una questione solamente tecnologica, ma è un discorso molto più ampio di abitudini di lettura, di politiche editoriali, di innovazioni che stanno avvenendo all'interno del settore editoriale. Anche in questo caso penso che la tecnologia sia solo un tassello, certo fondamentale, ma forse non il principale.

«Il mio obiettivo è provare a offrire qualcosa di interessante a tutti i nostri lettori, e possibilmente fare trasparire che dietro Kobo lavorano persone [...] sinceramente appassionate di libri e per cui la lettura è fondamentale.»