

La rassegna stampa di **Oblique**

novembre 2016

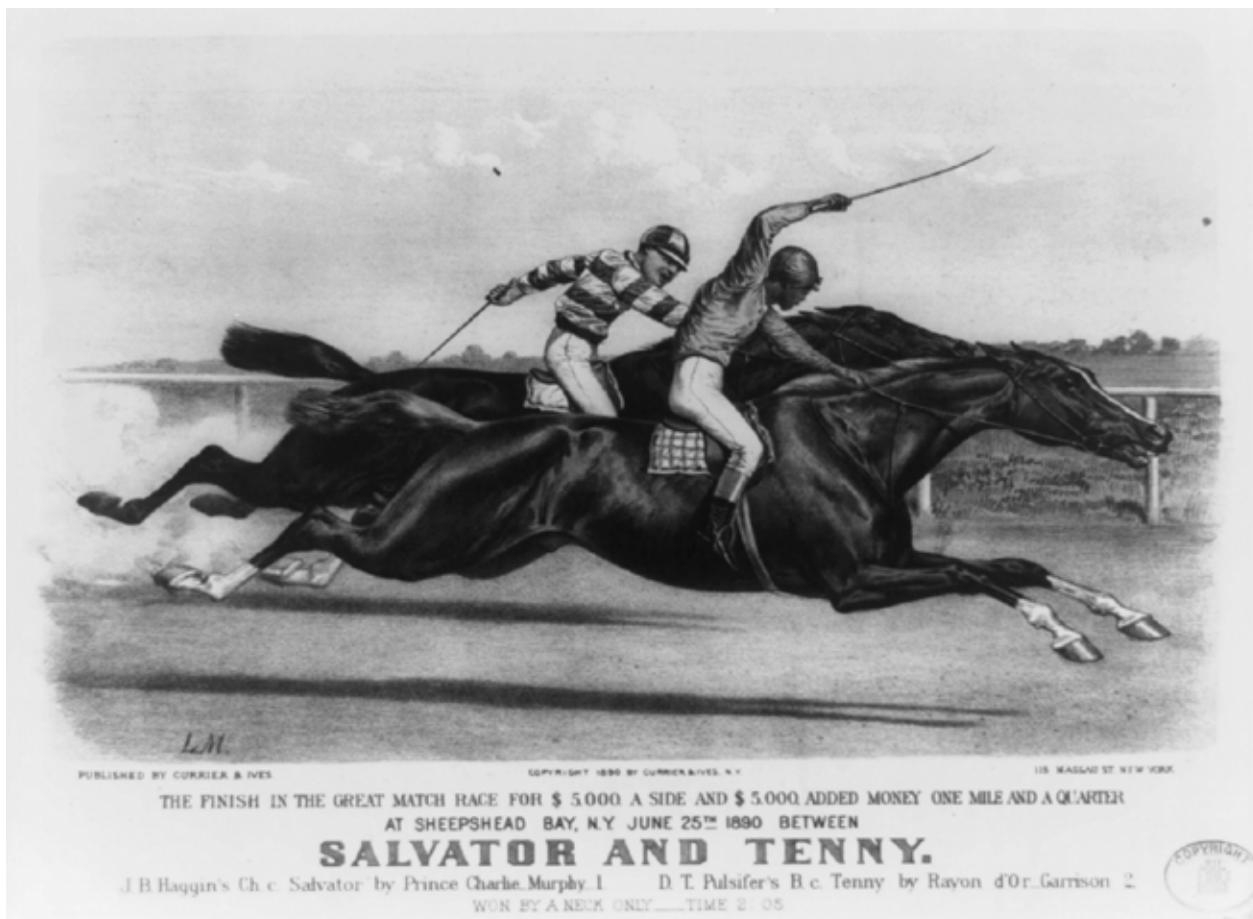
La rassegna stampa del mese si apre con **Era lui. Un clamoroso sviluppo** di **Beppe Viola** e **Giorgio Terruzzi** (un miracolo, a Milano)

Scena

Una stanza del commissariato di polizia, via Clericetti. Due tavoli, tre sedie. Una finestra sulla destra. Una porta sulla sinistra.

Personaggi

Oscar Colombo, reo confessò
Commissario Attomi, commissario
Rizzo, agente di polizia
Bignami, agente di polizia



ATTO UNICO

Un uomo seduto in una stanza spoglia. Ha circa quarantacinque anni, è alto, magro, smunto. Indossa un pesante cappotto scuro, pantaloni scuri, scarpe di cuoio impolverate. Davanti a lui una scrivania colma di fascicoli, incartamenti. Un telefono. Una seconda scrivania davanti alla finestra, sulla quale c'è una macchina da scrivere. La porta, sulla sinistra, viene spalancata da un uomo di media statura, magro, scattante. È il commissario Attomi. Indossa camicia chiara senza cravatta, una giacca a quadretti nera e grigia, pantaloni grigi, scarpe nere e lucide.

COMMISSARIO Mi scusi per il ritardo. Ha chiesto di parlarmi? Prego, mi dica. Sono il commissario Attomi.

OSCAR Ho chiesto sì... ma un conto è chiedere, un conto è contarla su...

COMMISSARIO Beh, ormai è qui. Ci provi, a contarla su, come dice lei. La ascolto con attenzione.

OSCAR Intanto ho qui da darle questa, che è un bel peso. *(L'uomo estrae dalla tasca del cappotto una pistola, la guarda attentamente per un istante e la posa con delicatezza sulla scrivania del commissario.)*

COMMISSARIO Cosa fa? Da dove viene quella lì? Ma come, nessuno l'ha perquisita? Rizzo! Cristo di un Dio, Rizzo!!!

RIZZO *(in divisa, entrando di corsa)* Dica commissario...

COMMISSARIO Dica commissario? Sai cosa dico? Dico che vi sbatto a Lampedusa, a te e al Vanetti. La vedi quella lì?

RIZZO La vedo, commissario.

COMMISSARIO Bene. La domanda è semplice. Come fa a essere qui? Risposta: perché chiunque entra in commissariato, armato, arriva sin qui come se fosse casa sua. Motivo: gli agenti in servizio fanno come se fossero a casa loro. Cafferino, sigaretta, chisseneffrega.

RIZZO Ma, commissario, credevo fosse un suo amico...

COMMISSARIO Certo, ha la tessera, no? Club Amici del commissario Attomi. Un club, no? Vada, Rizzo, vada via, che poi ne parliamo. Mi mandi l'agente Bignami per il verbale. Lei, piuttosto. Me la conti su, dà, ché da dire c'è parecchio, le pare?

OSCAR Era lui. Per me era lui. Dico solo questo.

COMMISSARIO No, non ci siamo. Partirei da nome e cognome, quelle cose lì, giusto per dare l'abbrivio. Poi direi qualcosa sull'arma, visto che me la regala. Per esempio da dove viene, che strada ha fatto dall'età del piombo sin qui... guardi, le facilito le cose. Beretta 7 e 65, nel senso del calibro.

BIGNAMI *(in divisa, entrando trafelato)* Eccomi commissario.

COMMISSARIO Bignami, prenda nota, a cominciare dalle generalità del signore.

OSCAR Mi chiamo Oscar. Oscar Colombo. Commissario, è presto detto: lui era quello giusto. Adesso la pistola l'ho consegnata e sono a posto.

COMMISSARIO A posto, vedremo. Intanto la smetta di ripetere la stessa frase che siamo a fare il ballo del mattone. Allora, Oscar Colombo, vuole decidersi a

dirmi qualcosa di sensato? La pistola l'ha presa dove? Ce l'aveva in tasca, quindi da qualche parte sarà arrivata, no?

OSCAR A me interessa che era lui. Punto. E stop.

COMMISSARIO Ascolta, forse oltre a qualche rotellina ti mancano i punti cardinali. Ti indico io i punti. La pistola è tua? Porto d'armi siamo a posto? Se mi arrivano due sì, cominciamo bene. Se mi arriva anche un no, cominciamo malissimo.

OSCAR Ci diamo del tu?

COMMISSARIO Ma sì, diamoci del tu che poi usciamo a cena...

OSCAR Lo sapevo che non c'era da fidarsi. Comunque no. Due no, direi. La pistola, qui, l'ho presa da uno che non si sa neanche chi sia, tanto il nome, ammesso e non concesso, è farlocco matematico. Fiera di Sinigaglia, ha presente? Lì, di autentico, c'è solo la Conca del naviglio.

COMMISSARIO Bene. L'hai comprata, lasciamo stare da chi. Poi? No, perché uno che mi compra una pistola, una mezza idea, sui capitoli successivi, deve pur averla, giusto?

OSCAR Mah... intanto bisognava trovarlo... comunque, per prenderla l'ho presa e poi mi sono detto, pausa, ferma la mula Oscar, che ci vuole un piano. Per certe cose ci vorrebbe il piano, che è una faccenda più intelligente di una idea.

COMMISSARIO Senti Oscar, cos'è, stiamo giocando agli indovinelli? Chissà chi lo sa? Rischiatutto? Vuoi la cabina? Le cuffie? No, perché la lista delle domande è bella lunga, al punto in cui siamo. Tipo: cosa hai fatto con la pistola? Dove sei andato? Perché sei qui adesso? Roba così, facile facile...

OSCAR Sono andato all'ippodromo, figuriamoci... per forza, no? Intanto c'era un grigio, tre anni. Quintus, una bellissima bestia. Era un pezzo che gli stavo dietro. Ha presente quel trotto disteso, bello a prima vista... vacca miseria, che cavallino. Tap, tap, tap. Un Rolex, presente? Che se anche prende un numero alto, viene su, gira in terza ruota e si presenta in retta con lo smoking.

COMMISSARIO Senti, smoking, magari, mi aiuti a capire, no? Questo qui, il cavallo, cosa c'entra?

OSCAR C'entra e non c'entra. I cavalli c'entrano sempre. Lei ha mai fatto un giro zona San Siro? Tipo primo mattino, quando li portano fuori?

COMMISSARIO A San Siro vado a vedere il Milan, mica a veder le stalle.

OSCAR Guardi, quelle lì, per cominciare, si chiamano scuderie. Le stalle sono dentro lo stadio del calcio, dove stanno i somari, quelli che piacciono a lei.

COMMISSARIO Oscar, se vuoi ti sbatto dentro subito, intanto che vado a vedere i somari. Quindi, dà, siamo all'ippodromo, c'è il tuo bellissimo cavallo grigio. Quando? Ieri? L'altro ieri? Un anno fa?

OSCAR Io ci vado tutti i giorni. Comunque sarà stata la scorsa settimana, quella volta lì. Metto su un chilo sul Quintus, che poi mi arriva quarto al fotofinish. E intanto ascolto. Perché va bene il Quintus ma io dovevo trovare quel bastardo là.

COMMISSARIO La settimana scorsa... mi fa venire in mente una cosa. Rizzo! Rizzo!!!!!!

RIZZO Comandi, commissario. Guardi che c'è di là la moglie.

COMMISSARIO La moglie di chi?

RIZZO Del signore, qui. Colombo Oscar. Piange.

COMMISSARIO Guarda, Rizzo, se non rispondi come Dio comanda, piangi anche tu, questione di un momento. Allora, due parole, così vediamo se almeno la memoria ti funziona. Omicidio. Ippodromo. Te ne sei occupato tu, no?

RIZZO Signorsì. Reposi Antonio di anni quarantatré. Celibe. Professione venditore ambulante. Cadavere rinvenuto nel bagno al piano terreno. Colpito alla nuca. Un colpo solo. Proiettile calibro 7 e 65. Nessun testimone.

COMMISSARIO Oh, facciamo che il testimone ce lo abbiamo qui e che abbiamo pure l'arma. Questa, ad esempio. Fai fare la perizia, dà. E avvisa la signora che si va per le lunghe. Lunghissime, direi. Vero Oscar?

OSCAR Eh... l'ho detto subito che era lui. E la pistola è quella lì, perizia o non perizia. Cos'è che pretende?

COMMISSARIO Te lo dico cosa pretendo. Un bel racconto con i dettagli, sai com'è, orari, gesti, pensieri. Poi, mi sa che pretendo una imputazione per omicidio. Magari premeditato, che viene bene, mi sa, nel tuo caso. Ecco perché tua moglie, di là, piange. Ha appena cominciato anche lei, povera donna. Ora che finiamo serviranno le canoe...

OSCAR Commissario, io vorrei vedere i bambini.

COMMISSARIO Ma certo, vuole vedere i bambini, lui... i bambini. Ammesso che vogliono vedere te. Vale a dire un padre che ammazza la gente nei bagni.

OSCAR Era lui.

COMMISSARIO Oh, cristo, ancora? Era lui, era lui, era lui... benone. La notizia è ufficiale: era lui. Il «lui» si chiamava Antonio Reposi, di anni quarantatré, professione venditore ambulante. Ucciso da un colpo calibro 7 e 65. Ucciso mentre pisciava, tanto per rinfrescare la memoria. Per non farlo soffrire, si suppone, povero Antonio...

OSCAR Non so...

COMMISSARIO Non sai cosa? Chi era? Perché alla nuca? Perché pisciava? Su, dà, che a furia di parlare mi mandi in confusione. Coraggio Oscar... siamo qui da Natale... facciamo così. Domande brevi, risposte brevi. Ora di domani mattina chiudiamo il giro. Mi aiuti Oscar? Aiutami che Dio ti aiuta.

OSCAR Aiutati che Dio ti aiuta, si dice.

COMMISSARIO Perfetto. Aiutati.

OSCAR Non è la stessa cosa.

COMMISSARIO No, va bene. Cosa non sai? Forza che mi perdi il filo. Bignami, sta scrivendo?

BIGNAMI Mi sono bloccato sul proverbio. È «aiutati che Dio ti aiuta», no?

COMMISSARIO Bignami, non ti sembrerà vero, ma quello che sta rischiando di più, qui dentro, sei tu. Fa anche rima, guarda un po'.

BIGNAMI Signorsì, signor commissario.

OSCAR Non so se non ha sofferto...

COMMISSARIO Beh, un po' deve aver sofferto di sicuro, ti pare? Essendo deceduto, dico... quindi, tanto per capire come procedere, il colpo, dico, l'hai esploso tu, giusto?

OSCAR Me li fa vedere i bambini?

COMMISSARIO Ma certo, facciamo due chiacchiere e poi via, vi mando in vacanza a Carpegna che c'è l'aria buona, tu, i bambini, la tua signora... dà, cazzo. Te li faccio vedere, d'accordo. Ti do la mia parola. Allora, siamo nel cesso dell'ippodromo. Il Reposi entra per pisciare. E tu lo segui. Lo segui perché lo tieni d'occhio... sì ma non posso confessare io per te. Quindi tocca fare un bel riassunto, come a scuola. Partendo dall'Antonio da vivo, così, giusto per dare soddisfazione all'agente Bignami che altrimenti non si muove dal proverbio.

OSCAR È come dice lei.

COMMISSARIO No, è come dici tu. Avanti.

OSCAR Lo tenevo d'occhio sì, perché era lui. A un bel momento è andato in bagno e gli sono andato dietro. Siccome non c'era nessuno e siccome era lui, ho fatto quello che dovevo fare.

COMMISSARIO Un colpo. Alla nuca.

OSCAR Un colpo di sicuro, il dove non ho visto bene perché gli occhi li ho chiusi.

COMMISSARIO Andiamo bene, Oscar. Andiamo molto bene. Ora, quella pistola... no, guarda, lasciamo perdere la pistola. Per ora la mettiamo via. A me interessa il Reposi.

OSCAR Mai visto prima. Sapevo solo che era lui e il resto transit.

COMMISSARIO Era lui cosa? Era lui chi? Proviamo a dargli un curriculum a 'sto povero disgraziato?

OSCAR Povero disgraziato un'ostia. Era stato lui a urlare.

COMMISSARIO Certo, uno urla e poi bisogna ammazzarlo, cosa vuoi? Disturba. E io lo ammazzo. Normale, facciamo così un po' tutti. Ha urlato? Bam!

OSCAR Aveva urlato in dirittura. «Fermalo, Vittorio» aveva urlato.

COMMISSARIO «Fermalo, Vittorio.» Giusto... è una frase di una certa gravità.

OSCAR A me lo dice?

COMMISSARIO No, lo dicevo all'agente Bignami... il quale sta cercando di capire perché, se uno dice «fermalo» e poi «Vittorio», bisogna accopparlo subito.

OSCAR Non subito. Ho aspettato cinque giorni perché volevo essere sicuro, non come le altre volte che mi ero sbagliato.

COMMISSARIO Allora torniamo indietro un po', forza. Torniamo indietro di cinque giorni, ci facciamo una bella galoppata, visto che in un ippodromo ci troviamo, no?

OSCAR Trotto. Il galoppo è tutta un'altra faccenda e anche un altro posto. Trotto, non cominciamo a fare confusione.

COMMISSARIO Ma guarda questo qui! Trotto, chiedo scusa. Bignami, cosa hai scritto?

BIGNAMI «Trotto, chiedo scusa.»

COMMISSARIO Ti do un consiglio passionato. Scrivi «trotto». E basta.

OSCAR No perché certe cose bisogna saperle. Un trottatore, per esempio. Ha il suo perché preciso. È una questione di personalità. E anche di atmosfera, di acustica e di stile. Tap, tap, tap... il galoppo è più tatatam, tatatam, tatatam...

COMMISSARIO Cos'è? Mi fai il corso? Dopo, Oscar, dopo, che di tempo ne abbiamo un sacco. Bignami, cos'è che scrive? Tatatam, tatatam, tatatam?

OSCAR Mi avevano dato un cavallo. Nilo Blu, il nome del cavallo. Terza corsa, giovedì...

COMMISSARIO Beh, non tutto a rate, però. Fammi il fiume in piena, Oscar, che ormai la diga è bella che andata.

OSCAR Dopo vedo i bambini però.

COMMISSARIO Ti ho dato la mia parola ma adesso voglio le tue di parole, tipo una frase bella articolata, con due o tre verbi in fila, delle virgole, una cosa di senso compiuto, andiamo, dà, su.

OSCAR Vede, commissario, intanto c'è il destino. Perché se ti ammali di cavalli, quella lì è una malattia grave. Ci ho pensato su a questa cosa, ci ho perso delle ore, altroché. Perché è come mettere in mano il tuo destino a un altro, che poi sarebbe un animale ma mica un animale qualunque. Un trottatore lo sgami che viene su, da puledro. Vai a vederli questi cavalli e sono come lo stato di grazia, sono perfetti, certe volte perfetti, non saprei usare un'altra parola. Così, ti ammali. Che poi ammalarsi è come innamorarsi. E pensi che la vita, la tua, si metta a trottare con loro. Che prenda quel ritmo lì, perfetto, e ti porti via. Con il vento che muove la criniera, come se fossero i capelli, e il premio in palio, da portare a casa.

COMMISSARIO Bello, guarda, mi diventi poetico, Oscar. Peccato che poi il premio in palio lo prende uno solo e gli altri lo prendono nel culo.

OSCAR Ma c'è sempre un'altra corsa, un'altra avventura. E se non scommetti è come guardare l'avventura degli altri. Può andare bene, può andare male. E allora? Intanto vai. Intanto corri.

COMMISSARIO Ma ti vedi? Lo vedi dove sei? Te lo devo spiegare io cosa succede a giocare d'azzardo? Non ne sai abbastanza, a furia di correre, come dici tu?

OSCAR Per saperne, ne so, ne so... tutta gente ammalata, gente come me. Qualcuno con i soldi in banca, qualche altro con in banca un bel rosso cupo e stop. Eppure, tutti vivi, cosa crede. Con la fregola addosso. Che a morire non ci pensi.

COMMISSARIO Per forza, alla peggio ammazzi un altro, no?

OSCAR Ero sotto di un milione e seicentomila. Lo sa cosa vuol dire? Vuol dire che mi ero ballato gli stipendi pregressi, presenti e futuri, ammesso e non concesso di prenderli, essendo disoccupato da mesi quattro, con tanto di famiglia a carico del sottoscritto, che poi sarei io.

COMMISSARIO Ballato. Scommesso e perso. Giusto?

OSCAR Giusto. Trotto, abbiamo stabilito. Se mi bazzichi il trotto si evince che mi bazzichi il clanda. Se mi bazzichi il clanda si evince che gli metti in mano la rebonza. Se gli metti in mano la rebonza, buonanotte suonatori...

COMMISSARIO La rebonza... certo.

OSCAR La grana, la lira, il malloppo. Nel mio caso, modestamente, tutto quello che hai, più quello che non hai. Allora mi sono detto: Oscar, qui ci vuole un colpo di teatro, altrimenti, come detto, buonanotte suonatori. Ché quella gente lì, a trovare il sistema di farti pagare non è che deve fare domanda al catasto.

COMMISSARIO Bene. Quindi siamo al colpo di teatro. Fammi vedere 'sto spettacolo, Oscar, che non sto nella pelle.

OSCAR Commissario, ma lei è così di natura o fa degli sforzi?

COMMISSARIO Mi forzo, mi applico, Oscar, anni e anni di esercizio.

OSCAR Comunque io degli amici ce li ho. E questi qui, se ti vedono alla canna del gas, una mano te la danno. Fatto sta che viene fuori la bestia. Nilo Blu, come dichiarato. È che, se sei sotto di uno e sei, com'è che fai a fare il cinema?

COMMISSARIO Guarda che eravamo al teatro, non cambiarmi i connotati. Quindi, com'è che fai a fare il teatro?

OSCAR Fai che metti su la casa della mammetta, che se lo sa mi spara a me e poi si spara lei. Metti su quello che trovi. Bambini esclusi s'intende.

COMMISSARIO Totale?

OSCAR Totale quattrocentottantamila per via della fretta, che se sei in quel guano lì, se ne approfittano tutti. Quota del Nilo Blu vincente: sette a uno. Che fanno tremilioniseicentossessanta anche con la prova del nove. Non serve un checco in aritmetica per capire al volo quanto segue: debito estinto, come spianare la montagna di San Siro con la ruspa; mammetta disarmata, scarpe nuove ai bambini ignari del rischio che hanno corso, mancia alla Madonna di Venegono che ha protetto tutta l'ostia, caragrazia, viva il Bambin Gesù.

COMMISSARIO Un piano perfetto. Complimenti. Manca della musica adatta e lo spettacolo è una cosa da prima alla Scala, con tanto di corpo di ballo. Solo che...

OSCAR Eh, solo che... che a raccontarmela non ci credo neanche io. Figuriamoci lei che per certe cose non mi pare neanche portato. Comunque metto su la rebbonza. Tranquillo, bello paciarotto, soldi in banca. Perché il Nilo veniva giù dai Carpazi, tanto per rendere l'idea.

COMMISSARIO Veniva giù dai Carpazi. Hai reso perfettamente.

OSCAR È un modo di dire per dire che il cavallo è garantito al limone, una cosa da libro delle meraviglie. Basta vedere come sgamba, che poi sono qui a dire delle cose che per lei nisba, turco, nebbione a Lambrate... perché a un trotatore gli manca la parola, ma per parlare parla.

COMMISSARIO E il Nilo Blu parlava, si suppone. Cosa diceva, spiegamelo tu che il turco per me è arabo.

OSCAR Non mi faccia dello spirito, commissario. Sto dicendo che il Nilo mi ha messo a posto l'anima a prima vista. E infatti: cavalli agli ordini dello starter, e via. Una andatura da principe di Galles, da caffè con panna al Cova. Che gli altri erano ancora a girare laggiù nel Lombardo-Veneto e lui in retta, solo... roba da non credere. Guardi, mi viene la crisi nervosa anche adesso.

COMMISSARIO E io ti aiuto, te la faccio passare, la crisi, un bel respiro, calma un attimo. Dunque il Nilo è in testa, solo. Tu lo vedi che va a vincere la corsa. Dove sei? In tribuna? Prenditela comoda, chiudi gli occhi e dimmi... calma, che siamo in retta anche noi.

OSCAR In tribuna. Tutti che si agitano, che si alzano, con il rumore dei sedili che tornano su, bam, bam, bam. Spettacolo vero. Perché, vede, commissario, nel trotto succede tutto lì, in bella vista. Lo capisci se perdi, prima della fine, te li

vedi volare via i tuoi soldi, così, sotto gli occhi, mentre manca ancora un miglio alla fine. Oppure godi un mondo, sei seduto sul sulky attaccato alla tua bestiolina che resta in lizza, combatte, corre per vincere.

COMMISSARIO E tu eri lì, in piedi, attaccato al Nilo Blu, come stare in carrozza, direi.

OSCAR Io, seduto, con l'idea che metto a posto tutte le manopole. Solo che...

COMMISSARIO Che...

OSCAR Quando un cavallo fa così, può succedere soltanto una cosa. Può succedere che rompa all'arrivo... seee, ciao. Rompere all'arrivo vuol dire battere un tempo di galoppo mentre hanno tutti la voce in gola. Batti un tempo di galoppo e ti squalificano. Così il driver deve stare in campana, deve rallentare ma mica tanto, deve filare sull'olio. Il driver del Nilo era Vittorio Guzzinati. Capisce? E quello là urla. Urla «fermalo, Vittorio».

COMMISSARIO No, non ci arrivo Oscar, mi serve un aiutino.

OSCAR Fermare un cavallo in retta significa trattenere, rallentare, non fare cazzate, che magari rompe all'arrivo.

COMMISSARIO Quindi ci sta. Tutto regolare.

OSCAR Lei non capisce... non può capire... il menagramo urla «fermalo, Vittorio» e il Nilo, in quell'attimo, si ferma. Del tutto. Ha fatto una mossa con la testa, di lato, e poi è crollato. Aneurisma. Morto. Saranno stati venti metri dal traguardo.

COMMISSARIO Cazzo.

OSCAR Cazzo.

COMMISSARIO Morto.

OSCAR Morto.

COMMISSARIO Quindi il Reposi Antonio urla, il cavallo stramazza e lei ammazza lui.

OSCAR No. Sento l'urlo, il cavallo stramazza e stramazza io. Mi si slungavano i nervi, una roba così. Dal nervoso.

COMMISSARIO Beh, capisco. Ma scusa, c'è la corsa in atto, c'è la tribuna che immaginiamo piena... mica sarà stato un assolo, no? Tutti belli composti e il Reposi che urla.

OSCAR Infatti. È stato quello il problema. Problema numero uno. Perché io non è che l'ho visto urlare, quello lì, il Reposi, come lo chiama lei. Io guardavo il Nilo Blu steso in mezzo alla pista.

COMMISSARIO Ecco, appunto. Il Nilo Giù, più che altro... me la immagino la scena, la confusione. Mi immagino persino il suo dispiacere. Disperazione, ecco. L'unica cosa che non vedo è il Reposi.

OSCAR Eh, a chi lo dice... che poi a riprendermi ci ho messo un tot. Mi han dato un Fernet, magari uno Strega. Non so. C'avevo il massiccio centrale sullo stomaco, c'avevo... altro che balle.

COMMISSARIO Perciò saranno passati dei minuti, lì, dove stavi...

OSCAR Il tempo non l'ho preso. Stavo sdraiato. È passato uno e ha detto «va come si slunga». Erano i nervi che si slungavano. Da qui il soprannome. Slungatti. È

così che mi chiamano adesso. Il Slungatti... fa ridere, vero? È che qui da ridere non ce n'è. Quando mi sono messo a posto, mi son tirato su, era già partita la quarta corsa, figuriamoci.

COMMISSARIO Ma la domanda resta. Come l'hai beccato il Reposi?

OSCAR Ecco, andavo a orecchio. Un attimo, che c'è da rifare il quadro. Intanto, sono andato a casa. No, non a casa che non sapevo che faccia fare. Sono andato a Rogoredo dal Battista che almeno non parla, non chiede, mi tiene lì. Poi sono andato alla fiera di Sinigaglia e poi ho cercato di fare il piano. Perché, a quel punto lì, mi serviva il piano.

COMMISSARIO Certo... tutta una strategia. Sentiamolo questo piano.

OSCAR Beh, non ci voleva tanto per le prime mosse. Bisognava tornare all'ippodromo e drizzare le orecchie. Con l'arma in saccoccia perché un menagramo così, uno che inderisce sulle minoranze, va fermato. Allora, per l'arma transit, per il resto lo sto dicendo. Mi sono messo in quella zona lì, quella del Reposi, sabato. Ascoltavo la gente urlare. Chiudevo gli occhi però, è un fatto di concentrazione. Ascoltavo. E a un bel momento mi è venuta l'illuminazione. L'ho sentito, stessa voce identica uguale. Che gridava «ma vieni, che ti conosco solo io!». «Ma vieni che ti conosco solo io», identica pari pari a «fermalo, Vittorio». L'ho lumato con tutti i crismi e non l'ho mollato più.

COMMISSARIO Il Reposi.

OSCAR Ma no, quell'altro.

COMMISSARIO Quell'altro chi? Dài Oscar, non farmi morire anche a me.

OSCAR Uno, col paltò spigato, corto di gamba, un balordo di sicuro. Gli sono andato dietro dopo la sesta. Ha preso il tram. L'ho preso anche io. Ha cambiato tram. L'ho cambiato anche io. Poi a piedi, lui davanti, io dietro. Via Zuretti, andava verso Greco, poi ha preso la Martesana che a quell'ora lì è il Deserto del Gobi, con una *b*. Passava il treno, così il colpo non si è neanche sentito.

COMMISSARIO Ma porca puttana, Oscar, di cosa parli? Vuoi dirmi che ne hai ammazzato un altro? Bignami, chiama Rizzo e chiedigli l'incartamento dell'omicidio Zocchi, è roba di sabato l'altro, muoviti...

OSCAR Ma cosa ha bisogno, cosa, che lo sa già da me... l'ho appena detto di quello là alla Martesana.

COMMISSARIO Va bene Oscar, un attimo che mi devo riprendere. Quindi hai ammazzato il tizio sabato. Beh?

OSCAR Era l'uomo sbagliato.

COMMISSARIO Ma fammi il piacere... sbagliato perché?

OSCAR Perché domenica sono tornato all'ippodromo, così, per fare finta di niente, e lì ho capito di aver fatto un errore di persona. Che poi era stato un errore di voce. Comunque, l'ho capito lì, perché la voce giusta l'ho sentita in quel momento lì, domenica.

COMMISSARIO Certo. La voce del Reposi.

OSCAR No, di un altro.

COMMISSARIO Di un altro?

OSCAR Eh, sì.

COMMISSARIO Ferma, ferma Oscar... dammi tre secondi che vado avanti io. Quello che hai fatto fuori alla Martesana si chiamava Angelo Zocchi. E adesso ti dico anche come si chiama questo qui, la voce della domenica. Si chiama, anzi, si chiamava, Ponzoni, cadavere rinvenuto in via Valvassori Peroni, domenica sera alle ore 23,35. Dico bene?

OSCAR I nomi non li so. La via potrebbe essere quella, dove c'è il campo sportivo.

COMMISSARIO E siamo a quota tre. Oscar, quanti ne hai ammazzati?

OSCAR Tre.

COMMISSARIO Zocchi, Ponzoni e il Repossi. Il Repossi adesso mi quadra. Perché sei tornato all'ippodromo martedì e hai sentito un altro che urlava e hai riconosciuto un'altra voce.

OSCAR Sono sicuro che era lui.

COMMISSARIO E gli altri due? Anche con loro eri sicuro. Poi un po' meno, no?

OSCAR Era questo Repossi. Mi dispiace per gli altri, ma alla fine ho rimediato.

COMMISSARIO Ma chi sei Oscar? Il serial killer delle voci bianche? Meno male che ti sei fermato da solo, altrimenti ciao, mi facevi fuori tutta la tribuna trotto, sai che spesa in pallottole.

OSCAR No, è finita lì.

COMMISSARIO Quanto scommettiamo, eh? Quanto scommettiamo che se ti porto all'ippodromo domani pomeriggio ne becchi un altro con l'ugola giusta?

OSCAR Domani è difficile. La prossima riunione trotto è giovedì.

COMMISSARIO Certo, giovedì...

OSCAR Tanto mi sa che di cavalli non ne vedo per un po'.

COMMISSARIO Mi pare che ne hai visti abbastanza, che dici?

OSCAR Abbastanza non saprei. Ci sarebbe quel baio, Anemone, si chiama. Proprio giovedì. È al debutto. A vederlo vola. Metti che lo danno a tre, piazzato, è una giocata da padre di famiglia...

COMMISSARIO Oscar, non sai neanche cos'è una giocata da padre di famiglia. Aspettami qui che vado a parlare con tua moglie. Rizzo! Rizzo!

OSCAR A me interessa vedere i bambini. Me l'ha promesso, commissario.

COMMISSARIO Ancora? Tre omicidi, Oscar. Quando te l'ho promesso eravamo su un altro pianeta.

OSCAR Cinque minuti. Poi non ne parliamo più.

COMMISSARIO Vedo cosa posso fare. Ma non è una promessa.

OSCAR Grazie commissario. In cambio potrebbe sfruttare l'informazione. Anemone. Giovedì. Magari anche il Bignami, qui, sente il bisogno di arrotondare. Sì ma bisogna essere lì alle due e un quarto al massimo, stiamo parlando della prima corsa. Cavalli agli ordini dello starter, ore due e mezza precise.

Giorgio Terruzzi, giornalista e autore teatrale e di narrativa, è nato a Milano nel 1958. Collabora con Mediaset, «Corriere della Sera» e «Gq» e ha lavorato con Beppe Viola presso l'agenzia Magazine.

«L'arte è sempre rivoluzione e sperimentazione, o non è arte.»
Peter Greenaway

≠ <i>Qual è il miglior mese dell'anno per fare uscire un libro?</i> Francesco Longo, «Studio», 2 novembre 2016	15
≠ <i>La solitudine dei traduttori</i> Giacomo Papi, «Il Post», 2 novembre 2016	19
≠ <i>Quei muri tra noi e gli altri. Murakami: vi insegno a vivere con le ombre</i> Haruki Murakami, «la Repubblica», 3 novembre 2016	24
≠ <i>Edoardo Albinati: «La mia dimensione umana? Innamorato. Metto solo abiti usati da chi aveva stile».</i> Marisa Fumagalli, «Corriere della Sera», 4 novembre 2016	27
≠ <i>Lampi di genio a sessant'anni</i> Anna Meldolesi, «Corriere della Sera», 4 novembre 2016	29
≠ <i>Troppi giornali per i berlinesi</i> Roberto Giardina, «Italia Oggi», 4 novembre 2016	31
≠ <i>Attenti, Google e facebook ci rubano l'attenzione</i> Enrico Pedemonte, «pagina99», 5 novembre 2016	32
≠ <i>Voglia di perfezione</i> Roberta Scorrane, «Corriere della Sera», 5 novembre 2016	35
≠ <i>Tullio De Mauro: «Più parole della finanza nell'italiano corrente».</i> Stefano Carrer, «Il Sole 24 Ore», 7 novembre 2016	37
≠ <i>Raina Telgemeier: «Così il graphic novel riconquista i bambini».</i> Claudia Morgoglione, «la Repubblica», 8 novembre 2016	39
≠ <i>Intervista al traduttore Bruno Osimo: «Nella cultura italiana manca la categoria culturale della traduzione».</i> informalingua.com, 8 novembre 2016	42
≠ <i>Professione editor, anima buia della letteratura</i> Paolo Bianchi, «Libero», 9 novembre 2016	45
≠ <i>Le fatiche di «Stoner» nelle lettere del suo autore</i> Antonello Guerrera, «la Repubblica», 10 novembre 2016	47
≠ <i>I bambini killer di Napoli e gli operai di Trump frutto delle nuove caste. Intervista a Roberto Saviano</i> Massimo Vincenzi, «La Stampa», 12 novembre 2016	51

≠ <i>Poesia e pop sublime dell'asceta del rock</i>	
Giuseppe Videtti, «la Repubblica», 12 novembre 2016	54
≠ <i>In punta di penna</i>	
Roselina Salemi, «D» di «Repubblica», 12 novembre 2016	56
≠ <i>L'editore che snobbava le mode</i>	
Cesare De Michelis, «Corriere del Veneto», 13 novembre 2016	59
≠ <i>Ian McEwan e Julian Barnes: «Noi, gli amici geniali. La letteratura è meglio della realtà».</i>	
Peter Kummel, «la Repubblica», 13 novembre 2016	61
≠ <i>Ritratto di Peter Greenaway</i>	
Elena Stancanelli, «la domenica» di «la Repubblica», 13 novembre 2016	67
≠ <i>«Scioccati da Trump ma non staremo zitti.»</i>	
Elisabetta Pagani, «La Stampa», 15 novembre 2016	70
≠ <i>Margaret Atwood Writes Letter of Solidarity to Jailed Turkish Novelist Aslı Erdoğan</i>	
Alison Flood, theguardian.com, 15 novembre 2016	72
≠ <i>Mr Williams che scrisse il romanzo perfetto</i>	
Francesco Musolino, «il Fatto Quotidiano», 17 novembre 2016	74
≠ <i>Non vi azzardate a cambiarmi nemmeno una virgola</i>	
Valerio Magrelli, «la Repubblica», 18 novembre 2016	76
≠ <i>Il male oscuro. L'eroica malattia</i>	
Marco Cicala, «il venerdì» di «la Repubblica», 18 novembre 2016	78
≠ <i>Gatta con gli stivali armata di fucile</i>	
Beatrice Masini, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 20 novembre 2016	82
≠ <i>Chris Ware, la letteratura a fumetti. Così si mescolano spazio e tempo</i>	
Andrea Fanti, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 20 novembre 2016	84
≠ <i>L'inutile bellezza del fact-checking</i>	
Anna Momigliano, «Studio», 23 novembre 2016	86
≠ <i>Nel cantiere di «Robinson», sulla nuova isola di carta delle culture</i>	
Paolo Di Paolo, «la Repubblica», 25 novembre 2016	89
≠ <i>La playlist è decisa. Da noi</i>	
Riccardo Staglianò, «il venerdì» di «la Repubblica», 25 novembre 2016	92

<i>≠ L'informazione locale salverà il giornalismo?</i>	
Angelo Paura, «pagina99», 26 novembre 2016	96
<i>≠ I denti di Zadie sono bianchi</i>	
Matteo Persivale, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 27 novembre 2016	98
<i>≠ Ogni fantasy ha le sue regole</i>	
Luca Valtorta, «Robinson» di «la Repubblica», 27 novembre 2016	101
<i>≠ Social Prop</i>	
Fabio Chiusi, «l'Espresso», 27 novembre 2016	103
<i>≠ Fantozzi, è lei? No, siete voi</i>	
Paolo Villaggio, «l'Espresso», 27 novembre 2016	107
<i>≠ Romain Gary padre di tutte le Ferrante</i>	
Mario Baudino, «La Stampa», 29 novembre 2016	111
<i>≠ L'affondo di Julian Barnes: «Niente americani al Man Booker Prize».</i>	
Enrico Franceschini, «la Repubblica», 29 novembre 2016	113
<i>≠ Il miracolo di Frate Indovino, eterno best seller degli italiani</i>	
Margherita De Bac, «Corriere della Sera», 29 novembre 2016	115

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet tra il primo e il 30 novembre 2016.
 Impaginazione a cura di **Oblivione**



Qual è il miglior mese dell'anno per fare uscire un libro?

A ottobre i titoli forti, a Natale quelli commerciali. Quattro esperti – Codignola, Ostuni, Gerosa e Cassini – raccontano come si decide l'uscita di un libro

Francesco Longo, «Studio», 2 novembre 2016

L'editoria ha un andamento ciclico, l'anno è diviso in fasi e scandito da solennità e cerimonie. Il lancio dei libri e le strategie editoriali danno infatti vita a un vero e proprio anno liturgico. L'anno comincia ormai sempre prima. Già a fine agosto arrivano in libreria i primi titoli, l'autunno è il periodo dei libri commercialmente più forti. Per i lanci di Natale si esce di solito entro metà novembre. Un grande appuntamento è storicamente, a maggio, il Salone del libro di Torino. Per la narrativa italiana il premio Strega di luglio è il momento culminante della stagione, lo spartiacque tra una annata letteraria e l'altra.

Ogni editore ha le sue convinzioni su quando sia meglio far uscire i libri e ogni testo ha un momento giusto per essere pubblicato. La percezione dell'anno cambia se si è grandi o piccoli editori. Esistono dunque atteggiamenti generali e molte eccezioni. Come per i calendari religiosi, anche l'editoria prevede attese, periodi di digiuno, celebrazioni con il compito di espiare i peccati e tentare una riconciliazione con i fedeli.

«Le norme non hanno mai avuto molto senso, e ne hanno sempre meno» avverte Matteo Codignola, editor di Adelphi. «Nell'editoria fare scommesse è un azzardo,» conferma Vincenzo Ostuni, editor di Ponte alle Grazie (parte del gruppo editoriale Mauri Spagnol, GeMs) «tuttavia ci sono delle tendenze generali e ogni editore ha le sue consuetudini». Ostuni spiega che i libri di fine agosto sono quelli che hanno bisogno di una «maggiore protezione», si tratta di libri più difficili, che hanno necessità di

essere accompagnati meglio. Rispetto al passato, riscontra un leggero anticipo delle uscite sia di agosto, con una «rentrée anticipata», sia di quelle autunnali, dove si concentrano spesso alcuni dei titoli più importanti dell'anno. Quest'anno, tra settembre e ottobre sono usciti insieme i libri di Safran Foer, DeLillo, Piperno e a novembre usciranno Saviano, i Wu Ming, le duemila pagine del libro di Giuseppe Montesano.

Come ci si comporta per il Natale? Marco Cassini, direttore di Sur, casa editrice specializzata in letteratura sudamericana e narrativa e saggistica dall'inglese, dice: «Regola: a Natale si vendono molti più libri». Come adattarsi a questa regola? Spiega Cassini: «Tutti gli editori devono "occupare" gli spazi in libreria verso metà ottobre, quando inizia il periodo della selezione darwiniana, quella norma che tutti conosciamo funzionare da tempo per i film in sala: se tiene il primo weekend, allora resta nei circuiti, altrimenti "per te la grande bellezza finisce qui". È un refrain che sentiamo ormai di frequente anche nel mondo dell'editoria. Ho la sensazione che questa tendenza stia per fortuna iniziando a invertirsi». Si riferisce al lavoro delle librerie indipendenti e alla maggiore autonomia dei librai anche delle grandi catene. Ma, precisa, «resta ancora vero che se il libro vende bene nelle prime settimane di quell'inforata ottobrina, arriverà in salute fino al Natale, e se sarà sui banchi in quei giorni di acquisti frenetici, tombola».

Racconta la sua esperienza del periodo che precede le feste Vincenzo Ostuni: «Io tendo ad uscire al

«Come per i calendari religiosi, anche l'editoria prevede attese, periodi di digiuno, celebrazioni con il compito di espiare i peccati e tentare una riconciliazione con i fedeli.»

massimo entro la prima decina di novembre. Proprio sotto Natale non si esce. Si esce a dicembre solo con dei libri giganteschi, in quel caso il periodo d'uscita – a ridosso di Natale – può diventare una forma di distinzione». La direttrice editoriale della casa editrice Iperborea, Cristina Gerosa, conferma ancora il rilievo commerciale di questo mese: «Il momento delle vendite forti rimane Natale dove si concentra una buona parte del nostro fatturato. A volte per le strenne non è il momento per lanciare un nuovo autore. I giornali sono saturi e le librerie piene di novità. Ma per esempio i libri del nostro Arto Paasilinna possono vendere a Natale anche quindicimila copie. Natale è un mese perfetto per vendere un libro già forte».

Gli acquisti di Natale sono dunque un periodo ottimo, ma anche scivoloso, in cui si oscilla tra possibili successi e inevitabili insidie. Si chiede Marco Cassini: «Può un piccolo editore giocare l'asso nel periodo in cui c'è la più sfrenata concorrenza? Non rischierà di mettere a repentaglio quel titolo che per lui poteva fare la differenza?». Ecco che gli editori indipendenti trovano delle strategie alternative, inserendosi negli spazi dell'anno meno intasati. Febbraio, per esempio, è considerato un mese morto e il racconto che fa Cassini è esemplare delle possibilità che si nascondono in queste fasi: «Il best seller di tutti i primi cinque anni di vita di Sur (Catherine Lacey, *Nessuno scompare davvero*) è uscito l'11 febbraio 2016. Non

ne sto facendo una regola, ma mi chiedo: se avessimo provato ad anticipare l'uscita per sfruttare il momento natalizio avrebbe trovato lo stesso spazio? Dopo le scorpacciate di fine anno, i librai si ritrovano coi banconi più vuoti e le casse più piene, ci sono poche novità di rilievo in giro e se hai un titolo che funziona magari è proprio il momento giusto per tirarlo fuori. Non sarà Natale, ma il piccolo editore si potrà pagare un bel cenone di carnevale».

A parte Natale esistono altri grandi riti dell'anno editoriale, buoni per presentare autori e novità. Matteo Codignola dice: «I criteri per l'uscita di un libro non sono più così rigidi, anche se i titoli su cui si conta di più da un punto di vista commerciale vengono ovviamente ancora proposti a ridosso delle due grandi vacanze dell'anno: agosto e Natale. Anche festival e premi sono naturalmente importanti, perché se un autore partecipa agli uni o agli altri lo fa per far conoscere il suo libro, che quindi a quella data deve essere pronto – e dato l'infittirsi di una stagione un tempo più rarefatta, tutte queste scadenze finiscono per avere un peso».

Come funzionano dunque le altre scadenze, come ci si prepara? «Capita di individuare delle date di uscita per il Salone di Torino o per l'appuntamento romano di Libri come» dice Ostuni. Non tanto per le vendite dei libri ma per presentare al pubblico e alla stampa autori internazionali. I festival infatti

«I criteri per l'uscita di un libro non sono più così rigidi, anche se i titoli su cui si conta di più da un punto di vista commerciale vengono ovviamente ancora proposti a ridosso delle due grandi vacanze dell'anno: agosto e Natale.»

possono aiutare gli editori che non hanno il budget sufficiente per far venire autori stranieri in Italia e farli conoscere. Non tutti i festival però funzionano allo stesso modo. Per una casa editrice indipendente come Iperborea, specializzata in autori del Nord Europa, il momento cruciale dell'anno più che Torino – una macchina troppo grande – è il festival di Mantova: «È l'evento che per noi funziona meglio. Sarà che la casa editrice ha un profilo che combacia con lo spirito del festival. Mantova è il contesto ideale per la letteratura straniera contemporanea». L'organizzazione di Mantova infatti riesce a inserire gli scrittori stranieri in un contesto adeguato, valorizzandoli, e rendendo fruibili anche temi considerati più difficili. Marco Cassini aggiunge altri eventi: «Se hai un libro forte provi a puntare maggio, settembre, dicembre, ossia Torino, Mantova, Natale. Poi però sono nati, e per fortuna direi, anche altri saloni, altri festival e altre ricorrenze (il maggio dei libri, il 23 aprile e così via). Non tutti grandi, importanti ed efficaci come quelli; ma di dimensioni, tipologia, contenuti, stile, tono, linguaggio diversificati. Per cui a un editore può risultare più utile o più efficace tentare, oltre alle "feste comandate", di avere successo nel lanciare un certo titolo in un contesto non allineato a quelle regole».

L'altro periodo in cui le librerie sono piene di lettori è l'estate, prima della partenza per le vacanze. Che cosa accade? Quali sono i libri giusti su cui puntare? «Un'altra legge che si tende a rispettare» dice Ostuni di Ponte alle Grazie «è evitare saggi poderosi per l'estate. Giugno e luglio sono più spesso riservati alla narrativa e alla saggistica più leggera, più leggibile». Ma, come già visto, c'è un cambiamento che riguarda sia luglio che gennaio-febbraio. Racconta la sua lunga esperienza di editor Ostuni: «Negli ultimi

«Giugno e luglio sono più spesso riservati alla narrativa e alla saggistica più leggera, più leggibile.»

quindici anni mi pare che qualcosa sia mutato. Luglio era considerato come novembre, due mesi in cui non uscire. Invece ora luglio e anche agosto sono dei mesi buoni, quelli in cui i libri vendono di più (dopo i tre mesi di punta: ottobre, novembre, dicembre). È anche il periodo in cui è più facile uscire sui giornali proprio perché c'è meno concorrenza». Concorda Cristina Gerosa di Iperborea: «Gennaio per noi è buono perché in generale non ci sono tante altre uscite in libreria». E lo stesso vale con dei libri che per ragioni di ritardi escono a luglio.

Il premio Strega è una sorta di Kippur dell'editoria. Una festa dell'espiazione in cui si tirano le somme dell'anno passato e ci si prova a perdonare eventuali flop. Quando deve uscire un libro per il premio italiano più importante? «Ci sono due scuole di pensiero» spiega Vincenzo Ostuni, che con Ponte alle Grazie ha portato nella cinquina dello Strega i romanzi di Matteo Nucci, Emanuele Trevi e Francesco Pecoraro. «Si esce all'ultimo momento, a marzo, oppure con grande anticipo.» Trevi uscì tardi, quasi a marzo, Nucci a novembre e Pecoraro con grandissimo vantaggio, addirittura a settembre dell'anno precedente. «Io preferisco l'anticipo, soprattutto nel caso di autori ai primi libri, perché siano conosciuti dai votanti.»

Cerimonie, guru, usanze a metà tra superstizione e marketing. Ma su tutto regna l'imponderabile.

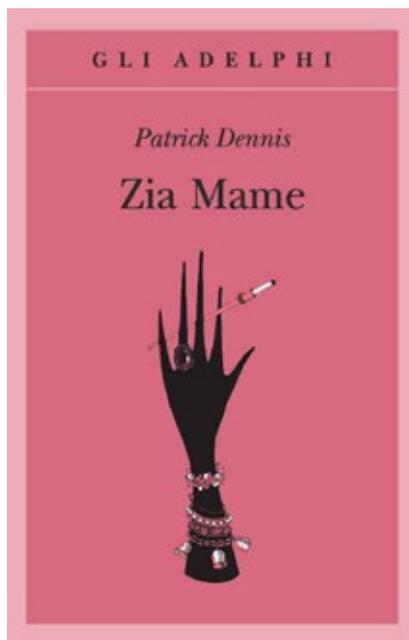
«Il premio Strega è una sorta di Kippur dell'editoria. Una festa dell'espiazione in cui si tirano le somme dell'anno passato e ci si prova a perdonare eventuali flop.»

«Dopo le scorpacciate di fine anno, i librai si ritrovano coi banconi più vuoti e le casse più piene, ci sono poche novità di rilievo in giro e se hai un titolo che funziona magari è proprio il momento giusto per tirarlo fuori.»

Cristina Gerosa racconta: «A volte per l'estate pubblichiamo mattoni assurdi di autori morti e vanno bene. Abbiamo pubblicato *Tumbas*, il viaggio tra le tombe di Cees Nooteboom, un libro altissimo, e si è rivelato un'ottima strenna di Natale». Un aneddoto altrettanto forte, che mostra la poca garanzia delle leggi editoriali, e la misteriosa alchimia dei successi e dei casi editoriali, lo racconta Matteo Codignola: «Qualche anno fa mandammo in libreria un classico minore del tutto dimenticato, *Zia Mame*, nell'ultima finestra possibile, in una data cioè in cui comunemente si ritiene che le valige per l'ombrellone siano state fatte, e proporre un altro titolo sia come destinarlo scientemente al macero. Era la fine di luglio, e alla fine di agosto, cioè in cinque

o sei settimane, il libro aveva venduto trecentomila copie».

«Per concludere,» riassume Marco Cassini «direi che un ideale (e non scritto) calendario di frate Indovino per l'editore esiste. Come quello originale, è un insieme di saggezza popolare, leggende, verità sacrosante e succosa aneddótica; e tutte le questioni su come o quando sia meglio lanciare un libro sono conservate lì. Poi sta a te editore, nello sfogliarne le pagine di mese in mese e di giorno in giorno, capire se quel consiglio, quell'aneddoto, quelle "vite dei santi" devono guidarti, o se invece puoi superarli con la tua esperienza, con una trovata estemporanea o con una decisa, e consapevole, deviazione dall'ordine costituito».



«Qualche anno fa mandammo in libreria un classico minore del tutto dimenticato, "Zia Mame", nell'ultima finestra possibile, in una data cioè in cui comunemente si ritiene che le valige per l'ombrellone siano state fatte, e proporre un altro titolo sia come destinarlo scientemente al macero. Era la fine di luglio, e alla fine di agosto, cioè in cinque o sei settimane, il libro aveva venduto trecentomila copie.»

La solitudine dei traduttori

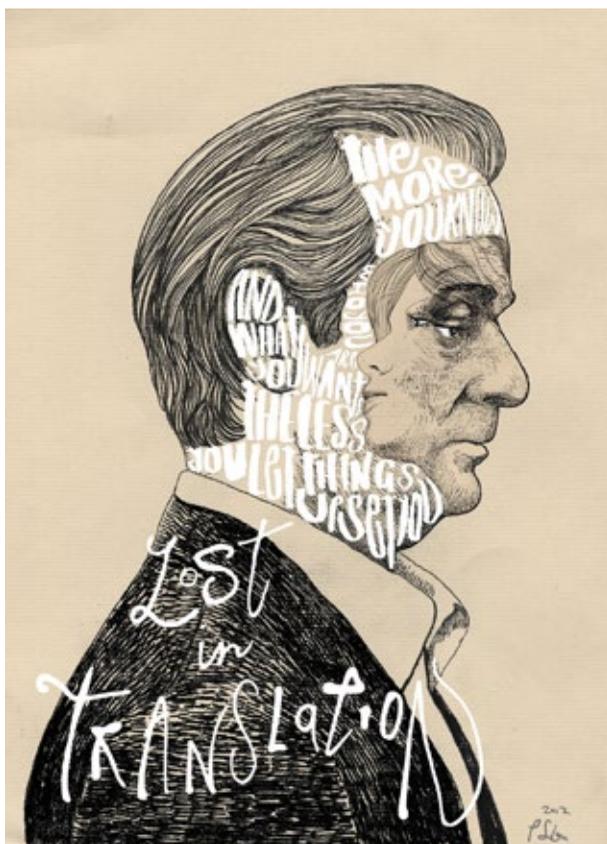
Chi sono e come lavorano le persone che passano la vita a scrivere cose scritte da altri, per farle leggere a noi

Giacomo Papi, «Il Post», 2 novembre 2016

Nella classifica dei mestieri solitari, i traduttori si giocano il primo posto con i guardiani del faro. La voce di chi scrive, al di là della pagina, e i personaggi che ci vivono dentro tengono compagnia al traduttore come le navi lontane e gli stridii dei gabbiani ai guardiani del faro. Navi e gabbiani sono più concreti; voci e personaggi – a volte, non sempre – più variegati e interessanti. Vivere in compagnia di parole altrui, da riscrivere da capo ma in cui scomparire, può provocare alienazione: anche perché gli scrittori, i personaggi e le idee spesso sono intensi, ossessivi o, peggio, noiosi. Passare la vita a scrivere cose scritte da altri alimenta lo stupore che la scrittura esista e resista anche al di fuori della lingua in cui è nata, ma impone dolorosamente di scomparire dentro il proprio lavoro. Tradurre comporta anche qualche vantaggio, oltre all'assenza di scocciatori reali: non dover uscire di casa quando piove, per esempio, o poter organizzare il proprio tempo senza essere legati a un unico luogo. Oggi, per esempio, Gioia Guerzoni – che traduce dall'inglese per Einaudi, Mondadori, Feltrinelli, Saggiatore, Nn, Racconti, Codice e Contrasto, non più per Fazi – abita a Haifa, in Israele, ma in passato ha abitato in Scozia, India e America. Se avesse scelto un altro mestiere non avrebbe potuto.

Tradurre è un mestiere fondamentale, ma invisibile o quasi. Da qualche anno anche in Italia qualche sparuto e volenteroso editore mette il nome del traduttore in copertina o in quarta, invece che sul frontespizio interno. Ma sono pochi e piccoli. Inoltre non è un lavoro ben pagato: semplificando – e

tacendo del selvaggio sottobosco editoriale dove le paghe sono davvero ridicole, e le traduzioni per istituzioni e musei dove raddoppiano – la paga media per chi lavora da dieci anni è 11-13 euro a cartella lorde, 15-17 per chi lavora da venti e poco più, 19-20, per i «quotati», per arrivare a 23-24 per i traduttori più richiesti. Tradurre da lingue rare alza il prezzo ma diminuisce il numero di committenti, costringendo i traduttori a farsi editor, cioè a proporre i libri agli editori, che spesso sfruttano i finanziamenti dell'Unione Europea o dei singoli stati. Una cartella corrisponde a 1800 battute spazi inclusi, cioè una pagina di Word scritta in Garamond in corpo 14 e 2 di interlinea. Un buon ritmo – per un buon traduttore in buona salute e un libro di media difficoltà – è un centinaio di cartelle al mese, il che significa che il suo guadagno sarà di 1500-1700 euro lordi che si ridurranno a 1275-1445 una volta sottratto il 20 sul 75 per cento di imponibile, come disciplina il diritto d'autore (peraltro: fino a qualche tempo fa i diritti di traduzione duravano vent'anni, oggi solo dieci). Non sono tanti soldi ma è più o meno la paga di un redattore interno, che però deve stare in ufficio e uscire di casa anche quando piove. Per tradurre un libro di difficoltà e lunghezza medie, quindi, occorrono tre mesi, a cui si aggiunge una quindicina di giorni per la revisione, che normalmente non viene pagata. Il problema è che per le traduzioni normalmente non sono previsti anticipi, anzi i pagamenti di solito sono a novanta giorni (solo in pochi, tra cui Einaudi e Mondadori, pagano a sessanta). Prima di vedere i soldi, insomma,



passano sei-sette mesi, sempre che in casa editrice si ricordino di avvisare subito l'amministrazione. Le cose possono migliorare per libri molto lunghi, superiori alle cinquecento pagine, per i quali talvolta è previsto un anticipo o pagamenti intermedi. La dilazione dei pagamenti – non dissimile da quella di ogni altro lavoro da freelance – provoca un fenomeno collaterale: la programmazione è lunghissima. Un traduttore richiesto deve accordarsi con largo anticipo – spesso sa quale libro incomincerà più di un anno dopo – e gli editori devono prenotarlo per tempo. I libri, come è noto, sono oggetti molto lenti e sempre in ritardo: quando escono in libreria, sono vecchi di anni. Ogni nuova tendenza letteraria fotografa un tempo passato.

Tradurre è un mestiere che è cambiato poco nel tempo. Solitudine, libertà e alienazione sono quelli di sempre. La paga, probabilmente, è minore: ma è un guaio che riguarda chiunque. A essersi trasformato

è il rapporto con le parole, che grazie ai computer possono essere girate, spostate, cancellate all'infinito, fino a trovare il giro giusto di frase. Ma l'aspetto più nuovo è che le parole non si cercano più nei dizionari, le parole si trovano on line. Non bisogna più sfogliare le pagine avanti e indietro mille volte al giorno. Senza vocabolari può capitare di fare errori, anche grossolani: si racconta di una vecchia edizione di *Storia della filosofia occidentale* di Bertrand Russell che iniziava il capitolo su Charles Darwin, più o meno, con queste parole: «Darwin sosteneva che gli uomini discendessero dalle api». Dove «api» traduceva l'inglese *apes* che, invece, ovviamente vuol dire «scimmie». I traduttori che ho frequentato io – nel Novecento – erano circondati da cento vocabolari, normali, di slang, dei sinonimi e contrari. Loro e le loro scrivanie scomparivano, letteralmente, sotto montagne di carta. Le loro dita e occhi sfogliavano e leggevano, incessantemente, centinaia di volte al giorno. A quei tempi comprare dizionari era un investimento da ammortizzare. Oggi tutto si fa on line. Ma i dizionari sono ancora uno strumento fondamentale, come le forbici per un sarto o il martello per un muratore.

Gioia Guerzoni – che come detto vive a Haifa – usa «molto l'Oxford English Dictionary on line, Webster, Treccani, il dizionario analogico, e poi tutti quelli di slang». Margherita Carbonaro – che traduce dal tedesco e dal lettone – dice: «Per il tedesco fondamentalmente uso dizionari on line, solo di rado di carta, in sostanza, il vecchio Vladimiro Macchi, pubblicato da Sansoni, il cosiddetto "Sansoni grande", o il Rigutini Bulle, entrambi non più in commercio da parecchio tempo. I preferiti bilingue on line sono Zanichelli e Sansoni piccolo. Quanto ai monolingue tedeschi, trovo on line praticamente tutto. Ricorro ai cartacei solo per cose particolari, consultandoli in biblioteca. Per il lettone uso dizionari on line ma non solo, perché a volte l'edizione cartacea è più completa di quella on line. Come dizionari bilingui uso lettone-inglese e lettone-tedesco, perché non esiste un dizionario lettone-italiano sufficientemente ampio». Ilide Carmignani – che traduce dallo spagnolo – dice:

«Passare la vita a scrivere cose scritte da altri alimenta lo stupore che la scrittura esista e resista anche al di fuori della lingua in cui è nata, ma impone dolorosamente di scomparire dentro il proprio lavoro.»

«Uso un sacco di dizionari, per la traduzione letteraria più ne hai meglio è. Prima i bilingui, Zanichelli e Garzanti, per vedere le corrispondenze; poi i monolingui spagnoli, Real Academia e María Moliner, per approfondire le sfumature di significato e l'uso; i dizionari di italiano, Devoto Oli, Zingarelli, Treccani e Gradit, per controllare bene; i dizionari dei sinonimi, Gabrielli e Zanichelli, se bisogna cambiare qualcosa, per esempio se la parola del bilingue non copre l'accezione che il termine prende nel tuo specifico contesto, perché i campi semantici non corrispondono mai perfettamente fra due lingue; a volte dizionari analogici e delle collocazioni. Tutti on line o su disco rigido. Su carta più nulla, tranne raramente un monolingue spagnolo, il Seco, e qualche dizionario di latinoamericani e di slang. Uso anche la rete: WordReference, tuBabel, Homolaicus per i sinonimi. O semplicemente Google per vedere come è usato un termine o quanto è frequente, o a che immagini rimanda. Senza internet non si può più lavorare. Ora vorrei provare anche il dizionario combinatorio dell'italiano del prof. Lo Cascio».

I traduttori più noti in Italia, oggi, sono quasi tutte traduttrici. È difficile dire da cosa dipenda: se dalla minore vanità delle donne, dalla maggiore capacità femminile di organizzare il proprio tempo e gestire la solitudine, oppure dal fatto che lavorare in casa rende più facile un sacco di cose. Esistono delle eccezioni, naturalmente. Di seguito, come nelle lapidi dei caduti della Prima guerra mondiale o della Seconda boera, i nomi in ordine alfabetico di alcuni (ma soprattutto di alcune) tra i maggiori traduttori (traduttrici) italiani. [...]. Molti mancano. Non se ne abbiano. Il nostro pensiero è anche per loro.

Federica Aceto traduce dall'inglese Don DeLillo e Martin Amis, per esempio.

Maurizia Balmelli, inglese e francese: ancora Martin Amis, e inoltre Emmanuel Carrère, Fred Vargas, Cormac McCarthy, Aleksandar Hemon e Ian McEwan.

Elisabetta Bartuli traduce dall'arabo, anche poesie, tra cui la raccolta *Una trilogia palestinese* di Mahmoud Darwish.

Susanna Basso traduce dall'inglese: i libri più importanti di Ian McEwan, Julian Barnes, Alice Munro e qualche Paul Auster. Nel 2010 ha scritto un libro sulla traduzione.

Margherita Botto dal francese: *Le benevole* di Littell, molta Fred Vargas e l'ultima traduzione di *Il rosso e il nero* di Stendhal.

Margherita Carbonaro traduce dal tedesco e lettone, molta Herta Müller, premio Nobel 2009 (ma non *Il paese delle prugne verdi*) e *Altezza reale* di Thomas Mann.

Ilide Carmignani traduce dallo spagnolo, in particolare Luis Sepúlveda, Almudena Grandes e, soprattutto, la candida *Eréndira* di Gabriel García Márquez e *Un certo Lucas* di Julio Cortázar. Anche lei ha scritto un libro sulla traduzione.

Matteo Colombo è il traduttore di *Il giovane Holden* di Salinger, di *La vita dopo* di Donald Antrim e di molti libri di Chuck Palahniuk.

Adriana Dell'Orto ha tradotto dall'inglese Joan Didion, *Revolutionary Road* di Richard Yates, Stephen King, D.H. Lawrence, Rudyard Kipling e Irwin Shaw. Riccardo Duranti ha tradotto Phil K. Dick, Raymond Carver, George Orwell e Roald Dahl.

Ottavio Fatica ha tradotto l'ultimo *Moby Dick* di Herman Melville, e prima Henry James, Rudyard Kipling, Francis Scott Fitzgerald, Robert Stevenson

e *Brevi interviste con uomini schifosi* di David Foster Wallace.

Gioia Guerzoni traduce dall'inglese, ma sa tutto di scrittori e fumettisti indiani. Traduce Siri Hustvedt per Einaudi.

Eva Kampmann, ancora inglese, oltre a danese e norvegese: traduce Marilynne Robinson, Catherine Dunne e Jo Nesbø.

Tiziana Lo Porto traduce dall'inglese e dal francese, collabora con vari giornali e lavora nell'editoria. Ha tradotto Douglas Coupland e François Bégaudeau. Ha scritto un graphic novel su Zelda Fitzgerald.

Yasmina Melaouah è la traduttrice di Daniel Penac (che si dice abbia convinto Feltrinelli, l'editore italiano, a concederle diritti sulle vendite), ma anche di *Il grande Meaulnes* di Alain-Fournier e *Bussola* di Mathias Enard, vincitore del Goncourt 2015.

Cristiana Mennella, di nuovo inglese (cosa vuol dire vincere una guerra): Jeff VanderMeer, Donald Antrim, Walter Mosley e Jason Goodwin.

Anna Nadotti traduce – dall'inglese, ma con predilezioni indiane – Virginia Woolf, Anita Desai, Amitav Ghosh, Suketu Mehta, A.S. Byatt.

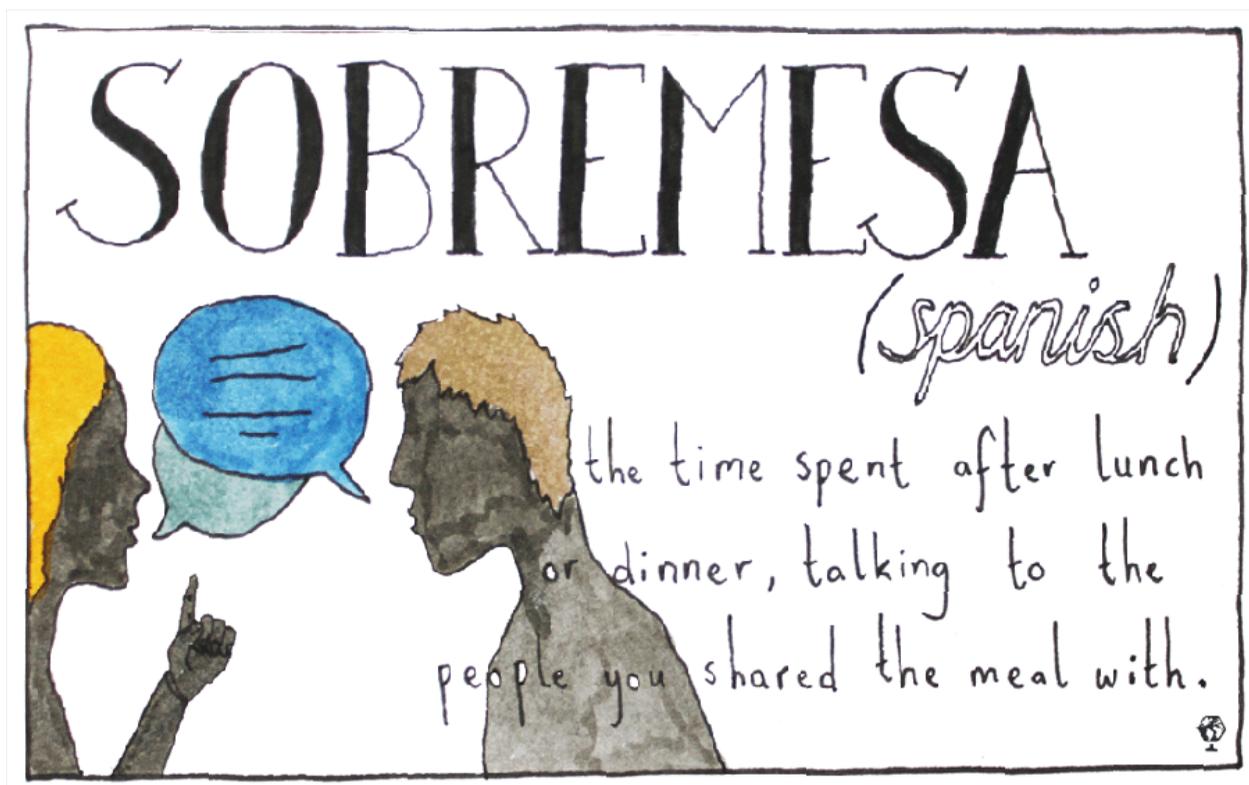
Monica Pareschi traduce Doris Lessing, Mark Haddon, Alice McDermott, Michel Faber.

Silvia Pareschi vive un po' negli Stati Uniti, un po' sul Lago Maggiore. È la traduttrice di Jonathan Franzen, oltre che di E.L. Doctorow, Alice Munro, Cormac McCarthy e Nathan Englander.

Martina Testa è stata direttore editoriale di *minimum fax*. Ha tradotto David Foster Wallace, Jonathan Lethem, Cormac McCarthy, Kurt Vonnegut, Jennifer Egan, Emma Cline.

Ada Vigliani traduce dal tedesco, per esempio Schopenhauer, *Le affinità elettive* di Goethe e *L'uomo senza qualità* di Musil.

Claudia Zonghetti traduce dal russo: Anna Politkovskaja, Varlam Šalamov e Alexandre Kojève, ma anche classici come l'ultima *Anna Karenina* di Tolstoj, *Vita e destino* di Vasilij Grossman e *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov.



«L'aspetto più nuovo è che le parole non si cercano più nei dizionari, le parole si trovano on line. Non bisogna più sfogliare le pagine avanti e indietro mille volte al giorno.»

Per ultimo aggiungo mio padre, che si chiamava Marco Papi e ha fatto il traduttore per tutta la vita. Era sempre circondato da montagne di fogli scritti a macchina e rivisti a pennarello nero, ma non vedeva bene, perché la stanza era sempre offuscata dal fumo delle sue sigarette e un po' anche dall'alcol, come facevano i traduttori della generazione di Luciano Bianciardi. Un gioco che faceva spesso con sé stesso era trovare la parola nel dizionario nel minor numero di mosse. Qui ci sono alcuni dei suoi libri che sono ancora in commercio, tra cui John Cheever, Agatha Christie, Nadine Gordimer, i racconti di Nathaniel Hawthorne, *Il paziente inglese* di Michael Ondaatje, Joseph Conrad, Colum McCann, Walter Scott, oltre a una caterva di saggi – dalla vita di Stalin alla sessualità dell'antica Cina – che detestava cordialmente. Quella di cui andava più orgoglioso era la sua traduzione di *Dubliners (Gente di Dublino)* di James Joyce nell'edizione economica Garzanti. È datata 1976, sono passati quarant'anni. Immagino che i diritti di traduzione siano scaduti. Ne trascrivo qualche riga con l'avvertenza che usano gli editori quando ripubblicano traduzioni di persone morte, di cui non trovano o cercano gli eredi: «Ci si riserva di riconoscere i diritti di traduzione al proprietario che non è stato possibile rintracciare».

Quando mi viene voglia di ricordarlo, leggo l'ultimo paragrafo dell'ultimo racconto, *The Dead (I morti)*. A volte mi capita di riconoscerlo nelle parole e nella punteggiatura, specialmente nella pausa esitante, ma necessaria, che ha posato sull'ultima virgola: «Un lieve battito sul vetro lo fece voltare verso la finestra. Aveva ripreso a nevicare. Restò a osservare, assonnato, i fiocchi di neve, argentei e scuri, che scendevano obliquamente davanti al lampione. Era giunto il momento di mettersi in viaggio verso occidente. Sì, i giornali avevano ragione: nevicava su tutta l'Irlanda. La neve cadeva in ogni parte della bruna pianura centrale, sulle colline brulle, scendeva piano sulla palude di Allen e, più a occidente, calava lieve sulle cupe onde tumultuanti dello Shannon. E cadeva anche su tutto il solitario cimitero di campagna, là in cima alla collina dove era sepolto Michael Furey». S'ammucchiava sulle croci contorte e sulle pietre tombali, sulle punte del piccolo cancello, sui cespugli brulli. E l'anima gli si velava a poco a poco mentre ascoltava la neve che calava lieve su tutto l'universo, che calava lieve, come a segnare la loro ultima ora, su tutti i vivi ed i morti. Non credo che gli sia troppo piaciuto passare tutta la sua vita in casa. Sicuramente gli piaceva non essere costretto a uscire quando pioveva. Ma non se nevicava.

«Ma i dizionari sono ancora uno strumento fondamentale, come le forbici per un sarto o il martello per un muratore.»

Quei muri tra noi e gli altri. Murakami: vi insegno a vivere con le ombre

Ecco il discorso che lo scrittore giapponese Murakami ha pronunciato dopo aver ricevuto il premio Andersen, il riconoscimento letterario danese intitolato all'autore di fiabe

Haruki Murakami, «la Repubblica», 3 novembre 2016

Su suggerimento di Mette Holm, la mia traduttrice danese, ho letto solo recentemente *L'ombra*, storia scritta da Hans Christian Andersen: era sicura che l'avrei trovata interessante. Prima di leggerla, non avevo proprio idea che Andersen avesse scritto storie simili. Leggendo la traduzione giapponese di *L'ombra*, ho trovato la trama intensa e spaventosa. La maggior parte dei giapponesi pensa che Andersen abbia scritto solo fiabe per bambini. Invece, sono rimasto sbalordito nello scoprire che avesse scritto un racconto così cupo e senza speranza.

La domanda mi è sorta spontanea: «Perché ha sentito la necessità di scrivere una storia del genere?». Il protagonista è un giovane, che lascia la madrepatria nel nord del paese e va verso una terra straniera a sud. Lì succede qualcosa di inatteso: perde la propria ombra. È turbato e confuso ma, alla fine, riesce a ricreare una nuova ombra e torna a casa sano e salvo. In seguito, però, l'ombra perduta torna da lui: nel frattempo era diventata più saggia, più potente e anche indipendente; da un punto di vista finanziario e sociale era ora molto più affermata del suo vecchio padrone. In altre parole, l'ombra e il suo ex padrone si erano scambiati di posto. Ora l'ombra era il padrone e il padrone l'ombra.

A questo punto, l'ombra si innamora di una meravigliosa principessa proveniente da un'altra terra e diventa il re di quella terra. Il suo vecchio padrone, l'unico a conoscenza del suo passato di ombra, viene assassinato. L'ombra gli sopravvive e ottiene un grande successo, mentre il suo vecchio padrone, l'essere umano, si estingue tristemente.

Non ho idea di quali fossero i lettori che avesse in mente Andersen quando scrisse questo racconto.

Penso però che in esso sia percepibile come Andersen, scrittore di fiabe, decise di abbandonare l'ambito nel quale aveva lavorato fino ad allora, e cioè le fiabe per bambini, e aveva preso a prestito lo schema dell'allegoria per adulti e tentato audacemente di riversarvi il suo cuore di individuo libero.

E a questo punto vorrei parlare di me. Io non pianifico la trama mentre scrivo un romanzo. Quando scrivo un romanzo, il mio punto di partenza è sempre una singola scena o un'idea. Poi, a mano a mano che scrivo, lascio che questa scena o idea si sviluppi da sola. Mentre scrivo, sono il testimone di ciò che accade. Dunque, per me scrivere un romanzo è un viaggio di scoperta, proprio come dei bambini che ascoltano una storia e che, impazienti, si chiedono come andrà a finire.

Mentre leggevo *L'ombra*, la prima impressione che ho avuto è stata che anche Andersen scriveva per «scoprire» qualcosa. Ho l'impressione che gli fosse venuta l'idea della tua ombra che ti lascia e ha usato tale idea come punto di partenza per scrivere la storia e l'ha scritta senza sapere come sarebbe andata a finire.

La maggior parte dei critici moderni e anche molti lettori hanno la tendenza a leggere le storie in maniera analitica. Vengono formati dalla scuola, o dalla società, che fa credere loro che questo sia il metodo di leggere più corretto. La gente analizza e fa recensioni dei testi da un punto di vista analitico, o sociologico o anche psicoanalitico. Il fatto è che, se un



romanziera dovesse tentare di scrivere una storia in modo analitico, l'intrinseca vitalità della storia andrebbe perduta. Non si creerebbe nessuna empatia tra lo scrittore e i lettori. Spesso succede che i romanzi che mandano i critici in visibilio non piacciono molto ai lettori, ma in molti casi è perché i lavori che i critici ritengono eccellenti dal punto di vista analitico non riescono a conquistare la naturale simpatia dei lettori

In *L'ombra* di Andersen, si vedono tracce di un viaggio alla ricerca di sé stesso che respinge quel tipo di facile analisi. Questo non può essere stato un viaggio

agevole per Andersen, dato che si trattava di scoprire e di vedere la propria ombra, il lato oscuro di sé stesso che avrebbe voluto evitare di guardare. Ma da scrittore onesto e accurato, Andersen ha affrontato quell'ombra in modo diretto, nel bel mezzo del caos, ed è andato avanti senza paura.

Quando scrivo un romanzo, mentre attraverso l'oscuro tunnel della narrazione, incontro una visione totalmente inaspettata di me stesso, che deve essere la mia ombra. A questo punto, ciò che mi viene richiesto è di descrivere questa ombra nel modo più accurato e sincero possibile, senza distogliere lo sguardo da essa,

«Quando scrivo un romanzo, mentre attraverso l'oscuro tunnel della narrazione, incontro una visione totalmente inaspettata di me stesso, che deve essere la mia ombra. A questo punto, ciò che mi viene richiesto è di descrivere questa ombra nel modo più accurato e sincero possibile, senza distogliere lo sguardo da essa, senza analizzarla in maniera logica; piuttosto, la devo accettare come una parte di me stesso.»

senza analizzarla in maniera logica; piuttosto, la devo accettare come una parte di me stesso. Tuttavia, non sarebbe giusto arrendersi al potere di questa ombra. La devi assorbire questa ombra e, senza perdere la tua identità di persona, la devi interiorizzare come una parte di te stesso. Devi condividere con i tuoi lettori tale procedimento, tale sensazione.

Nel Diciannovesimo secolo, quando è vissuto Andersen, e nel Ventunesimo, il nostro, dobbiamo, quando necessario, affrontare le nostre ombre, sfidarle e, a volte, anche lavorare con esse. Ciò richiede il giusto tipo di saggezza e coraggio. Certo, non è compito facile. A volte sorgono dei pericoli. Ma se le persone evitano le ombre, potrebbero non crescere e maturare nel modo corretto. Oppure, ancora peggio, potrebbero finire come lo studioso nella storia *L'ombra*, distrutte dalla propria ombra.

Non devono essere solo gli individui ad affrontare le proprie ombre. Proprio come gli individui, anche le società e le nazioni hanno le loro ombre. Se da una parte vi sono gli aspetti luminosi, come contraltare vi saranno quelli oscuri. Se vi è un lato positivo, ci sarà anche quello negativo.

A volte tendiamo a distogliere gli occhi dall'ombra,

cioè da quelli che sono i nostri aspetti negativi. Oppure tentiamo di eliminare quegli aspetti a tutti i costi. Ciò perché le persone vogliono evitare il più possibile di guardare al proprio lato oscuro, ai propri difetti. Tuttavia, affinché una statua sembri solida e tridimensionale, le ombre sono necessarie: eliminare le ombre conduce solo a una piatta illusione. Una luce che non genera ombre non è una vera luce.

Per quanto alto sia il muro che tiriamo su per tenere fuori gli intrusi, per quanto escludiamo gli estranei, per quanto riscriviamo la storia adattandola ai nostri desideri, non riusciamo a fare altro che danneggiare e ferire noi stessi. Con pazienza dobbiamo imparare a vivere con la nostra ombra. E a osservare il nostro lato oscuro. A volte, in un tunnel buio, sei costretto ad affrontare i tuoi aspetti negativi. Se non lo fai entro breve, la tua ombra crescerà sempre più forte e, una notte, tornerà a bussare alla tua porta e ti sussurrerà: «Sono tornata».

Le storie eccezionali possono insegnarci molte cose. Ci insegnano lezioni che vanno oltre il tempo, le varie epoche e culture.

Traduzione di Assia Rosati

Nei paesi caldi il sole sì che brucia davvero! La gente diventa bruna come il mogano, e nei paesi caldissimi brucia fino a diventare nera, ma un uomo istruito era giunto dai paesi freddi solo fino ai paesi caldi e credeva di potersene andare in giro come faceva a casa, ma cambiò presto opinione. Sia lui che tutta la gente ragionevole rimasero chiusi in casa, le persiane delle finestre e le porte restarono sbarrate tutto il giorno, sembrava che tutta la casa dormisse e che non ci fosse nessuno. Le strette strade con le case alte, dove lui stesso viveva, erano state costruite in modo tale che il sole dovesse risplendere dal mattino fino alla sera; era proprio insopportabile! Quell'uomo istruito dei paesi freddi era un giovane intelligente, ma gli sembrava di star seduto in un forno ardente; il sole

lo consumò, lui divenne molto magro, persino la sua ombra dimagrì, divenne molto più piccola di quando era a casa; il sole aveva colpito anche lei. Tutti e due incominciavano a vivere di sera, quando il sole era tramontato.

Era proprio un divertimento guardarli; non appena la lampada veniva portata nella stanza, l'ombra si allungava tutta sulla parete, arrivava sino al soffitto, tanto si faceva lunga; doveva stirarsi per recuperare le forze. L'uomo istruito usciva sul balcone per stirarsi un po', e man mano che le stelle comparivano in quell'aria trasparente e meravigliosa, a lui sembrava di rivivere.

Hans Christian Andersen, *L'ombra*

Edoardo Albinati: «La mia dimensione umana? Innamorato. Metto solo abiti usati da chi aveva stile».

Due donne importanti e un lavoro difficile: insegnare ai carcerati di Rebibbia. Poi, il grande successo con *La scuola cattolica*.

Marisa Fumagalli, «Corriere della Sera», 4 novembre 2016

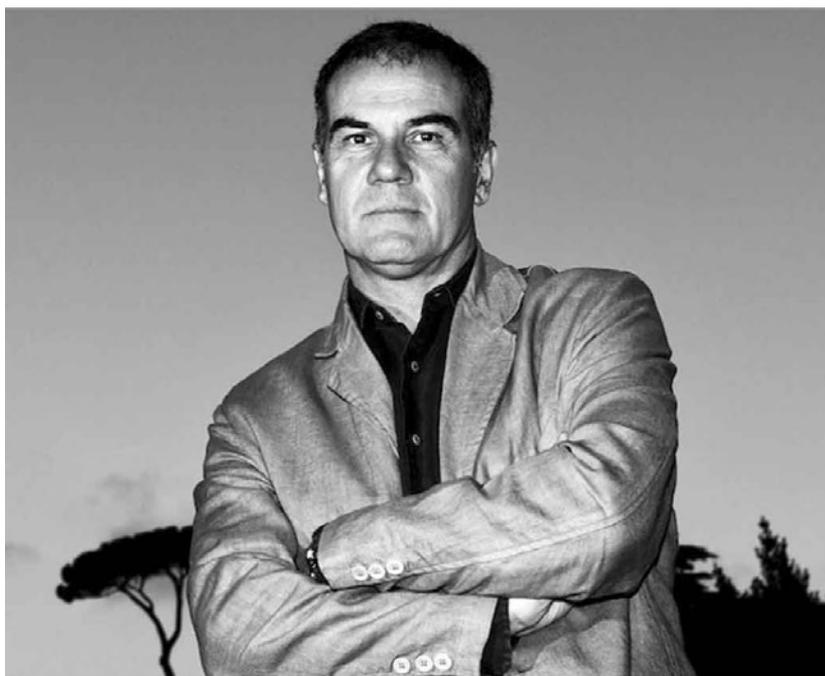
«La mia dimensione umana? Innamorato» confida Edoardo Albinati, che ha fatto sessant'anni l'11 ottobre. L'autore di *La scuola cattolica*, premio Strega 2016, è un tipo schivo. Forse snob. Un tipo difficile da decifrare, se si è intenzionati a raccontarlo non indugiando sull'opera ma sulla persona. La dovizia di pagine e di descrizioni l'ha riservata al suo ultimo, importante, libro. Eppure, grattata la scorza, al succo si arriva. L'incontro, nella hall di un hotel di Milano. Albinati innamorato, dunque? «Lo ero di mia moglie,» spiega «lo sono ora. L'essere innamorati è un sentimento totalizzante eppure precario». La sposa dello scrittore è stata Benedetta Loy dalla quale ha avuto quattro figli (dai 31 ai 20 anni). La compagna attuale è Francesca D'Aloja, attrice e scrittrice. «Accanto a queste due donne» continua «ho attraversato mondi a me prima sconosciuti, la borghesia romana di sinistra e una certa mondanità. E poi tutti gli ambienti ostili e degradati che mi sono scelto io. Il fatto è che non mi sento mai interamente al mio posto. Non integrato, estraneo, tuttavia curioso. Ospite, non coinvolto, come un cacciatore della domenica. In compenso, catturo spunti e materiale per le mie storie».

«C'è un libro che la dice lunga sulle caratteristiche degli scrittori,» osserva «*Il riccio e la volpe* di Isaiah Berlin. Ecco, per esempio, Natalia Ginzburg era un riccio, io sono una volpe. Devo girare, annusare...». Ancora sull'amore. Anzi, sulla fedeltà. Albinati ci crede? «Per me è fondamentale l'amore. La fedeltà nella coppia non è in assoluto un valore. Né per i maschi né per le femmine, a scanso di equivoci. Anche se l'essere infedeli può diventare la causa della fine dell'amore.»

«Il guaio è» sorride «che Benedetta e Francesca non la pensano come me, e alla fedeltà danno molta importanza». Postilla: «Sono attratto dalle donne. Mi fanno venire in mente idee e immagini, sono oggetto della mia ammirazione. Mi piace la grazia con cui muovono i corpi, il loro movimento sia fisico che intellettuale». Albinati parla sottovoce, misurato. Abbigliamento: pantaloni beige, camicia bianca, sandali di cuoio («presi per strada a Gerusalemme, ma ormai stanno per sfasciarsi»). «Ho un blocco a entrare nei negozi,» puntualizza «compro semmai qualcosa all'Ovs, e preferisco mettere le cose usate dagli altri. La maglietta di mio figlio che, crescendo, gli va stretta, o quelle del figlio di Francesca. Inoltre, adoro portare abiti di persone che avevano stile. Il loro, voglio dire, non il mio. La camicia e i pantaloni che ho addosso erano di mio zio Roberto Cassola, scomparso qualche anno fa». «E alla cinquina dello Strega portavo, come un amuleto, i pantaloni di Nelo Risi, grande poeta e regista.» Un'ulteriore sorpresa arriva con un paio di occhiali vagamente retrò (oggi di nuovo di moda). Montatura quadrata, scura. Li sfilò dal taschino. «Sono rimasti in un cassetto per vent'anni» dice «prima di fargli montare le lenti giuste per me. Me li regalò Enzo Siciliano, avvertendomi che erano appartenuti a Pier Paolo Pasolini». Albinati, che si definisce «uomo contraddittorio con un'esistenza a zigzag», è insegnante di Lettere («la mia solida professione») e scrittore, dopo aver praticato vari lavori che sintetizza in poche parole, «onesta manovalanza intellettuale». Residente a Roma, il prof. non esercita in una scuola qualunque, ma a Rebibbia. Allievi

carcerati, dal 1994. Prima di allora insegnava in un istituto tecnico di periferia, alla Bufalotta. Con i detenuti, ha un rapporto di dare e avere: «Penso di offrire loro la possibilità di passare il tempo umanamente insieme a Dante e Tasso, di istillare la scintilla del dubbio e della bellezza. Ricevo, in cambio, una scuola umana di comportamento. Ho imparato autocontrollo e cautela, fondamentali nella vita. Significa ragionare sugli effetti delle azioni, di quelle cattive ma anche di quelle considerate buone in astratto. Ciò che è giusto può egualmente provocare disastri. La scuola richiama l'educazione. Com'è stata quella di Albinati? Padre lombardo, madre piemontese, famiglia benestante, eppure sobria e attenta a non esibire il benessere («papà, costruttore, si differenziava parecchio dal tipico palazzinaro romano»), ha avuto un'educazione «liberale». «A cominciare dai sentimenti,» nota «in famiglia c'era un enorme rispetto per le scelte individuali». L'istituto San Leone Magno (Roma, quartiere Trieste) è al centro di *La scuola cattolica*. Romanzo non autobiografico, ma ricco di riferimenti personali. «Le classi interamente maschili» ricorda Albinati. «Noi studenti non avevamo consuetudine con le ragazze. Dovevamo cercarle fuori.

Il modello proposto dagli educatori di allora: uomo forte, coraggioso, virile, integro, determinato. Se non eri così, finivi per sentirti menomato. Malato. Qualcuno ha pensato di integrare la propria scarsa virilità violentando e uccidendo.» Il riferimento è al delitto del Circeo: «Un caso limite». «Sono di base un tipo malinconico» aggiunge «e una volta ero molto timido. Ma quando ho capito di poter essere amato, le cose sono un po' cambiate». I piaceri della vita di Albinati? «Estetici e sensuali. Funzionano da correttori delle mie malinconie. Mi fanno sopportare il resto. Mi piace vedere bei quadri, ascoltare chi canta, percepire la gioia altrui, accarezzare ed essere accarezzato.» Il cibo? «Piacere senile. Se vai in cerca di ristoranti raffinati vuol dire che stai invecchiando. Non sono ancora a questo punto.» A suo agio? «Dopo un paio di gin tonic.» È ambizioso? «Purtroppo, no.» Un difetto? «Illudermi di essere un tipo coraggioso, e scoprirmi talvolta un po' vigliacchetto.» Un effetto del premio Strega? «Qualcuno dopo quella sera mi ha chiamato maestro. Il che mi ha fatto venire in mente Arbasino quando definiva le tre fasi della carriera dello scrittore: "Brillante promessa, solito stronzo, venerato maestro". Ecco, mi sono detto, è la fine...»



Lampi di genio a sessant'anni

Su «Science» sfatato il mito che le maggiori scoperte in campo scientifico siano opera di ricercatori giovani. Roberta Sinatra, l'autrice dell'indagine: «Non conta l'età, ma talento e fortuna».

Anna Meldolesi, «Corriere della Sera», 4 novembre 2016

Albert Einstein ha rivoluzionato la fisica a ventisei anni. James Watson ne aveva uno di meno quando ha contribuito a scoprire la doppia elica del Dna. Persino il cinema ci ha abituato a credere che il picco della creatività coincida fatalmente con la giovinezza. Ma il successo può baciare gli scienziati anche quando hanno ormai i capelli bianchi. A sessant'anni e oltre, magari alle soglie della pensione. A dimostrarlo è uno studio che viene pubblicato oggi su «Science»: non è vero che un ricercatore che tarda a fare la sua grande scoperta sia destinato a non emergere mai.

«Per chi continua a provarci c'è sempre speranza» dice al «Corriere della Sera» la prima firmataria del lavoro, Roberta Sinatra. Laureata in Fisica a Catania, Sinatra insegna Scienze delle reti a Budapest, mentre a Boston collabora, tra gli altri, con il guru della complessità Albert-László Barabási. Lei e i suoi colleghi hanno analizzato la carriera di oltre duecentomila scienziati dalla fine dell'Ottocento a oggi. Poi li hanno ridotti a diecimila, tenendo soltanto quelli che avevano almeno vent'anni di lavoro all'attivo. Hanno utilizzato database differenti, spaziando dalla fisica all'ecologia, dall'economia alle neuroscienze. In questo modo hanno potuto osservare l'evoluzione della produttività degli autori nell'arco della vita, soffermandosi in particolare sul timing dei lavori a maggiore impatto. Il successo di un articolo scientifico, infatti, può essere misurato in modo piuttosto semplice, contando le citazioni che riceve da parte degli altri scienziati in tutto il mondo.

Con questi dati in mano hanno scoperto che se i giovani tendono a oscurare i ricercatori maturi è perché mediamente sono più produttivi, non più geniali come ci piace pensare. «Chi pubblica di più ha maggiori chance, come chi compra più biglietti della lotteria» spiega Sinatra. L'eureka con la *e* maiuscola può bussare alla porta di scienziati già esperti, nel bel mezzo della carriera. Ma anche i debuttanti possono fare bingo, come il fisico Frank Wilczek che si è meritato il Nobel con la sua prima pubblicazione scientifica. Oppure può andare in scena un gran finale. Lo sa bene il chimico John Fenn che è stato onorato dall'Accademia di Stoccolma per un lavoro uscito quando, per motivi anagrafici, era già stato costretto ad andare in pensione. A parità di sforzi la tempistica è casuale, non sembra esserci una stagione della vita più adatta alla scienza.

Ma lo studio di «Science» individua un altro parametro che conta per la buona riuscita di una carriera scientifica e potrebbe aiutare a identificare i ricercatori più promettenti. È il fattore Q_p , che indica il talento, unito alla persistenza e alla fortuna, compresa la capacità di cogliere al volo le occasioni. Forse se si tenesse conto di queste dinamiche, che sono più complesse di un semplice numero, per giudicare il merito dei candidati a un posto o per decidere l'allocatione delle risorse, si raggiungerebbero risultati migliori, ragionano i ricercatori. Ma il messaggio principale è che non è mai il caso di scoraggiarsi e mollare. Molte scoperte sono frutto di uno strano mix in cui l'intelligenza è alleata con il caso, e a cui talvolta viene dato il nome di serendipità. Basta pensare alla penicillina di

Alexander Fleming o alla radioattività di Marie Curie, ma anche all'invenzione del teflon e persino alla dinamite. In fondo lo diceva anche Pasteur, la fortuna favorisce la mente preparata. «Se le donne nella scienza sono sottorappresentate, probabilmente, è

perché il successo non è influenzato solo dalle abilità ma anche da opportunità e pregiudizi» nota Roberta Sinatra. Lei, con un lavoro firmato a trentatré anni su «Science», può considerarsi molto brava e anche un po' fortunata.

Tardivi

John Fenn: chimico, vinse il premio Nobel nel 2002 per studi fatti a fine carriera, da ultrasettantenne.

Max Planck: tedesco, iniziatore della fisica quantistica, elaborò la teoria dei quanti nel 1901, a 43 anni.

Alex Fleming: quando isolò la penicillina, nel 1928, aveva già 47 anni: la scoperta gli valse il Nobel (1945).

Precoci

Frank Wilczek: classe 1951, ha vinto il Nobel nel 2004 per la scoperta della libertà asintotica in cromodinamica quantistica, originata da ricerche condotte nel 1973, quando era dottorando a Princeton.

Marie Curie: scienziata francopolacca, quando scoprì il polonio e il radio insieme al marito Pierre aveva 31 anni.



Troppi giornali per i berlinesi

Berlino ha ben sette quotidiani e nessuno riesce a conquistare tutta l'area metropolitana

Roberto Giardina, «Italia Oggi», 4 novembre 2016

Perché la Germania non ha un suo «The Washington Post», un giornale edito nella capitale, vicino al potere, in senso geografico, non politico? Quando il governo da Bonn, piccola città sul Reno, tornò nella metropoli prussiana, fu «Der Tagesspiegel» a sperare di diventare come il «Washington», ma così non è stato. I giornali nazionali sono il «Frankfurter Allgemeine» e il «Süddeutsche Zeitung» di Monaco. In terza posizione, distaccato, troviamo «Die Welt», del gruppo Springer. Da Amburgo si trasferì a Berlino, ma non è mai diventato «berlinese».

«È in corso una vera battaglia per sopravvivere» dichiara il capo di DuMont, Christoph Bauer, per giustificare la fusione delle redazioni del «Berliner Kurier» e del «Berliner Zeitung» uniti in una nuova newsroom, in cui verranno curati anche tutti i prodotti digitali del gruppo. «Era l'unica scelta per assicurare l'esistenza delle due testate» precisa Bauer. Non è ancora stato precisato quanti redattori verranno mandati in pensione anticipata o a trattare le dimissioni, ma nel nuovo centro dovrebbero trovare posto al massimo centoquaranta giornalisti, con il sacrificio di almeno una cinquantina di dipendenti.

Il «Berliner Zeitung» era ancora sopra le 200000 copie nel 2000, è scesa a 143000 nel 2011, e oggi arriva appena a 96000 copie. Cinque anni fa il «Berliner Kurier» sfiorava le 119000 copie, oggi è caduto a quota 82000. Nei tempi migliori arrivava fino a 300000 copie. Le perdite nell'ultimo esercizio hanno superato i sei milioni di euro.

Non meglio va agli altri quotidiani della capitale: «Der Tagesspiegel» dalle 131000 copie del 2011 è sceso a 108000, e nei mesi scorsi è ricorso al taglio di tutte le collaborazioni, poi in parte reintegrate. Ma

perché i lettori devono rimanere fedeli a una testata che si impoverisce?

Anche Springer è ricorso a una fusione mascherata per salvaguardare il suo «Berliner Morgenpost» che oggi vende 83000 copie contro le 126000 di cinque anni fa. Il giornale è di fatto una copia di «Die Welt», con pochi articoli di differenza, solo l'impatto è del tutto diverso. I berlinesi comprano il loro vecchio giornale, ma in realtà se ne trovano nelle mani un altro. Un po' quello che avviene per i fedeli alfisti che comprano un'Alfa Romeo con motore Fiat.

Perché i giornali berlinesi si trovano in cattive acque? si chiede il «Süddeutsche Zeitung». La prima risposta è scontata: sono troppi, ben sette in una città di 3,5 milioni di abitanti, anche se i tedeschi leggono più degli italiani (Roma con gli stessi abitanti ha appena due giornali locali, «Il Messaggero» e «Il Tempo»). In realtà la metropoli è un insieme di tante realtà locali, per esempio Charlottenburg con 350000 abitanti fino a meno di un secolo fa era una cittadina staccata dalla metropoli.

Nessun quotidiano riesce a conquistare tutta l'area metropolitana. Il «Berliner Zeitung» rimane un giornale dei quartieri orientali, anche se questa distinzione non va più intesa politicamente. «Der Tagesspiegel» è più occidentale.

Infine, Berlino è la capitale più «povera» d'Europa, oltre il venti per cento vive grazie ai sussidi sociali. L'assegno che equivale al nostro ipotetico reddito di cittadinanza assicura 4,5 euro al giorno, più la casa. «Der Tagesspiegel» costa un euro e trenta, la metà di un giornale nazionale, ma forse sempre troppo per un berlinese a cui interessano le notizie del suo quartiere.

Attenti, Google e facebook ci rubano l'attenzione

Come è successo che le menti più fini dell'ultima generazione sono impegnate a farci cliccare sul web? Tim Wu lo racconta nella sua ultima opera

Enrico Pedemonte, «pagina99», 5 novembre 2016

Ci sarà pure un motivo se lo scrittore Nicholas Carr è arrivato a scrivere che «il web ci rende stupidi»; se il saggista Jaron Lanier sostiene che la cultura del web «ha soppresso la creatività individuale e l'innovazione»; e se il blogger Andrew Sullivan, in un lungo articolo intitolato *I Used to Be a Human Being (Un tempo ero un essere umano)*, descrive la sua dipendenza dal web come una sequenza di inutili tweet, di frenetici post e di un'assuefazione alla lettura di news del tutto superflue. Qualcuno potrebbe giudicare quella che abbiamo descritto come la reazione annoiata di un drappello di radical chic di fronte al mondo che cambia.

Ma c'è un'altra possibilità: forse è solo l'inizio di quello che Tim Wu considera il quarto grande rifiuto, nel corso degli ultimi cent'anni, nei confronti della pubblicità che avvolge la nostra vita. Fermiamoci qui. Prima di proseguire è necessario spiegare che Tim Wu, professore alla Columbia Law School, è considerato uno dei pensatori più originali sui temi legati all'impatto del digitale sulla società. Grande esperto di Monopoli, consulente dell'Antitrust americano (la Federal Trade Commission) è stato lui a coniare l'espressione «net neutrality», neutralità della rete, il principio secondo il quale gli internet provider (in Italia Telecom e Fastweb, per fare un paio di esempi) dovrebbero trattare tutto il traffico su internet nello stesso modo, senza fornire corsie preferenziali a nessuno.

Nel 2010 Tim Wu ha pubblicato un libro nel quale racconta la storia dei media come una continua rincorsa al monopolio; o oggi se ne esce con un altro

volume, *I mercanti dell'attenzione (The Attention Merchants, Knopf)*, subito diventato un best seller, sull'evoluzione del mercato pubblicitario. L'obiettivo, in entrambi i casi, è mostrare in che modo internet abbia cambiato il mondo della comunicazione. Wu, che non ama le iperboli e rifugge ogni catastrofismo, mette subito le mani avanti spiegando che in realtà non c'è niente di veramente nuovo sotto il sole. Da quasi due secoli i media rivendono ai pubblicitari l'attenzione degli esseri umani che leggono i giornali, ascoltano radio e tv, o semplicemente passeggiano lungo viali tappezzati da cartelloni.

Fin da quando, nel 1833, tale Benjamin Day mise sul mercato un quotidiano al prezzo di un solo penny (contro i sei dei concorrenti) puntando tutto sulla pubblicità. Aveva capito che la sfida era attirare l'attenzione dei lettori per rivenderla alle aziende desiderose di farsi conoscere. Per ottenere questo risultato non si creò molti scrupoli. Il suo giornale («The Sun») arrivò a scrivere che secondo le ultime ricerche la Luna era coperta da foreste e popolata da unicorni e uomini alati alti poco più di un metro. Presto divenne il giornale più venduto al mondo. Esiste una qualche relazione tra le strategie di Benjamin Day e i giornali che oggi, sul web, attirano l'attenzione dei lettori pubblicando irresistibili video di gattini morbidi come peluche? Può darsi, ma non anticipiamo i tempi.

A coniare l'espressione «economia dell'attenzione» non è stato Tim Wu, ma Herbert Simon, il premio Nobel per l'economia che quasi mezzo secolo fa (era il 1971) descrisse l'evoluzione dei media andando

chirurgicamente al nocciolo della questione: «Ricchezza di informazione crea povertà di attenzione». Come fare a trattare questo argomento con i ferri del mestiere dell'economista? Intanto dichiarando l'attenzione una «risorsa scarsa» che non va sprecata: infatti la giornata dura solo ventiquattro ore, e se togliamo quelle dedicate al sonno ne restano sedici o diciassette. Per quanto ci possiamo sforzare, la nostra scorta di attenzione quotidiana è limitata.

Tim Wu attualizza l'analisi di Herbert Simon utilizzando una metafora piuttosto incisiva: supponiamo che la nostra capacità di attenzione sia come un sacchetto di polvere d'oro con un buchetto sul fondo che ci portiamo dietro nel corso della giornata. Ovunque andiamo disperdiamo un po' di quella preziosa polvere ed è ovvio che ci siano persone (i broker dell'attenzione) impegnate ad attrarre i consumatori nelle proprie stanze (giornali, tv, siti web) e trattenerli più a lungo possibile perché la quantità di tempo è proporzionale alla polvere d'oro dispersa. Il problema è piuttosto rilevante (per noi cittadini) perché, come ha osservato il filosofo William James, quando arriviamo alla fine dei nostri giorni l'esperienza di vita sarà la somma di tutte le cose a cui abbiamo dedicato attenzione.

Naturalmente nessun tribunale potrà mai giudicare se sia stato meglio dedicare più tempo a passeggiare nei boschi, leggere la *Recherche* di Proust o cliccare sui gattini del web. Ma tant'è, il problema esiste, e ogni volta che i pubblicitari hanno esagerato nei metodi utilizzati per attrarre la nostra attenzione, i cittadini si sono ribellati. E nel corso degli ultimi cento anni, secondo Wu, questo è avvenuto almeno tre volte. Accadde negli anni Venti, quando i pubblicitari cominciarono a spararle veramente grosse e la Lucky Strike arrivò a sostenere che il fumo di sigaretta dava sollievo al mal di gola. Fu allora che i legislatori americani intervennero per introdurre le prime (deboli) regole contro le pubblicità ingannevoli.

Il secondo momento di rigetto arrivò negli anni Cinquanta, quando Vance Packard pubblicò *I persuasori occulti* denunciando i pericoli della manipolazione pubblicitaria. In quegli anni (è solo un esempio tra

«Nessun tribunale potrà mai giudicare se sia stato meglio dedicare più tempo a passeggiare nei boschi, leggere la "Recherche" di Proust o cliccare sui gattini del web.»

mille) in un celeberrimo spot c'era una donna piuttosto in carne che veniva indotta a scegliere una sigaretta, piuttosto che un dolcetto, come soluzione dietetica. Seguì un'altra stretta dei legislatori. Poi arrivò il Sessantotto, con le analisi sottili di Marshall McLuhan, le grida antisistema di Timothy Leary e le battaglie contro il consumismo. Ma la pubblicità – dice Wu – è sempre risorta più forte di prima. E il web è la dimostrazione lampante di questa regola. I ricercatori che lo progettavano volevano creare un mondo puro di libertà espressiva e di scambi intellettuali.

Gli stessi Larry Page e Sergey Brin, quando fondarono Google, nel 1998, scrissero parole di fuoco contro il potere corruttivo della pubblicità che – a loro dire – avrebbe impedito la progettazione del motore di ricerca perfetto creando uno squilibrio a favore dei venditori e contro gli interessi dei cittadini. Anche il primo Mark Zuckerberg si indignava a sentir parlare di pubblicità: cominciò la sua carriera rifiutando un milione di dollari dalla Sprite che chiedeva di colorare di verde il sito web per un giorno. Sappiamo tutti come è andata a finire: oggi Google e facebook sono, per dirla con Tim Wu, i due più colossali «mercanti dell'attenzione» mai esistiti al mondo.

I pubblicitari sapevano già prima del web che per attrarre la nostra attenzione ci sono argomenti che funzionano meglio di altri: il movimento ispira più dell'immobilità, il colore più del bianco e nero, le donne spogliate più di quelle vestite, per non parlare dei bambini piccoli e degli animaletti pelosi. Ma oggi le tecniche dell'on line tracking consentono di passare da regole valide in generale a osservazioni

puntuali su ciascuno di noi grazie a un controllo dei nostri movimenti sul web che il Kgb sovietico e l'Nsa americano non si sono mai sognati. Tim Wu racconta il caso di un signore che, avendo ricevuto sul web i risultati di analisi cliniche da cui risultava un cancro al pancreas, cominciò a essere bersagliato da pubblicità di servizi funebri.

L'obiettivo dei giganti del web è trasformare le loro piattaforme digitali in assistenti personali che capiscano il bisogno del loro padrone prima che egli stesso ne sia consapevole, suggeriscano un negozio di scarpe quando le suole sono logore, indichino la dieta giusta alle persone sovrappeso, un nuovo gadget ai tecnofili, le scommesse più emozionanti ai patiti del gioco d'azzardo. Perché ribellarsi a questo stato di cose? In fondo facebook ha attuato la previsione di Andy Warhol secondo cui (come faceva a saperlo?) ciascuno di noi in futuro sarebbe diventato famoso per almeno quindici amici. E siccome le tecnologie vincenti sono quelle che rispondono meglio di altre a bisogni che neanche sappiamo di avere, è inutile stupirsi se le persone si entusiasmano all'idea di essere ammessi a una cerchia di persone famose, o anche solo «microfamose» (come le definisce Wu) che addirittura, nel linguaggio allettante di facebook, ti considerano «amico».

E in fondo Google ci regala mille servizi gratuiti che ci servono a interpretare il mondo, a orientarci per strada, a rispondere a ogni interrogativo. Perché dunque ribellarsi? Wu non ha una risposta a questa

domanda. Forse semplicemente perché quando è troppo, è troppo. Il controllo, l'intrusione nella nostra vita, l'invenzione di una realtà fittizia che ogni giorno riprogetta la nostra esistenza. Qualcuno ha detto – e ormai si tratta di una dichiarazione abusata – «che quando un servizio internet è gratis, tu non sei il cliente ma il prodotto». Ma questa constatazione va intesa in senso ampio: non siamo solo il prodotto da vendere ai pubblicitari (sotto forma di un pacchetto di dati su tutto quello che ci riguarda) ma anche il prodotto della colonizzazione mentale di queste tecnologie che non sono solo «un'estensione dell'uomo», come diceva McLuhan, ma ormai vere e proprie protesi.

Camminando per le strade capita di incontrare schiere di persone che si incrociano senza vedersi con gli occhi incollati allo schermo di un cellulare, impegnate a cliccare, cliccare, cliccare. Jeff Hammerbacher, l'esperto di dati che ha creato l'espressione «data science», ha detto recentemente: «Vedo i migliori cervelli della mia generazione impegnate a capire come far cliccare le pubblicità agli utenti. E questo mi fa un po' schifo». Tim Wu non commenta, descrive questo mondo con leggerezza, lo percorre in punta di piedi evitando moralismi e dribblando ogni forma di catastrofismo. Sa che alla fine i mercanti dell'attenzione vinceranno sempre perché sono intelligenti, insidiosi, subdoli. Ma fa in modo di farcelo sapere. La quarta rivolta contro la pubblicità è in arrivo. Prepariamoci a sostenerla.

«Camminando per le strade capita di incontrare schiere di persone che si incrociano senza vedersi con gli occhi incollati allo schermo di un cellulare, impegnate a cliccare, cliccare, cliccare.»

Voglia di perfezione

I manuali, veri bigini del saper vivere, sono una delle fette del mercato editoriale che cresce di più. Perché quest'ansia di istruzioni? Due esperti spiegano che dietro c'è un nuovo bisogno di controllo

Roberta Scorrane, «Corriere della Sera», 5 novembre 2016

In teoria, dovremmo vivere in un mondo perfetto: in libreria troviamo tutto quello che ci serve per essere magnifici ex fumatori, esperti dell'arte di riordinare la casa, brillanti conversatori, proprietari consapevoli di un corpo tonico e depurato, fini conoscitori di economia politica e (ultimamente più del solito) financo di diritto costituzionale. Ma, soprattutto, possiamo essere tutte queste cose insieme, se guardiamo il successo dei manuali nelle classifiche dei libri. L'Aie dice che l'anno scorso i «bigini del saper vivere» sono stati la fetta di mercato che è più cresciuta (+15%) dopo la narrativa per ragazzi. Ma se notiamo i due milioni di copie vendute da *Il magico potere del riordino* di Marie Kondo (un libretto dove si spiega che rassettare la casa ci rende felici: le mamme assennate ce lo ripetono da secoli ma ci voleva una giapponese per farcelo entrare in testa) capiamo che i manuali ci piacciono molto. Di più: ne abbiamo quasi un bisogno fisico. Ma che cosa ci ha portati da quella fase di caos (anche creativo, sicuramente di rottura) che sono stati gli anni di metà Novecento a quest'ansia di essere tutto e perfetti in tutto? Come se fossimo dei novelli Tristram Shandy, il protagonista del romanzo di Laurence Sterne che voleva imparare ogni cosa, divagare in mille metadiscorsi, tanto da non concludere la sua storia.

Salvatore Natoli, filosofo e autore del recente *Il rischio di fidarsi* (il Mulino), parte da una considerazione: «Viviamo in una condizione magmatica di informazioni e saperi, ogni giorno ci arriva di tutto e per orientarci abbiamo necessariamente bisogno

di manuali. Ma non basta a spiegare questo bisogno di controllo della conoscenza». L'illusione della conoscenza, infatti, è anche illusione di profondità: il manuale è scorciatoia da un percorso che altrimenti è cumulativo. E che prevede, anzi, ha bisogno dell'errore. In altre parole: diventare una perfetta madre o un esperto di botanica consiste pure nell'accumulare fallimenti, in un'ottica, appunto, cumulativa, non lineare. Non sarà allora che a farci appassionare ai manuali è stata anche la nostra atavica paura di sbagliare?

La linearità di una conoscenza superficiale ma globale diventerebbe dunque il nuovo patto con il diavolo, come quello che strinse il Dottor Faustus: tu mi dai il sapere assoluto e io ti do la mia anima. E a questo punto abbiamo interpellato un personaggio affascinante, Paolo Legrenzi, tra i padri della psicologia cognitivista italiana, professore emerito di Psicologia all'università Ca' Foscari di Venezia e (tenetevi forte) «difensore e appassionato dei manuali, che, se fatti bene, sono un ottimo strumento». Premessa: Legrenzi è il presidente del consiglio editoriale della società editrice Il Mulino, dunque è attento anche al mercato dei libri, ma lui stesso ha scritto raffinati manuali, come *L'economia nella mente* (Raffaello Cortina), a quattro mani con Armando Massarenti, una colta guida contro le psicotrappole. Ma come, un accademico di lungo corso, che si mette dalla parte dei vademecum al saper vivere? «Facciamo chiarezza,» dice il professore «ci sono manuali e manuali. Tempo fa feci tradurre uno storico galateo inglese del 1918, molto interessante,

dove non si specificava esattamente come fare per essere felici, ma si davano indicazioni molto colte e profonde, per esempio quella del saper distinguere tra tatto e buona educazione». Ma perché questa ansia di imparare a fare tutto? Legrenzi dà un'interpretazione interessante: «Tendiamo a adattarci al mondo, più che ad aspettare che sia il mondo a adattarsi a noi, infischiodocene degli altri». Siamo dunque il contrario degli snob?

La volontà di essere madri e padri perfetti, uomini e donne in forma e così via sarebbe il più evidente sintomo di conformismo. Parafrasando un libro di Francesco Piccolo, questo desiderio di essere come tutti scatena un'altra moda di questi tempi: l'empatia. Diciamoci la verità: siamo sommersi da sollecitazioni ad essere empatici, a capire gli altri, a portare all'estremo il significato (nobile) della mindfulness – tra i vari significati di questo termine c'è quello di «attenzione sollecita» verso il mondo. Il professore sottolinea l'insicurezza che ci governa, in un mondo dove siamo obbligati a fidarci gli uni degli altri: quando scommettiamo in borsa bisogna fidarsi di chi abbiamo di fronte, quando usiamo un motore di ricerca bisogna avere fiducia perché se la paura

«Chiunque vorrebbe vivere serenamente in una casa sempre ordinata e accogliente. Ed è normale che chiunque abbia pulito e riordinato la propria stanza almeno una volta abbia pensato di volerla conservare in quella condizione di ordine e pulizia per sempre. Allo stesso modo non è forse vero che molte persone sono convinte che non ne sarebbero mai capaci?»

dei dati sensibili avesse il sopravvento non navigheremmo. E così via: quest'ansia di «essere a posto», con la coscienza pulita, fumatori pentiti e maniaci dell'ordine, per lo psicologo è un altro tassello nel puzzle della manuale-mania, corazza contro l'insicurezza diffusa.

«Inoltre» prosegue Legrenzi «la ricerca dei manuali presuppone un apprendimento costante, come se passassimo la vita ad imparare. E come se certe cose si potessero imparare. Questa mentalità, di stampo anglosassone, è contrapposta alla visione mediterranea, incentrata invece sul talento, qualcosa che non si può insegnare né apprendere». Il talento italiano! Quel guizzo che ci ha resi famosi in tutto il mondo ora soccombe al potere del riordino giapponese. Che tempi. Consoliamoci: un libro come *L'amica geniale* di Elena Ferrante, romanzo incentrato invece sul valore del talento, ha conquistato mercati come gli Stati Uniti, portabandiera del verbo dell'insegnamento e della chance per tutti (il sogno americano, più o meno). E chissà se anche ritorni televisivi come *Rischiatutto* non siano legati a questo desiderio di possedere tutti i saperi del mondo.



Tullio De Mauro: «Più parole della finanza nell'italiano corrente».

Più parole astratte, più anglicismi, più volgarità, ma soprattutto più espressioni del linguaggio dell'economia e della finanza nel vocabolario degli italiani

Stefano Carrer, «Il Sole 24 Ore», 7 novembre 2016

Negli ultimi decenni la lingua italiana è molto cambiata in termini di frequenza dell'uso comune delle singole parole: circa un quarto delle parole più utilizzate è diverso da quanto accadeva alla fine degli anni Settanta. Più parole astratte, più anglicismi, più volgarità e anche più espressioni del linguaggio dell'economia e della finanza. A sottolinearlo – in conferenze sulle recenti trasformazioni del lessico italiano all'università Waseda e all'Istituto italiano di cultura di Tokyo (Iic) – è stato il più importante linguista italiano, Tullio De Mauro, professore emerito dell'università Sapienza di Roma, che viene in Giappone ogni due, tre anni da ventisei anni ed è stato insignito di una laurea honoris causa anche dalla Waseda (oltre che da altre prestigiose istituzioni accademiche internazionali).

Non c'è da stupirsi, visto che, come ha sottolineato il direttore dell'Istituto italiano di cultura Giorgio Amitrano, la sua ricca bibliografia spazia da opere di linguistica teorica e studi di semantica a testi più divulgativi, che grazie alla loro intelligenza e chiarezza hanno offerto agli italiani preziosi strumenti di conoscenza e approfondimento della propria lingua. Del resto l'attività del professor De Mauro non si limita al mondo accademico: «Ha svolto incarichi amministrativi e politici, ed è stato anche ministro della Pubblica Istruzione. In tutte le fasi della sua carriera ha mantenuto un costante e coerente impegno civile e la sua presenza pubblica, discreta e incisiva, unita alle sue competenze scientifiche, lo ha reso una figura importante della vita culturale italiana».

Tra volgarità ed economia

Nel vocabolario fondamentale, di altissima utilizzazione, rispetto al volume curato nel 1980 da De Mauro, le novità sono importanti. «Sono uscite parecchie centinaia di parole da questo livello, ad esempio quelle concrete come barba o erba, e sono entrate molte parole astratte o relative alla complessità sociale, alla finanza, e anche parolacce. C'è stato uno tsunami di involgarimento del nostro modo di parlare. Parole che esistevano ma che si usavano nella vita privata sono spesso usate in pubblico» rileva De Mauro. Tra le parole in ascesa – nelle top 2000 del vocabolario fondamentale e nelle circa 2750 di alto uso – figurano ad esempio euro, dollaro, gestione, controllo, associazione, diritto, legale, istituzione, tecnologia, esperto e così via. Ma non è che espressioni del linguaggio dell'economia e della finanza siano più utilizzate solo perché si parla tanto di crisi: «L'entrata di tanta terminologia economica e finanziaria nel vocabolario di alta frequenza è legata, a mio avviso, a una finanziarizzazione progressiva di tanti aspetti della vita italiana: meno produzione e più finanza». La tendenza si lega al parallelo dilagare degli anglicismi, un fenomeno che riguarda anche le altre principali lingue del mondo. «La terminologia delle banche inglesi, del resto, si è imposta già ben prima delle ondate di anglicismi degli ultimi venti-trenta anni.» Fare resistenza in questo senso è spesso una battaglia persa, afferma De Mauro: «Ci sono termini come "accountability" o "stakeholder" che a volte cerchiamo di tradurre in italiano. Ma il gioco non vale la candela e si ripiega sul termine anglosassone

*«C'è stato uno tsunami
di involgarimento del nostro
modo di parlare.»*

ben noto agli specialisti di tutto il mondo». Sul modo di esprimersi dei banchieri centrali, De Mauro ha scritto la prefazione al libro *Gli oracoli della moneta. L'arte della parola nel linguaggio dei banchieri centrali* (il Mulino) di Alberto Orioli, vicedirettore di «Il Sole 24 Ore»: «Molto interessante nell'esaminare i problemi espressivi di cui soffrono i governatori, tra il dire e il non dire: per loro il non dire può essere pericoloso quanto il dire. Camminano sempre su una lama affilata».

Costituzione e lessico

Il giudizio del linguista sul prossimo referendum costituzionale parte dall'osservazione di una differenza di linguaggio. «Per la Utet avevo fatto una lunga analisi, proprio in termini di presenza del vocabolario fondamentale, nel testo della Costituzione del 1948: linearità del periodo e complessiva elevata leggibilità rispetto ai testi correnti e non solo rispetto ai testi della legislazione, che spesso sono ridicolmente incomprensibili. È un modello di chiarezza, risultato di uno sforzo consapevole che fecero i padri costituenti per parlare in un modo il più possibile accessibile alla popolazione.» Diverso il caso del testo della riforma. «Non solo non brilla di chiarezza ma brilla per eccessi di oscurità e di complicazione del dettato costituzionale, come è stato rilevato da più parti. Questo è certamente un difetto, rispetto ad altri aspetti che qualcuno può considerare pregi.» E aggiunge: «Il vizio di molte leggi italiane, che le rende poco comprensibili persino agli addetti ai lavori, è che ogni legge richiama un po' alla rinfusa molte leggi precedenti. Questo è quasi fisiologico nella legislazione ordinaria. Nel testo costituzionale di riforma è piuttosto bizzarro che articoli della Costituzione richiamino leggi correnti a supporto del dettato costituzionale. Io

non sono un giurista ma questo mi pare uno sbaglio di grammatica grave». E qui il professore sembra riferirsi non a quella della lingua, ma alla grammatica istituzionale.

Maschile e femminile

Inarrestabile, infine, è la precisazione di genere in corso relativamente a molte parole che indicano professioni o cariche istituzionali. «Ricordo che quando ero ministro, quindici anni fa, c'era una forte divergenza tra le colleghe: alcune volevano essere chiamate ministra, altre esigevano di esser definite ministro. Ora mi pare che tutte vogliano esser chiamate ministre. E chi ricopre la carica di presidente della camera vuole essere chiamata la presidente e non il presidente. Il fenomeno è in grande espansione» osserva De Mauro. «Noi più anziani a volte possiamo avere qualche difficoltà. Nei giornali dove le redazioni sono più giovani queste difficoltà vengono superate di colpo, femminilizzando tutto quello che si può e si deve. E quindi: la poeta. Ho notato anche la soldata, che mi spiazzava un po' rispetto a soldatesa. Ma il suffisso -essa suona un po' spregiativo a un orecchio giovane.»

De Mauro ha chiuso la conferenza ricordando però che l'italiano è la lingua più conservatrice d'Europa: il 78% delle parole che oggi diciamo risale molto indietro nel tempo: i settemila vocaboli della Divina Commedia hanno un tasso di sopravvivenza dell'82-84% e il 65% delle parole di uso comune si ritrovano già nel capolavoro di Dante.

*«Ci sono termini come
“accountability” o “stakeholder”
che a volte cerchiamo di tradurre
in italiano. Ma il gioco non vale
la candela e si ripiega sul termine
anglosassone, ben noto agli
specialisti di tutto il mondo.»*

Raina Telgemeier: «Così il graphic novel riconquista i bambini».

Il genere più in crescita sul mercato ora non si rivolge solo agli adulti, la scrittrice e disegnatrice bestseller spiega il perché

Claudia Morgoglione, «la Repubblica», 8 novembre 2016

Il boom all'ultima fiera del libro di Francoforte lo conferma: i graphic novel vivono una popolarità senza precedenti. Alimentando un mercato che solo nel suo territorio d'elezione, il Nordamerica, vale 535 milioni di dollari l'anno (dati «Publishers Weekly»), e oltre un miliardo – secondo cifre del New York Comic Con di ottobre – se includiamo le vendite di albi e riviste. Numeri altisonanti che però, per molto tempo, hanno riguardato soprattutto i prodotti adulti. Anche se adesso, sulla scia di fenomeni come *Diario di una Schiappa* di Jeff Kinney, una generazione di autori di successo torna a scommettere sui lettori originari di fumetti: i bambini, gli adolescenti.

«Non sapete quanta fame di romanzi per immagini abbiano i ragazzini,» racconta Raina Telgemeier, una delle protagoniste di questa svolta giovanilista «lo stesso tipo di avventure che appassionava, nell'infanzia, la mia generazione». Californiana, trentanove anni, scrittrice e disegnatrice di storie preadolescenti colorate, sorridenti e insieme capaci di affrontare temi scomodi come la malattia e il disagio psichico, Telgemeier in patria è quasi una rockstar. In queste settimane è impegnata in un lungo tour da tutto esaurito per promuovere la sua ultima creazione, *Ghosts*.

Mentre qui in Italia, dopo l'ottima accoglienza riservata alle opere precedenti, *Sisters* e *Smile* (vicenda autobiografica di una ragazzina alle prese con gravi problemi ai denti), esce – per Il Castoro – *Il club delle baby-sitter*. In cui un gruppo di giovanissime cerca di trovare la propria strada tra genitori severi, nuove famiglie, segreti e bugie.

Raina, i più grandi scrittori di graphic novel adulti creano romanzi splendidi, nessuno può negarlo. Ma i fumetti non devono restare anche una passione da bambini?

Da ragazzina li adoravo, quindi ho sempre saputo che questa forma narrativa è perfetta per lettori giovanissimi. Purtroppo quando ho cominciato la mia carriera, diversi anni fa, le strisce destinate ai più piccoli non avevano molto successo. Ma io e altri autori ricordavamo quanto ci piacessero nell'infanzia, così abbiamo provato a rilanciarle. C'è voluto tempo, prima che l'interesse e l'entusiasmo esplodessero di nuovo. Ora è bello vedere come i graphic novel conquistino tutte le fasce d'età.

Lei però da piccola non si limitava a leggerli: li disegnavi già.

Ho cominciato intorno a dieci anni, con uno stile che ricalcava quello delle mie avventure preferite, come *Calvin & Hobbes*. Ho continuato sul giornale del liceo, poi al college ho studiato illustrazione e tecnica del fumetto. Ma la verità è che al mondo quasi ogni bambino vorrebbe creare comics, perché è un modo meraviglioso per esprimere sé stessi: anche se non si ha ancora fiducia nelle proprie capacità linguistiche, la letteratura visiva fornisce un incredibile strumento di comunicazione e di comprensione delle proprie emozioni.

E tra parole e immagini cosa predilige?

Credo che siano ugualmente importanti. A volte ho disegnato fumetti con storie non scritte da me (come in *Il club delle baby-sitter*, tratto dall'omonima serie di



romanzi di Ann M. Martin, Ndr), ma accade anche il contrario. In entrambi i casi non mi sento troppo a mio agio. L'ideale per me è combinare entrambi gli elementi: la forma d'arte che amo è ibrida per eccellenza.

Ibrida anche nei contenuti, visto che nei suoi libri spesso si affrontano con il sorriso argomenti molto seri.

Io non credo che le questioni più scabrose vadano censurate; credo però che ci debba essere una sensibilità particolare, nel presentarle ai ragazzini. Ecco perché ridiscuto più volte, anche con i miei collaboratori, ogni avventura che creo: solo dopo un esame approfondito mi ritengo soddisfatta del risultato.

L'altro elemento forte delle sue creazioni è l'autobiografia: l'arte è sempre un racconto su sé stessi?

Conosco scrittori che sostengono di non attingere alle proprie esperienze personali, ma credo che non sia mai vero fino in fondo. Non si può prescindere dal fatto che osserviamo tutto ciò che ci circonda con i nostri occhi, non con quelli degli altri. E lo sguardo influenza il modo di raccontare qualsiasi storia. Ovviamente, possiamo mettere in scena personaggi completamente diversi da noi. Credo fermamente, però, che la scrittura migliore sia quella più personale, empatica, capace di allargare il cuore e la mente di chi legge.

Questo vale a maggior ragione se si scrive per i bambini? Vedere i piccoli che si aprono alla lettura è una soddisfazione immensa. Mi scrivono spesso famiglie, raccontandomi di bambini che fanno fatica a leggere, ma che poi prendono in mano un graphic novel e all'improvviso ci riescono, si divertono, non vogliono più smettere.

Infatti negli Usa i romanzi a fumetti, compresi i suoi, sono entrati nelle scuole: un esperimento efficace? Moltissimo, ne ho la prova ogni singolo giorno. Vedo bambini che non avevano mai finito un libro e ora ne portano tranquillamente a termine uno di duecento pagine. È come abbattere un muro. Solo perché un volume ha anche delle illustrazioni non significa che non abbia un contenuto letterario di qualità: cosa che le scuole e le biblioteche hanno capito. E poi c'è la questione del metodo d'apprendimento. Io ad esempio da bambina avevo difficoltà con la matematica e con i concetti astratti: se l'approccio allo studio fosse stato più visivo, avrei ottenuto migliori risultati. In questo senso i fumetti sono in perfetto equilibrio cognitivo, con le informazioni divise tra le parole e le immagini.

A proposito di immagini, lei è molto attiva su Instagram. È la piattaforma che apprezzo di più, perché si fonda sull'immediatezza della comunicazione visuale. Il lato negativo è che la nostra società incoraggia le persone a collezionare follower come status symbol, cosa che non mi piace affatto. Anche per questo cerco di postare solo contenuti che ritengo divertenti, informativi, o che valga la pena dibattere.



È così che si vive in modo responsabile la celebrità?

Il mio atteggiamento verso il lavoro non è cambiato. E ho sempre una vita privata, gli amici, la famiglia. Ma sono molto più esposta allo sguardo degli altri: quindi devo trovare costantemente un equilibrio tra ciò che sono davvero e il mio ruolo pubblico.

«Vedo bambini che non avevano mai finito un libro e ora ne portano tranquillamente a termine uno di duecento pagine. È come abbattere un muro. Solo perché un volume ha anche delle illustrazioni non significa che non abbia un contenuto letterario di qualità: cosa che le scuole e le biblioteche hanno capito.»

Intervista al traduttore Bruno Osimo: «Nella cultura italiana manca la categoria culturale della traduzione».

informalingua.com, 8 novembre 2016

Qual è il ruolo della traduzione nella cultura italiana? Perché nella nostra cultura manca una definizione ben precisa della traduzione? Quali ricadute ha la mancanza di una specifica categoria culturale della traduzione sul panorama professionale della traduzione in Italia? A queste e altre domande ha risposto il traduttore Bruno Osimo. Osimo è docente di scienza della traduzione, traduzione dal russo, traduzione dall'inglese e coordinatore del corso di Mediazione linguistica alla Civica scuola interpreti e traduttori Altiero Spinelli di Milano.

Dottor Osimo, lei sostiene che sapere le lingue e saper tradurre non siano la stessa cosa e che nella cultura italiana manchi la categoria culturale della traduzione. Cosa intende esattamente?

Sono convinto che nella cultura italiana non si riconosca lo specifico della traduzione. Io, ad esempio, ai miei tempi ho studiato lingue e non traduzione. Il corso di laurea era quello di Lingue e letterature moderne ed era tutto quello che c'era per poter diventare traduttori. Oggi però noi sappiamo che sapere le lingue e saper tradurre si esercitano con capacità diverse e che anche a livello cognitivo si tratta di due cose diverse, che culturalmente hanno due fini diversi. Sapere le lingue serve per molte professioni, quasi per tutte quelle moderne. Medici e ingegneri, ad esempio, non possono non sapere l'inglese. Queste figure professionali, tuttavia, possono benissimo non saper tradurre. Un traduttore, invece, deve essere soprattutto un mediatore. Le capacità che richiede la mediazione sono più affini a quelle di un mediatore culturale o di una persona che deve mediare tra due persone. Pensiamo al terapeuta della coppia. Questo deve sapersi immedesimare nella cultura individuale

di ciascuno dei due membri per poter fare da mediatore. Poi però deve arrivare a una sintesi che esprima una cultura terza che non sia nessuna delle culture dei due. Questa cultura terza in gergo tecnico si definisce linguaggio d'intermediazione tra il linguaggio di uno e quello dell'altro. Questo linguaggio di intermediazione deve poter esprimere tutto quello che vogliono dire la persona A e la persona B della coppia nei rispettivi linguaggi. Però deve esprimerli in un linguaggio C che sia comprensibile sia per A che per B. La stessa cosa succede con la traduzione sia scritta che orale. Il linguaggio d'intermediazione, nel caso della traduzione, è un linguaggio e non una lingua.

Lei afferma che in Italia la traduzione ancora non abbia una sua definizione specifica ben precisa. Ci sono altri paesi in cui invece questa è ben chiara e definita?

Se utilizziamo i settori disciplinari dell'università italiana come parametro obiettivo, possiamo notare che non esiste un settore disciplinare dedicato alla traduzione. La traduzione è sparpagliata un po' ovunque tra lingua, letteratura e didattica della lingua. Se poi pensiamo alle associazioni di categoria, credo che la coscienza professionale di traduttori e interpreti in Italia sia tra le più basse del mondo occidentale. Non sono favorevole alle corporazioni, ma segnalo che l'autocoscienza dell'essere traduttori è un sintomo di qualcos'altro. Se lei va in Svizzera, ad esempio, trova tariffe per traduttori anche di cinque volte più alte. In questo paese i traduttori godono di un riconoscimento sociale e intellettuale di alto livello.

Più o meno lo stesso problema degli insegnanti della scuola dell'obbligo.

«Quando non riusciamo a tradurre bene qualcosa dobbiamo ricorrere al pensiero creativo, che è l'unico strumento che ci permette di superare i momenti di intraducibilità.»

Sicuramente c'è qualcosa in comune. La cultura italiana assegna un ruolo simile ad entrambe le figure professionali. Ma questo è un problema di ignoranza. Per insegnare nella scuola dell'obbligo ci vogliono grosso modo tutte le capacità che servono per insegnare all'università. Non è che sia più facile, anzi.

Lo scarso riconoscimento per i traduttori dipende anche dalla scarsità di percorsi di formazione specifici per la traduzione?

I traduttori stessi hanno le loro responsabilità. Non si riesce ancora a dare della traduzione un'immagine professionale. Molto spesso ci si improvvisa traduttori. Molti lo fanno per tappare dei buchi nella loro esistenza.

Adesso poi ci sono internet, nuove tecnologie, i traduttori automatici, i sottotitolatori amatoriali. Veri e propri fenomeni di traduzione di massa a basso costo o addirittura gratuita.

Su questo faccio sempre l'esempio del vino. Quando io ero piccolo se dovevo comprare del buon vino per la mia famiglia dovevo andare dal contadino perché al supermercato c'erano solo le marche scadenti. Adesso se andiamo al supermercato si possono anche trovare vini buoni. Questo significa che negli ultimi cinquant'anni i produttori hanno fatto un buon lavoro per far capire che il vino può essere un prodotto buono o cattivo. Con la traduzione questo non è ancora stato fatto. Ci vorrebbe un processo culturale simile per la traduzione. Un'operazione di marketing per far capire che la traduzione che puoi avere a due euro non è la stessa che puoi avere a venti euro. Quello che sta succedendo a me e anche ad altri colleghi miei coetanei è che lavoriamo sempre meno e che molto spesso il lavoro viene assegnato a principianti molto più cheap. Cosa che di per sé è anche

bella. Il punto è che il lavoro dei professionisti con più esperienza può e deve convivere con quello di chi entra a lavorare in questo settore. Ci potrebbero essere due fasce di prezzo, quella del neolaureato e quella di chi magari ha tradotto per trent'anni i classici della letteratura, come c'è il vino in tetrapak e il Brunello di Montalcino. Per quanto riguarda le nuove tecnologie, la traduzione automatica è stata rimpiazzata dalle memorie di traduzione. Tale tecnologia concettualmente non si basa più sulla linguistica lessicale ma sulla semiotica – a sua insaputa, credo. Le memorie di traduzione si basano su stringhe di testo, e dunque sul contesto, anziché sulle singole parole. Le memorie sono utili, lo ripeto, non per sostituire i traduttori ma per aiutarli. Bisognerebbe che i traduttori fossero mentalmente un po' più elastici e, purtroppo, non sempre è così. Soprattutto i traduttori letterari, che io preferisco chiamare traduttori artistici, non devono vedere la tecnologia come fumo negli occhi. Anche nel campo della traduzione artistica le memorie di traduzione possono essere di grande aiuto.

Può farci un esempio.

Penso alle ripetizioni e alla ricerca esasperata di sinonimi. In questo senso siamo tutti un po' vittime di Cicerone dopo tutti questi millenni. Pensiamo ancora alla ripetizione come a una cosa negativa. Io credo che se Čechov ripete dieci volte una parola nello stesso racconto lo debba aver fatto a ragion veduta.

Passiamo agli aspetti teorici della sua ricerca sulla traduzione. Lei sostiene che il traduttore sia una sorta di antropologo, può spiegarci meglio?

Se noi abbandoniamo l'idea che la traduzione sia una questione di lingua ed entriamo nell'idea che sia un problema di cultura, entriamo di fatto nel dominio

dell'antropologia. In semiotica il concetto di testo quasi coincide con quello di cultura e viceversa. Quando noi affrontiamo un testo affrontiamo una cultura e dobbiamo interpretarla. Anche la strategia traduttiva diventa un tipo di atteggiamento culturale come potrebbe essere quello sciovinista oppure quello multiculturale. I traduttori sono nel contempo protagonisti e sensori dei rapporti tra culture. Il traduttore diventa così non più uno che trasporta, ma uno che crea un linguaggio nuovo ogni volta che traduce un testo nuovo.

Quest'idea si applica solo alla traduzione artistica o anche a quella tecnica e a tutti i tipi di traduzione?

Vale per tutti i tipi di traduzione. Anche se devo tradurre un manuale tecnico mi rivolgo a un lettore modello e ho una dominante. Anche il traduttore artistico è un traduttore tecnico-settoriale. Tra l'altro ci sono molti studiosi dell'Est europeo che hanno dimostrato scientificamente che non c'è nessun motivo di principio per distinguere la traduzione letteraria da quella non letteraria. La cultura e la lingua non sono estraibili l'una dall'altra, per questo preferisco utilizzare il concetto di Agar di «linguacultura». Questa va vista come un organismo vivente e non come un oggetto. E il testo va visto come un processo.

In questo caso sarebbe la traduzione a inglobare la linguistica e non viceversa.

Dal punto di vista della semiotica è così, la linguistica fa parte della semiotica e non viceversa. La traduzione non so, forse questa potrebbe avere un ruolo più forte nella semiotica. Va di moda oggi usare il concetto di traduzione con cose che con la traduzione non hanno nulla a che vedere. La semantica può certamente fare riferimento alla traduzione per molti dei suoi principi. Adesso molti convergono nel cercare i significati nella traduzione. Se tu vuoi sapere cos'è veramente «sedia» traduci «sedia» in un'altra lingua. Quello che resta invariato è il significato di sedia. Quando non riusciamo a tradurre bene qualcosa dobbiamo ricorrere al pensiero creativo, che è l'unico strumento che ci permette di superare i momenti di intraducibilità. Le traduzioni possono essere ad alto

tasso di traduzionalità o a basso tasso di traduzionalità. Il pensiero creativo è particolarmente utile con il primo tipo di traduzioni.

Lei sostiene che una nota del traduttore non sia una sconfitta.

Le note del traduttore non nascondono il fatto che una traduzione sia tale e il lettore in genere non è stupido e quando legge un testo tradotto sa che non si tratta dell'originale. Se diamo fiducia a questo tipo di lettore modello, le note del traduttore sono strumenti per assaggiare la cultura in cui nasce l'originale. Un abuso di queste note, tuttavia, testimonia a mio avviso una velleità sbagliata del traduttore di far avvertire la propria presenza. Le note del traduttore sono però antropologicamente utilissime.

In conclusione, quanto di originale c'è nella sua ricerca e quanto viene da altri linguisti o esperti della traduzione?

Premetto che nella formulazione della mia ricerca mi avvalgo di contributi di illustri semiotici come Lotman e Peirce. Di originale nella mia ricerca c'è il fatto che io utilizzo i contributi teorici di questi semiotici per sviluppare un'idea della traduzione che in quanto tale è originale. Per quanto riguarda l'antropologia, mi sono avvalso del contributo teorico di Agar. Egli ha utilizzato il concetto di traduzione per spiegare ai suoi colleghi cos'è la cultura. Io, invece, ho provato a fare il reciproco. Vorrei ricordare che sia su Lotman che su Jakobson, del cui contributo pure mi sono avvalso, ho scritto due libri in corso di pubblicazione. I due testi si intitolano *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, pubblicato in italiano da Blonk, e *Il manuale del traduttore di Jurij Lotman*, che uscirà in inglese da Tartu University Press e in italiano da marcos y marcos.

Nato a Milano nel 1958, scrittore e teorico della traduzione, Bruno Osimo è docente di Scienza della traduzione, traduzione dal russo, traduzione dall'inglese e coordinatore del corso di Mediazione linguistica alla Civica scuola interpreti e traduttori Altiero Spinelli di Milano. Svolge ricerche nel campo della traduzione.

Professione editor, anima buia della letteratura

I tagli di Lish a Carver, i paragrafi invertiti di Balestrini, i nonsense di Pinketts, l'ego di Busi. Il film *Genius* sull'editor Max Perkins svela i segreti dei «riscrittori» che rendono i testi capolavori

Paolo Bianchi, «Liberò», 9 novembre 2016

Chi scrive un libro oltre il suo autore? Molte più persone di quante si creda. Ci vuole spesso chi lo affianchi, la figura dell'editor, una mente pensante che mette le proprie capacità al servizio di un testo altrui, rendendolo spesso migliore, più leggibile o, in certi casi (autobiografie di calciatori e di celebrità della tv) portandolo a un livello minimo sindacale di comprensione.

Ma grandi furono le lotte fra autori e editor, e parliamo qui di grandi libri, di pietre miliari, quando si trattò di trovare un compromesso fra tutto quello che c'era nella testa dell'artista, e che costui aveva sparso sulla carta in maniera anche torrenziale ed eccessiva, o perfino confusa, e quello che finì sotto gli occhi dei lettori e dei critici.

E comunque, le cose stanno ancora così. Una tensione dialettica pervade molti romanzi, e il risultato finale non ne è che la sintesi. Un film in uscita domani nelle sale italiane, *Genius*, parla proprio di questo. Ricostruisce il rapporto umano e professionale tra Thomas Wolfe (impersonato da Jude Law), lo scrittore nato in North Carolina nel 1900, e Max Perkins (Colin Firth), il suo editor della casa editrice newyorkese Scribner's, l'unica che diede una chance a uno scartafaccio di migliaia di pagine, da tutti considerato un'impubblicabile follia e che divenne il capolavoro *Look Homeward, Angel* (*Angelo, guarda il passato*).

Il film si apre nel famigerato 1929, in una New York bicromatica, grigia e marrone. Quasi tutto è avvolto in questa luce spenta, forse perché il regista Michael Grandage ha fatto in modo da evitare che l'attività di scrittura fosse velata dalla solita splendente

tavolozza retorica dell'estasi creativa. Ma quale estasi creativa: lottare su un testo di quelle dimensioni e di quelle pretese letterarie è come spalare carbone, con la differenza che un minatore sa esattamente quello che sta facendo, il riscrittore procede perlopiù a tentoni in cerca di una luce che illumini l'opera di significato. E poi, come dice Perkins/Firth nel film: «Non saprà mai se ha migliorato l'opera o se soltanto l'ha resa diversa». [...]

L'esempio classico di rapporto autore-editor è quello fra Raymond Carver e Gordon Lish. Carver non sarebbe divenuto il caposcuola del minimalismo se non avesse incrociato il suo destino con uno che, per l'appunto, gli riduceva i testi al minimo. Lish ne tenne anche testimonianza, prendendosene tutto il credito. Il dramma, per il povero editor, è scontrarsi con un autore dall'ego grande come l'Alaska. Dal dramma si passa alla tragedia quando l'autore maniaco di grandezza è anche convinto di essere un genio. Lì si sa quando si comincia, ma non quando si finisce, o meglio: si finisce nel momento in cui un funzionario editoriale ghermisce letteralmente il manoscritto dalle mani dei due, glielo strappa e lo manda in stampa. Il che spiega alcuni curiosi risultati che ci ritroviamo poi sotto la copertina.

Editare un testo vuol dire permettere all'autore di prenderne le distanze, di guardarlo da una prospettiva meno falsata dall'ego. Per questo ci sono scrittori che non pubblicano una riga se questa non ha ricevuto l'imprimatur del loro collaboratore; è una simbiosi. Editing in inglese significa anche «montaggio» (per esempio nel cinema). La costruzione di

«*Davvero miglioriamo questi libri o li rendiamo solo diversi?*»

un dialogo è montaggio. L'alternarsi di piani temporali è montaggio. Dello scrittore Nanni Balestrini si dice che fosse solito prendere un testo, ritagliarne i paragrafi e poi disporli in un ordine diverso.

Gira un succoso aneddoto che riguarda Andrea Pinchetti, autore noto perché scrive i suoi ponderosi testi a mano. La ragazza che glieli batteva al computer, per vendicarsi in seguito a un litigio, mescolò tutti

i fogli. Quello che atterrò sulla scrivania dell'editor della Mondadori era una stratificazione di nonsense. E ce ne volle per ricondurlo a un senso compiuto. Aldo Busi sostiene l'intoccabilità di ogni suo scritto, di ogni sua frase, di ogni sua virgola. L'ho visto però una volta fare le feste a una sua editor. Non so se per ringraziarla dei suoi saggi consigli o se per la riconoscenza di non avergliene forniti...



Le fatiche di «Stoner» nelle lettere del suo autore

Le fatiche di Stoner nelle lettere del suo autore, John Edward Williams.
Nuovi studi e documenti svelano tutti i retroscena sul romanzo cult

Antonello Guerrero, «la Repubblica», 10 novembre 2016

«Non ci vedo un grande potenziale» scrive l'agente Marie Rodell nel 1963. «Ha un protagonista così grigio che sarà impossibile venderlo in edizione tascabile» sentenzia l'editore Simon & Schuster un anno dopo. Così veniva bocciato *Stoner* di John Edward Williams. Eppure, quel romanzo, con il plumbeo ma adorabile professore di inglese dell'Università del Missouri, oggi è venerato da Ian McEwan, Bret Easton Ellis, Nick Hornby ed è un best seller dopo la riscoperta su «The New York Review of Books». Peccato però che Williams sia morto nel 1994, a settantuno anni, in una tenue indifferenza, e oggi sia solo uno «splendido nelle ceneri», come il suo romanzo mai pubblicato *Splendid in Ashes*. Ma ora, grazie ad alcune lettere inedite in Italia, possiamo risalire il doloroso Acheronte dell'autore texano, padre di altri due capolavori come *Butcher's Crossing* e *Augustus*, che nel 1973 gli valse l'unico vero premio della carriera, il National Book Award.

Nel 1958 Williams trova una nuova agente, Marie Rodell, «donna di assoluta rettitudine morale». A lei consegna il manoscritto di *Un difetto di luce* (*A Flaw of Light*), titolo originale di *Stoner*. Williams è ancora stordito dall'incompreso nulla, solo la notte, dall'accusa di plagio per l'antologia *English Renaissance Poetry* e dall'amarissimo flop di *Butcher's Crossing*, precursore di quel «revisionismo» dell'Ovest che confluirà nella *Trilogia della frontiera* di Cormac McCarthy ma bruciato dall'editore Macmillan che lo spaccia come un western anonimo. Comincia così un fitto carteggio tra Williams e Rodell, che si protrae fino al 1963 e 1964, tozzo temporale

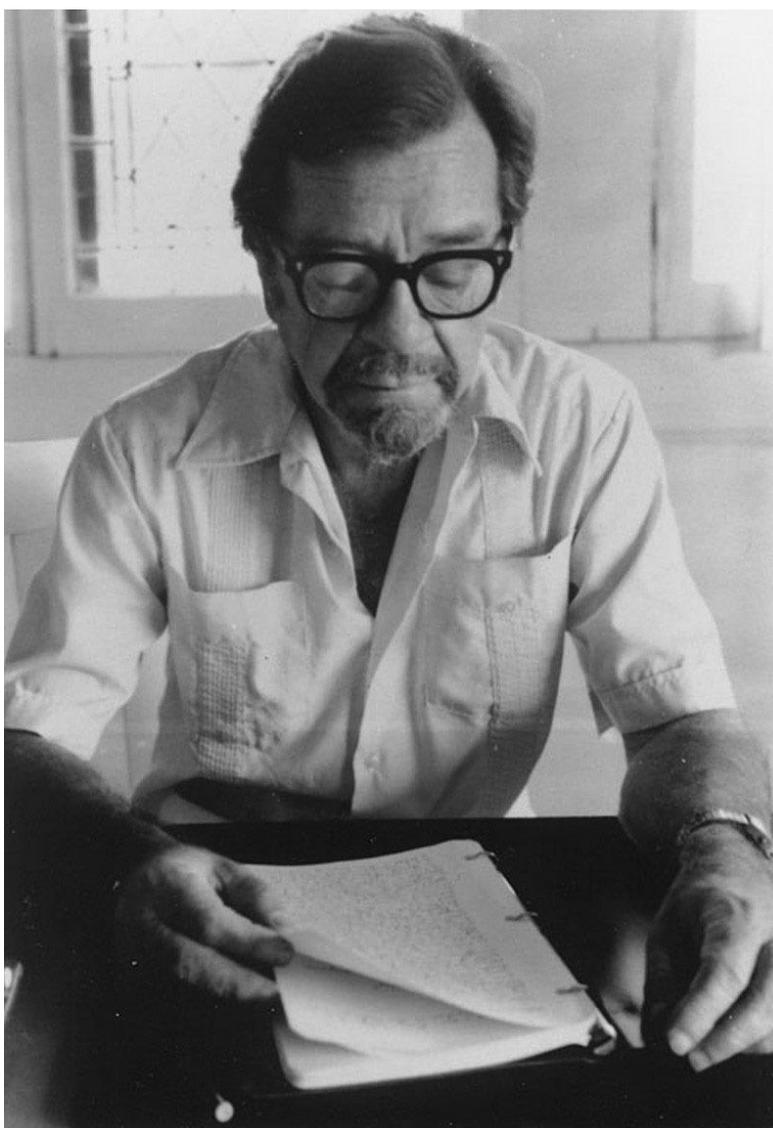
di queste conversazioni, nelle quali si assaporano le lacrime e gli incubi di Williams, che tradisce ansie e progetti, giustifica con affanno i fallimenti, insegue magre affinità con l'avulsa editoria americana. Perché la sua epoca non lo capisce. Anzi lui, fedele a Melville, a London e all'Henry James di *Ritratto di signora*, la detesta. Così come disprezza la Beat generation, la contestazione e gli hippie, perché sfruttando Thoreau e Whitman anteponevano le emozioni alla ragione: «Scrivo dell'esperienza umana per poterla capire, attenendomi perciò a una forma di onestà».

Rodell è dunque il suo Virgilio in un inferno di umiliazioni. Ma neanche lei è convinta del fascino commerciale di *Stoner*: «La sua tecnica narrativa, quasi monotona, è desueta,» scrive il 13 giugno 1963 a Williams «potrebbe risultare deprimente per il lettore medio». Lui fa arrivare la risposta in tre giorni: «Certo non mi illudo che possa essere un best seller. Ma potrebbe essere una sorpresa. Al lettore medio piacerà, o almeno credo». Anzi, «spero», come corretto da Williams a penna.

Ma Macmillan, nonostante avesse già suicidato *Butcher's Crossing*, non si fa scupoli: nein. Lo stesso altri implacabili editori, da Knopf a Doubleday. Williams non si capacita. Chiede a Rodell di «poter apportare qualche modifica per migliorare il manoscritto». Ma lei non glielo concede. Il 21 novembre 1963 Williams è disperato: «Non posso credere che non ci sia qualcuno che pubblichi un buon romanzo come questo». Il 10 marzo 1964 la mazzata di Simon & Schuster. Ma qualche mese dopo, ecco la Viking:

lo pubblica lei. E fa niente che gli perderà il manoscritto originale e cambierà il titolo in *Stoner*: «Sono esausto, ogni cosa per me diventa una soap opera» si sfoga. Anche *Stoner*, però, toppa. Atroce delusione per Williams, come si legge nella preziosa biografia *L'uomo che scrisse il romanzo perfetto* di Charles J. Shields, ora pubblicata da Fazi (traduzione di Nazzeno Mataldi e Franca di Muzio) insieme alla raccolta *La saggezza di Stoner* e a una nuova edizione del romanzo che in Italia ha venduto duecentomila copie. Il sofferto affresco di Williams che ne viene fuori è quello di un buono ma inetto, di un assurdo

avanzo della letteratura, di un aspirante dandy che per settimane abbandonava moglie e figli per confessarsi coi fantasmi e l'alcol. Ma la vera, patetica sete di John Williams era la fama. Quando riceveva un piccolo riconoscimento, per l'intera giornata posava nei corridoi dell'università, nell'attesa che un collega si congratulasse con lui. Ma nessuno gli stringeva la mano. Allora lui, a sera, percorreva il corridoio deserto del dipartimento, chiudeva la porta dietro di sé e si immergeva nel suo desolato nulla, solo la notte. Una lunga teoria di frustrazioni e rifiuti prima della grande fortuna postuma.



«L'unica cosa di cui sono sicuro è che è un buon romanzo; col tempo potrebbe addirittura essere considerato parecchio buono.»

John Williams all'agente Marie Rodell
13 giugno 1963

Cara Marie, è stato un piacere sentirti, e sono felice che il romanzo ti sia piaciuto. Credo di essere d'accordo con te quanto alle possibilità commerciali. Ma credo anche che potrebbe sorprenderci a questo riguardo. Non che mi illuda che possa diventare un best seller o cose del genere, ma se gestito nel modo giusto (c'è sempre questo aspetto), cioè se non viene trattato dall'editore come l'ennesimo «romanzo accademico», come *Butcher's Crossing* che è stato trattato come un western, potrebbe vendere un numero rispettabile di copie. L'unica cosa di cui sono sicuro è che è un buon romanzo; col tempo potrebbe addirittura essere considerato parecchio buono. Nel romanzo succedono molte più cose di quello che appare a uno sguardo superficiale e la sua tecnica è molto più «rivoluzionaria» di quanto sembri. Nonostante tutto penso che sia accessibile anche al lettore comune, o almeno lo spero. Un pomeriggio di qualche settimana fa ho sorpreso la mia dattilografa (una studentessa di Storia del terzo anno e abbastanza mediocre, temo) mentre stava finendo di battere il capitolo 15 e aveva dei grossi lacrimoni che le rigavano le guance: la amerò per sempre.

«Siamo tutti d'accordo che è un libro degno del massimo rispetto, ma ha un protagonista così scialbo e grigio che è molto improbabile che possa guadagnarsi il pane in edizione cartonata.»

Simon & Schuster a Marie Rodell
20 marzo 1964

Cara Marie: ti restituisco con la presente il manoscritto di John Williams «THE MATTER OF LOVE», insieme alla copia del suo «BUTCHER'S CROSSING». Diverse altre persone hanno letto il manoscritto e siamo tutti d'accordo che è un libro degno del massimo rispetto, ma ha un protagonista così scialbo e grigio che è molto improbabile che possa guadagnarsi il pane in edizione

cartonata, e sarebbe quasi impossibile da vendere a un editore di tascabili. Questa, se ricordi, era stata la mia prima reazione, ed era per questo che ti avevo chiesto di prestarmi «BUTCHER'S CROSSING». Temo però che anche questa storia, che include moltissima violenza, sia essenzialmente dello stesso colore. Secondo me la Macmillan ha sbagliato a pubblicarlo come western, come mi hai detto che ha fatto, ma posso capire perché pensasse che fosse il modo migliore per venderlo. È uno scrittore molto piacevole, ma presenta un grosso problema. Perché non è il caso di dargli consigli che possano essere interpretati come uno sforzo non per trasformare l'acqua in vino, ma il contrario.

«Il romanzo verrà pubblicato senza dover passare per quella frustrante ed estenuante trafila di richieste sempre più disperate.»

John Williams a Marie Rodell
30 luglio 1964

Marie, mia cara: è stato un grande piacere essere sorpreso dal telefono, e da notizie tanto liete. Sei stata molto premurosa a chiamare. Come ho detto prima, uno può fingere disinvoltura su queste faccende, ma la verità è che ho accolto con grande sollievo l'assicurazione che il romanzo verrà pubblicato senza dover passare per quella frustrante ed estenuante trafila di richieste sempre più disperate. E non potrei essere più soddisfatto dell'editore. La loro lista di pubblicazione è eccellente, e mai così ampia da essere ingestibile. [...] Ed è più o meno tutto, a questo punto. Non c'è bisogno che ti dica quanto sono grato per il disturbo che ti sei presa con il romanzo. Difficilmente ci farà fare molti soldi (anche se continuo a insistere che con un po' di fortuna potrebbe sorprenderci tutti), ma so che tieni molto al romanzo, come me: e so che anche tu sei felice per questa cosa.

«Non c'è bisogno che ti dica quanto sono grato per il disturbo che ti sei presa con il romanzo.»

Lettere tradotte da Fabio Galimberti
© Frances Collin Literary Agency e Donzelli Fietta Agency

I bambini killer di Napoli e gli operai di Trump frutto delle nuove caste

Intervista a Roberto Saviano, all'uscita del suo nuovo lavoro,
La paranza dei bambini

Massimo Vincenzi, «La Stampa», 12 novembre 2016

C'è un palcoscenico immaginario dove si muovono assieme, fianco a fianco, l'operaio del Midwest che ha sfogato la sua rabbia e frustrazione votando Trump e i soldati bambino che incendiano le strade di Napoli nella nuova guerriglia di camorra. Sembrerebbe impossibile, ma l'occhio della letteratura ha il dono di fare il suo giro e trovare dentro sguardi obliqui l'approdo disvelatore della verità. La chiave di lettura è di Roberto Saviano, lo scrittore che non accetta il recinto della finzione, come un minatore intento a scavare il mondo che ci circonda. In libreria c'è il suo nuovo lavoro, *La paranza dei bambini*, ma il romanzo non resta sugli scaffali, si muove tra noi e ci aiuta a capire un po' meglio quello che i saggisti e i politologi spiegheranno tra qualche anno.

Il libro parla di Napoli e le nuove leve della malavita, ma, anche se l'apparenza c'entra poco, vorrei partire da Trump. Lei vive negli Stati Uniti a lungo e da tempo, che impressione ha avuto di queste elezioni?

Tutti ripetono che nessuno aveva capito niente di quel che stava per accadere: ma c'è un motivo se è andata così, se siamo rimasti tutti sorpresi. La realtà in questo momento è talmente complessa che non bastano i giornalisti o gli analisti per decriptarla: servirebbe l'occhio degli intellettuali, che in America invece hanno rinunciato completamente alla loro funzione. Tranne Gay Talese, non trovate un intervento, un articolo di un grande scrittore su Trump, se non generici appelli pro o contro. Sarebbe stato utile uno come John Steinbeck o Truman Capote

ad anticiparci il successo di Trump. C'è una middle class sempre più impoverita e impaurita che ama il suo linguaggio diretto e violento: magari non ne condivide il contenuto, ma la forma prevale sul contenuto. Invece no, zitti, stanno tutti zitti. Tanto che a me, i colleghi americani chiedono sempre: ma perché scrivi di un'inchiesta o di politica, cosa ha a che fare con il tuo lavoro, ma non ti stufi?

Glielo chiedo anch'io. In tutti questi anni non si è mai stancato di stare dentro il cuore vivo della polemica, sotto attacco e sempre messo in discussione. Chi glielo fa fare?

Certo, ho avuto momenti di sconforto ma a darmi coraggio c'è un sentimento poco nobile: quello della vendetta, non voglio darla vinta a chi mi ha sempre attaccato usando le solite armi: o «quello lì copia» o, all'apparenza il meno grave ma altrettanto pericoloso, «questo lo si sa da anni». Formula perfetta per abbassare il volume sulle cose che uno vuole raccontare e che invece farebbe più comodo a tutti tacere. Ecco io non mi fermo, non spengo la mia voce.

Ma la letteratura ha ancora una funzione sociale?

Io ci credo, ne sono convinto: è il vero motivo per cui scrivo. Oggi il libro allarga i suoi confini: diventa teatro, cinema, televisione e in questo orizzonte può e deve incidere sulle nostre vite, dare il proprio contributo a costruire un futuro più giusto, un mondo migliore. E non è vero che ai boss quello che scriviamo non interessa o non dà fastidio: pensa che

«Una volta nessuno sapeva come vivevano i ricchi, ora li hai sotto gli occhi e questo ti fa impazzire, ti senti un fallito, un signor nessuno.»

incrocio incredibile tra fiction e realtà quando il mio libro sulla cocaina, *ZeroZeroZero*, è stato trovato nel covo di El Chapo.

Chi sono i bambini di paranza?

Sono veri e propri soldati bambini con armi da guerra, spietati che giocano in prima persona e sono diventati i protagonisti assoluti del territorio. I grandi boss hanno fornito i mezzi per gestire le piazze e i giovani se le sono prese con ferocia e voracità. Anche se alla fine si illudono: i veri capi, quelli che tirano le fila, sono sempre i vecchi delle famiglie.

Nel libro appaiono ossessionati dai soldi e dal lusso. È così?

Hanno gli stessi ideali, purtroppo, di tutti i ragazzi del mondo in quest'epoca: vogliono essere ricchi, e lo vogliono subito senza faticare, senza perdere tempo. Adorano i rich kids, quelli che postano le loro foto da straricchi sui siti, e vogliono essere come loro.

Un dettaglio mi ha colpito dei protagonisti: sono figli della piccola e media borghesia, non sono, come si potrebbe immaginare, sottoproletari urbani. Perché?

È un altro degli elementi di contatto con gli Stati Uniti: c'è un'intera classe sociale strozzata dalla crisi che scivola sempre più in basso e le famiglie incapaci di reggere l'urto implodono. Questi ragazzi di Napoli vedono i loro genitori strozzati dal mutuo per la casa, dal prestito per l'auto e decidono di prendere la scorciatoia, per sé stessi ma anche per la mamma e il papà, per tirarli fuori da quella miseria.

Il filo dunque che lega l'elettore arrabbiato di Trump alla realtà che lei racconta qual è?

Ovvio che ci sono differenze enormi, specificità che

sarebbe sbagliato assimilare ma il dato comune sono i dimenticati, quelli messi ai margini. Intere parti sociali vengono fatte a brandelli, lasciate fuori da tutto, dal lavoro, dall'istruzione, dalla vita insomma, nel nome di un progresso sempre più veloce. La verità è che sono tornate le caste. I nostri genitori lottavano duramente, lavoravano sapendo che avrebbero avuto l'occasione di salire un gradino della scala: si sarebbero potuti comprare un appartamento, mandare a scuola i figli. Adesso non è più così. Sai già in partenza che non ce la puoi fare, che sei e sarai sempre un escluso. Non parlo solo dei proletari ma anche dei borghesi che vedono ormai impossibile un futuro migliore per sé e per i propri figli. Negli ultimi tempi mi ha colpito un dato: guardate il censo degli scrittori americani più famosi, sono tutti ricchi o molto ricchi. Questo è un segnale, significa che a interi strati della popolazione sono chiuse le porte dei lavori intellettuali.

E da qui alla rabbia il passo è automatico.

Esattamente. Quelli che restano fuori cercano il colpevole, quello che li ha messi in disparte e poi nutrono invidia. Forse oggi il sentimento più popolare, generato e alimentato da internet: una volta nessuno sapeva come vivevano i ricchi, ora li hai sotto gli occhi e questo ti fa impazzire, ti senti un fallito, un signor nessuno. I ragazzi di Napoli vedono questi video di lusso sfrenato e si dicono: quanti straordinari dovrei fare per arrivare lì? E la risposta li porta sulla strada.

All'inizio parlava del linguaggio di Trump, cosa l'ha colpita?

È un altro dato globale. Lui usa frasi sgradevoli, insultanti, razziste e sessiste ma chi le ascolta le percepisce per vere, genuine. La maleducazione è il nuovo

«Chi nasce sul mare sa che c'è il mare della fatica, il mare degli arrivi e delle partenze, il mare dello scarico fognario, il mare che ti isola. C'è la cloaca, la via di fuga, il mare barriera invalicabile. C'è il mare di notte.»

grande lasciapassare. La donna del Texas che sente aggredire un'altra donna magari non lo condivide ma in un angolo della mente pensa: però è sincero. Oggi il paradosso è che la buona educazione viene vissuta come falsa, come un trucco usato dal potere per ingannare i più poveri.

*Dopo due anni, oggi torna a Napoli a presentare nel ri-
one Sanità il suo libro, cosa prova?*

Una grande emozione e gioia. Il nuovo teatro Sanità è un luogo a me caro, che aiuto da anni insieme ai preti di strada e agli altri volontari. È un posto magico con ragazzi animati da un'enorme passione e

molti di loro sono anche bravissimi: accadono cose eccezionali su quel palco. Anche se non diventeranno attori professionisti imparano che esiste un mondo migliore da costruire e dove vivere. E poi il ritorno mi procura una gran fame.

Scusi?

Sì, fame, golosità allo stato puro: in quelle strade c'è un posto che a detta dei critici anglosassoni fa la miglior pizza al mondo, di solito non ci azzeccano ma questa volta hanno ragione in pieno. E poi c'è un dolce inventato da un pasticcere geniale: si chiama fiocco di neve. Non vedo l'ora.



© Alessandro Cosmelli

Poesia e pop sublime dell'asceta del rock

Scompare a ottantadue anni Leonard Cohen, intenso cantautore
e uno dei più influenti artisti del Novecento

Giuseppe Videtti, «la Repubblica», 12 novembre 2016

Era preparato. Attrezzato, come si dice in psicoanalisi. Leonard Cohen, cantautore, poeta e narratore canadese morto a Los Angeles a ottantadue anni il 7 novembre (la notizia è stata data solo ieri), se n'è andato con un corredo funebre perfettamente in ordine. Ricco di parole e note scarne, ma non meno splendente del tesoro di Tutankhamon. Il «dirge» era già stato intonato dalla voce di un rabbino in *You Want It Darker* – l'album d'addio che aveva presentato al pubblico poche settimane fa, con il distacco e la serenità di sempre – senza lasciar intendere che quelle parole di serena accettazione («sono qui, mio Signore, sono pronto») fossero solo dettate dalla consapevolezza dell'impermanenza, ma anche dalla certezza di un'imminente dipartita. Non era difficile indovinarlo, il vecchio Leonard citava le Scritture e chiamava intorno a sé la famiglia (il figlio Adam in veste di produttore), un estremo ricorso all'infanzia e agli affetti prima di dire addio. Ci eravamo aggrappati a quella voce immacolata, rassicurante, per niente screpolata dagli anni e dalla malattia, saggia e autorevole, per scongiurare il pensiero che lui, come Bowie, si stesse congedando dal mondo usando l'arte come viatico per l'aldilà – David sfidando con *Blackstar* l'oscuro terrore dell'inconosciuto, Leonard accarezzando la certezza di

un nuovo inizio. Seducente fino alla fine, anche se Borsalino e gessato avevano preso il posto di jeans e dolcevita con cui l'espatriato scese al Chelsea Hotel in quegli anni Sessanta in cui *Suzanne*, *Bird on the Wire* e *Famous Blue Raincoat* diventarono il passepartout di una generazione che venerava i beatnik senza averli conosciuti e di una schiera d'interpreti (da Judy Collins a Nina Simone) a caccia di canzoni potenti. Trattava angosce, turbolenze, fragilità, paure e paranoie con la stessa sublime delicatezza con cui gli veniva di raccontare lo stupore indifeso del maschio nel momento dell'orgasmo (*Dance Me to the End of Love*) o la crudeltà della malattia che aggredisce la virilità («I ache in the places where I used to play», «ho dolore in quei posti che mi davano piacere», cantava alludendo ai problemi di prostata in *Tower of Song*); la stessa grazia con la quale fece convivere mitologia e pansessualità nel romanzo *Beautiful Losers*. Non gli venne mai di predicare contro i padroni della guerra, dava per scontata la ferocia degli umani; preferiva concentrarsi sulle sue battaglie, sui demoni che esorcizzava in solitudine: da giovane nell'isola di Idra, in Grecia; in maturità nel monastero buddhista di Mount Baldy, cento miglia da Los Angeles, dove si ritirò nel 1993 per otto anni.

*«Dobbiamo imparare il coraggio di fermarci alla superficie.
Dobbiamo imparare ad amare le apparenze.»*

Lo scovai lì, nel 1997, quel giorno di settembre in cui il terremoto fece tremare Assisi. In montagna era già freddo, mi accolse nell'umile cella, rasato, infradito ai piedi, vestito da monaco. «Sicuro che vuol restare per la notte? Dovrà dormire sulla mia stuoia, tanto io sarò di là a vegliare Roshì, il mio maestro è malato. La chiamerò alle quattro per la meditazione del mattino» sussurrò prima di congedarsi con un inchino.

Il silenzio era d'obbligo, fu un'intervista sussurrata. «Perché è venuto fin quassù? Babilonia non mi ha ancora dimenticato?» scherzò dopo la colazione a dir poco frugale, divertito dai crampi che mi tormentavano dopo troppe ore nella posizione del Buddha.

Avrei giurato che si sarebbe addormentato per sempre in quel silenzio irreale, niente più canzoni né poesie né sesso. Invece quattro anni dopo lo ritrovai a Milano, elegantissimo, una sigaretta via l'altra, profumato di Habit Rouge – il ritratto dell'ultimo Leonard Cohen – e in mano il disco del ritorno a Babilonia (*Ten New Songs*). «Come vede non era una vocazione duratura» disse. Ma *You Want It Darker* ci assicura che non aveva dimenticato le parole con le quali mi congedò quel giorno di settembre a Mount Baldy. «Il vero amore è il coraggio dell'addio; la vera vita è inaugurata dalla morte.» Sacrosanto. Ma a chi si è nutrito di canzoni di amore e odio fa male pensare che se ne sia andato proprio ora che il Nobel non è più un miraggio.



In punta di penna

Si moltiplicano le scuole di calligrafia, i maestri sono sempre più richiesti. E artisti e scienziati sono d'accordo: scrivere a mano fa bene alla mente

Roselina Salemi, «D» di «Repubblica», 12 novembre 2016

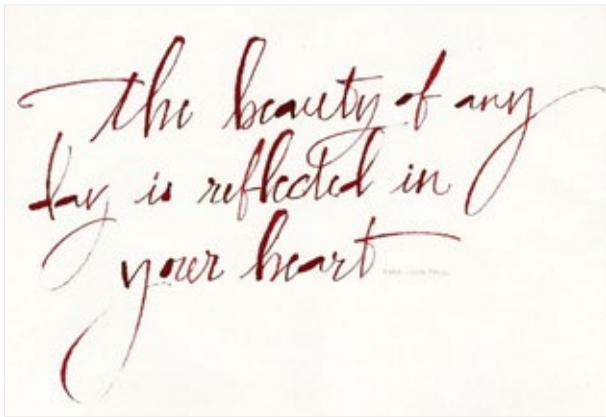
Sembrava proprio finita. La scrittura a mano? Una curiosità. La calligrafia? Poco importante. Anche i medici, da sempre accusati di scarabocchiare ricette incomprensibili, oggi stampano prescrizioni immacolate poggiando il dito sul touch screen, e basta calunnie («scrivi come un dottore», cioè malissimo). Le lettere d'amore sono diventate like e superlike, volano via chat o email, se compromettenti si autodistruggono su Snapchat. Finita, finita: siamo entrati in un mondo che non può vivere senza nutella, ma senza scrittura sì.

Eppure non è del tutto vero. Ogni fenomeno produce i suoi bravi anticorpi. L'eccesso di connessione e messaggistica ha provocato richieste di digital detox, anche estreme. Il fascino della manualità, diventata esotica, sta portando alla riscoperta del segno da parte dei Millennial, e sulla domandona «la scrittura a mano ha un futuro?» la Società calligrafa italiana ha costruito un convegno internazionale (Milano, Archivio di Stato, 25-26 novembre) chiamando a raccolta le sue star. C'è Ewan Clayton, calligrafo inglese di fama planetaria, rimasto chiuso in un monastero per cinque anni («amanuense del Ventesimo secolo» si definisce) e catapultato nello Xerox Parc a Palo Alto, dove sono state inventate le finestre di Windows. Di suo possiamo leggere *Il filo d'oro. Storia della scrittura* (Bollati Boringhieri). C'è Brody Neuwander, text artist americano che ha collaborato al visionario film di Peter Greenaway *L'ultima tempesta*: al centro, i ventiquattro volumi della biblioteca di Prospero, compendio dello scibile umano e fonte di poteri magici. E c'è Angela Webb,

presidente della National Handwriting Association, che si batte perché la scrittura a mano non sparisca dalle scuole.

Non si tratta di egocentrici passatisti che difendono l'indifendibile, come i detrattori dei libri stampati da Gutenberg, convinti che l'allora nuova tecnologia avesse un che di demoniaco. Clayton è ottimista: «Le tecniche vanno e vengono. Ciò che oggi ci sembra all'avanguardia domani sarà superato. Le generazioni future non smetteranno mai di provare piacere nello scrivere. E negli scritti cercheranno sempre la bellezza».

Cacciata dalla porta principale, la scrittura rientra da ogni minuscola finestra. Si esprime in forme minimaliste, ma il messaggio è chiaro: c'è voglia di qualcosa di meno artificiale. Alle sfilate, le buste degli inviti e i posti assegnati sono spesso scritti a mano: per fashion show che esaltano l'unicità e l'artigianalità. Ricettario, guest book, notes to do list, set inviti e segnaposti di Fabriano Boutique piacciono anche alle padrone di case più digitali. Il mestiere del «pittore di insegne» sta conoscendo un revival e ci sono severi corsi per imparare (signpainting). A Genova l'ottantenne Alberto Berra, che realizza insegne rigorosamente a mano, si è visto offrire più lavoro di quanto si aspettasse. Così com'è sorpresa dall'imprevisto successo Silvia Tosi, designer milanese, autrice degli *Short love message* e degli ormai famosi quadri *Voglio per te*, diventati un must per lauree, compleanni e anniversari: le racconta le caratteristiche della persona (hobby, sogni, desideri, lavoro) e lei li trasferisce su tela con grafia rotonda, infantile,



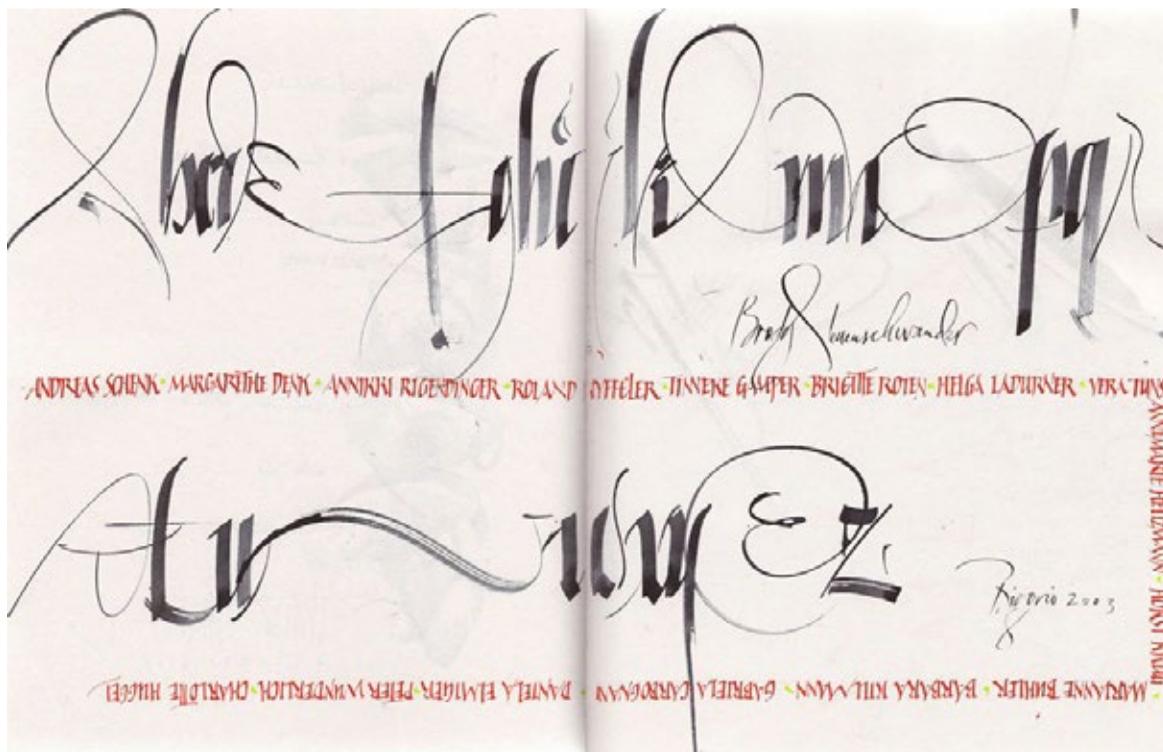
«Le tecniche vanno e vengono.
Ciò che oggi ci sembra
all'avanguardia domani sarà
superato. Le generazioni future
non smetteranno mai di provare
piacere nello scrivere. E negli scritti
cercheranno sempre la bellezza.»

intercalata da minuscoli, coloratissimi disegni. E per quanto buffo e scarsamente calligrafico sia, il manuale-romanzo di Amalia Andrade, trent'anni, colombiana, strano diario con frasi a stampatello e schizzi ironici, è andato a ruba: *Come sopravvivere al mal d'amore. Guida di automedicazione per cuori infranti* (Fabbri) nasce da lacrime, penne e pennarelli. Francesca Biasetton, dal 2010 presidente dell'Associazione calligrafica italiana, che ha collaborato con stilisti (Martino Midali) e registi come Giuseppe Tornatore (suoi i titoli di *La leggenda del pianista sull'oceano*) difende la scrittura a mano, a cominciare dalla lista della spesa. «Serve a ritagliarsi tempo interiore. E perché vogliamo l'autografo delle star? È una prova di autenticità. È un legame. Nell'ultimo film di Woody Allen, *Café Society*, la protagonista offre come regalo d'anniversario al fidanzato, che ha già una moglie, una lettera d'amore di Rodolfo Valentino. E non dimentichiamo che chi prende appunti durante una lezione ricorda più e meglio di chi registra, filma o fotografa: mentre scrive, abbrevia, sintetizza, estrae i concetti principali. Certo, ti devi allenare, devi investire tempo, ma non si può andare sempre di corsa. L'atto di scrivere è complesso, ma aiuta a pensare.» Ne è convinta Joyce Carol Oates, meravigliosa autrice di *Blonde*. «Perché il fatto che io usi la penna vi sembra così strano?» chiede. «Fino a poco fa lo facevano tutti. Scrivere non è altro che la conseguenza del pensare, pianificare e sognare. Questo è il processo in cui si traduce la scrittura, mentre l'altro è solo un modo per registrarla.» Anche le sceneggiature di

Quentin Tarantino vengono fuori da pagine e pagine riempite con una grafia tortuosa ma ordinata: è un rituale, e non potrebbe farne a meno.

In maniera quasi poetica, Giovanni de Faccio (è italiano ma vive in Austria, dove insegna Calligrafia e type design alla New Design University a St Pölten) considera la scrittura «un ponte tra la mente e il cuore». Disegna caratteri digitali, il più noto dei quali è il Rialto df, ma al di là del suo livello di specializzazione consiglia di non perdere la manualità. I giovani – sono tutti d'accordo – scrivono malissimo. E scoprono con terrore l'importanza di una grafia ordinata e chiara solo di fronte a un esame di Stato (avvocato, notaio, magistrato). A Milano, il boom dei corsi per migliorare la grafia non sarà dovuto agli oltre quattromila aspiranti avvocati che si sono presentati per l'abilitazione lo scorso dicembre? Chissà quanti si sono vergognati dei loro scarabocchi...

Alla scuola e ai suoi contenuti tiene molto Anna Ronchi, docente e socia fondatrice di Aci. «La scrittura» spiega «è un atto fisico, non solo intellettuale. È il frutto di un movimento, che coinvolge dita, braccio e spalla. Possiede una dimensione artigianale a cui hanno lavorato moltissimi uomini per favorire la trasmissione di conoscenza. Attraverso le lettere passano suoni e significati. Sviluppare le capacità manuali aiuta anche quelle cognitive. Ci sono ormai molti bambini con disgrafia: hanno difficoltà a scrivere ed esprimersi, problemi psicomotori. Perché succede? Si impara a scrivere in fretta, con quattro tipi di lettere contemporaneamente, maiuscolo



e minuscolo, stampatello e corsivo. È troppo. La controprova? Quando migliora la scrittura, anche la semplice leggibilità, migliora la resa scolastica. Dopo le tastiere, il touch screen è stato il colpo di grazia, eppure le neuroscienze dimostrano che l'apprendimento della scrittura favorisce l'organizzazione mentale».

Forse è per l'obbligo della calligrafia che i cinesi sono più portati al calcolo matematico. Il designer Xie Haiping (che ha sfilato a Milano all'interno dell'evento Fashion Shenzhen, all'ultima settimana

della moda) ha mandato in passerella fanciulle vestite di pannelli impalpabili coperti da fascinosi ideogrammi: un modo per rivendicare la tradizione. E noi? «Stiamo marginalizzando il gesto dello scrivere, ma forse, proprio per questo, è nata una nuova curiosità» sostiene Ronchi. «Nell'ultimo anno, trecento persone hanno frequentato i venti corsi dell'Acì. L'età media si è abbassata. Molti ventenni si sono avvicinati alla calligrafia. Vogliono riscoprirla. Oppure imparare a lasciare una bella firma.» Utile, nel caso diventassero famosi.

*«La scrittura è un atto fisico, non solo intellettuale.
È il frutto di un movimento, che coinvolge dita, braccio e spalla.
Possiede una dimensione artigianale a cui hanno lavorato
moltissimi uomini per favorire la trasmissione di conoscenza.
Attraverso le lettere passano suoni e significati. Sviluppare
le capacità manuali aiuta anche quelle cognitive.»*

L'editore che snobbava le mode

Raccolti gli scritti di Neri Pozza: l'intellettuale vicentino e il suo mestiere eccentrico

Cesare De Michelis, «Corriere del Veneto», 13 novembre 2016

Un editore «anomalo» lo definisce Angelo Colla, che con Neri Pozza condivise le giornate di lavoro nella sede vicentina fino alla sua morte nel 1988 e ora raccoglie in *Vita da editore* (Neri Pozza) una serie di suoi scritti che del mestiere offrono scorci-lettere, ricordi sapientemente montati per offrirsi come un autoritratto.

Perché «anomalo» se Neri i libri li fece sempre per passione, con un entusiasmo mai venuto meno, indifferente al loro risultato commerciale, pur premurandosi che sponsor o mecenati ne coprissero le spese, e, quindi, solo di rado rischiando molto di tasca propria? «Anomalo» perché, ciononostante, ai suoi libri attribuì il valore di un messaggio ideale (solo talora anche ideologico), che impediva qualsiasi distretta indifferenza, ogni cinico disincanto.

Che vendessero poche centinaia di copie o qualche migliaio non bastava a turbarlo e, tantomeno, ad accenderne l'entusiasmo, ma a ognuno che stampò attribuì uno specifico significato, il più delle volte dissonante dai gusti correnti, e il compito di rappresentare nella sua spregiudicata originalità il carattere dell'autore, tanto da impegnarsi in serrati confronti anche con gli amici più cari e stimati affinché ogni sforzo fosse fatto per evitare equivoci o scorciatoie.

Esemplare è il rapporto col giovanissimo Parise, del quale riconobbe a prima vista con sorprendente sicurezza il talento, senza però rinunciare a pretendere il meglio, che invece all'altro sembrava inutile, impossibile e inopportuno: le lettere, che si possono leggere anche in questo libro, sono appassionatamente drammatiche e persino struggenti e spiegano bene il successivo distacco e il definitivo tramonto della stessa amicizia.

Nel fervido panorama dell'editoria postbellica, tra progetti fortemente ideologizzati, ambizioni modernizzanti di interpretare i desideri del pubblico, inevitabili pretese di protagonismo, gli editori «per passione» non furono numerosi e ancor più rari quelli che inseguivano la qualità letteraria, la libertà di pensiero, il gusto del bello, secondo orientamenti consolidatisi tra gli anni Venti e Trenta, dopo il declino delle avanguardie: vien da pensare alla solidarietà conviviale degli amici di «Il Mondo», a certi circoli nei caffè fiorentini, a qualche salotto milanese, il tutto radicato nell'atmosfera esemplarmente isolata della provincia veneta, da sempre diffidente di ogni troppo esplicita novità.

Neri era ben cosciente di questa sua eccentrica collocazione nel panorama degli anni Cinquanta, misurava ogni giorno l'indifferenza dei grandi giornali e dei

«Lei non vorrà dirmi che io sono un editore, sic et simpliciter, che prende un autore e lo stampa. Io sono uno sfruttatore degli autori, nel senso morale, accanitissimo.»

«L'autore deve temere solo di uscire dalla verità.»

loro critici, dei premi maggiori, era anche pronto a coltivare gli orti negletti della poesia, nei quali peraltro si aggirava da imprenditore, amava i narratori soprattutto quando li riconosceva scrittori, ma diffidava delle correnti e delle mode: l'entusiasmo per il Parise di *Il ragazzo morto e le comete* (1951) è davvero esemplare, come quello per il Cibotto di *Cronache dell'alluvione* (1954), o il Laurenzi di *Due anni a Roma* (1957).

Sono questi – i Cinquanta – gli anni più originali e generosi della storia editoriale di Pozza, quando le sue scelte lo distinguono da tutti gli altri assegnandogli un ruolo protagonista rispetto al coro dei neo-realisti o degli «impegnati»; dopo, le collane più autorevoli – non solo Tradizione americana – saranno sostenute e finanziate dall'ambasciata americana e

dall'Usis, e le splendide collezioni d'arte da banche e fondazioni: Neri, certo, non si lasciò piegare dagli interessi altrui, ma i percorsi della ricerca erano il risultato di un ragionevole accordo. È proprio in questa più tarda stagione, tra il 1969 e il 1987, che prende corpo la monumentale *Storia della cultura veneta* «in sei volumi e dieci tomi», dove Neri tra mille difficoltà seppe condurre in porto l'impresa con polso fermo, faticosamente individuando in Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi i direttori che seppero seguirlo in un disegno niente affatto scontato, dove la regione, anziché chiudersi a riccio nella difesa di un'identità perennemente precaria, seppe aprirsi all'area ben più vasta della sua secolare influenza.



Ian McEwan e Julian Barnes: «Noi, gli amici geniali. La letteratura è meglio della realtà».

Dall'infanzia infelice alla liberazione attraverso l'arte, dalla paura del dolore, al conforto che dà il lavoro sulla lingua, ricercando la precisione. Due scrittori inglesi a confronto

Peter Kummel, «la Repubblica», 13 novembre 2016

Non era mai accaduto che Julian Barnes e Ian McEwan, due tra gli autori più rappresentativi della moderna letteratura inglese oltre che amici da decenni, concedessero un'intervista in comune. McEwan ha convinto il collega, di due anni più anziano, ad accompagnarlo in Germania: un'impresa non semplice, dato che dalla morte di sua moglie, Barnes conduce una vita molto ritirata. Ma ora eccoli qui, a parlare di infanzia infelice e liberazione attraverso l'arte, della paura del dolore, ma anche del conforto che dà il lavoro sulla lingua alla ricerca della precisione.

In tedesco esiste il termine «Fremdschämen», che vuol dire vergognarsi per qualcun altro. Una facoltà irrinunciabile per uno scrittore?

BARNES: Per me la debolezza è più interessante della forza, l'impotenza più del potere. Non mi interessano molto gli autori che celebrano la forza virile. Perciò apprezzo Hemingway, secondo me uno scrittore frainteso. La sua immagine è quella di un gigante barbuto e litigioso; ma in verità la sua cifra è la debolezza dell'essere umano: non il coraggio, ma la viltà.

MCEWAN: In certi momenti la vergogna o il pudore rivelano tutto un universo.

Nei vostri libri avete creato entrambi un'infinità di personaggi letterari. Queste figure continuano a esistere in qualche piega della vostra coscienza, dove conducono una sorta di vita propria?

BARNES: Un romanziere rammenta i suoi personaggi in maniera assai diversa dai suoi lettori. Questi

ultimi tendono a vederli come esseri umani reali; mentre noi abbiamo memoria del sangue sulle nostre mani quando li abbiamo plasmati – un po' come un artigiano ricorda le ferite che si è procurato mentre fabbricava una sedia. Siamo pupari: e dunque sappiamo che si tratta di marionette...

MCEWAN: Quando un autore rilegge un suo vecchio libro ricorda soprattutto le cose che non ha scritto, quelle che aveva in mente e che poi ha deciso di lasciar cadere; e le vie che ha rinunciato a percorrere.

In quest'intervista, come nei vostri incontri coi lettori, siete obbligati in qualche modo a recitare la parte di un personaggio di nome Julian Barnes o Ian McEwan: è una componente essenziale del mestiere di scrittore. Per voi è un problema, o fonte di gratificazioni, il piacere di autorappresentarsi?

MCEWAN: Le rispondo con una frase di Philip Larkin: «Faccio finta di essere me». È così che mi sento quando leggo in pubblico. A un certo punto si incomincia a provare disgusto per sé stessi, per il suono della propria voce. Alla fine ci si sente come un venditore ambulante di spazzole degli anni Cinquanta, che suona a tutte le porte sotto l'occhio diffidente delle massaie.

BARNES: Quando mi capita di fare qualche lettura, c'è una frase che appare nella mia testa, come un sottotitolo: «Sei una puttana». Perché naturalmente molte osservazioni sulla propria opera si imparano a memoria; e ci si rende conto di aver inserito nel discorso le stesse pause della sera prima, o anche di aver detto questa o quella battuta come se ci fosse

venuta in mente in quel preciso momento. La gente ride, e si pensa: «È andata bene anche stavolta, puttana che non sei altro!».

MCEWAN: Io mi guarderei bene dall'andare a una mia presentazione! E ieri sera mi ha dato un dannato fastidio vedere Julian tra il pubblico, addirittura in prima fila. Ma oggi tocca a lui e mi vendicherò: andrò a sedermi direttamente davanti al suo naso!

BARNES: Per un autore che abbia una nuova fiamma, il modo più sicuro per mandare tutto a monte è farsi accompagnare da lei in una tournée di letture. C'è il rischio di sentirsi dire: «Se ti ripeti quando parli per due sere di seguito, cosa sarà mai dopo mesi o anni di vita comune?».

Una domanda a Ian: a undici anni i suoi genitori la mandarono in un collegio dove dormiva in una camerata con altri trenta compagni...

MCEWAN: No, erano sessanta!

Cos'ha imparato sulla natura umana, in quelle notti passate insieme a tanti altri ragazzi?

MCEWAN: Il mio collegio era a duemila miglia da casa mia. Ero molto legato a mia madre; non averla più vicina è stato un trauma che ho vissuto in silenzio. Per sopravvivere mi sono ritirato completamente in me stesso. Ma non ho pianto, come facevano tanti altri ragazzi.

Li sentiva singhiozzare di notte?

MCEWAN: Mio Dio, sì. A volte era insopportabile. Io non piangevo. Non ho mai subito vessazioni, forse perché ero delicato, pallido e taciturno. Credo di essere rimasto muto e come irrigidito per tre o quattro anni. Solo a sedici anni ho finalmente rialzato la testa. A un tratto ho scoperto che il paesaggio

intorno alla scuola era stupendo. E ho incominciato ad amare la musica. E per di più ho scoperto che l'amicizia era possibile.

Fino a quel momento non ha avuto amici?

MCEWAN: Tra gli undici e i sedici anni era come se fossi morto. Quando tornavo a casa, su un rumorosissimo Dc-3 – passando per Londra, Roma, Malta e Tripoli –, i miei genitori mi aspettavano all'aeroporto e mi domandavano: «Allora, figliolo, come te la passi?». E io: «Benissimo». Non avrei mai confessato che stavo male. Mi sarebbe sembrato un tradimento verso i miei genitori.

BARNES: Ti obbligavano a scrivere a casa?

MCEWAN: Sì, ogni settimana. «Oggi abbiamo giocato a rugby e vinto trentatré a ventisette. Col tè ci hanno dato le patatine e le uova.» Ecco, queste erano le cose che scrivevo nelle mie lettere.

E neppure un accenno al magone, alla nostalgia di casa?

MCEWAN: Non ero capace. Non riuscivo a confessarlo neppure a me stesso. Negli anni Cinquanta un bambino non avrebbe mai detto in faccia ai genitori: «Sto male». Le mie figliastre lo fanno, ma allora era diverso. Soprattutto i maschi non lo avrebbero mai fatto.

Era un collegio solo maschile?

MCEWAN: Sì. Mi è mancata la passione, il batticuore dei primi appuntamenti. Niente ragazze!

BARNES: Posso chiederti se hai avuto una fase di omosessualità?

MCEWAN: A undici anni mi struggevo per un compagno bellissimo, ero sempre alle sue calcagna. Pensavo: come sono belli i suoi occhi! Sembrava una ragazza. Ma non è successo niente.

Ian McEwan: «Ero molto legato a mia madre; non averla più vicina è stato un trauma che ho vissuto in silenzio. Per sopravvivere mi sono ritirato completamente in me stesso».

Julian Barnes: «Mi dicevo che scrivere era la mia salvezza, il mio modo per poter conversare con un gran numero di persone. Ma forse questa teoria era solo un muro di protezione, per nascondere anche a me stesso le vere ragioni che mi inducono a scrivere».

Per lei, Julian, la situazione era molto diversa, dato che viveva con i suoi genitori.

BARNES: Sì, stavo a casa coi miei, ma anche la mia scuola era solo maschile. E coi genitori mi comportavo più o meno come Ian, anche se li vedevo tutti i giorni. Ho sempre mentito sul mio reale stato d'animo. Dicevo: oggi abbiamo giocato a rugby, è finita trentatré a zero, o cose del genere. Invece mi guardavo bene dal dire che nel Southern Region train un ragazzo mi aveva quasi tirato giù i calzonni. E soprattutto non dicevo che in fondo stavo male. Dei sentimenti non si parlava.

MCEWAN: Eravamo molto soli. A pensarci adesso, quasi inconcepibile!

BARNES: Ma ovviamente c'è una cosa che non dobbiamo dimenticare: tendiamo tutti a travisare il nostro passato. Lo abbiamo riscritto, prima ancora di scrivere i nostri romanzi. Nei miei ricordi mi sono sempre visto come un adolescente molto riservato, un timido topo di biblioteca. Poi, cinque anni fa ho avuto un incontro con un ex compagno di scuola, che mi ha detto: «A quei tempi eri un tipo fracassone e indisponente». Può darsi che fossi diverso da come credevo di essere. Anche perché la mia scuola era molto competitiva: una vera brain factory, che sfornava giovani universitari.

MCEWAN: A me quel clima da brain factory piaceva molto, soprattutto gli esami scritti.

BARNES: Perché non conoscevamo altro; non avevamo modo di confrontare le emozioni della competitività con quelle di una cotta per una ragazza altrimenti non ci saremmo interessati tanto agli esami. Forse avremmo avuto una vita del tutto diversa, addirittura opposta. E magari poi, a quarant'anni,

stufi di bere e fumare canne, avremmo scoperto la letteratura.

Lei, Julian, come l'ha scoperta?

BARNES: A scuola, una volta alla settimana dovevamo vestirci come soldati, con tanto di stivaloni, cinturone, berretto e bottoni tirati a lucido. Fu in quel periodo che iniziai a leggere Dostoevskij, e una cosa mi apparve chiara: tutto quello che ci avevano propinato, la cosiddetta realtà della vita, al confronto con quanto leggevo era solo un teatrino, uno spettacolo da quattro soldi. E non perché le vite dei personaggi di Dostoevskij fossero più interessanti, ma perché erano autentiche, descritte con onestà, a differenza di quanto mi era stato raccontato fino a quel momento. A un tratto ho pensato: i miei genitori non mi hanno detto la verità. E neppure i miei professori, i giornalisti, i politici.

Lei dunque ha trovato più verità nella letteratura che nel mondo reale. Ma non pensa che la letteratura sia anche un modo per parafrasare la realtà, in altri termini che l'autore si nasconda dietro il testo, o tra le sue righe?

BARNES: Se mi chiedono perché scrivo, ho alcune risposte standard: il piacere di raccontare, il gusto di lavorare sulla lingua, l'intima comunicazione con persone sconosciute. Ma forse esistono anche altre ragioni. Da giovane ero incredibilmente timido. A poco più di trent'anni lavoravo al «New Statesman», e alle riunioni di redazione non riuscivo a dire neanche mezza parola. Ero irrigidito dal terrore che qualcuno mi facesse una domanda costringendomi a parlare. Mi ero costruito una teoria su misura: mi dicevo che scrivere era la mia salvezza, il mio modo

per poter conversare con un gran numero di persone. Ma forse questa teoria era solo un muro di protezione, per nascondere anche a me stesso le vere ragioni che mi inducono a scrivere. Forse non voglio neppure conoscerle. Freud non ha detto che gli autori scrivono per far soldi...?

MCEWAN: ...e per farsi amare dalle donne. Sì, è questo che ha detto. Vorrei raccontare una storia di quando avevo undici o dodici anni. Un insegnante mi mandò nell'ufficio del direttore per recapitare qualcosa alla segretaria, che però in quel momento non c'era. Sul tavolo vidi un fascicolo intestato a me. Sapevo che non avrei dovuto aprirlo, ma al tempo stesso mi dicevo: è qualcosa che mi riguarda.

BARNES: E che hai fatto?

MCEWAN: L'ho aperto, col cuore che batteva a mille... E ho letto queste parole: «McEwan is an intimate boy» – un ragazzo riservato. Quella parola ha

MCEWAN: Indubbiamente ha ragione. Chi è nato in quest'angolo sicuro che è la nostra Europa lo deve riconoscere: siamo tra gli scampati. Ci sono state risparmiate indicibili sofferenze.

BARNES: Eppure penso che in verità tutt'e due abbiamo conosciuto il male nel campo ristretto dei rapporti interpersonali.

MCEWAN: Però non abbiamo mai subito minacce, ferite, torture...

BARNES: Questo no. E non credo che saremmo disposti a scambiare le nostre vite con altre più tormentate e rischiose nella speranza di poterne distillare qualcosa di meglio in campo letterario... Ma abbiamo la nostra immaginazione. Partendo da un'esperienza dolorosa, anche se piccola e sopportabile, riusciamo a immaginare una sofferenza infinitamente più grande e lacerante. È questo il lavoro dello scrittore.

Ian McEwan: «Se un romanzo è veramente grande ha sempre in sé qualcosa di incoraggiante, per quanto buio sia il mondo che descrive».

scatenato come un'esplosione nella mia testa. Ero incapace di continuare a leggere, ho fatto un passo indietro da quella scrivania... Poi, in biblioteca, ho cercato sul dizionario la parola «intimate». Pensavo che si potesse essere in intimità con qualcun altro, ma qui il termine era usato come intransitivo. Allora ero in intimità con me stesso? Quella definizione mi ha sconvolto.

Sul web ho trovato un'interessante descrizione del suo carattere, Ian. Vuole che gliela legga?

MCEWAN: Sarà forse quello che non sono riuscito a leggere nel mio fascicolo?

No, sono frasi scritte a commento di una sua intervista uscita su YouTube, da qualcuno che la descrive come un uomo sensibile, mite e profondamente inquieto per i mali del mondo, che però non ha mai vissuto sulla propria pelle. Pensa sia vero?

Esiste un dolore troppo grande per farne un'opera letteraria?

BARNES: Ho letto una volta su «The New Yorker» un articolo che descriveva i supplizi praticati nell'ex Jugoslavia. Non dimenticherò mai alcuni episodi riferiti in quel testo. Anche ora, a distanza di tempo, mi fanno troppo orrore per poterne parlare. Naturalmente uno scrittore dovrebbe guardare in faccia l'orrore, andare dove accadono questi fatti. Ma io non me la sento di permettere che quelle scene prendano possesso della mia mente; e neppure di scaricarle nelle menti di altre persone.

Perché raccontare il male?

BARNES: Flaubert fu accusato di essere ossessionato dai mostri e dal male – de Sade, Nerone... La sua risposta: questi mostri ci spiegano la storia degli umani. Servono a questo: ci dobbiamo spiegare la nostra storia.

Shakespeare è unanimemente riconosciuto come il più grande autore teatrale. Esiste l'equivalente – un autore che si possa considerare come il più grande di tutti i tempi – anche nel campo della narrativa?

BARNES: Non credo.

MCEWAN: Il posto è ancora libero, Julian!

BARNES: Beh, di fatto l'ho occupato io, Ian. Solo che non te ne sei accorto. Stavi dormendo quando è successo.

McEwan, il grande Philip Roth, che lei ha conosciuto bene quand'era un giovane scrittore alle prime armi, le ha dato un consiglio: «Scrivi come se i tuoi genitori fossero già morti». Ora i suoi genitori sono scomparsi, ma ci sono i suoi figli. Così lei si trova ad avere nuovi testimoni. Pensa che oggi Roth dovrebbe dirle: «Scrivi come se non avessi figli»?

è bene quel che finisce bene) è considerato reazionario.

MCEWAN: Il giovane ha conquistato la fanciulla, iniziano i preparativi delle nozze, suonano le campane della chiesa... Così, si concludono i romanzi di Jane Austen. Ma con quel tipo di felicità abbiamo chiuso, a cominciare da George Eliot, se non prima. BARNES: Pensiamo entrambi che il nostro compito non sia quello di dispensare consolazioni fittizie. In realtà, a me piace non concedere al lettore questo tipo di conforto.

MCEWAN: Ma proprio questo, di rimbalzo, può essere in qualche modo consolante.

BARNES: Citerò un passaggio dalla corrispondenza tra Flaubert e George Sand, che ha scritto: «Io cerco di dare conforto al lettore; tu gli dai la disperazione». Risposta di Flaubert: «È questo che vedono i miei occhi». Credo però che si possa trovare un

Julian Barnes: «Partendo da un'esperienza dolorosa, anche se piccola e sopportabile, riusciamo a immaginare una sofferenza infinitamente più grande e lacerante. È questo il lavoro dello scrittore».

MCEWAN: Io questo l'ho sempre fatto: fin dall'inizio ho scritto come se i miei genitori fossero già morti.

BARNES: Tutti gli scrittori lo fanno. Ma penso che la frase sui genitori vada riferita all'intera cerchia delle persone a noi più vicine: amici, amanti. Il concetto è la necessità di rinunciare a ogni riguardo per entrare in quello che è il processo essenziale della scrittura.

MCEWAN: Quando uscì *Primo amore, ultimi riti*, mio padre era combattuto tra l'orgoglio sfrenato per il fatto che avessi pubblicato un libro e l'orrore per il suo contenuto. Prevalse l'orgoglio. Distribuì un gran numero di copie del romanzo ai suoi colleghi. Forse avrebbe fatto meglio a non farlo. In ogni caso ai miei figli mando tutto quello che scrivo. A volte anche a puntate, prima ancora di aver finito il libro.

Ai tempi nostri, come concludere una storia? Oggi il motto di Shakespeare «all's well that ends well» (tutto

grandissimo conforto in una descrizione veritiera della disperazione.

MCEWAN: Se un romanzo è veramente grande ha sempre in sé qualcosa di incoraggiante, per quanto buio sia il mondo che descrive.

BARNES: Le storie di Ian, come le mie – anche le più cupe – si concludono invariabilmente con una promessa di futuro: ci sarà sempre un dopo. Lasciamo che sia il lettore a decidere se il seguito sarà consolante o meno.

Una volta, durante il lavoro di ricerca per «Miele» McEwan ha detto: «In fondo siamo tutti un po' spie: nascondiamo le nostre vere motivazioni e cerchiamo di carpire la missione segreta della vita altrui». Vi è mai capitato di spiarvi a vicenda – cercare di sapere cosa l'altro avesse in mente, cosa stesse progettando o scrivendo?

BARNES: Sarebbe un modo per poter finalmente scrivere in mcewaniano. Potrei tentare con un titolo

«Rubarci idee non avrebbe senso: siamo scrittori troppo diversi.»

come *Sunday*... (alludendo a *Saturday* di McEwan, Ndr); e tu, Ian, potresti scrivere *Il bassotto di Goethe* (riferimento al suo romanzo *Il pappagallo di Flaubert*, Ndr). Ma, seriamente, nel nostro caso lo spionaggio sta tutto nel leggere i libri l'uno dell'altro. Rubarci le idee non avrebbe senso: siamo scrittori troppo diversi.

MCEWAN: Sì, tieniteli pure stretti, i tuoi dannati segreti! Però sarebbe un quadretto niente male: io che entro nel mio studio e ti colgo sul fatto mentre stai chino sul mio computer...

Traduzione di Elisabetta Horvat



Ritratto di Peter Greenaway

Arte e cinema: conversazione tra il regista gallese e la scrittrice Elena Stancanelli

Elena Stancanelli, «la domenica» di «la Repubblica», 13 novembre 2016

«Un film» dice Peter Greenaway nel foyer del teatro Argentina «ha tre movimenti: l'idea iniziale, la messa in scena e il montaggio. Ogni passaggio ha bisogno di una specifica preparazione: la scrittura come punto di partenza, l'arte visiva, la tecnica che trasforma la serie di immagini in una storia. Io li conosco bene tutti e tre». Nato nel 1942 a Newport, nel Galles, Peter Greenaway è in Italia per accompagnare *Nightwatching*, il film ispirato al quadro di Rembrandt conservato al Rijksmuseum di Amsterdam. Che viene presentato dal distributore, Lo Scrittoio, in maniera non tradizionale, con una mini tournée nei teatri. «Volevo diventare un pittore. Ho una formazione solida, classica, ho frequentato la scuola pubblica inglese e ho imparato quello che c'è da sapere sulle scienze umane. Poi per cinque anni ho studiato arte al college. Infine, quando ho deciso di dedicarmi al cinema, ho lavorato come montatore. Posso dirlo con cognizione di causa: il ruolo più importante, al cinema, è quello del montatore.»

Il suo primo film è del 1982, *I misteri del giardino di Compton House*: la musica di Michael Nyman (che collaborerà con lui per altri undici film), il Diciassettesimo secolo (e quelle parrucche e costumi che solo lui riesce ad affrancare dal ridicolo), l'immagine costruita come un quadro, le tavole imbandite, l'ossessione per le vite degli artisti... C'è già tutto. Nel 1987 gira *Il ventre dell'architetto*, storia di un Stourley Kracklite che viene a Roma per allestire, nel complesso del Vittoriano, una mostra su Étienne-Louis Boullée, visionario architetto settecentesco del quale nessuno dei progetti fu mai realizzato. Convinto che la moglie lo tradisca e lo stia avvelenando, precipita in un delirio visivo e psichico, cullato da una attualizzata sindrome di Stendhal.

«Roma» dice Greenaway «è il nocciolo della cultura europea. È stata al centro della storia per tre secoli e mezzo, nessuna città è stata così importante e così a lungo. Atene ha avuto un momento di enorme fortuna, ma poi è scomparsa del tutto dal radar della cultura. Ho vissuto qui per un anno, quando giravo il film, ma non parlo italiano e sono solo un turista. Non posso dire niente tranne che ho settantaquattro anni, e sono venuto a Roma la prima volta quando ne avevo tredici, e ogni volta vengo sopraffatto dall'emozione».

Il ventre dell'architetto parla di... «sesso e morte,» mi interrompe Greenaway «tutta l'arte parla solo di sesso o morte, di cos'altro dovrebbe parlare? Balzac suggerisce anche il denaro, ma il denaro ci serve a negoziare il sesso, ad allontanare, per quanto è possibile, la morte. Basta pensare a Shakespeare. L'orgasmo è chiamato piccola morte ed è l'unica cosa che riguarda ognuno di noi. Io non so niente di lei,» dice indicandomi «ma so che morirà e che è nata attraverso un atto sessuale. Tutto il resto è opinabile, accidentale: nazionalità, religione, razza...». L'architettura è una sua grande passione. «Lo è, credo sia il rifugio di ogni altra arte. Ma ho la sensazione che ultimamente gli architetti, penso a Frank Gehry e Libeskind, abbiano smesso di lavorare per la posterità, e si dedichino, come tutti, all'effimero.» Crede che anche il cinema sia un'arte effimera, che sparisca? «Credo che stia già morendo. Se n'è accorta persino Hollywood e sta cercando qualcos'altro. Forse le serie tv sostituiranno il cinema blockbuster, forse l'hanno già fatto. Nella Grecia classica c'erano i teatri, poi sono venute le chiese, il melodramma ha imperversato per secoli e adesso è praticamente morto. Se si esclude la *Lulu* di Alban Berg e il lavoro di Philip Glass, il Novecento

ha decretato la morte dell'opera lirica, sostituita appunto dal cinema. Dopo il cinema verrà sicuramente qualcos'altro, no?» Che cos'è il cinema, secondo lei? «Non è scrittura. Gli scrittori non dovrebbero occuparsi di cinema, per nessuna ragione.» Vorrei dirgli che l'autore di quello che lui dichiara essere il film più bello della storia, *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais, è Marguerite Duras, ma taccio. Non è facile contraddirlo, è ironico, intelligentissimo, parla un inglese colto contro il quale non è possibile combattere. «Mio nonno» dice «avrebbe definito il cinema come un grande schermo in fondo a una sala buia, dove siedono molte persone una accanto all'altra. Lei lo definirebbe ancora così? No di certo. Avrò in tasca uno smartphone, sul quale può vedere i miei film, io stesso posso spedire il mio lavoro agli amici a Pechino con un gesto, in pochi secondi. Si ricordi: il mezzo è il messaggio. L'arte deve prima di tutto comunicare, compito di un bravo artista è quindi saper immaginare sempre quale sia il modo migliore per comunicare quello che deve». Ma non le fa impressione sapere che si possono vedere i suoi meravigliosi film in uno schermo così piccolo, con un audio pessimo, nella distrazione totale? «Ovvio che sarebbe meglio schermo gigante, audio perfetto e tutta l'attenzione dello spettatore. Ma io non voglio perdere tempo a occuparmi di cose che non esistono più.» Non è scrittura, non è neanche immagine visto che la si può distruggere rimpicciolandola in un quadratino da tenere in tasca, e quindi cos'è il cinema, chiedo. «Gliel'ho detto: montaggio. Nel 1931 Eisenstein, l'inventore del montaggio cinematografico e forse il più grande regista di tutti i tempi, va in Messico a girare un film sulla rivoluzione. Aveva appena diretto *La corazzata Potëmkin*, era un regista conosciuto anche in America ma Stalin non

«*Il cinema non è scrittura.
Gli scrittori non dovrebbero occuparsi
di cinema, per nessuna ragione.*»

«*Hollywood sta cercando qualcos'altro.
Forse le serie tv sostituiranno
il cinema blockbuster.*»

lo amava più, era deluso dai suoi ultimi film. Per dispetto decise che doveva tornare in Unione Sovietica e Eisenstein dovette abbandonare il film. Affidò il girato allo scrittore Upton Sinclair, col patto che lo spedisse a Mosca, dove non arrivò mai. Il film, *Que viva Mexico!*, uscì montato dagli americani, ma il regista non lo riconobbe mai. Malgrado le immagini fossero le sue e anche l'idea iniziale.» Nel 2015 Greenaway ha girato un film su di lui, *Eisenstein in Messico*.

Adesso è impegnato in un progetto che si intitola *Nine Classical Paintings Revisited*, le cui prime tappe sono state un lavoro su *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci e *Le nozze di Cana* di Veronese, sull'isola di San Giorgio a Venezia. Com'è stato tornare a lavorare in Italia? «Complicato, ma è complicato ovunque mettere le mani sui monumenti. La prima reazione è sempre "tieni lontane le tue macchine tecnologiche, abbi rispetto". Ma l'arte è sempre rivoluzione e sperimentazione, o non è arte. Rembrandt lavora in un periodo storico, il Barocco, fatto di ori, esagerazioni, fastosità. Ma lui veste i personaggi di *La ronda di notte* in abiti contemporanei: è uno shock. È la prima volta che qualcuno osa fare una cosa del genere.

È un monumento nazionale per gli olandesi. Dopo la Seconda guerra mondiale gli americani si offrirono di cancellare i loro debiti di guerra in cambio del quadro, ma gli olandesi si opposero. Io abito ad Amsterdam da qualche anno, ma solo dopo moltissima insistenza ho ottenuto i permessi. E la prima notte – lavoravamo di notte per permettere l'accesso agli spettatori – sono stato scortato da tre guardiani, cinque poliziotti e un paio di cani, che sono rimasti tutto il tempo vicino a me. Il giorno dopo sono spariti i cani e qualche poliziotto, la

«L'arte è sempre rivoluzione e sperimentazione, o non è arte.»

terza sera mi hanno dato le chiavi e sono entrato da solo. I nove quadri su cui ho lavorato – oltre ai citati, *Guernica* di Picasso, *Las Meninas* di Velázquez, *La Grande Jatte* di Seurat, e poi Monet, Pollock e *Il giudizio universale* di Michelangelo – sono grandi abbastanza da poter essere visti da cinquanta spettatori contemporaneamente. Non avrei potuto farlo con *La Gioconda*.

Mi serve una folla, un mondo, da animare. Immagino un sonoro, voci, musica, e degli accadimenti, pioggia, fuoco che sembrano aggredire la tela. E studiando ho scoperto che è una specie di giallo, che coinvolge i protagonisti e la committenza. Nel quadro è nascosta la storia di una congiura e di un

omicidio: è il mio Csi del Seicento!» Guardando il suo film mi chiedevo se sia una storia vera o se si tratti del suo romanzo. Sorride, Greenaway. «Dovrebbe saperlo: la Storia non esiste, esistono solo gli storici.» È chiaro che i suoi eroi sono i pittori. Ma non c'è neanche un regista che le piace? «Certo: Resnais, come dicevo, e *L'anno scorso a Marienbad* (scritto da Bioy Casares ma anche questo evito di farlo notare..., Ndr) sono capolavori. Mi piaceva Lynch e ho amato Cronenberg. Ridley Scott sarebbe un regista eccezionale, se non perdesse tempo a Hollywood. Mi è piaciuto *La grande bellezza* di Sorrentino, lo trovo un grandissimo film alla Greenaway, non trova anche lei?»



«Scioccati da Trump ma non staremo zitti.»

La scrittrice Marilynne Robinson: «Nel mio Midwest c'è una tradizione progressista, non soltanto bianchi arrabbiati».

Elisabetta Pagani, «La Stampa», 15 novembre 2016

«L'America che conosco è bella e generosa. E vi assicuro che la mia conoscenza di questo paese ha radici profonde.» Marilynne Robinson, premio Pulitzer per *Gilead* e scrittrice amata dal presidente uscente Barack Obama, vive e ambienta i suoi romanzi in Iowa, in quel Midwest bianco, operaio e rurale che si è buttato tra le braccia di Donald Trump. «Ma il risultato di queste elezioni è quasi un caso fortuito. Si è dato così per scontato che avrebbe vinto Hillary Clinton che molti hanno votato il candidato repubblicano per protesta. La crisi si è fatta sentire, sono stati tempi duri qui, è vero, ma non ho mai visto la meschinità e la rabbia che lui ha cercato di sfruttare.» Oscilla fra pessimismo e speranza la signora del Midwest, e si rallegra per le proteste che percorrono gli Usa: «Sono importanti per dare un'immagine reale del paese, che in maggioranza ha votato contro Trump. Un'opposizione determinata, legale e propositiva sarà cruciale per il nostro futuro».

Hollywood si è schierata in massa contro Trump, così come centinaia di scrittori. Ora il mondo della cultura si farà sentire?

È una situazione senza precedenti ed è presto per capire quali idee emergeranno, ma ogni scrittore che conosco ci sta pensando. Saremo all'altezza delle esigenze del momento.

Intanto da una costa all'altra si protesta al grido di «not my president».

Trump è stato eletto legittimamente, ma è giusto ricordare a noi stessi e al mondo che non ha vinto con

il voto popolare. Il dolore reale che molti sentono per questo risultato è la prova della forza degli ideali che ha provato a minacciare. Quindi queste proteste sono positive, mi rassicurano. Se degenereranno, so che la gente le abbandonerà. Detto questo, Obama ha ragione, ora serve una transizione ordinata.

Si è dato per scontato che le donne gli avrebbero voltato le spalle ma non è stato così: non hanno voluto rompere il famoso soffitto di cristallo?

Le donne per me sono un mistero. Lo sono anche gli uomini, ma almeno non mi aspetto di capirli. Sicuramente è stato un errore pensare che fossero solo interessate a questioni di genere. Inoltre, e da persona religiosa mi addolora dirlo, tendono a farsi influenzare dalla Chiesa, che era a favore di Trump.

Il Midwest viene dipinto come un'area ferita dalla crisi, dove covano rabbia e frustrazione. C'è però anche il Midwest letterario che ha cresciuto grandi scrittori, da Franzen a Eugenides.

È una regione di grandi città e università: Hemingway era di Chicago, Fitzgerald di Minneapolis. Storicamente ha una forte tradizione progressista, che si riflette in molti libri. Non credo che il fenomeno Trump darà vita a una nuova letteratura.

Ha sentito Obama dopo le elezioni? Per molti commentatori, oltre a Clinton, è lui il grande sconfitto.

Non ci siamo sentiti. Credo che il governo abbia pagato lo scotto dello stallone in cui versava a



causa dell'opposizione repubblicana. La gente voleva smuovere la situazione, e a molti Trump è sembrato abbastanza prepotente da riuscire a farlo.

Trump alla Casa Bianca scompagina tutti gli schemi. Cosa si aspetta?

In campagna elettorale lui stesso non ha chiarito il suo programma. Quello che so è che ha detto cose tremende, il che è allarmante, ma un presidente non lavora da solo. Dovrà fare i conti con il fatto che far divertire le folle e governare sono cose diverse. Non sono ottimista.

Si è discusso degli effetti politici ed economici della sua presidenza. E sul piano culturale?

Sa che la sua forza risiede nella popolazione poco istruita e non risulta che abbia interessi culturali, non so che politica adotterà. Potrebbe però stimolare arte interessante nell'opposizione, che è la parte creativa e intellettuale del paese.

Via i musulmani, un muro con il Messico, che fine fa l'America multietnica?

Fa parte della nostra identità nazionale, è troppo radicata per sparire.

«Il Midwest è una regione di grandi città e università: Hemingway era di Chicago, Fitzgerald di Minneapolis. Storicamente ha una forte tradizione progressista, che si riflette in molti libri. Non credo che il fenomeno Trump darà vita a una nuova letteratura.»

Margaret Atwood Writes Letter of Solidarity to Jailed Turkish Novelist Asli Erdoğan

Alison Flood, theguardian.com, 15 novembre 2016

Margaret Atwood has **written** to Asli Erdoğan on her 91st day behind bars to tell the **imprisoned Turkish novelist** that her «words still shape the fight for freedom and the right to free expression».

The Canadian Booker prize winner is one of a group of authors sending messages of solidarity to five writers currently in prisons around the world. The letters are intended to mark the Day of the Imprisoned Writer, which has been commemorated on 15 November by Pen International and members of Pen from around the world since 1981. Pen said that in the twelve months since last year's event, at least thirty-five writers have been killed for their work.

This year, Pen International is highlighting five cases which it says are «emblematic of the kinds of challenges and dangers writers face simply in the course of carrying out their free expression work». As well as the esteemed Turkish novelist Erdoğan, who was arrested in August and charged with «membership of a terrorist organisation» and «undermining national unity», Pen pointed to the cases of the Egyptian novelist and journalist Ahmed Naji, who is serving a two-year prison sentence for «violating public modesty» following the publication of

parts of his 2014 novel *Istikhdam al-Hayat* (*The Use of Life*), and the Honduran Cesario Alejandro Félix Padilla Figueroa, who it says has faced prosecution and harassment for his part in ongoing student protests.

The writers' organisation also highlighted the situations of Dareen Tatour, a Palestinian citizen of Israel who is currently under house arrest and standing trial on charges of «support for a terrorist organisation» in connection with her poetry and social media activity, and Chinese publisher Gui Minhai, who disappeared in October 2015 and reappeared three months later to make a confession on state-controlled television, saying that he had voluntarily surrendered himself to Chinese authorities.

Each of the persecuted writers has been sent a message of solidarity by another author, with Atwood writing to Erdoğan to tell her that «even through the concrete walls of your prison, beyond the guards, the barbed wire, the locks and keys, we can still hear your voice».

«Although you are in prison, you are not alone: you have the entire Pen community of writers from around the world fighting for your freedom. They will continue to hope for you, and they will not stop

«Writers should be writing when they want to write.

They should not be in prison. Writers are the conscience-keepers of society; they must remain free – their place is not in prison, but with pen and paper, with typewriters, with their keyboards.»

*«We can still hear your voice.
Your words still shape
the fight for freedom and the right
to free expression.»*

working for you until you are free» wrote Atwood. «I have faith that you will very soon be free. I hope that you will find yourself in a Turkey where you can write and speak without fear and censorship, a Turkey that celebrates diversity of thought and opinion. I hope you will live in a Turkey that is proud of the voices of its talented thinkers, writers, and artists who have reached so many admirers far beyond its borders. I hope you will live in a Turkey that is proud of its democracy – a Turkey that is proud of voices like yours.»



The authors Salil Tripathi, Hanan al-Shaykh, Gioconda Belli and Jennifer Clement have written letters to Gui, Naji, Padilla and Tatour respectively. «Writers should be writing when they want to write. They should not be in prison. And yet, around the world, hundreds of writers are in jail today, and many more face intimidation and persecution because what they express upsets the authorities, offends the powerful, and unnerves governments» said Tripathi, chair of Pen International's writers in prison committee.

«Writers are the conscience-keepers of society; they must remain free – their place is not in prison, but with pen and paper, with typewriters, with their keyboards. And on this day, every year, the entire Pen community says in one voice that we will continue to fight for freedom for any writer, anywhere in the world, who is prevented from doing his or her work.»

Mr Williams che scrisse il romanzo perfetto

La biografia di John Williams, il misterioso autore di *Stoner*

Francesco Musolino, «il Fatto Quotidiano», 17 novembre 2016

«*Stoner* racconta la vita di un uomo comune che desidera diventare un professore nonostante le umili origini. E alla fine vi riesce. *Stoner* è il romanzo perfetto. Almeno secondo i canoni del suo autore, John Williams.»

Con un pizzico di sano humour, Charles Shields racconta il proprio libro, *L'uomo che scrisse il romanzo perfetto* (traduzione di Nazzareno Mataldi e Franca di Muzio), ovvero la biografia di John Williams – il celebrato autore di *Stoner* –, che è appena stata pubblicata in Italia, in anteprima mondiale, da Fazi. Era il 2012 quando Elido Fazi – il patron dell'omonima casa editrice – colse nel segno, pescando dall'oblio un capolavoro dimenticato, rilanciandolo con forza sul mercato, conquistando critica e lettori, giungendo a vendere oltre duecentomila copie.

Questa biografia chiude il cerchio con un lancio editoriale importante visto che, contemporaneamente, Fazi pubblica una nuova edizione di *Stoner* – con una sgargiante copertina rossa in edizione tascabile – e *La saggezza di Stoner*, a cura di Barbara Carnovali, composto da brevi saggi filosofici della Scuola di Francoforte, offrendo spunti di riflessione sulla società contemporanea. E inoltre Fazi ha appena annunciato l'acquisizione dei diritti di *Augustus* (con cui vinse il National Book Award), che verrà

ritradotto e pubblicato nel 2017. Charles Shields – già autore delle biografie di Kurt Vonnegut e Harper Lee – per la prima volta svela le luci e le ombre di John Edward Williams, un autore che oggi viene celebrato pur se visse la propria vita nell'anonimato.

Mr Shields, «Stoner» è davvero il romanzo perfetto?

Il titolo della biografia di John Williams è azzecato perché doveva essere provocatorio. Ma non esiste alcun romanzo perfetto, temo. Tuttavia, secondo i canoni di Williams, *Stoner* è senza dubbio impeccabile.

Ovvero?

Williams riteneva che un romanzo dovesse essere la storia di una vita comune e così accade in *Stoner*. E si tratta di una vera sfida artistica perché sin dal principio rivela che il protagonista è morto e che non molte persone lo ricordano ancora. Ma questo sarà il destino della maggior parte di noi, temo.

Ma lei suggerisce altri aspetti determinanti...

Williams era convinto che la sequenza narrativa di un romanzo dovesse essere lineare. Ma quando sosteneva tale tesi era il 1960 e pochi critici concordavano. Ma non aveva forse ragione? La vita accade



Stoner

giorno dopo giorno e secondo Williams l'autenticità era più importante di qualsiasi finzione. E poi concordava con Henry James. In fondo, un romanzo dovrebbe parlare di come i suoi personaggi scoprono loro stessi. Quando il professor Stoner sta morendo, la sua vittoria è la consapevolezza d'aver vissuto veramente.

Eppure Williams scrisse in una lettera che Stoner era remissivo e non lottava abbastanza.

Sì ma era un uomo onesto. Così l'ha descritto Williams. Aveva indecisioni e debolezze; del resto, sia Stoner che Williams hanno commesso un mucchio di errori. Forse Stoner avrebbe dovuto lasciare il suo matrimonio infelice perché amava un'altra donna. Ma non l'ha fatto e ne ha accettato le conseguenze. È illogico? No, è umano.

Il segreto di Stoner è la capacità di saper parlare al lettore? Stoner ci insegna una verità. Diventiamo adulti soltanto quando accettiamo che la vita è casuale. Stoner fa il meglio che può. Parte da una durissima vita rurale, insegue il suo sogno e cerca di essere indulgente con sé stesso, come marito, padre e amante. Come lettore mi piacerebbe raggiungere questa consapevolezza della nostra fallibilità.

In questa biografia descrive John Williams come un uomo eclettico.

«Non leggere troppo, stancherai il cervello.»

E lo era! Pensi ad alcuni suoi libri. *Butcher's Crossing* è una storia western senza cliché; *Stoner* è il racconto di una tranquilla vita solitaria; *Augustus* è un romanzo sui segreti, un libro sull'essenza del potere. Williams non si è mai tirato indietro, zompano da un genere all'altro con disinvoltura. Williams era borioso, autocelebrativo e tendeva a bere troppo. Ma non ha mai ingannato il lettore e in fin dei conti, quando riusciva a scrivere una dozzina di frasi buone, era un uomo felice.

Mr Shields, Donald Trump ha vinto le elezioni presidenziali americane. Oggi più che mai abbiamo bisogno della resistenza degli uomini comuni?

L'elezione di Trump è una vittoria per il fascismo, che non fa altro che trattare le persone come una massa che dev'essere ammansita. Ai suoi occhi noi non siamo altro che consumatori di beni da intrattenere. Nel corso dei prossimi quattro anni, ogni cittadino dovrà opporsi aiutando a rivelare le bugie che si celano dietro quest'uomo. Solo così potremo far fronte al futuro oscuro che ci attende.

«Ma ecco questo ragazzo appariscente, il cui aspetto difficilmente sapeva di Texas. A differenza della maggioranza dei giovani della sua età che lavoravano in centro, John Ed portava una giacca sportiva e pantaloni con la piega anziché un completo. Al posto della cravatta un fazzoletto di seta, come a imitare un gentiluomo inglese di campagna o poeta. Si comportava come se provenisse da un'altra epoca e un altro luogo. E nella sua testa, almeno, era davvero così.»

Non vi azzardate a cambiarmi nemmeno una virgola

Escono le terribili lettere agli editori inviate in trent'anni da Céline

Valerio Magrelli, «la Repubblica», 18 novembre 2016

Almeno sulla narrativa del Novecento francese, non possono esserci dubbi. Come scrisse una volta per tutte il maestro dell'antropologia, Claude Lévi-Strauss, «Proust e Céline: ecco la mia inesauribile felicità di lettore». Quanto al secondo, dunque, tanto vale mettere da parte la spinosa questione dell'antisemitismo, per arrendersi alla sua immensa statura letteraria – magari ricordando la posizione assunta da Cesare Cases, che proponeva di stamparlo la mattina e fucilarlo nel primo pomeriggio. Come che sia, siamo davanti a un autore il quale, nel rifiutare Proust a favore di Rabelais, impresse un impulso inaudito alla lingua francese. Quando si parla di Céline, inoltre, si è tranquilli di non sbagliare mai, perché l'energia del suo stile rifulge in ogni testo, anche nei più moralmente meschini. Ma tant'è, con buona pace di chi vorrebbe fondere letteratura ed etica. Lo prova adesso *Lettere agli editori*, un volume ottimamente curato da Martina Cardelli per Quodlibet. Il libro presenta 219 lettere, composte dallo scrittore fra il 9 dicembre 1931 e il 30 giugno 1961, poche ore prima di morire. Come nota Cardelli, toni spavaldi si alternano a pagine comiche e feroci, che ci mostrano un Céline arrabbiato, derelitto, incensato o dimenticato, ma sempre straordinariamente consapevole del proprio valore. Le sue vicende editoriali si possono dividere in tre periodi:

gli anni che vanno dal '31 all'inizio della Seconda guerra mondiale, con la pubblicazione dei primi due capolavori (*Viaggio al termine della notte* e *Morte a credito*), l'inizio della notorietà e i pamphlet razzisti; l'epoca dal '44 al '51, con l'esilio in Danimarca sotto l'accusa di collaborazionismo e l'uscita di alcune pubblicazioni semiclandestine; infine il rientro a Parigi fino alla morte.

Tre periodi, bisogna precisare, per tre editori. Il primo fu il Robert Denoël, che nel 1931, folgorato dall'opera prima di un medico sconosciuto (il *Viaggio*), non esitò a pubblicarla. Nonostante la sconfitta al premio Goncourt, giunsero molte recensioni entusiastiche (specie da sinistra) e un'accoglienza da best seller. Dopo l'uscita del secondo romanzo, che non ebbe però lo stesso successo, Denoël pubblicò tutti i pamphlet, prima d'essere assassinato nel 1945 per motivi tuttora misteriosi. La casa editrice passò allora nelle mani della sua compagna Jean Voilier, romanziera e avvocatessa che fu tra l'altro amante di Paul Valéry e Curzio Malaparte. Céline romperà con lei per passare al secondo editore, uno sconosciuto di nome Pierre Monnier, che si distinguerà per una assoluta dedizione e generosità. Monnier non solo aiutò l'autore durante l'esilio e nel processo del febbraio 1950, ma dopo l'amnistia fu addirittura l'artefice principale del suo passaggio

«Vecchio mio, per carità non aggiunga una sola sillaba al testo senza avvertirmi! In un attimo farebbe crollare il ritmo – solo io posso ritrovarlo. Potrò sembrarle uno sprovvveduto ma so quello che voglio. E attenzione alla copertina.»

«Non intendo mai più essere pubblicato dalla casa Denoël. È una tana maledetta per quel che mi riguarda, infernale, pidocchiosa, ammorbante, dove non voglio mai più vedere un rigo pubblicato, nemmeno uno.»

a Gallimard – la cui collana Pléiade sanciva l'assunzione fra i classici. E così fu: il ritorno a Parigi e la stesura del contratto con questo terzo editore misero fine a un doppio esilio, esistenziale e letterario. Finalmente legittimato, e sostenuto da un romanziere antifascista come André Malraux, Céline approdava infine proprio a quella che avrebbe dovuto essere sin dall'inizio la sua vera casa. Infatti, la prima lettera di questo epistolario fu scritta appunto a Gallimard (allora edizioni di La NRF, La Nouvelle Revue Française). La colpa del disguido iniziale fu Benjamin Crémieux, lo scopritore di Italo Svevo, che accettò sì il *Voyage*, ma troppo tardi, dato che il suo autore, come si è visto, aveva intanto firmato per Denoël. Ebbene, sapete quanto fu lunga l'attesa che irritò tanto Céline? Incredibile a dirsi: appena due mesi e mezzo...

Questa quindi la trama della corrispondenza scelta dalla Cardelli. Resta da dire lo splendore, la ferocia e il sarcasmo delle missive, nonché l'abiezione del loro autore. La presunzione e l'opportunismo di Céline sono pari soltanto alla sua grandezza. Siamo di fronte a un vero «effetto Wagner», caso emblematico della spaventosa sproporzione fra un artista e la sua arte. La sensazione che si prova leggendo il narratore francese fa pensare a una doccia scozzese o alle montagne russe. Proviamo allora a dimenticare

l'uomo, per godere appieno della sua scrittura. Toccanti le difese dei suoi testi da tagli e censure: «Non aggiunga una sola sillaba senza avvertirmi!» oppure: «Rifiuto nella maniera più assoluta di sopprimere una parola, una virgola» e ancora: «Con o senza il mio accordo, non dovete sopprimere nemmeno una lettera».

A questa appassionata difesa della libertà espressiva seguono osservazioni che illuminano una poetica basata sulla scelta dell'argot, di certe forsennate slogature sintattiche o del portentoso uso dei puntini di sospensione. È in questa nevrosi linguistica, in questa sontuosa frenesia (affidata alla prediletta immagine della «piccola musica»), che culmina la maestria di Céline. Egli lavora ad una sorta di sfregio musicale per dare vita a un francese alterato, travisato, sfigurato, frutto di crudeltà meticolosa, di feroce sapienza, di estenuato perfezionismo. La torturante bellezza dei suoi capolavori sta tutta nella forza con la quale lo stile si dimostra in grado di cantare l'orrore. Lo mostrò egli stesso, commentando con parole illuminanti la sostanza della violenza dispiegata nel teatro elisabettiano: «L'orrore è niente, senza il sogno e la musica... Macbeth è puro Grand-Guignol senza musica, senza sogno... Prendiamo Shakespeare: tre quarti di flauto, un quarto di sangue...».

«Ora prima di crepare vorrei ritrovare un po' di pace! Non essere più vessato perseguitato angosciato da mille ridicoli problemi materiali! Ecco perché mi vede così ansioso di essere stampato distribuito! Sono stufo di non guadagnare mai nulla e perdere sempre.»

Il male oscuro. L'eroica malattia

Il titolo del libro di Giuseppe Berlo è diventato sinonimo di nevrosi. Ora che il capolavoro viene ripubblicato da Neri Pozza, proviamo a ricostruirne la storia con l'aiuto della moglie dello scrittore

Marco Cicala, «il venerdì» di «la Repubblica», 18 novembre 2016

La letteratura come terapia è ormai una ricetta da corsi serali per signore ansiose. Non lo era nel 1958, quando Nicola Perrotti – luminare freudiano, tra i fondatori della Società psicoanalitica italiana – prese in cura quello che sarebbe diventato il suo paziente più famoso. Giuseppe Berto aveva quarantaquattro anni e stava malissimo. La nevrosi che da qualche tempo si portava appresso s'era andata acutizzando con effetti parecchio invalidanti. Nei momentacci di crisi, Berto non può più restare da solo in una stanza, attraversare una strada, salire oltre il quarto piano di un palazzo. Non prende ascensori, treni, aerei, navi. Se c'è traffico, anche spostarsi in auto lo getta nel panico. Ha dolori al colon, al torace. Vive nel terrore del cancro, dell'infarto, della pazzia. Soprattutto scopre una paura a lui finora sconosciuta: quella di scrivere. Dopo tre romanzi di varia fortuna, si danna alla tastiera, ma niente. A sbloccarlo, lentamente, saranno le sedute da Perrotti. Sostenuto dal terapeuta, Berto torna al lavoro «come un paralitico che dopo l'attacco di trombosi rieduca a poco a poco gli arti immobilizzati e li riporta a compiere i movimenti» confesserà più tardi. Rimette mano a roba abortita, rimasta nei cassetti, ma Perrotti gli consiglia di buttare via tutto per tentare qualcosa di totalmente nuovo. Non importa il risultato: basta che Berto arrivi fino alla fine senza fermarsi mai. È quanto Bepi farà in due mesi di autoreclusione nella casupola che s'è comprato in cima allo sperone calabrese di Capo Vaticano. Ne verrà fuori «il malloppo», cioè la prima stesura grezza, torrenziale di *Il male oscuro*, suo magnum opus (1964), «che è press'a poco il racconto della mia malattia».

Adesso il romanzo torna in libreria da Neri Pozza, con una bella postfazione di Emanuele Trevi («bella postfazione» è formula di prammatica nelle recensioni, però questa è bella davvero) e con il testo di sperticato encomio che nel '65 Carlo Emilio Gadda dedicò al libro dai microfoni radio della Rai. Del resto, sin nel titolo – tratto da un passo di *La cognizione del dolore* citato in esergo – *Il male oscuro* si situa sotto l'astro saturnino di Gadda, altro nevrotico leggendario. E leggenda è anche quella che ha finito per avvolgere l'exploit di Berto, il suo libro del riscatto e del successo. Hanno raccontato quell'impresa come matta e disperatissima, e magari lo fu, ma nello stile di Bepi: anticonformista disciplinato. «Scriveva solo al pomeriggio, con due dita. Scriveva e si liberava. Lo vedevi scrivere e liberarsi» ricorda la moglie Manuela nell'appartamento romano alle pendici della Balduina, dove si stabilì con il marito a fine anni Cinquanta. Mi avevano descritto la signora Berto come una tipa battagliaiera. È di più. Classe 1933, in due ore e fischi di conversazione mi offre vino e sigarette; oltre che di Berto, mi parla di Lawrence d'Arabia, dell'altare di Pergamo, del genocidio armeno e della sua famiglia allargata assai, inclusa quella moglie di suo padre che discendeva da una dinastia russa citata addirittura in *Guerra e pace*. In vita sua Manuela ha concesso poche interviste; questa l'ha accettata a due sole condizioni: «Non la scriva a domanda e risposta. E non mi chiami "la vedova Berto"». Obbedisco. Con Bepi, che per lei era Beppi, si conobbero a Roma, piazza del Popolo, nei primi anni Cinquanta.

«Così ora il dolore a poco a poco scacciato dalla morfina se ne va verso altre zone sotterranee del mio essere lasciandomi libero di meditare su questi ultimi istanti vitali mentre seguo pacatamente i preparativi dell'intervento dopo che gli infermieri mi hanno spinto dentro la camera operatoria per trasferirmi sul tavolo sotto le lampade, intorno a me fervidamente si muovono silenziose e vorrei sperare anche precise persone, suore e infermiere e medici con solennità come preparandosi ad una funzione religiosa, e questo mi viene da pensarlo un po' per la presenza delle suore e un po' perché la santa messa è pure un sacrificio.»

Sono belli tutti e due, lui più âgé di diciotto anni. «Mi agganciò bussandomi sulla spalla. Era affascinante. Ma non so perché l'occhio mi cadde sui suoi calzini corti e la camicia di nylon.» Nel '54 convolano. Avranno un'unica figlia, Antonia, che oggi vive tra Italia e Stati Uniti. Siccome nell'atto del concepimento il padre ebbe un problema, volevano chiamare la bambina Colica: «Parola sdrucchiola, bellissima, a Beppi piaceva tanto. Però all'anagrafe rifiutarono». A quell'epoca Berto non sta ancora male, ma nemmeno benissimo. «Prima che ci sposassimo era stato ricoverato d'urgenza per un attacco di calcoli ai reni. Pensavano fosse un cancro, lo aprirono. E da lì ne fecero un ipocondriaco.» Berto entra in depressione. Passa dall'agopuntura alla chiropratica all'omeopatia. Dorme con due vocabolari sotto le gambe per favorire la circolazione. Le tenta tutte: «A un certo punto gli dissero di curarsi con una strana scatoletta di legno da attaccare ogni mattina alla corrente elettrica. Gli prescrissero anche di lavarsi i denti con il sapone di Marsiglia e aspettare». Ma i placebo fanno tutti cilecca. Arrivano le prime crisi: «Un giorno uscendo da una banca vicino via Veneto lo ritrovo abbracciato alle ginocchia di un vigile urbano». Attacco di panico: «Nel pizzardone riconosceva l'ordine: lo assicurava. Lo spostammo in farmacia per un calmante». Profondo buio. Finché qualcuno non gli segnala Nicola Perrotti, «uomo buono, intelligente, comprensivo, attento, amoroso»

lo definirà Berto. «Per lui» dice Manuela «fu il vero padre». Quello biologico invece si chiamava Ernesto, da Colonia Veneta (Verona), ex carabiniere reinventatosi venditore di cappelli. «Ma tutt'al più era buono a piantare il radicchio. Una carogna» è il ricordo «affettuoso» della nuora che non lo conobbe mai. *Il male oscuro* è anche una guerra di liberazione da quel padre: «Spedi Beppi in collegio. E non lo rinvoleva in casa né a Natale né a Pasqua, solo d'estate. Si infuriava quando lui gli spetpinava il riporto. Non faceva che ripetergli: "Ti sarà un delinquente!". Lo fece crescere nel senso di colpa». Colpa di che? «Di non essere all'altezza delle aspettative del papà.» E così, per risollevarsi l'autostima, Berto parte due volte volontario in guerra: campagna d'Abissinia (1935) e ancora Africa settentrionale (1942). Doppiamente medagliato, finirà prigioniero negli Stati Uniti e in campo di concentramento scoprirà la scrittura. In seguito avrebbe sconfessato l'allucinazione fascista, migrando verso posizioni anarcoliberali. Ma mettetevi nei panni di uno come lui: ex prode venuto su tra i miti virili del Ventennio che a quarant'anni si ritrova tremante e denudato dalla nevrosi: «Una malattia basata sulla paura. Paura di tutto» scriverò, con un certo coraggio. Oltre al rapporto col padre, aveva sofferto l'ostracismo della società letteraria di sinistra («la mafia di Moravia» la definisce Manuela per direttissima), e a metterlo ko s'era aggiunto pure il flop di *Il brigante* ('51),

romanzo con il quale Berto contava di ritrovare il successo di *Il cielo è rosso*, suo fiammeggiante esordio ('46).

È questo l'uomo diminuito che torna metodico al lavoro sul tavolino di Capo Vaticano e, ticchete tacchete, dà la stura al groppo che lo opprime. Scrive come un beat, erutta frasi fluviali, se ne infischia della punteggiatura: «Era come se avessi scoperto il bandolo d'un filo che mi usciva dall'ombelico: io tiravo e il filo veniva fuori, quasi ininterrottamente, e faceva un po' male, si capisce, ma anche a lasciarlo dentro faceva male». Pensava al *Prometeo incatenato* di Eschilo, pure lui citato sul frontespizio del romanzo: «Il racconto è dolore, ma anche il silenzio è dolore».

Berto vieta alla moglie di leggere il manoscritto in lavorazione. Però lei viola il patto («proibito è una parola a cui sono allergica»). Un giorno che il marito è fuori, Manuela piomba sul «malloppo» e se ne spazzola le prime cento pagine. Che la mandano in bestia: «Nel libro sono "la ragazzetta", come avrei potuto riconoscermi in quella stronza?». Con il coniuge volano gli stracci. Lui: «Chi se ne frega, tanto non scriverò più!». E invece si rimetterà di nuovo allo sgobbo. Per evitare di incepparsi, Berto segue il consiglio di Hemingway – che di crampi all'ispirazione se ne intendeva: «La mattina, non infilare mai nella macchina da scrivere il foglio bianco. Lascialo riempito a metà dalla sera prima e riprendi da dove hai interrotto». Non è l'unico debito di riconoscenza che Bepi ha verso Hemingway. Nel '54, intervistato da Montale a Venezia per il «Corriere della Sera», Mr Papa aveva sentenziato: i migliori scrittori italiani? Pavese, Vittorini... e Berto. In moltissimi rosicano. Ricorda Manuela: «Quando nell'estate del '61 seppi del suicidio di Hemingway, Beppi si lasciò crescere la barba. E la tenne per un anno. Un'antica usanza ebraica, ma anche del nostro sud, per portare il lutto». Non è finita. Appena legge su «l'Espresso» l'acido necrologio di Ernie firmato dall'odiato Moravia, Berto se la lega al dito. E quando i due si incrociano una sera da Rosati, sono scintille. Moravia: «Perché porti quella barba?». Berto: «Per ricordati Hemingway».

Stando a Perrotti – che nel romanzo è «il vecchietto» –, anche Bepi sarebbe potuto finire come Hem: «L'ha salvato da un brutto destino». Berto andava da lui in bicicletta: Balduina-Salaria e ritorno, anche tre volte a settimana. «Naturalmente non raccontava niente delle sedute, perché non si può. Ma una volta disse che Perrotti mi aveva definita "abbandonica". Chi, io? Adesso la parola va di moda, però all'epoca non l'avevo mai sentita. Consultai il vocabolario. E mi arrabbiavo moltissimo.» Si scornavano spesso, lei e il Beppi. «Beh, certo sono stata molto gelosa.» Scappatelle, ripicche: «Il vecchietto ci consigliò di giocare a tennis uno contro l'altra per scaricare le tensioni». E poi c'erano i quattrini. Nelle fasi di magra Berto li racimolava scrivendo per i giornali, per il cinema: «Ma era tirchio. Invece per me i soldi sono fatti per essere spesi».

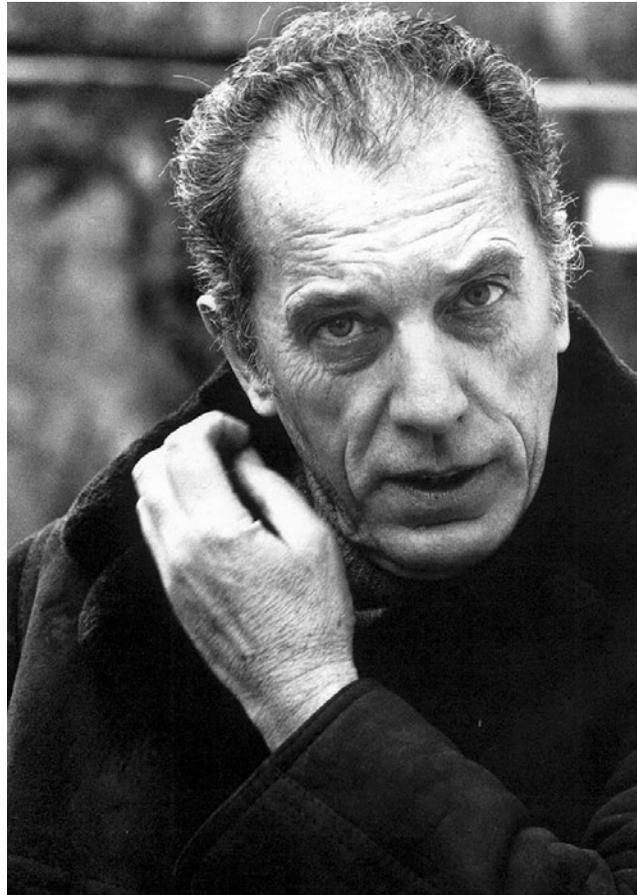
Comunque, dopo un vigoroso editing, *Il male oscuro* esce da Rizzoli nel marzo 1964 e in un anno viene ristampato dieci volte superando le centomila copie. Oltre che a Gadda, piace a Buzzati, Carlo Bo, Montanelli, Oreste Del Buono. Molto meno a Pasolini, Paolo Milano, Geno Pampaloni, Anna Banti (raccolgo queste informazioni dalla biografia di Berto scritta anni fa da Dario Biagi per Bollati Boringhieri). Dell'Italia smagliante in pieno boom, il romanzo rappresentava uno strano controcampo comico-cupo. In quella confessione catartica i lettori si ritrovavano: «Venivano a bussarci alla porta, avevano scambiato Beppi per un guaritore». Ma il guaritore, lui, era davvero guarito?

Perrotti disse: dopo *Il male oscuro*, Berto non ha più bisogno di me. E infatti in un testo – ora in appendice alla riedizione – l'ex paziente scriveva di sé: «Il dolore rimane dolore, ma non si trasforma più in angoscia». Bene quindi. Salvo poi aggiungere: «Sono ancora malato e credo che non guarirò mai. Però sono guarito per quel tanto che volevo disperatamente guarire, ossia non ho più paura di scrivere.» Le fobie rimanevano, ma Berto aveva imparato a coabitarsi, a schivarle, magari aiutandosi con un tranquillante. «Mi diceva: perché sei sempre così ottimista? Con il male bisogna continuare a parlarci, la partita con lui non è mai chiusa. Migliorò. Ma gli

«Eccomi dunque di nuovo steso sul letto inclinato all'indietro a meditare sui vari modi di togliersi la vita, tra tutti penso che il meno complicato siano senz'altro i barbiturici per quanto non è che in casa ho i barbiturici, se ne avessi comunque non esiterei a impiegare una dose abbondantemente mortale per non rimanere a metà strada come fanno tanti, che conta la vita se ormai perfino la ragazzetta se n'è andata.»

capitava ancora di aver paura di chiudersi in bagno, aveva il terrore di perdere il contatto con la realtà.» Anche le vertigini non erano del tutto domate. Una volta, tornando a casa, Manuela vede venire incontro il portiere. Che dice: «Il professore Berto s'è piazzato da noi. Vuole che ci scambiamo di appartamento». Lei entra e trova il marito steso sul letto del

concierge «coi bei mocassini ai piedi e tutto». Beppi conferma: «Noi veniamo a vivere qui al pianterreno, loro si trasferiscono da noi al quarto piano. Vedrai, funzionerà. "Dài, torniamo su" dissi. E appena a casa richiamai Perrotti». Giuseppe Berto sarebbe morto nel 1978. Dello stesso cancro che aveva ucciso suo padre.



Gatta con gli stivali armata di fucile

Un classico libro per l'infanzia di Beatrix Potter arriva in libreria con le illustrazioni «spettinate» di Quentin Blake: un intercalare rosa di topi, conigli e massicce feline in grembiule

Beatrice Masini, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 20 novembre 2016

Fa un curioso effetto vedere Beatrix Potter illustrata dal tratto ispido e spettinato di Quentin Blake, che in genere associamo a Grandi Giganti Gentili, Enormi Coccodrilli e Furbi Signori Volpe se non a trionfali, prodigiose Navi d'Erba. Tra il mondo feroce di Roald Dahl, che trita stereotipi e impasta antieroi, e l'orto-giardino della Signora dei laghi non corrono solo una sessantina d'anni ma anche modi diversissimi di raccontare: da una parte una schiera di bestiole in cuffietta e panciotto impegnate in avventure a lieto fine, dall'altra adulti storti e bambini retti, oppure bambini disgustosi e adulti punitivi, tutto scorretto, tutto allegramente fuor dai canoni. Eppure non sembra un caso che proprio Blake, l'illustratore canonico di Dahl, abbia accettato di dar vita all'inedito di Beatrix ora in libreria, perché a unire la triade è la stessa composta inglese serietà nei confronti del mondo dell'infanzia scelto e confermato nel tempo come interlocutore competente, da onorare con dedizione e divertimento. Risultato: *La gatta con gli stivali* ha la deliziosa leggerezza di un gioco ben fatto. I risguardi mostrano una sorta di *toile de Jouy*, un intercalare rosa di topi, conigli e massicce feline in grembiule; Quentin Blake fa notare in una rapida prefazione la coincidenza di quella Q che è stata per tanto tempo il suo nome scorcio da parenti e amici ed è anche il nome in breve della gatta protagonista, e rievoca veloce la storia della storia: scritta nel 1914, mai illustrata da Beatrix eccezion fatta per un singolo disegno, rimasta lì per un secolo forse ad aspettare proprio lui, che guarda caso abita nello stesso quartiere di Londra in cui Miss Potter è cresciuta.

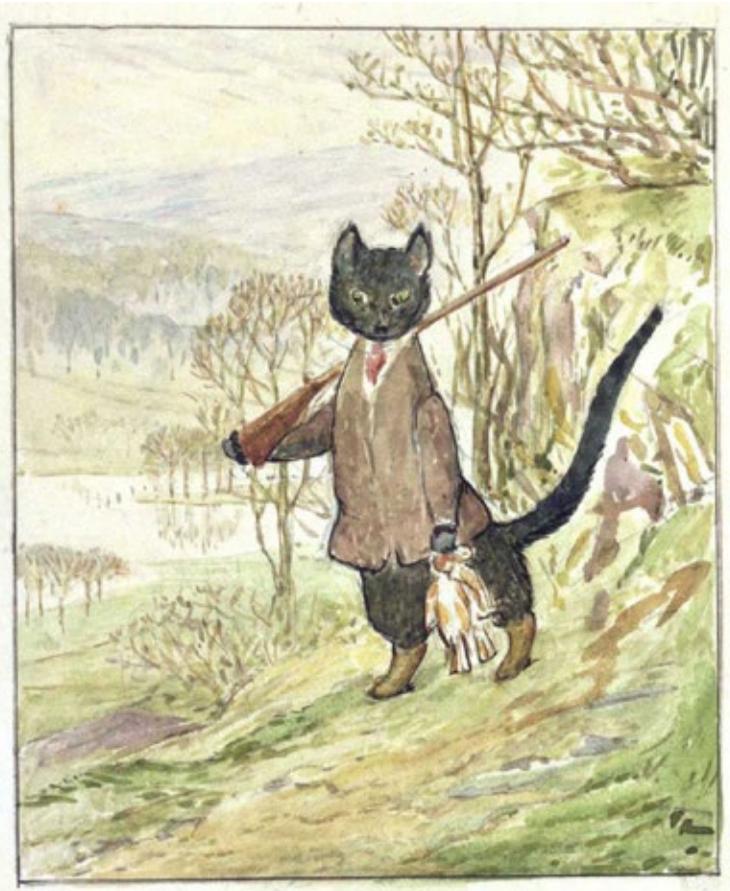
E poi entra in scena Gatta, anzi, la signorina Catherine St Quintin, come ama farsi chiamare, amatissima da una vecchia signora che teme di vederla trasformare in un manicotto – è noto che i manicotti neri sono di gran moda – e per questo cerca di non perderla mai d'occhio. Senza riuscirci: perché la damina compunta ha un'anima da cacciatrice in knickerbocker e giacca di tweed, e quando la sua metà di belva ha la meglio chiede al complice Occhiofino di prendere il suo posto per la notte nel lavatoio dove viene confinata e si tuffa nel buio per tornare eccitata e sfinita dalle sue scorribande. Per questo a volte quando la liberano all'alba è inspiegabilmente maculata di fango.

Poi una notte Occhiofino si rifiuta di tenerle bordone: vuole andare a caccia anche lui, c'è un coniglio da qualche parte, Jimmy Stecco e John Furetto sono già sulle sue tracce, il fucile di Q verrà utile. E qui comincia una piccola ridda di bestiole dai nomi e dai mestieri improbabili che ostacola l'incontro-scontro tra Q e le sue vittime. Peccato che a sparare non sia proprio bravissima, la signorina: alla fine i due braconieri s'impadroniscono della sua arma, salvo poi farsi sviare da un grosso coniglio armato di ombrello verde. Incerti del mestiere. L'immagine più bella è l'ultima, che mostra Occhiofino ben deciso a restare a vivere nei boschi anche dopo che Q torna zoppicante e placata alla vita di salotto: lui no, lui è ritratto nel pieno di un gran balzo, blu nel blu della notte, selvaticissimo. Ma tutti, tutti gli animaletti di Blake, anche la lavandaia porcospina ben nota da altre storie potteresche, hanno qualcosa in comune:

nel disordine del tratto, negli occhi pazzi, nelle bocche ingrignite si riconosce la loro sempre latente ferinità, la stessa che abbiamo imparato a riconoscere e adorare nei bambini illustrati per Dahl.

E allora Beatrix Potter sarà stata tradita? Certo che no. Anzi, ha avuto il rispetto che si merita. Perché anche nella storia scritta ci sono momenti feroci: coniglietti mangiucchiati, un dito tranciato via da una tagliola, un topo divorato crudo, se non forse vivo, i furetti che cascano in una trappola e restano in balia del volpino signor Tod, e la loro fine è certa, seppur non detta. Beatrix del resto conosceva bene tutto il mondo animale, non solo quello addomesticato che veniva a pascolare attorno alla sua scrivania e faceva da modello ai suoi disegni, ma anche quello più ostico e sgraziato della campagna nella Regione dei laghi dove lei allevò pecore da campionato nella seconda parte della vita, dopo che le sue bestioline

capitanate da Peter Coniglio erano diventate famose nel mondo grazie all'editore Frederick Warne – ancora adesso, dentro il gruppo Penguin, è questo il marchio dei suoi libri in lingua originale (in Italia la serie è pubblicata da Sperling & Kupfer). Trascorsa una caparbia giovinezza tra disegni di funghi e ossi per poi mettere a frutto i suoi talenti in uno zoo privato di matite e pennelli, Beatrix era un'artista di successo quando decise di sposarsi con il suo editore, Norman Warne, che però morì poche settimane dopo il fidanzamento. Beatrix si unì più tardi a un avvocato di campagna e si dedicò con pari energia ai figli degli altri e al proprio bestiame. Morì nel 1943 e fu ricordata così in un editoriale dell'«Herald Tribune»: «La sua grandezza sta nel fatto che riuscì più e più volte a creare un oggetto raro, un libro che unisce adulti e bambini in un piacere condiviso». Non dovrebbero essere così tutti i libri per bambini?



Chris Ware, la letteratura a fumetti. Così si mescolano spazio e tempo

Building Stories, l'opera che travalica i confini della graphic novel per forma e contenuto

Andrea Fanti, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 20 novembre 2016

In pochi anni è diventato un punto di riferimento fondamentale per il mondo della letteratura a fumetti. Chris Ware sarà presente al Bilbolbul festival di Bologna all'inaugurazione della prima mostra monografica italiana a lui dedicata, *Il palazzo della memoria*. Una panoramica sulla sua opera dagli esordi ai lavori più celebri: *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*; le copertine per «The New Yorker»; *Quimby the Mouse*; fino alle tavole e disegni originali di *Building Stories*, un capolavoro che nella sua complessità e ricchezza stupisce per l'impatto grafico e la raffinatezza narrativa.

Si tratta di una scatola delle dimensioni di un tipico gioco da tavolo, contenente un cartonato su cui sono disegnate le facciate di un palazzo, il luogo intorno al quale orbitano le vite dei personaggi, un paio di libri, piccoli album, una serie di fascicoli illustrati, alcuni tabloid a fumetti. Quattordici pubblicazioni di vari formati per raccontare una storia senza inizio né fine, dove il lettore sceglie il punto d'ingresso nella narrazione e decide come continuare a scoprire i dettagli del racconto.

Ne è stata annunciata come imminente l'edizione italiana da parte di Bao Publishing. La protagonista di *Building Stories* è una ragazza di cui non conosciamo il nome che ha subito un'amputazione alla gamba sinistra. La vediamo in varie fasi della vita: madre di una bambina di sei o sette anni, vive a Oak Park, sobborgo residenziale di Chicago, poi, passando a un albo diverso, la troviamo preda delle sue ansie da trentenne single e dedita alle sue aspirazioni e ai goffi tentativi di diventare scrittrice. In altri racconti

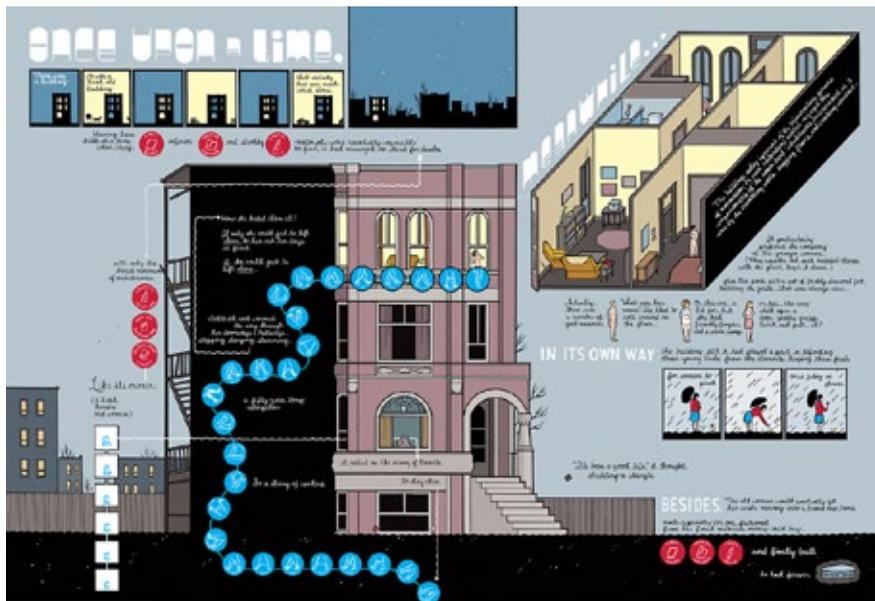
ecco le storie parallele sull'anziana proprietaria di casa, sulla coppia del piano di sotto o su Banford the bee, l'ape di cui la protagonista racconta la storia alla figlia per farla addormentare. Dettagli letti in un albo spuntano in un altro in un gioco di rimandi dove la memoria ha un ruolo fondamentale. L'abilità di Ware è in questo, saper appiattare esperienza e memoria nella pagina: rimescolare lo spazio e il tempo è una delle caratteristiche della sua narrazione con cui crea un ritmo perfetto.

Questo particolare oggetto conferma la determinazione di Ware nel cercare un contatto fisico e coinvolgente per il lettore, come già aveva fatto con la launch box di *Rusty Brown* (personaggio serializzato che forse finirà in un libro), un vero cestino per la merenda contenente il fumetto, o quando realizza il manifesto che opportunamente piegato costituisce la sovraccoperta della prima edizione Usa di *Jimmy Corrigan*, idea che riproporrà per il volume «McSweeney's 13: The Comics Issue» nel 2004. Un lento e costante lavoro di sperimentazione e ricerca che si concretizza in una serie di innovazioni grafiche geniali, fonte di riflessione sulle enormi possibilità di un mezzo di espressione che sembrava non stupire più. Il suo è un lavoro fortemente riflessivo, dove le immagini vanno prima lette e poi guardate. Considerato uno degli esponenti più rappresentativi della «linea chiara» americana, lo stile pulito che consiste in un segno grafico chiaro e preciso; il suo tratto «vettoriale» realizzato manualmente col pennello senza modulazioni di sorta sembra derivare direttamente da Otto Soglow, che realizzava piccoli disegni

ironici per la selezione The Talk of the Town di «The New Yorker» o Crockett Johnson autore di *Barnaby*; parlando di influenze stilistiche la ricercatezza nella costruzione delle sue tavole rivela la profonda conoscenza di *Little Nemo* di Winsor McCay, la frantumazione delle vignette che rispetta rigidissime gerarchie geometriche osiamo dire che ricordi Crepax, ma è più verosimilmente una reinvenzione da *Spirit* di Will Eisner. Autori di livello sedimentati nella memoria di un appassionato consumatore di comics. Ma è solo una parte del tutto perché il ritmo della narrazione, le pause, i silenzi, le sovrapposizioni temporali e la qualità del testo ci restituiscono un'opera davvero unica. Tutto questo lo ritroviamo in *Jimmy Corrigan*, dove applica la mescolanza fra il tratto alla Hergé (a cui si fa risalire l'invenzione della linea chiara) e l'approccio compositivo di Edward Hopper, usa i colori generalmente realistici per suggerire il modo in cui si vede il mondo e i disegni in bianco e nero per suggerire il modo in cui si ricorda. Perché il fulcro del fumetto di Ware è una combinazione di memoria ed esperienza tradotte in un linguaggio visivo semplificato, è una ricerca meticolosa delle immagini cercando la sinestesia come Nabokov o Joyce fanno con le parole.



Art Spiegelman ha definito il fumetto come l'arte di trasformare il tempo nello spazio. Un concetto che Chris Ware dimostra di aver assimilato perfettamente.



L'inutile bellezza del fact-checking

L'ossessione giornalistica per i fatti, nell'era in cui contano sempre meno, tra post-truth, populismi e filter bubble

Anna Momigliano, «Studio», 23 novembre 2016

Nel 2014 si svolse a Londra la convention mondiale dei fact-checker. Mentre un redattore di «PolitiFact», testata specializzata in fact-checking, teneva un discorso motivazionale sul «potere restituito ai cittadini, rimasti in una posizione di svantaggio nel libero mercato del dibattito politico», un giornalista italiano fece una domanda: questa cosa ha un impatto? Esistono dati concreti, fatti, che dimostrino che mettere a nudo menzogne e inesattezze aiuti ad arginarle? Due anni dopo, è stato eletto presidente degli Stati Uniti un candidato le cui dichiarazioni sono state valutate sette volte su dieci «false», «completamente campate in aria» o «prevalentemente false» da «PolitiFact» (stime di siti analoghi cambiano di poco). I cittadini del Regno Unito hanno votato per lasciare l'Unione Europea grazie a una campagna pro Brexit in gran parte incentrata su un dato falso: «Ogni settimana diamo trecentocinquanta milioni di sterline a Bruxelles». Secondo un recente sondaggio di Ipsos la maggioranza degli italiani è convinta che nel nostro paese ci siano più di quindici milioni di immigrati, un quarto della popolazione (sono l'otto per cento), ed è probabile che percezioni di questo genere abbiano un impatto nelle decisioni elettorali. È evidente che il divorzio tra realtà e politica è un fatto compiuto.

C'è chi dà la colpa a internet, alle bufale che rimbalzano sui social più delle notizie vere. Altri hanno fatto notare, già in tempi pre-facebook, che si tratta di un divorzio inevitabile, non tanto per la vulgata populista secondo cui «i politici sono tutti bugiardi», ma per la natura intrinseca del dibattito politico: se

conta l'opinione della maggioranza, allora è consequenziale che la percezione dei fatti abbia un impatto maggiore dei fatti stessi. A meno che non si voglia pensare che esista una «mano invisibile» che porti all'autoregolamentazione del «mercato delle idee», nulla fa pensare che, dove c'è dibattito, debba prevalere per forza l'idea corretta: al contrario, per citare Hannah Arendt, la verità «preclude il dibattito». Resta da chiedersi se questa ossessione dei media di qualità per i fatti sia l'ennesima conferma della distanza che separa il giornalismo dal mondo reale, oppure l'ultimo baluardo dell'obiettività in un clima sempre più «post-truth», o più semplicemente una reazione a esso.

Il fact-checking come genere giornalistico è una creatura relativamente recente. I giornali anglosassoni, certo, hanno sempre fatto fact-checking, inteso come routine consolidata di controllare dati, fatti e affermazioni riportati in un articolo prima di pubblicarlo. Quello che è avvenuto nell'ultimo decennio, però, è l'inizio di un processo inverso, giornalisti concentrati nel verificare numeri e dichiarazioni dopo la loro pubblicazione: un fenomeno che ha iniziato a prendere piede tra il 2003 e il 2007, con la nascita di factcheck.org e del blog Fact Checker su «The Washington Post»; per poi esplodere nei primi anni Dieci: le vicende sono raccontate da Lucas Graves, docente di comunicazione all'università del Wisconsin, in *Deciding What's True: The Rise of Political Fact-Checking in American Journalism*. Il saggio è stato pubblicato dalla Columbia University Press a giugno, ma se ne è parlato parecchio in queste ultime settimane, a

ridosso della vittoria di Trump e del dibattito sulla post-verità. Che senso ha fare fact-checking in un'era di disinformazione di massa, dove «la debolezza dei fatti è al cuore del problema»?», domandava in una recensione «The Washington Post». Il fact-checking piace ma è, evidentemente, ininfluente.

Lo scorso 15 novembre Oxford Dictionaries ha dichiarato parola dell'anno «post-truth», un «aggettivo che denota circostanze in cui i fatti obiettivi sono meno influenti nel formare l'opinione pubblica rispetto alle emozioni e alle convinzioni personali». Il concetto non è nuovo, ha spiegato, ma s'è diffuso nel 2016 grazie alle elezioni americane e al referendum nel Regno Unito: «La parola “post-truth” è passata dall'essere circoscritta ai commenti politici all'essere utilizzata nei titoli delle grandi testate senza il bisogno di spiegazioni». Oxford Dictionaries dice che la parola è apparsa per la prima volta nel 1992, in un articolo di Steve Tesich su «The Nation». Ma per molti «media-nerd» il concetto è iniziato a circolare una decina di anni fa, quando alcuni commentatori tecnoscettici hanno cominciato a riflettere sul fatto che la diffusione di internet potesse indebolire il nostro rapporto con la realtà. Nel 2008 Farhad Manjoo ha pubblicato il saggio *True Enough: Learning to Live in a Post-Fact Society*: «Ora che abbiamo dissolto l'informazione mainstream in tante nicchie circondate da filo spinato, ora che ognuno di noi ha iniziato a creare e diffondere la proprie immagini e suoni, abbiamo spianato la strada alla propaganda, che ha contagiato la nostra scrittura».

È un discorso che abbiamo sentito spesso, che parte da quello che i sociologi definiscono *confirmation bias*, la tendenza umana a cercare le informazioni che confermino le nostre idee preconcepite, e arriva alla *filter bubble*, la condizione in cui l'esposizione

«Coi filtri dei social media viviamo in una bolla dove la selezione in base ai nostri gusti è addirittura preventiva.»

«Gli esseri umani tendono a vedere quello che vogliono vedere; un tempo erano i media a scegliere cosa farci vedere.»

alle idee che confermano i nostri preconcetti è un processo automatico, a causa degli algoritmi che ci fanno vedere le cose più conformi ai nostri gusti. Gli esseri umani tendono a vedere quello che vogliono vedere; un tempo però erano i media a scegliere cosa farci vedere, al massimo si poteva scegliere se guardare un tg di destra o di sinistra, ma c'erano un controllo editoriale e una gerarchia dei contenuti; con internet invece siamo noi a selezionare ogni singolo contenuto su cui cliccare, così la gerarchia salta; coi filtri dei social media, poi, viviamo in una bolla dove la selezione in base ai nostri gusti è addirittura preventiva; così ci ingozziamo di cliché o di bufale, e il risultato è che ci ritroviamo leader come Trump: questa, riassunta per sommi capi, è l'argomentazione di chi sostiene che internet ha creato un mondo post-verità («the guardian» titolava *How Technology Disrupted the Truth*). Se è vero che la rete ha esacerbato la tendenza umana a vedere ciò che si vuole vedere, è anche vero che ha amplificato un altro comportamento, altrettanto umano e pre-internet: esprimere opinioni e discuterne. Paradossalmente, anche questo aiuta a capire l'evaporazione dei fatti. Nel 1967 Hannah Arendt ha pubblicato su «The New Yorker» il saggio intitolato *Verità e politica* (tradotto in Italia da Bollati Boringhieri) che ha anticipato per alcuni versi il dibattito odierno sulla post-verità: «Mentre probabilmente nessun'altra epoca storica ha tollerato tante opinioni diverse, mai come oggi la verità fattuale è stata recepita con tanta ostilità» scrive. Certo, i regimi totalitari hanno una forte predisposizione a osteggiare i fatti, sostiene Arendt, tanto che nell'Urss parlare dei gulag è più rischioso che esprimere un'opinione dissidente, ma anche nelle democrazie i fatti non hanno vita facile. Il problema è che «il pensiero politico è rappresentativo»,

si basa cioè sul «concordare dei molti», dunque sul dibattito e sulla capacità di convincimento. Mentre la verità è l'esatto opposto, è «di natura dispotica»: un fatto è o non è, non c'è nulla da dibattere. Anche nel «concordare dei molti» può capitare che la verità s'imponga; ma avviene raramente, perché «chi mente è spesso più convincente» (la filosofa non condivideva l'idea di un «mercato delle idee» dove la ragione s'imporrebbe a forza di numeri, che poi è l'argomentazione di chi dice che «gli svarioni di Wikipedia vengono sempre corretti perché ci sono tanti utenti»; o di chi sostiene che «le bufale hanno vita corta perché ci sono fact-checker», altra variante della «mano invisibile» di internet).

Anche quando la verità prevale, prosegue, è «una vittoria di Pirro», perché significa che s'è imposta in quanto opinione più convincente, non in quanto verità «al di là del dibattito». Anche dove c'è libertà d'espressione, lamenta la filosofa, i fatti sono ridotti a opinione, a un flebile «mi pare che» (Arendt citava la caverna di Platone, ma l'espressione che utilizza, «it seems to me», evoca i tic che la linguista Sally McConnell-Ginet ha notato tra i Millennial che discutono di politica on line, tutto un fiorire di impressioni e opinioni, quasi ci fosse da vergognarsi a parlare di fatti: «Tutti dicono "it feels to me", c'è un relativismo dilagante: va bene riconoscere che esistono punti di vista, ma siamo sempre meno ancorati ai fatti»).

Se la politica è rappresentativa e dunque dibattito e dunque opinioni, allora tocca ammettere «la natura antipolitica» della verità. È un'osservazione attuale, perché solleva questioni non solo sul clima di

post-verità, ma anche sui populismi che da esso traggono forza. Ad alcuni piace bollarli come parafascisti e nemici della libertà d'espressione, invece sono lo specchio di dibattito incessante e amplificato, dove ogni idea viene espressa e ha un peso. Quasi un eccesso di libertà di espressione e di rappresentatività, dove cento cittadini che dicono che i vaccini causano l'autismo contano più di dieci scienziati che dicono che non è vero. Se la verità è antipolitica perché trascende il dibattito, allora il populismo dell'uno-vale-uno non è affatto antipolitica: è iperpolitica.

Tutte le democrazie degne di questo nome hanno strumenti volti ad assicurare che la volontà/opinione dei più non si trasformi in dittatura della maggioranza: costituzioni, diritti inalienabili, poteri separati che vigilino l'uno sull'altro. Secondo Arendt però la tensione tra politica e verità «solleva la questione se il potere possa e debba essere controllato non soltanto dalle costituzioni e dal potere stesso, ma anche qualcosa di esterno». La verità, i fatti sono esterni alla democrazia. Il problema doppio è chi decide cosa è vero, quando nessuno sembra concordare sui fatti, e che valore ha decidere cosa è vero, ora che i fatti contano sempre meno. Con tutti i limiti del caso e nonostante la loro ininfluenza, i fact-checker si sono appropriati del ruolo di «decidere che cosa è vero» scrive Graves nel suo saggio. Scrivono per un «pubblico idealizzato di cittadini affamati di verità» per poi «scontrarsi quotidianamente con il vero pubblico» che di realtà non è poi così affamato. Il loro è un lavoro bello, cocciuto e, forse, inutile.

«Se la politica è rappresentativa e dunque dibattito e dunque opinioni, allora tocca ammettere la natura antipolitica della verità.»

Nel cantiere di «Robinson», sulla nuova isola di carta delle culture

Viaggio nella redazione del nuovo inserto culturale di «la Repubblica». Dalla prima intuizione al progetto grafico alla sua realizzazione.

Paolo Di Paolo, «la Repubblica», 25 novembre 2016

Forse bisogna avere un po' di Novecento nel sangue per capire certe emozioni. O forse no: veder nascere una creatura di carta c'entra – da qualcosa come oltre cinque secoli – con i sogni più spericolati degli umani. È la nostra sfida giornaliera contro il tempo. Prima di arrivare in tipografia, c'è una storia segreta fatta di pomeriggi e serate lunghe, di corse, di acqua alla gola. Il cantiere di «Robinson», il nuovo inserto culturale di «la Repubblica» – in edicola domenica – è in pieno fermento. Potete immaginare: squillano i telefoni, arrivano email a valanga; si inventa, si discute, si corregge. Tutto quello che uno si figura – o magari sogna – dell'avventura di un giornale: pagine che si fanno e si disfano, pezzi che arrivano corti o appena più lunghi, titoli da inventare, fotografie da scegliere. Tutto, a un certo punto, dovrà quadrare: sabato «Robinson» sarà pronto. Con il suo nome da esploratore, farà da guida sull'isola della cultura. Molta curiosità e una bisaccia di domande: si può capire la vittoria di Donald Trump leggendo William Faulkner? Sì, se chiedi aiuto a una scrittrice leggendaria come Toni Morrison. Serve a qualcosa una mostra su Van Gogh senza un solo quadro di Van Gogh? Melania Mazzucco è andata a farsi un'idea. Che cosa impariamo da una mappa del Duecento che fissa su carta il poco di mondo visibile accanto a quello invisibile? Alessandro Baricco, collezionista di mappe, si è messo a contemplarla. Sull'isola in cui sbarca «Robinson», c'è soprattutto una strada da fare. Quel tratto – non importa se in salita o in discesa – che consente di tradurre un'esperienza in conoscenza, in visione del mondo. L'esperienza,

quella sì, è a portata di mano, senza ostacoli: un viaggio, un romanzo, un concerto, un festival, tutto è lì, si offre e soprattutto si moltiplica. Un inserto culturale – mi dice Valentina Desalvo, responsabile di «Robinson» –, «può aiutare a scegliere, ma anche – una volta che si è scelto – a interpretare». Noto, sulla sua scrivania, nella pila di libri da cui ogni giornalista di cultura è assediato, un volume con un post-it giallo attaccato sulla copertina. Sul post-it giallo è disegnato un cuore. Le domando: è bello? «Bellissimo» mi risponde. «A me piace questo: parlare di libri. E credo che siano tanti ad avere la mia stessa passione, al di là di quanto solitamente si dice. Così, immagino un giornale che offra interlocutori speciali a lettori appassionati, e come per la letteratura così per la musica, lo spettacolo, il sapere scientifico.» Mentre parliamo, arriva il pezzo di Marco Belpoliti, la storia sorprendente di Imre Toth, filosofo e matematico rumeno. *Colla, forbici e matematica*: il titolo nasce sotto ai miei occhi. Bisogna prendere confidenza con la nuova gabbia grafica: l'impianto elegante e arioso frutto del lavoro di Francesco Franchi. Designer editoriale trentaquattrenne, già parecchia esperienza alle spalle. La sua scrivania, per ora, è l'unica che vedo sgombra e ordinata. Accanto al Mac, un numero zero di «Robinson»: delibatore di font tipografiche, come è giusto che sia, mi fa notare dettagli, innovazioni, recuperi. Gli chiedo, da coetaneo, che effetto fa occuparsi di carta: «Amo il giornale di carta e penso che, messo alle strette dal digitale, possa riscattarsi proprio se insiste sulla perfezione, se diventa un piccolo "lusso" che soddisfa la mente ma

anche gli occhi, che dà gusto sfogliare, conservare, collezionare». Prende in mano il numero zero, lo piega come se dovesse metterlo in tasca. Mi fa notare la finezza del colore di fondo della copertina: sarà ogni volta diverso.

Angelo Rinaldi, vicedirettore e art director di «la Repubblica», seduto alla scrivania di fronte, si alza e pesca tra diversi faldoni il più prezioso. «Ho comprato da un collezionista una serie di numeri zero di “la Repubblica”. Le prove grafiche del primo numero, gennaio 1976: non era innovativo solo il formato, ma anche la titolazione, molto più duttile di quella dei concorrenti. E la grande invenzione di Eugenio Scalfari di spostare la cultura dalla vecchia terza pagina al centro del giornale, nel famoso “paginone” che avrebbe fatto scuola e costretto gli altri a cambiare.» Franchi, per il lavoro grafico su «Robinson», è andato a sfogliare le annate degli inserti storici di «la Repubblica». Il primo, «weekend», è del 1977. Sotto la testata una stringa chiarisce «venerdì sabato domenica». «Forse il concetto, allora, non era chiaro per tutti» sorride Franchi. Ho davanti la copertina del 28 ottobre 1977: Renato Guttuso spiega perché correre al Grand Palais di Parigi per vedere una mostra di Courbet. Accanto, un colonnino con l’agenda degli appuntamenti del fine settimana.

La bussola settimanale del nuovo «Robinson» sarà all’inizio del giornale, una scelta di appuntamenti e occasioni dalla domenica al sabato, frutto delle segnalazioni di tutte le redazioni locali di «la Repubblica» e di contributi d’autore (nel primo numero, c’è Maurizio Ferraris). «L’idea» mi spiega il direttore, Mario Calabresi «è stata chiara da subito: raccogliere l’eredità delle pagine di “la domenica” per rafforzarne e rinnovarne l’identità. Costruendo un settimanale di cultura che sta nel cuore di un quotidiano

«La risposta al declino del vecchio giornale cartaceo può essere solo la bellezza.»

«Un inserto culturale può aiutare a scegliere, ma anche – una volta che si è scelto – a interpretare.»

e si propone di recensire i consumi culturali: non solo libri, ma idee, oggetti, incontri, luoghi in cui la cultura si fa e si trova. La gestazione è stata lunga, volevamo che “Robinson” fosse una guida solida». La stanza di Calabresi ha le pareti fitte di opere di maestri della fotografia. Il primo numero partirà dai volti, dalle storie. Soprattutto dai luoghi americani per indagare l’elezione di Donald Trump.

È il momento di scegliere la fotografia che andrà in copertina, selezionarla fra quelle scattate nel viaggio a Cracovia di Wlodek Goldkorn, sulle tracce di Wislawa Szymborska. Roberto Saviano spiegherà come è stato possibile che questa poetessa polacca sia diventata una star – l’innescò lo diede lui stesso, leggendone versi in televisione. In pieno spirito di «Robinson»: la cultura è dappertutto, si può costruire o cogliere ovunque un’occasione.

Gregorio Botta, mentre legge un pezzo di Michele Smargiassi, evoca Beniamino Placido. Firma storica di «la Repubblica», un curioso di professione, uno che si disponeva alle occasioni con un’allegria da bambino, fino alla fine. «Volto nuovo e cuore antico», dice: la cultura è sempre stata al centro di «la Repubblica», l’eredità è impegnativa, va rimessa in gioco, reinventata. Al bando astrattezze e sussiego accademico: è la lezione di un maestro come Nello Ajello, inventore con Scalfari di quel «Mercurio» che è uno dei papà di «Robinson». Dio della comunicazione e della leggerezza, si nutriva di firme diverse disposte a pensare al giornalismo culturale come a una specialità «quasi a sé». Così mi dice Simonetta Fiori, che ha alle spalle della sua scrivania il primo numero di «Mercurio», sabato 4 marzo 1989. Il faccione di Giorgio de Chirico disegnato da Tullio Pericoli, e accanto un breve editoriale in cui si evoca Calvino: ali ai piedi, leggeri e aerei, abili e adattabili e disinvolti, pronti a stabilire relazioni «tra le forze della

natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tra tutti i soggetti pensanti». La sfida resta quella. E se non ti diverti, cambia mestiere, ripeteva Ajello a giovani e meno giovani atleti della squadra di «Mercurio».

Di sicuro è impossibile annoiarsi, mentre continuano ad arrivare gli articoli, il «timone» si completa, le recensioni vanno al loro posto, e ogni tassello di «Robinson» diventa il segmento di un unico racconto. Un racconto a cui carta e inchiostro danno una forma, forse addirittura – ancora – un senso. «La risposta al declino del vecchio giornale cartaceo può essere solo la bellezza» conferma Calabresi – e intanto sfoglia, guarda, ferma il dito su un colore, su un'immagine. «Robinson» è a buon punto, ma la corsa non è finita. [...]

*«Amo il giornale di carta
e penso che, messo alle strette
dal digitale, possa riscattarsi proprio
se insiste sulla perfezione, se diventa
un piccolo “lusso” che soddisfa
la mente ma anche gli occhi,
che dà gusto sfogliare, conservare,
collezionare.»*



La playlist è decisa. Da noi

La musica per una pausa relax o per quando si torna al lavoro il lunedì. I brani da spingere e quelli da buttare. Molto di quanto ascoltiamo in cuffia è scelto da loro: i signori delle piattaforme streaming tipo Spotify

Riccardo Staglianò, «il venerdì» di «la Repubblica», 25 novembre 2016

La ragazza con gli auricolari color perla, in piedi nella carrozza della linea 2, sta ascoltando Nicky Jam. È il santo patrono del reggaeton, un miscuglio di reggae, rap e pop che dal Porto Rico è esondato nel resto del mondo. Il treno viene da East Harlem, periferia ispanica di Manhattan, quindi alla trentenne che ondeggia accanto a me lasciandomi spiare nel suo smartphone la musica può essere arrivata con il passaparola. Agli altri 1,7 milioni di abbonati all'omonima playlist, la terza più popolare tra le 4500 di Spotify, invece l'ha messa in testa Rocío Guerrero Colombo, la spagnola di ventinove anni che l'ha creata nel 2014. «Era il decimo anniversario di *Gasolina*, il mega successo di Daddy Yankee, e volevo solo celebrarlo» mi confessa nella sala Me&Julio Down by the Schoolyard (ognuna ha il titolo di una canzone) della sede newyorkese del servizio di streaming musicale. Ma l'operazione nostalgia le è esplosa tra le mani: «Ha cominciato a crescere a dismisura. Piano piano si sono convertiti Shakira, Ricky Martin e Ricky Iglesias. E così, da unica curatrice che ero della musica latina, sono diventata la capa di una squadra che è raddoppiata l'anno scorso e raddoppierà ancora il prossimo». Violinista di formazione, lunghi capelli corvini, poliglotta entusiasta, dopo aver studiato giornalismo e aver vissuto tra Gran Bretagna e Brasile, è tornata in Spagna con tante idee ma confuse nel 2006, l'anno in cui nasceva la piattaforma per ascoltare musica su computer e smartphone. Ha mandato un curriculum. L'hanno presa. In America ha lavorato a Tunigo, la start up allora appena acquisita e specializzata nello scoprire nuova musica grazie

alle raccomandazioni del software. Poi, mettendo insieme magia nera informatica e istinto musicale, è arrivata la tombola di *Baila reggaeton*. Circa metà dei duecento milioni di utenti mensili di Spotify (di cui quaranta iscritti al servizio a pagamento) non arriva alla musica cercando un artista o un genere, ma affidandosi a compilation. Create da algoritmi o da esseri umani tali e quali a lei che possono fare o disfare, come prima solo le etichette, la fortuna di un musicista: sono i signori delle playlist.

Forse era inevitabile. Non era mai esistito un negozio con trenta milioni di canzoni, tante quante ne contiene il catalogo di Spotify. Aggiungete quelle di Apple Music, di Google Play Music, di Amazon Music e Pandora e capirete perché c'è tanto bisogno di ordine. Alla faccia dello scrittore Michael Crichton che, agli esordi del web, aveva vaticinato l'estinzione dei giornalisti mediasaurus. Internet, si diceva, avrebbe fatto fuori tutti gli intermediari. Quelli vecchi, forse, perché da Uber e Airbnb a Rocío e i suoi settanta colleghi, più almeno la dozzina di Apple e la ventina di Google, quelli nuovi non sono mai stati così bene. Dal momento che se uno dovesse farsi strada da solo nella giungla della musica digitale – come in quella delle notizie on line – non gli resterebbe il tempo per fare il suo, di lavoro. In cosa consiste quello dei nostri curatori me lo spiega il loro capo globale Doug Ford, cinquantaduenne con un'ex moglie di Frosinone che si è lasciato alle spalle una gioventù da trombetta e la facoltà di Economia per andare a suonare in giro, fare due dischi e aprire uno studio dove ha registrato, tra gli altri, Kanye West prima che diventasse una



star. Dunque: «Si parte con un'ipotesi tipo: che musica voglio ascoltare mentre faccio una pausa relax, o il lunedì mattina per affrontare la settimana, o per elaborare il lutto della rottura con la fidanzata? Ogni ipotesi ha un brano che la incarna, intorno al quale trovarne altri che rispondano alla stessa domanda. Quindi serve un titolo (rispettivamente: *Un tè e un libro*; *Monday Motivation*; *Breakup Songs*), un'immagine accattivante e un numero che in media va da trenta a cinquanta canzoni, per un totale di due, tre ore di ascolto, coerenti tra loro. E il gioco è fatto». Come ogni ipotesi che si rispetti, anche quella della playlist va verificata. Così se quando arriva la traccia numero tre, poniamo, troppe persone «skippano», la saltano, gli editor prima cambiano la sequenza, poi spostano il brano in un'altra compilation e se fa cilecca anche lì lo fanno fuori. Perché ogni comportamento degli utenti lascia traccia. Sanno quante volte ripeti il brano, se lo salvi off line per sentirlo anche senza connessione, se lo condividi e con chi. E ne fanno tesoro.

Ci sono playlist automatiche, interamente assemblate dal software come la popolarissima Discover Weekly che ogni lunedì propone una rassegna basata sui tuoi gusti, oppure il recente Daily Mix o il Release Radar che si concentra sulle nuove uscite. Ma anche quando il selezionatore ha il sangue caldo, l'algoritmo che

qui chiamano Keanu (in omaggio al Reeves protagonista di *Matrix*) aiuta a rimpolpare l'ipotesi con pezzi simili a quelli originariamente scelti dai curatori. «Non è una competizione tra analogico e digitale», insiste Ford «ma una collaborazione che io chiamo algoritoriale, algoritmica e editoriale». Troppo conciliante. Perché in tempi di dibattito sulla sostituzione degli umani da parte dell'intelligenza artificiale, questa vicenda segna una rara vendetta dei primi, del loro sapere e della loro capacità di raggruppare cose a prima vista disparate. Tuttavia permane una serie di problemini. Come quello per cui settanta esseri umani da soli riescono a servire una clientela di cinquanta, cento milioni (la crescita senza lavoro denunciata da tanti economisti). Che l'uno percento dei musicisti (il dato si riferisce a Apple Music, ma né Doug né Rocío lo contestano) fa da solo il settanta percento del fatturato. O che, a una media di sei centesimi di dollaro per ascoltato, è dura, durissima, se non impossibile, per un artista campare con lo streaming, secondo la miserabile ma sempre più accettata equivalenza «dollari analogici, centesimi digitali».

I nostri inossidabili melomani però non si lasciano scoraggiare. Prima Ford: «Siamo un formidabile strumento di democrazia musicale. Mai nella storia tanti artisti sono riusciti ad avere un pubblico

come oggi». Poi Colomo: «Prima ce la faceva solo l'aristocrazia che arrivava nella top 40, mentre noi abbiamo creato un nuovo ceto medio di musicisti». Mi citano Muna, un trio femminile di Los Angeles, «indie piuttosto dark», che poche settimane dopo essere approdate su una playlist di successo ha firmato con un'etichetta. O quel cantante italiano che Doug ha sentito durante una vacanza in Svizzera qualche mese fa e che poi ha messo in heavy rotation su qualche playlist («succede davvero!»). L'aneddotica, il più delle volte diplomaticamente laconica, si spreca. Rocío rilancia: «La verità è che non è mai stato così facile emergere. Abbiamo appena inaugurato un formulario digitale su Google Docs attraverso il quale chiunque può sottoporci quello che fa. Non garantiamo di pubblicarli, ma di ascoltarli sì».

I duemila dipendenti di Spotify, tra cui le varie centinaia che occupano i tre piani in ristrutturazione di questo vecchio grattacielo, con la loro quota obbligatoria di scrivanie alle quali lavorare in piedi secondo l'ultima ortodossia della Silicon Valley, giurano di essere assai accessibili. Tranne quando gli chiedi di uscire dalla vaghezza sui loro artisti preferiti o sul modus operandi dei loro software.

L'arte della playlist non è affatto banale. Gli ingredienti segreti sono custoditi gelosamente, sotto il travestimento della modestia («spesso il successo è totalmente casuale»). Un caso però che non trascura il setaccio parossistico dei comportamenti di ascolto. È il terreno di caccia dell'applicazione Puma, acronimo di Playlist Usage Monitoring and Analysis. Ho letto che ogni buona playlist ha almeno un paio di cover di grandi classici, che servono a far andar giù meglio le novità. Che c'è un rapporto preciso tra pezzi nuovi e vecchi, sofisticati e pop. Qui dicono di no, che è un lavoro più artigianale, sempre diverso. Di certo proporre nuovi artisti è più vantaggioso perché non si lamenteranno mai, come ha fatto l'onnipotente Taylor Swift o Thom Yorke (defini Spotify «l'ultima disperata scoreggia di un corpo agonizzante», quello dell'industria musicale) sulla spartizione dei proventi. Magari, forti della lezione di Amazon, gli svedesi potranno un giorno scritturare direttamente gli autori. La verità è che, con la potenza di fuoco degli 8,6

milioni di follower della Today's Top Hit o dei 3,6 milioni di Rap Caviar, puoi fare un po' quello che ti pare senza chiedere permesso a nessuno.

Una trentina di playlist oggi supera il milione di ascoltatori. Finiremo tutti, nonostante la fenomenale varietà di partenza, ad ascoltare le stesse tracce, come succede con i ristoranti per l'effetto TripAdvisor o con i risultati delle ricerche nella prima pagina di Google? «Ma no,» tranquillizza Ford «per un semplice motivo. Che le playlist sono organismi viventi, che vanno innaffiate in continuazione come si farebbe col proprio giardino. Le piante appassite si potano o se ne piantano di nuove. Nessuna rimane troppo a lungo uguale a sé stessa». Quello della fine della infodiversità, però, non è un dibattito ozioso circoscritto alle colonne anticonsumeriste di Adbusters o alla tesi di *Il filtro* di Eli Pariser. Perché non esiste limite tecnologico al fatto che la playlist che oggi attrae otto milioni domani non ne cumuli dieci volte tante. Certo, sopravvivrebbero tante nicchie, ma nascerebbe un mass medium nuovo. Enormemente influente. Nel recente *Every Song Ever* il critico jazz di «The New York Times» Ben Ratliff sostiene che l'attaccamento al genere è fuori moda come le giacche con le spalline imbottite o il walkman. Invita dunque a uscire dai tranquillizzanti laghetti della tradizione per tuffarsi nel mare aperto delle nuove piattaforme. Per quel che vale, io ci ho provato per essere infine sopraffatto dall'abbondanza. Al netto di qualche bella scoperta mi sono sorbita un sacco di robetta rinforzando la convinzione che a volte *more is less* e che le euristiche messe a punto con l'esperienza servono proprio a evitare di perdere tempo con quel che non ci piacerà. Per non dire della perdita, questa oggettiva, di tutto il paratesto una volta costituito dalle copertine, i testi e le altre informazioni che fornivano un contesto alla musica alla spina, qui e ora, in cui sguazziamo oggi.

Dal rumore di fondo delle opinioni emergono due segnali chiari. Uno: alla fine degli anni Novanta l'industria musicale valeva trentotto miliardi di dollari contro i quindici attuali. Due: il numero di musicisti professionisti in attività (dati Bureau of Labor Statistics) negli Stati Uniti sono passati da

cinquantamila (2002) a trentamila (2012). Quella sì che era la classe media, oggi dimezzata. «Piuttosto su queste piattaforme la popolarità si moltiplica, con le star che attraggono una percentuale altissima degli streaming» mi dice Rahul Telang, professore alla Carnegie Mellon University di Pittsburgh e autore di *Streaming, Sharing, Stealing. Big Data and the Future of Entertainment*. Che ci tiene a non passare da pessimista: «Di certo si può dire che Spotify e gli altri facilitano il passaggio della musica dal creatore all'utente. Da lì a dire che l'artista medio stia meglio di prima è tutto da dimostrare». Nei bei capitoli di *Internet non è la risposta* dedicato alla metamorfosi digitale della musica, Andrew Keen ricordava il caso emblematico di Ellen Shipley, interprete rhythm and blues nominata ai Grammy, che dopo 3112000 passaggi su Spotify aveva totalizzato la bellezza di 39,61 dollari. Con cui festeggiare lautamente a hamburger e birra. Rocío non ci sta: «Anche Nicky Jam si lamentava all'inizio, ma ora è ricco. Piuttosto i musicisti dovrebbero educare il loro pubblico a passare all'offerta premium: una cosa è una royalty del settanta per cento (da spartirsi con l'etichetta) basata

sulla pubblicità, altra sul canone. Sarebbe stato più utile anche per Taylor Swift incoraggiare i suoi fan ad abbonarsi». Quando era solo una curatrice Rocío ascoltava musica tutta la giornata, al netto del sonno («dai nostri dati abbiamo scoperto, fra l'altro, che c'è gente che tiene accesa la playlist come White Noise, Peaceful Piano o Sleep tutta la notte»). Neppure lei teme di essere licenziata a breve dall'algorithm, perché «le macchine non possono parlare con gli artisti e convincerli, come ho fatto io con Mark Anthony, a girare un piccolo video con suo padre da condividere con i nostri ascoltatori». Lo dice, ironia della sorte, sotto un ritratto di Philip K. Dick appeso alla carta da parati nera della saletta intitolata a uno dei capolavori di Simon&Garfunkel. Ciò che si può affermare, oggi, è che la partita tra nerd musicali in carne e ossa e macchine, come quelle per la «deconvoluzione spettrale avanzata» che anni fa, analizzandone la struttura sonora, riuscirono a intuire in anticipo che *Come Away With Me* di Norah Jones sarebbe diventato un album record, la vincono i signori della playlist. Più difficile, come insegnava il fisico Niels Bohr, fare previsioni. Soprattutto sul futuro.



L'informazione locale salverà il giornalismo?

Dal «Tampa Bay Times» a «Charlotte Agenda» fino a The Local News Lab. Negli Stati Uniti fiorisce la stampa di comunità. Finanziata da fondazioni o direttamente dai lettori. E basata sulla qualità

Angelo Paura, «pagina99», 26 novembre 2016

New York. Alle 13 di lunedì 20 aprile 2015, Rob Kuznia si era abituato già da qualche settimana al suo nuovo lavoro alla Shoah Foundation della University of Southern California di Los Angeles. Un ripiego, certo, dopo aver passato oltre dieci anni a consumare le suole delle scarpe sulle strade, nelle scuole, nei tribunali e nei palazzi del potere dell'area metropolitana della città. Ma anche un sollievo, visto che in questo modo, facendo il giornalista in una piccola pubblicazione, non riusciva ad arrivare alla fine del mese. E tutto sommato, nonostante l'interesse per questa professione, lui e la moglie erano abbastanza stufi di «vivere in una condizione precaria» mi dice Kuznia, che quel lunedì è stato premiato con il Pulitzer per un reportage su uno scandalo scolastico scritto insieme a due ex colleghi del «Daily Breeze». È passato un anno e mezzo da quel giorno, e la crisi che ha colpito il giornalismo americano non è per nulla finita anzi continua a essere molto dura, soprattutto con i quotidiani locali. «Credo che il senso di locale sia iniziato a cambiare molto prima della crisi dei quotidiani. Credo sia iniziato a cambiare quando gli americani hanno iniziato a spostarsi», ad abbandonare le aree rurali, ha detto in un'intervista il direttore di «The New York Times», Dean Baquet, convinto che la crisi dell'informazione locale sia un pericolo non solo per il giornalismo ma anche per la democrazia. Ci sono però anche molti segni positivi. Un'anima raffinata come quella di David Carr – esperto di media e decano dei reporter a «The New York Times», scomparso nel 2015 – sosteneva che, nonostante le difficoltà, c'è poco da lamentarsi. Anzi, dovremmo essere

felicissimi perché «stiamo entrando nell'età dell'oro del giornalismo». Un'età nella quale ci sarà sempre più bisogno di notizie locali e iperlocali di qualità. Se considerassimo solo le tirature e i numeri di quotidiani attivi negli Stati Uniti il futuro non sembra poi così radioso. Dal 2004 al 2014 sono stati chiusi oltre cento giornali, anche se dall'ultimo rapporto sullo stato del giornalismo del Pew Research Center sembra che la situazione si sia stabilizzata dopo la grande depressione del giornalismo americano che tra il 1994 e il 2014 ha bruciato ventimila posti, il trentanove per cento della forza lavoro del settore. Se invece il punto di riferimento fossero innovazione e qualità, in questi ultimi due anni ci sono stati segnali chiari di una ripresa del giornalismo, soprattutto di quello che si occupa delle piccole comunità. «Il giornalismo locale si trova ancora in pericolo, ma ci sono segni incoraggianti ed esempi di iniziative on line come «Charlotte Agenda» e «Daily Philly» che funzionano bene e riescono a sostenersi economicamente» mi dice Benjamin Mullin del Poynter Institute, tra i migliori centri per lo studio del giornalismo nel mondo. Attraverso il gruppo Times Publishing Company, Poynter controlla il «Tampa Bay Times» di St Petersburg, in Florida, un esempio perfetto per descrivere il cambiamento del giornalismo locale americano: ha vinto dodici Pulitzer (l'ultimo quest'anno) e dopo il tracollo delle copie cartacee è riuscito a costruirsi un fortissimo gruppo di lettori on line grazie a investimenti mirati allo sviluppo di storie digitali. Ma il «Tampa Bay Times» è solo uno dei giornali che sta guidando questa rinascita. «The Des Moines

Register» – quotidiano della capitale dell'Iowa di proprietà del colosso dell'editoria Gannett – ha puntato sullo sviluppo tecnologico della sua redazione, scommettendo anche sul giornalismo virtuale, una scelta molto rara per le redazioni più piccole. Anche molte start up hanno deciso di dedicarsi all'informazione locale. Watchup ha raccolto quasi cinque milioni di dollari proponendo la prima piattaforma che distribuisce notizie video locali di qualità su dispositivi mobili. C'è da dire che il giornalismo locale non ha solo a che fare con aree rurali disperse nel nulla. Anche la città di New York e il New Jersey offrono molti spunti al riguardo. Nella metropoli americana ci sono decine di gruppi media che si occupano in modo approfondito dei singoli quartieri, osservando da vicino le istituzioni e garantendo maggiore trasparenza. Tra questi, pubblicazioni che puntano solo sul digitale come «Dnainfo» e «gothamist» continuano a raccontare la città da vicino raccogliendo pubblicità e facendo abbastanza profitti per continuare a crescere.

Secondo Carrie Brown della Cuny Graduate School of Journalism di New York è fondamentale puntare su nuovi modelli e «cercare di restare connessi in modo molto più diretto con i lettori e le comunità a cui si fa riferimento. Più piccole sono, meglio è» continua Brown, che insieme a Jeff Jarvis ha creato il primo corso in social journalism pensato per far ritornare a crescere il giornalismo locale, liberandolo dalla dipendenza dalla pubblicità e impostando piattaforme digitali finanziate direttamente dalle comunità.

Dall'altra parte dell'Hudson River, in New Jersey, invece, da poco è nata una delle iniziative più interessanti del settore: si chiama Local News Lab, è finanziata dalla Dodge Foundation e coinvolge centocinquanta pubblicazioni locali e iperlocali dello Stato. Ne parlo con Joe Amditis che ha appena ricevuto una borsa di ricerca per lavorare allo sviluppo mobile di questi quotidiani. «Oltre a studiare nuovi modi per distribuire le notizie locali attraverso gli smartphone facciamo incontri con i quotidiani che hanno aderito al programma.» Amditis è convinto che il lavoro su piccole comunità è un modo «diretto e molto semplice per capire quale impatto hai sul tuo pubblico».

«Stiamo entrando nell'età dell'oro del giornalismo.»

Il problema infatti non è certo l'assenza di un pubblico, ma l'incapacità di raggiungerlo. Il punto di forza dei piccoli quotidiani è che facebook spesso non è in grado di lavorare sulle piccole geografie. «facebook tende a mostrarci solo notizie basate su quello che un algoritmo ritiene noi vogliamo vedere» spiega Benjamin Mullin. «Invece i quotidiani locali sono l'ultima piazza pubblica rimasta nella nostra società, che non è mediata da un algoritmo e in cui le persone possono discutere, confrontarsi su notizie sulle quali sono in accordo o in disaccordo. E penso che questa possibilità non sia mai stata così importante come oggi.»

Oltre alla teoria servono ovviamente strumenti per garantire denaro ai media. «Oggi non possiamo più pensare di sopravvivere solo attraverso la pubblicità. Ci vogliono entrate diverse: dagli abbonamenti ai contenuti sponsorizzati fino alla creazione di non profit in grado di fare giornalismo senza per forza cercare un profitto» dice Matt Carroll, professore di giornalismo alla Northeastern University School of Journalism di Boston. Tra il 2009 e il 2011 le non profit che si occupano di informazione hanno ricevuto 527 milioni di dollari soprattutto da quattro fondazioni: Carnegie, Knight, Ford, Rockefeller.

Ma ci sono anche proposte più spregiudicate. In un articolo apparso sulla «Columbia Journalism Review», l'esperto di media Steven Waldman sostiene che un modo per rilanciare il settore sia quello di creare un AmeriCorps per il giornalismo, un ente federale che distribuisca i fondi di associazioni filantropiche e così cercare di ricostruire una rete di start up dell'informazione diffusa su tutto il territorio. Per Bob Schieffer, veterano di Cbs, è importante agire subito per proteggere la democrazia. «Se qualche ente non arriverà e farà quello che i giornali locali hanno fatto in questi anni, avremo la corruzione a un livello mai visto finora.»

I denti di Zadie sono bianchi

Swing Time è il romanzo di Zadie Smith più riuscito ed emozionante dai tempi del folgorante esordio *Denti bianchi*. È la storia di un'ombra cresciuta con l'ossessione per la danza e i vecchi film hollywoodiani

Matteo Persivale, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 27 novembre 2016

Quanto pesa sulle spalle un libro d'esordio come *Denti bianchi*? Quanto è difficile continuare il proprio percorso quando il mondo ti ha visto uscire come Minerva dalla testa di Giove, scrittrice già perfettamente formata, la tavolozza già completa di tutti i colori come quella dei veterani? Lo stile, i dialoghi, il tono, le descrizioni, la struttura, il senso dello humour e l'empatia verso i propri personaggi: tutto in quel primo romanzo cominciato a vent'anni, venduto all'asta a ventidue quando non era ancora un manoscritto vero e proprio ma soltanto un antipasto dei primi capitoli (abbastanza per convincere le multinazionali dell'editoria a scannarsi tra loro), pubblicato a ventiquattro. *Denti bianchi* scelto nei classici con la copertina arancione della Penguin prima che la sua autrice avesse trent'anni: Zadie Smith a fianco di Jane Austen, George Orwell, John Steinbeck e degli altri giganti. Quanto pesa sulle spalle un libro così, per una scrittrice che quand'era piccola sognava di diventare ballerina? Come si danza tra le pagine portandosi dietro quel bellissimo, luminoso macigno?

La risposta sta nelle 4543 pagine di *Swing Time*, appena uscito negli Stati Uniti e Gran Bretagna, il quinto romanzo di Zadie Smith e il primo scritto in quella prima persona singolare che fino ad ora le era sembrata «troppo facile» perché già nella testa di Giove a Zadie-Minerva interessavano soltanto le cose difficili. *Swing Time* come il film del 1936 con Fred Astaire e Ginger Rogers, *Follie d'inverno* in italiano.

Smith è stata costretta, ha spiegato più volte, a «crescere in pubblico» come scrittrice: dopo un libro

dickensiano, polifonico, straordinariamente realizzato e altrettanto straordinariamente recensito e accolto dal pubblico, la sua carriera sembrava in salita, con l'interrogativo, ovvio: quando scriverà un libro bello come *Denti bianchi*? La risposta, ovvia, è che non ce n'era bisogno: di libri belli così, in una carriera ne basta uno – quest'estate Richard Ford, parlando con «la Lettura» ricordava come al suo amico «Joe» Heller tutti chiedessero come mai non aveva scritto un altro libro bello come *Comma 22* e lui rispondeva «chi c'è riuscito?».

È davvero importante che Fitzgerald non abbia scritto un altro *Il grande Gatsby*? Che McIerney, magari, non scriverà un altro *Le mille luci di New York*? Di capolavoro assoluto – di quelli che finiscono per l'appunto tra i classici con la copertina arancione della Penguin, tra gli immortali – ne basta uno, come diceva da vecchio anche Orson Welles, che di questi problemi ne sapeva qualcosa.

Zadie Smith lodevolmente si è sempre tenuta lontana dall'ossessione di raddoppiare quel successo, e ha pensato a fare quello che per gli scrittori dovrebbe essere normale: crescere. E ora, quarantenne, pubblica il romanzo meglio realizzato, più emozionante e dalle osservazioni più penetranti dai tempi, proprio, di *Denti bianchi*. Scegliendo una strada difficile, quella di una voce narrante – la protagonista resta senza nome per tutto il libro – che vive, letteralmente, di luce riflessa. È la storia di un'ombra. La bambina cresciuta (come l'autrice) nelle case popolari di Londra, con l'ossessione per la danza dei vecchi film hollywoodiani. Che, nel 1982, conosce la sua amica

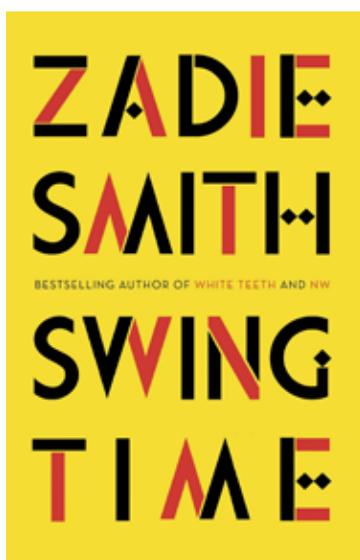


geniale: Tracey come lei figlia di genitori multirazziali, Tracey che per la danza ha il talento naturale che alla protagonista manca, Tracey aggressiva quanto lei è mite.

Smith riesce ad andare avanti e indietro nel tempo con la bravura che i suoi lettori hanno imparato ad ammirare, e riesce a farci seguire come un thriller la storia semplice di una ragazza dalla voce opaca, che va a lavorare come assistente – ancora la luce riflessa – di una grande popstar locale con l'ossessione dell'Africa, Almee, una via di mezzo tra Madonna e Angelina Jolie che ci regala alcune delle pagine più belle di questo libro che ne ha così tante. E proprio dopo aver perso il suo lavoro al fianco di Aimee, la protagonista invece di sgonfiarsi diventa capace di volare. Come? Guardando quel vecchio film con Fred Astaire: «Sentii una meravigliosa leggerezza

sollevare il mio corpo, una ridicola felicità, che sembrava nascere dal nulla. Avevo perso il mio lavoro, una certa versione della mia vita, la mia privacy, eppure tutte quelle cose sembravano piccole e insignificanti paragonate al senso di gioia che provavo guardando la danza, e seguendone nel mio corpo i ritmi con precisione. Stavo perdendo il senso della mia posizione nello spazio e mi sentii sollevare in alto, fuori dal mio corpo, osservando la mia vita da un punto lontano, galleggiandoci sopra. La rivelazione di una nuova verità – avevo sempre cercato di attaccarmi alla luce emanata da altre persone, e non avevo mai avuto una mia luce, mi ero sempre sentita come una specie di ombra».

Smith, figlia di un bianco e di una nera, analizza come un'antropologa la vita tutta in salita di chi parte, in Inghilterra, dalle case popolari, con



l'aggiuntivo fardello della pelle nera ma di un'identità divisa: e proprio l'identità culturale è uno dei temi più importanti del libro, anche dopo la scomparsa di Tracey e quella di Aimee. È il libro che fa l'elogio dell'imperfezione scritto da una donna bellissima che sembra Nefertiti ma ricorda con precisione le umiliazioni e l'imbarazzo della sua infanzia e adolescenza da brutto anatroccolo sovrappeso; il libro che fa l'elogio dell'amicizia e dell'amore filiale senza mai dimenticare che le persone che amiamo hanno «il limite di essere sé stessi».

È un libro idealista senza illusioni e umanista senza prediche, che procede da un'epifania all'altra facendo il giro del mondo – Londra, Parigi, New York, l'Africa – e non fa sconti al razzismo risparmiando però sermoni ai lettori perché Smith – dopo una lunga visita in Africa in cerca delle radici materne si rese conto che tutti, ma proprio tutti, là, la consideravano bianca – è una scrittrice con i nervi saldi e sa che la discriminazione non è uno stratagemma kitsch per strappare un po' di commozione a chi legge. È il libro della lotta di classe, non come etichetta borsa ma come realtà alla quale tutti in Occidente – gli inglesi per primi – tendono a guardare con un certo disagio. *Swing Time* è anche il libro dei sogni non realizzati, della comprensione dei propri limiti e di quelli altrui: è il libro della madre affascinata dai suoi due

figli (il marito è il poeta Nick Laird che lei, senza nepotismi, cita per l'epigrafe di *Sulla bellezza*) che non ha paura però di ricordare come a volte, per una donna sola, fare dei bambini può significare la fine poco evitabile delle proprie aspirazioni. È materiale delicatissimo che in mani meno esperte – e meno sensibili – finirebbe per collassare sotto il suo peso: invece Smith costruisce, a mano, non un insieme di miniature straordinariamente realizzate sullo stesso oggetto – come lo scudo di Achille nell'Iliade – ma una torre. Una torre edificata mattone per mattone, pagina dopo pagina, per raccontare il sogno di una vita apparentemente poco speciale. Una danza senza partner – o meglio, con la propria ombra come compagna.

Il poeta inglese Christopher Logue dedicò più di cinquant'anni a lavorare a una liberissima traduzione – quasi una riscrittura, o una reinterpretazione – dell'Iliade. È morto senza completare quell'opera immensa che è uscita l'anno scorso con il titolo di *War Music (Musica da guerra)*. Una delle parti mancanti è proprio quella dedicata da Omero allo scudo di Achille. Logue, in una lettera al suo editor, spiegava che «le immagini sullo scudo non descriveranno il mondo di Omero, ma il nostro». È un'idea che, immaginiamo, piacerebbe molto a Zadie Smith.



Ogni fantasy ha le sue regole

Terry Brooks e Licia Troisi raccontano il loro mondo fantastico, fatto di guerriere, elfi e druidi. E spiegano perché le loro saghe sono lontane da *Il Trono di Spade*

Luca Valtorta, «Robinson» di «la Repubblica», 27 novembre 2016

Oh no, sta arrivando un Cavaliere Nero dall'aria molto pericolosa. Quando si avvicina si rivela essere una donna e, prima di entrare nella locanda, si toglie la parte superiore dell'armatura. «Non ce la faccio più,» dice sbuffando «è davvero troppo pesante!»: cose che accadono nel mondo a parte di Lucca Comics. Il suo nome è Licia Troisi. Poco dopo arriva un gentile signore, anche lui vestito di nero. Si chiama Terry Brooks. Lei è l'autrice fantasy italiana più venduta al mondo, lui il più venduto autore vivente del genere. Di entrambi è appena uscito o sta per uscire il nuovo libro, *Le lame di Myra* per Licia Troisi e *Il figlio dello stregone* per Brooks (previsto il 28 marzo 2017).

A che età avete iniziato a scrivere?

TROISI: Mia madre dice che ho raccontato la prima storia a due anni e mezzo.

BROOKS: Io a sedici. Era un articolo per un giornale storico dell'Illinois. Mi ricordo che vedere il mio nome fu una grande emozione: forse tutto nacque da lì.

Quanto tempo ci avete messo per realizzare il vostro primo lavoro?

TROISI: Ho iniziato mentre studiavo. A ventun anni ho creato Nihal, il personaggio del primo romanzo, *Cronache del Mondo Emerso*, che in origine era lunghissimo, tanto che è stato pubblicato in tre volumi. Ci ho messo un anno e mezzo.

BROOKS: Beh, io per scrivere il mio primo libro, *La spada di Shannara*, ho impiegato sei anni. L'ho riscritto tre volte su una macchina per scrivere senza

nastro correttore: Licia non era ancora nata, era il 1977! Odiavo studiare legge e la scrittura era la mia via d'uscita.

Quante copie ha venduto?

BROOKS: Non lo so. Davvero. Credo attorno ai venti milioni. Uno scrittore però non deve pensare a queste cose: i suoi problemi devono essere «oh mio dio, che cosa metterò nella prossima storia?». Un tempo poi le cose erano diverse. La filosofia degli editori era «meno si vede lo scrittore meglio è»: niente festival né presentazioni. A casa a scrivere e basta. E, soprattutto, non doveva mai chiedere quante copie aveva venduto.

Mr Brooks, all'inizio lei faceva l'avvocato: quando ha smesso?

BROOKS: Nel 1987. Mi sono deciso solo dopo aver pubblicato quattro libri. Poco dopo ho conosciuto mia moglie Judine e mi sono trasferito a Seattle, dove vivo.

Non è sufficiente vendere uno, due milioni di copie per vivere di rendita?

BROOKS: Gli scrittori vivono nel terrore che il libro successivo possa andare male oppure che l'ispirazione finisca, il che è una buona cosa.

TROISI: Io ci ho messo otto anni prima di smettere per gli stessi motivi di Terry. Ma anche perché a me fare l'astrofisica piace molto, infatti continuo a fare divulgazione. Ho appena scritto un libro al riguardo, *Dove va a finire il cielo*.

Come mai avete scelto il fantasy?

TROISI: Non sei tu a scegliere il genere ma il genere che sceglie te: quando ho creato Nihal, una ragazza guerriera, ho capito che quella era la mia strada.

BROOKS: Il mio percorso è stato abbastanza complesso. Non ho letto romanzi fantasy nell'adolescenza ma Walter Scott e Alexandre Dumas. E poi William Faulkner: la sua descrizione delle vecchie famiglie di possidenti del Mississippi mi ha dato l'idea di partire dalla famiglia e dalla sua decadenza. Ho letto Tolkien solo dopo e a quel punto avevo tutti gli elementi per la mia storia: quella di una famiglia, gli Ohmsford, erede dell'antica stirpe reale elfica Shannara, che si dipana attraverso diverse generazioni in un futuro in cui la razza umana è tornata indietro.

TROISI: Le mie influenze, più che letterarie, sono legate a manga horror-fantasy come *Berserk* o fantascientifici come *Alita* o addirittura a *Pk* che è stato un interessante esperimento di rinnovamento all'interno del mondo Disney.

BROOKS: Anch'io ho letto molti comics e poi cose come *Alice nel paese delle meraviglie* e le storie fantastiche degli inizi del Novecento. Ai tempi le regole erano: niente sesso e violenza. Oggi l'editore invece mi avrebbe detto: «Mettici un sacco di sesso e violenza, mi raccomando».

A proposito, che cosa ne pensate di «Il Trono di Spade» di George Martin?

BROOKS: Ogni scrittore ha il suo approccio, quello di George non è il mio.

TROISI: Non c'è molto sesso nei miei libri, quanto alla violenza non la utilizzo in maniera gratuita. A me serve solo per mostrare quanto sia orribile la guerra.

Da «Shannara» è stata tratta una serie tv. Le è piaciuta?

BROOKS: Nei miei libri non ci sono scene di sesso e quindi che le abbiano inserite in maniera gratuita mi sembra una cosa insensata. Forse pensavano di fare presa sul pubblico adolescente...

Scienza o magia?

TROISI: La magia è una cosa analoga alla scienza, solo ha regole differenti.

BROOKS: Nei miei libri in un ciclo domina la scienza, nel successivo la magia.

Che cos'è il fantasy secondo voi?

TROISI: È il filtro attraverso cui vedo il mondo e cerco di spiegarlo.

BROOKS: Un altro modo di raccontare la realtà usando la fantasia.

I vostri nuovi libri di cosa parlano?

TROISI: Di una ragazza, Myra, che cerca di capire perché suo padre è stato ucciso quando lei era piccola: è l'inizio di una nuova saga, *La saga del dominio*.

BROOKS: Di amore in un periodo di guerra e delle scelte che fai quando la tua vita è a rischio. Chi volesse vederci riferimenti all'attualità non sbaglierebbe.

«Un tempo le cose erano diverse. La filosofia degli editori era “meno si vede lo scrittore meglio è”: niente festival né presentazioni. A casa a scrivere e basta. E, soprattutto, non doveva mai chiedere quante copie aveva venduto.»

Social Prop

La propaganda ai tempi di facebook e dei Big Data: una «scienza» tutta da scrivere. Perché sono cambiati i paradigmi, i filtri, i metodi con cui avviene la persuasione. Tra post-verità e terremoti politici

Fabio Chiusi, «l'Espresso», 27 novembre 2016

Fa una certa impressione interpellare i massimi esperti di una disciplina e sentirli vacillare perché un evento ne ha appena riscritto i confini. Accade mentre «l'Espresso» è in conversazione con Russ Castro-novo e Jonathan Auerbach, curatori di *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, la Bibbia del settore. Perché l'evento è l'elezione di Donald Trump a presidente degli Stati Uniti; e la disciplina, lo studio della propaganda. L'obiettivo è vederci più chiaro, capire se la storia e la teoria di quella nozione, nata con bolla papale nel Seicento per «propagare» la fede cattolica nel «nuovo mondo», ci possa aiutare a comprendere l'era della Brexit, Trump e dei populismi. «Gli eventi delle ultime due settimane negli Usa» risponde invece Catronovo stroncando le speranze sul nascere» hanno messo a dura prova ciò che molti di noi pensavano di sapere su propaganda e comunicazione. Credo che dovremo riesaminare a lungo diverse nostre premesse e conclusioni». Il docente della University of Wisconsin-Madison aggiunge poi che «l'elezione di Trump ha cambiato il modo in cui pensavamo circolasse l'informazione, come le persone comunicano, ma anche come processano e diffondono la propaganda». Mentre ragiona su quello che definisce un «drammatico campanello d'allarme per molti studiosi di comunicazione politica e retorica», l'intero mondo dei media è invece impegnato a chiedersi se Trump è alla Casa Bianca per colpa di facebook. Delle notizie false che vi circolano, che diventando «virali» fanno di video, memi e post potenti mezzi di propaganda politica. Potenti al punto di portarci nella post-verità. In un'era del rapporto

tra potere e informazione, cioè, «in cui i fatti oggettivi contribuiscono meno alla formazione dell'opinione pubblica degli appelli emotivi e le credenze personali». Lo credono diversi analisti e commentatori politici; per l'Oxford Dictionary post-verità è addirittura la parola dell'anno.

Ma per gli studiosi di propaganda sa tutto di già visto. Harold Lasswell scriveva qualcosa di simile già nel 1941, parlando di un mondo in cui «un sospetto generale è diretto contro ogni fonte di informazione»; e in cui i cittadini finiscono per «convincersi che non ha senso cercare il vero negli affari pubblici». Due decenni prima di lui era stato Walter Lippmann, giornalista e poi padre degli studi moderni sulla propaganda, a coniare la definizione che avrebbe ripreso con così tanta fortuna Noam Chomsky: «Fabbricare il consenso». L'idea è perfettamente attuale oggi, nell'era del «sovraccarico informativo» e dell'economia dell'attenzione: nel mondo ci sono troppe informazioni, dice Lippmann in *Public Opinion*, e l'uomo vi fa fronte, per natura, coi pregiudizi. Finché non giungono i media a dare loro forma, secondo i loro interessi. Sono i media, insomma, a colmare la distanza necessaria tra evento e pubblico che rende possibile la propaganda. Sono loro, diremmo anche oggi, il «filtro».

Cosa è dunque successo con Trump? Secondo il filosofo sloveno Slavoj Žižek, la «fabbrica del consenso» si è, molto semplicemente, spezzata. In un ecosistema informativo in cui i media perdono autorevolezza, e chiunque diventa il proprio media grazie a facebook, twitter o YouTube, la distanza



© Claudio Sale

tra evento e pubblico si azzera. Il filtro non serve più: ciascuno ha il proprio, sotto forma di un algoritmo di selezione delle notizie di un social network o presentazione dei risultati di ricerca. Ma c'è molto altro, suggerisce Žižek: «La democrazia» dice in *How Political Elites failed* «non è fatta solo dalle formali regole elettorali. È un'intera, spessa rete che detta come viene costruito il consenso politico, con diverse regole non scritte. E ora gli Stati Uniti si trovano a un momento importante, in cui la macchina che costruisce il consenso si è rotta». Rotti i partiti tradizionali, di cui Trump rappresenta la negazione. Rotti i media, che lui e i suoi detestano. Rotte le rappresentanze sociali. Rotto il futuro. Rotta la democrazia, che non interessa a oltre due terzi dei millennial americani. Rotto anche l'algoritmo di facebook, certo: ma c'è una realtà, fuori dalla bolla mediatica, e a volte riaffiora. Quando lo fa a questo modo ne seguono momenti «catastrofici», dice Žižek, che possono condurre dritti al fascismo. O a Trump. Non è un caso che Mike Cernovich, il maestro dei memi pro Trump oggetto di un recente ritratto di «The New Yorker» dica: «Se

*«Per non temere la propaganda
dobbiamo capirla.»*

tutto è narrazione, allora c'è bisogno di alternative alla narrazione dominante».

Molto, infatti, è cambiato. La propaganda, fino a oggi, non era materia di scienziati, ma di artigiani. Anche malvagi, come Joseph Goebbels; ma artigiani. «La propaganda è un'arte che richiede un talento speciale,» scriveva Leo Bogart ancora nel 1995 «non è un lavoro meccanico, scientifico. Nessun manuale può guidare un propagandista». Eppure nell'era dei Big Data e della profilazione totale, quando si legge di propaganda sempre più si leggono numeri, correlazioni, dati. Si contano i profili twitter arruolati da Isis, o i «bot» che automatizzano la diffusione di contenuti propagandistici sui social media. Si mappano le relazioni sociali on line dei propagandisti – e se ne mutano i nodi più grandi in celebrità internazionali. Si contano like, condivisioni e pagine viste e le si confrontano per testate tradizionali e siti di disinformazione. Ma si perdono di vista contraddizioni fondamentali. Nel 2011, per esempio, i social media venivano generalmente considerati come promotori di democrazia, non di nuovi autoritarismi. La «Primavera araba» è stata definita «twitter revolution». Possibile sia Trump il passo successivo? Forse entrambe le retoriche sono fallaci: era falso cinque anni fa che fosse twitter a provocare rivolte democratiche; è falso oggi che la strada del magnate alla presidenza sia lastricata di tweet. Eppure, nota Castronovo, «entrambi i movimenti hanno usato

con successo i social media come piattaforma per diffondere le loro idee».

La questione, in tutti questi dibattiti, resta confinata al dominio del tecnologico. Così si parla sempre più di propaganda, ma come disciplina a sé resta marginale, negli studi filosofici, in quelli storici e di comunicazione. È una lamentela che accomuna tutti i classici del settore, negli ultimi quarant'anni. «Per non temere la propaganda dobbiamo capirla» scrivono gli studiosi. Ma pochi li ascoltano. Per Jason Stanley, di Yale, la spiegazione sta nel fatto che la teoria politica si è a lungo occupata di democrazie liberali «ideali», in cui – essendo tali – non c'è propaganda. Castronovo ne offre un'altra, più umana e sottile: «Jacques Ellul ha scritto che le persone più influenzabili dalla propaganda sono quelle che credono di esserne immuni». Per esempio, «la classe intellettuale, che presume di avere la razionalità, l'intelligenza e le abilità analitiche» necessarie a sfuggirvi. Ellul ha tuttavia sottolineato anche che la propaganda ci è necessaria, perché ci procura piacere. Un passaggio cruciale, che oggi lascia Auerbach senza parole: «Avevo sottostimato la maniera in cui Trump è stato in grado di mescolare paura e piacere, facendo in modo che si nutrissero l'una dell'altro quando io li consideravo opposti». È un modo per sollecitare gli istinti, per esempio quelli razzisti o islamofobi, e insieme lenire la colpa di desiderare razzismo e islamofobia. Perché quelli che molti

«Le persone più influenzabili dalla propaganda sono quelle che credono di esserne immuni.»

chiamano «post-verità» condivide alcuni tratti del neofascismo, ricorda Castronovo.

E attenzione ai numeri: Stanley, in *How Propaganda Works*, aggiunge che «perfino se accurate, le statistiche possono avere una funzione propagandistica verso il dominio e l'oppressione, oscurando le narrazioni che le metterebbero in luce». Tornare al significato delle parole, alla loro storia, è dunque operativo. I demagoghi che aizzano le folle a mezzo propaganda per accelerare la fine della democrazia ci sono già in Platone e Aristotele. La sostituzione della realtà con una sua versione di comodo a scopi elettorali non viene da Trump, ma dalle analisi del totalitarismo di Hannah Arendt. Perfino l'idea che la propaganda debba essere ovunque, per funzionare, che vi si debba essere «immersi» come in una realtà virtuale, non deriva dall'essere sempre connessi: Ellul, altrimenti, non avrebbe potuto scriverne già negli anni Sessanta.

Resta da capire, tuttavia, se questo apparato concettuale sia ancora utilizzabile, in tutto o in parte, o sia invece scaduto. Nell'era in cui si teme le elezioni



© Claudio Sale

finiscano vittima di hacker, come un telefonino; in cui squadre di troll assaltano gli avversari politici fino a intasarne gli spazi di discussione e la pazienza; in cui non solo, come sosteneva Edward Bernays nel 1928, «siamo governati, le nostre menti plasmate, i nostri gusti formati, le nostre idee suggerite in gran parte da uomini di cui non abbiamo mai sentito parlare prima», ma forse quei manipolatori non sono più nemmeno uomini, ma bot: ha ancora senso, in un'epoca simile, studiare il passato? Rispondere sembra più complesso di quanto vorremmo.

Etimologia

La parola «propaganda» non ha sempre avuto l'accezione negativa a cui siamo abituati oggi. Al suo atto di nascita nell'accezione contemporanea, quando nel 1622 il Vaticano stabilisce la Sacra Congregatio de Propaganda Fide con l'intento di diffondere il credo cattolico e in funzione antiprottestante, è sinonimo di diffusione globale. «Propagare» in latino poteva poi significare anche «aumentare», «generare». Sembra, scrivono Garth Jowett e Victoria O'Donnell nel classico *Propaganda and Persuasion*, il termine sia stato usato principalmente da Cicerone come sinonimo di «conquista», o per indicare l'accrescere i propri confini in nuovi territori. Non solo

manipolazione e inganno, dunque. Edward Bernays negli anni Venti la concepiva addirittura come necessaria al buon funzionamento della democrazia: leadership e propaganda erano, a suo dire, gli strumenti per garantire «una vita ordinata» in un mondo in cui le idee possono competere liberamente. Poi l'epoca dei fascismi, e in particolare la figura di Joseph Goebbels, ne ha fatto la cinghia di trasmissione del totalitarismo. Fondamentale, scriveva il ministro della propaganda del Reich, era lasciare una parte di vero nel falso. «La miglior forma di propaganda sui giornali non era la propaganda, ma notizie oblique che sembravano dritte» riassume lo storico Leonard W. Doob nel 1950. Il problema, ancora oggi, è capire di cosa parliamo esattamente quando parliamo di propaganda. Una definizione comune non esiste; ne esistono molte, e molto diverse tra loro. L'idea tuttavia è quella di un tentativo deliberato di mantenere o alterare un bilanciamento di poteri a favore del propagandista, veicolando un'ideologia che riesca a mascherare gli interessi della propaganda per quelli della collettività. Come riassume il filosofo Jason Stanley, è «l'impiego di un ideale politico contro sé stesso». L'accezione, insomma, resta negativa: più che a rendere possibile o promuovere la democrazia, la propaganda sembra adatta a sabotarla.



© Claudio Sale

«Perfino se accurate, le statistiche possono avere una funzione propagandistica verso il dominio e l'oppressione, oscurando le narrazioni che le metterebbero in luce.»

Fantozzi, è lei? No, siete voi

Sfortunato, umiliato, ma consolatorio. Un nuovo documentario, *La voce di Fantozzi*, a cura di Mario Sesti, ripercorre la storia di uno dei personaggi più amati del nostro cinema

Paolo Villaggio, «l'Espresso», 27 novembre 2016

Io sono esattamente l'opposto di Fantozzi. Cioè: ho avuto fortuna nella vita, successo con le donne (poco ma, insomma, molto vitalizzante: mi ha reso felice). Per il resto, in realtà, non credo di essermi ispirato a nessuno. Ho creato un personaggio perché piacesse al pubblico, il che forse è l'obiettivo fondamentale di ogni impresa del genere. Se sono una persona riuscita nella vita, io ci sono riuscito grazie a un personaggio che non ci è riuscito assolutamente.

La nascita di Fantozzi

Esattamente non ricordo il giorno, l'ora, l'anno in cui nasce Fantozzi. Nasce a bocconcini, a pezzetti. La cosa più importante è che ha una caratteristica: è sfortunato, è infelice, non è riuscito nella vita, ha una moglie che sembra una rana, una figlia che sembra una scimmia e tutto naturalmente è esagerato, perché l'esagerazione è convincente, è comica, fa ridere. L'idea di base era la possibilità di usare questo personaggio che nasce con la caratteristica fondamentale di non riuscire nella vita. La sua comicità ha qualcosa in comune al novantanove per cento degli italiani e quindi è fondamentalmente un personaggio che conforta: non siamo tutti fortunati, anzi, siamo quasi tutti convinti di essere molto sfortunati. Fantozzi non ha fortuna nella vita: il novantanove per cento dei lettori, quelli che lo amano, trovano in lui un personaggio consolatorio, perché siamo più o meno molto tutti Fantozzi, molto sfortunati, e cerchiamo di sopravvivere, di essere felici lo stesso. Io trovo che Fantozzi abbia una caratteristica particolare: che è molto molto molto simpatico. Non è aggressivo. È

uno che non ce l'ha fatta nella vita, ma il fatto di non farcela gli dà la possibilità di sentirsi normale [...].

Fantozzi, un italiano

All'inizio lo pensavo come qualcuno che doveva avere queste caratteristiche: essere povero, affamato e con una gran voglia di fare una vita normale. Questo è Fantozzi: la cosa che lo rende più tranquillo è «allora sono come tutti». E quindi sono abbastanza normale. Uno dei primi pezzi, se non proprio il primo, era una cosa tipo «Fantozzi va a votare». In un periodo di elezioni, Fantozzi si trovava a disagio ed era costretto a votare per quello che gli consigliavano degli amici potenti. Gli amici potenti non erano amici, ma erano i suoi padroni. I vari capi che lui ha incontrato nella vita gli hanno imposto un comportamento non vero, ma lui era costretto a pensare e a dire cose che pensavano i suoi capi per trovare un po' di simpatia, di comprensione. Non sa esattamente cosa vuol dire essere di sinistra o di destra, lui segue la corrente [...].

La scoperta di Fantozzi

Costanzo venne a vedermi in un cabaret che facevo con De André a Genova. Mi aspettava alla fine dello spettacolo e qualcuno mi raggiunse dietro le quinte e mi disse: «C'è un signore piccolo, brutto e grasso che le vuol parlare». E io dico: «Proprio in questo momento? Ditegli di tornare tra un mese». Mi dissero: «Ma è di passaggio, è venuto apposta». Lo incontro e mi dice: «Guardi, sono un giornalista di "Grazia", se vuole avere successo venga a Roma

*«L'esagerazione è convincente,
è comica, fa ridere.»*

con me». Io l'ho guardato e ho detto a mia moglie che era con me: «Che faccio, vado?». E mia moglie mi ha detto: «Lascia sempre il certo per l'incerto». E io che avevo la certezza di continuare a lavorare in questo teatrino di piazza Marsala a Genova che era forse il posto più frequentato dagli snob, dai ricchi, ho detto: «Che faccio?». L'indomani mattina sono partito da solo. A La Spezia il treno si è fermato e abbiamo continuato in pullman perché c'è stato uno sciopero ferroviario gigantesco, quindi dalla partenza non sembrava che fossi destinato al successo.

Kafka e Fantozzi

È un personaggio che un po' si ispira a Kafka. Io trovo che Kafka sia il più grande di tutti i tempi, e quindi il fatto che Kafka racconti i personaggi sfortunati vuol dire che il novantanove per cento dei lettori ama personaggi sfortunati ed è per una ragione simile che gli italiani si sono identificati con Fantozzi. Forse è esagerato dire che somiglia molto a Kafka però molto si è ispirato e si è riconosciuto in quel tipo di quasi infelicità che poi degenera nel conformismo e nell'abitudine di dire sempre «io sono sfortunato». Il novantanove per cento dei lettori di Kafka si identificano in personaggi sfortunati, e quindi Kafka è, in qualche modo, consolatorio. Fantozzi, anche. [...] È un personaggio che tutto considerato è molto amato soprattutto dai bambini. Del resto nei primi quindici anni di vita, nessuno si considera «riuscito», chiunque a quell'età ha perlopiù paura di non riuscire



«Credo di potermi considerare un po' il creatore di un nuovo lessico, di espressioni e parole non prevedibili.»

nella vita e quindi la caratteristica fondamentale di Fantozzi è che si tratta di un personaggio che dà la possibilità agli sfortunati di sentirsi normali. Questa è in sintesi la chiave del successo di Fantozzi.

Il linguaggio di Fantozzi

È la cosa fondamentale, forse è stato il motivo del mio successo: la creatività verbale. Credo di potermi considerare un po' il creatore di un nuovo lessico, di espressioni e parole non prevedibili. Io penso che sia proprio questo il successo fondamentale, quello che rimane: il fatto di non essere prevedibile dal punto di vista linguistico. Quando scrivo «il manicomio navale di Arezzo» è come se cercassi di dare vita a una neolingua, perché è evidente che non ha senso dire «manicomio navale di Arezzo» visto che non è in riva al mare ed è sorprendente come tutti accolgano questa invenzione come linguisticamente verosimile. [...] Mi dà fastidio vedere la televisione di adesso in cui ogni tipo di spettacolo si somiglia, sono tutti uguali, e la gente li accetta, li sopporta e alla fine li subisce. Ma quando viene fuori un linguaggio nuovo, come successe ad esempio all'arrivo di Rascel, che parlava un italiano diverso, modificato, è stato qualcosa che ha avuto un'esplosione straordinaria. La comicità di Fantozzi non è tanto nella situazione quanto nel linguaggio che la racconta, che diventa un linguaggio mai sentito prima, del tutto differente da quello normale. D'altronde i grandi comici sono stati tutti padroni di una neolingua che è quella di un linguaggio comico che è quello che usa Fantozzi nelle sue autobiografie. Poi ci sono delle invenzioni come la nuvoletta da impiegato, la sfortuna rappresentata da un uomo che il sabato pomeriggio va al mare con la moglie, dove è pieno di sole ovunque, tranne per quella nuvoletta maligna che appena lo vede si va



a piazzare dove è lui e lo bersaglia ferocemente. In realtà il comico è un perdente sempre, non esistono comici che hanno successo, tutti i grandi comici hanno questa caratteristica: sono ignoranti e hanno la certezza di essere infelici.

Fantozziano: un aggettivo

Fantozziano vuol dire non riuscito, non del tutto felice, con delle mogli che sembrano più scimmie che mogli, significa avere un carattere che possa rappresentare, per i motivi che ho detto prima, di identificazione e riconoscimento, qualcosa di consolatorio per tutti. E quando il suo inventore si rende conto che il personaggio ha avuto fortuna, allora mi sento anche io un pochettino meno infelice: anzi alle volte Fantozzi può essere motivo di grande orgoglio. Io vivo ormai nel ricordo di questo personaggio, perché qualunque cosa mi succeda [...] devo improvvisamente indossare i suoi abiti e dire «guardate, però, che io sono un uomo sfortunato, guardate che io non ho avuto fortuna nella vita». Che poi Fantozzi è, sì, un personaggio amabile, simpatico, non è cattivo, è un buono, ma può essere anche maligno, può avere anche difetti fondamentali, per esempio essere invidioso. Come lo sono tutti. Ecco, parlando delle caratteristiche fondamentali di Fantozzi, non si può non citare l'invidia che è il suo sentimento fondamentale. Lui cerca di mascherarla, cerca di

essere diverso, ma non ce la fa e allora è amato da tutti quelli che non ce la fanno come lui. In realtà il novantanove per cento degli infelici in genere sanno di esserlo ma cercano di mascherarlo, di dire «io d'altronde sono felice così» – questa è una frase ricorrente. E se qualcuno gli fa notare «guardi, però, lei ha una moglie bruttina e una figlia scimmia», allora lui incalza e dice: «Bruttina? È un mostro». In questo modo dà la sensazione di essere sincero. Ma non lo è.

Fantozzi e le donne

Non è un personaggio che può piacere molto alle donne, è un personaggio che tutto considerato è consolato dal fatto di essere sopportato, ma mai amato completamente, da nessuno. Neppure dagli amici. Gli dicono sempre ti voglio molto bene, sei straordinario, ma lui sa che non è vero e usa lo stesso linguaggio e la stessa ipocrisia. E le donne lo sanno. Viene sempre guardato con un po' di simpatia, di affetto e commiserazione. In fondo la mancanza di fortuna che tutti questi Fantozzi – tutti coloro che si identificavano con lui – avevano con le donne era straordinaria: erano rassegnati a non averne alcuna. [...] Naturalmente in quel personaggio ci sono anche un po' delle mie esperienze con le donne: ci sono quelle che subito dopo un primo impatto

dicono «lei è molto simpatico, ma non mi potrò mai innamorare di lei». Mi è stato detto varie volte. Lì per lì mi sembrava una cosa fastidiosa, poi invece ne ho fatto una delle chiavi di riuscita del mio lavoro. Quando una ragazza mi diceva «guardi che lei non è il mio tipo» ho cominciato oscuramente a sentire che avrei usato tutto questo come momento di creatività e fortuna.

Addio Fantozzi

Veramente il personaggio non l'ho abbandonato io, anche se credo di aver fatto un errore fondamentale. Ho cercato per vanità di fare il regista degli altri film dopo i primi due, che risultarono di livello inferiore, fin quando tutto è degenerato ed è diventato qualcosa di conformista. Quando la comicità diventa già vista, già sentita, non è creativa, ma è ripetitiva di un motivo di successo nella speranza che funzioni. [...] In realtà, nonostante finga il contrario, sono molto felice di quello che sono riuscito a creare, a costruire, a modificare, fino a farlo diventare un personaggio amato da tutti, soprattutto da persone che in genere non leggono. [...].

Anticipazione da *La voce di Fantozzi*, documentario di Mario Sesti



Romain Gary padre di tutte le Ferrante

Lo scrittore francese si inventò un doppio con cui rivinse il Goncourt.
In libreria la sua confessione postuma, *Vita e morte di Émile Ajar*

Mario Baudino, «La Stampa», 29 novembre 2016

Romain Gary, oltre a essere un grande scrittore, è stata una di quelle figure pubbliche che la Francia ha saputo esaltare nel Novecento: pilota di guerra (come Saint-Exupéry e André Malraux), eroe golista, dandy va da sé, elegantissimo e provocatorio, carisma indiscutibile, belle donne e vita inimitabile, o quasi. Si uccise con un colpo di pistola nella casa di rue du Bac, a Parigi, il 2 dicembre 1980, uscendo alla sua maniera da una vita dove soltanto sesso e letteratura gli parevano offrire un qualche spunto di senso. Era passato poco più di un anno dal suicidio della seconda moglie, l'attrice Jean Seberg, indimenticabile protagonista di *À bout de souffle*.

Gary aveva sessantasei anni, e morendo completò l'edificio per la sua leggenda critica. Oppure, se vogliamo, il suo romanzo totale. Pochi mesi prima aveva scritto una breve memoria, che il 30 novembre spedì all'editore Gaston Gallimard perché la pubblicasse postuma. Si intitolava *Vita e morte di Émile Ajar* e terminava con un saluto piuttosto ironico: «Mi sono davvero divertito. Arrivederci e grazie». Ajar era il suo doppio, un autore inventato che, salvo qualche sospetto circolato negli anni, nessuno era riuscito a identificare in lui con un minimo di documentazione, benché Gary fosse sicurissimo che sarebbe bastata una lettura attenta dei suoi romanzi.

Un giovane «arrabbiato»

Lui era un uomo maturo, Ajar un immaginario giovane «arrabbiato» che viveva in Brasile per certi conti irrisolti con la giustizia francese. Lui vinse un Goncourt nel 1956 (con *Le radici del cielo*), Ajar

replicò trionfalmente nel 1975 con *La vita davanti a sé*. In quell'occasione un critico di «l'express» si dichiarò sicuro che il giovane scrittore dovesse qualcosa a Gary almeno nel primo libro, e che anzi si fosse fatto aiutare da più persone, insomma rappresentasse una sorta di collettivo; ma che poi avesse spiccato da solo i successivi voli.

La vicenda, riletta oggi, ricorderà a molti le ampie discussioni anche molto polemiche sul caso Ferrante, ipotesi comprese sull'identità dell'autrice; ma come vedremo c'è, volendo, di più. *Vita e morte di Émile Ajar* è stato ora pubblicato da Neri Pozza – che da anni ripropone i romanzi dello scrittore francese – con testo a fronte e alcune fotografie sulla Costa Azzurra insieme con la Seberg, belli e assorti. È un testamento divertito (appunto) e un poco sprezzante, nella forma dell'orgoglio.

Gary sa, e lo scrive, che la letteratura sta naufragando nella futilità, contro la quale ha combattuto, dice, correndo «un'avventura senza precedenti per rilevanza nella storia letteraria»: a suo giudizio unica, a eccezione di «quella di MacPherson che inventa il poeta Ossian, all'inizio del Diciannovesimo secolo». Era l'esatto opposto dello scrittore reclusivo, non si sdoppiò certo per timore o ripulsa della scena pubblica. Voleva anzi dimostrare fino a che punto un autore può restare «prigioniero della "faccia che gli hanno creato", come diceva bene Gombrowicz. Una "faccia" che non c'entra nulla con la sua opera e nemmeno con lui stesso».

Qualcosa di simile fece Doris Lessing quando mandò all'editore un romanzo firmato Jane Sommers.

Voleva provare che nulla crea successo più del successo, e infatti il libro venne respinto, salvo essere pubblicato in pompa magna (col titolo *Il diario di Jane Sommers*) quando l'autrice si rivelò. Nel suo caso c'era però un'intenzione che si potrebbe definire sociologica. In quello di Gary c'era anche un desiderio di rivalsa, oltre a un ambizioso progetto letterario. Quando decise di firmare con lo pseudonimo l'esordio di Ajar, *Mio caro pitone*, la critica francese lo riteneva infatti uno scrittore che aveva ormai dato di sé tutto il meglio, insomma un autore un po' sorpassato, diciamolo pure, un trombone. Situazione insopportabile per un personaggio del suo carattere e del suo calibro.

«Bastava leggere.»

Scrisse così, a sessant'anni (nel '74), il romanzo di un ragazzo e dell'angoscia che prova per il solo fatto di avere tutta la vita davanti a sé. Non fu difficile entrare in quei panni, dice nell'addio: «Ci lavoravo da quando avevo vent'anni». E non bastò che un'amica, avendogli visto il manoscritto sul tavolo, nella villa di Maiorca, debitamente firmato, ne parlasse successivamente coi giornali. Semplicemente non fu creduta. Quando si alzava un vento di sospetto, per esempio a causa di certe coincidenze stilistiche, lo scrittore aveva buon gioco a replicare che come si sa

i giovani tendono a imitare i vecchi; ma riferimenti, giri di frasi e non solo tematiche che gli sfuggivano dice lui per pura distrazione, da un romanzo all'altro, da un'identità all'altra, non venivano presi in considerazione.

«Eppure, bastava leggere» commenta un po' guascone e un po' bisbetico nel suo testamento (un trapasato ne avrà del resto ben diritto): semplicemente nessuno l'ha fatto. Forse esagera, ma è indubbio che disseminò indizi per ogni dove. Dovendo fornire un volto a Ajar, da esibire però con infinita parsimonia, ricorse a un lontano cugino, che stette al gioco ma fino a un certo punto. E tuttavia neppure il mezzo tradimento di questo Paul Pavlowitch riuscì a strappargli la maschera. Forse nessuno lo voleva veramente, certo non lo sapremo mai.

Da Hamil Raja a Anita Raja

Romain Gary, nel suo addio, rivendica di aver realizzato, per un attimo, il «romanzo totale» dove l'autore stesso diventa un personaggio, in una fuga di specchi. Che è poi la costante della sua vita, visto che nacque (e pubblicò il primo libro) come Roman Kacew, ebreo lituano; non solo, scrisse anche come Fosco Sinibaldi e come Sathan Bogat, ma senza successo.

Proprio il suo romanzo totale ha però qualche riga che paradossalmente sembra riguardarci. Enumerando le varie ipotesi fatte dai giornali sull'identità di Ajar quando uscì *Mio caro pitone*, oltre ai nomi di Queneau e Aragon come possibili autori avanzati da «Le nouvel Observateur» perché un libro simile «non poteva che essere l'opera di un grande scrittore», Gary ricorda come sia stato proposto anche quello di un più inquietante e misteriosissimo Hamil Raja, terrorista libanese: che lo divertì oltremodo. Ed è almeno curioso notare come Elena Ferrante, da noi, sia ormai correntemente identificata in Anita Raja, nota soprattutto in quanto traduttrice. Dunque, ipotesi fantaletteraria, potrebbe aver letto *Vita e morte di Émile Ajar* quando uscì in Francia per la prima volta. E aver colto un richiamo, chissà, un mandato. La letteratura sa giocare scherzi indicibili.



L'affondo di Julian Barnes: «Niente americani al Man Booker Prize».

Lo scrittore contro il premio britannico più prestigioso, aperto anche agli autori d'oltreoceano. «Sono troppo potenti.»

Enrico Franceschini, «la Repubblica», 29 novembre 2016

La parola era nell'aria da un po' in politica, adesso è planata anche nel campo della letteratura: «protezionismo». Julian Barnes, uno dei più affermati scrittori britannici della sua generazione, si scaglia contro la decisione del Booker Prize, il più prestigioso premio letterario del Regno Unito, di aprire la competizione agli autori americani. Una scelta, introdotta nel 2014, che ha portato quest'anno, per la prima volta, un autore americano a vincere il Booker: Paul Beatty con *Lo schiavista*, satira della questione razziale negli Stati Uniti. Barnes, vincitore del Booker nel 2011 con il romanzo *Il senso della fine*, la giudica una decisione «assolutamente stupida». E spiega, in un'intervista al settimanale «Radio Times»: «Non sono per niente d'accordo. Gli americani hanno già abbastanza premi per conto loro. L'idea che il Booker sia riservato a scrittori di Gran Bretagna, Irlanda e paesi del vecchio Commonwealth (l'associazione delle ex colonie di Londra, Ndr) gli dava un carattere particolare e significava che poteva aiutare nuovi autori a emergere. Se si includono gli americani e si dà spazio a qualche loro peso massimo, allora l'oscuro

romanziera canadese non ha più la minima possibilità di vincerlo».

Sarebbe dunque meglio imporre il protezionismo nei premi letterari? Barnes non lo definisce proprio così, ma il senso delle sue parole è quello. Non sembra trattarsi di una chiusura o di una critica nei confronti dei colleghi Usa: forse lo scrittore inglese teme che la forza del mercato editoriale americano riduca gli spazi per gli scrittori di un mercato più piccolo come è quello britannico (e delle ex colonie). Qualche riserva sul Booker, in passato, ce l'aveva anche lui: una volta lo chiamò «una lotteria posh», allusione al fatto che i vincitori costituivano una specie di aristocrazia letteraria. Ma poi, dopo essere arrivato alla cinquantesima finale in tre edizioni, lo ha vinto a sua volta. E ora ne difende, per così dire, i confini.

«L'apertura agli autori degli Stati Uniti è ingiusta» dice nell'intervista. «Quali premi americani sono aperti agli scrittori britannici? In teoria, penso che lo sia soltanto il National Book Award. Non credo che alcun britannico abbia vinto un importante premio letterario americano da anni». In realtà anche

«Gli americani hanno già abbastanza premi per conto loro. L'idea che il Booker sia riservato a scrittori di Gran Bretagna, Irlanda e paesi del vecchio Commonwealth gli dava un carattere particolare e significava che poteva aiutare nuovi autori a emergere.»

il Pulitzer è aperto ai britannici e a ogni autore di lingua inglese (due anni fa lo ha vinto un britannico, nella categoria della migliore inchiesta giornalistica: il quotidiano «guardian» e il suo direttore Alan Rusbridger per la pubblicazione delle rivelazioni del caso Snowden).

Come che sia, non è l'unico scrittore british a cui la riforma del Booker non sia andata giù. «Non penso di avere mai sentito tanti autori britannici dire che a questo punto possono anche rinunciare alla speranza di vincerlo» osserva Philip Hensher. E per Melvyn Bragg è «come se un'azienda britannica venisse acquisita da qualche grande conglomerato

mondiale». Ma per Jonathan Taylor, presidente del Brooker, l'allargamento agli americani è un modo di «superare le costrizioni delle frontiere geografiche» sebbene qualcuno ritenga che la riforma mirasse soprattutto a competere meglio con il Folio, un nuovo premio letterario britannico, aperto anche agli scrittori Usa.

Nell'intervista, Barnes rivela anche di avere fatto pace con Martin Amis, con cui aveva bisticciato per una questione di agenti letterari: «Ora, quando ci incontriamo, ci salutiamo senza problemi». E dove si incontrano i due grandi scrittori inglesi? A Brooklyn, dove ora vivono entrambi. In America.



Il miracolo di Frate Indovino, eterno best seller degli italiani

Il religioso da cinque milioni di copie. Sul meteo: «Otto volte su dieci ci prendo».

Margherita De Bac, «Corriere della Sera», 29 novembre 2016

Gennaio si apre con una frase di Walt Disney: «I nostri sogni si possono sempre realizzare quando abbiamo la volontà di conseguirli ad ogni costo». A marzo, in corrispondenza del giorno 5, una previsione meteo: «Non mancheranno pioggia, gelo e qualche fiocco di neve». Ad aprile, l'articolo di apertura è dedicato al lattaio, mestiere in via di rapida estinzione con le sue botteghe. A maggio la ricetta della parmigiana di Gobbi.

Dietro questa ricchezza di spunti estratti da ogni angolo della cultura c'è una sola mano. Quella di padre Mario Collarini, cappuccino umbro, classe '46, laureato in Teologia, il Frate Indovino del Duemila, uomo schivo e curioso.

È scritto per intero di suo pugno dal 2002 il calendario più distribuito e antico (tra quelli ancora esistenti) del mondo: cinque milioni di copie, fortunatissima serie editoriale che va avanti ininterrottamente dal '45, quando l'Italia si era appena ripresa dalla guerra. Oggi è già arrivato gratuitamente nelle case delle famiglie italiane, ai titolari di abbonamenti storici, sempre rinnovati. Un successo che si perpetua malgrado la concorrenza di centinaia di piccoli

calendari, più moderni ma infinitamente meno suggestivi. Poco lontano c'è la sede del laico Barbanera, col quale c'è un rapporto di buono vicinato.

Padre Collarini vive nel santuario della Madonna del Divino amore di Gualdo Tadino ed è da questa redazione in collina che cura l'opera.

Perché proprio lei? «Me lo chiesero i frati alla morte del suo inventore, Mariangelo da Cerqueto. Mi occupavo di una piccola rivista dei cappuccini dell'Umbria e fu per questo che la scelta ricadde su di me. Sono un indefesso lettore, da piccolo di Salgari, da adolescente di romanzi classici, da adulto di quotidiani a cominciare dal «Corriere.»»

L'enorme mole di informazioni che riempiono le pagine dei dodici mesi proviene da varie fonti: «Ci penso un anno intero, senza aver fretta, è un vero tormentone. Mi documento, molte riflessioni sono mie di sana pianta, per il meteo mi baso sulle statistiche e, di solito, otto volte su dieci ci prendo. Molti scelgono la settimana bianca leggendomi. A proposito, preparatevi per un gran freddo e neve sulle montagne. Il 2017 è dedicato ai mestieri del tempo che non devono essere dimenticati» sorride frate Mario. [...]

