

retabloid

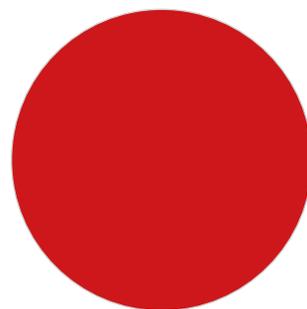
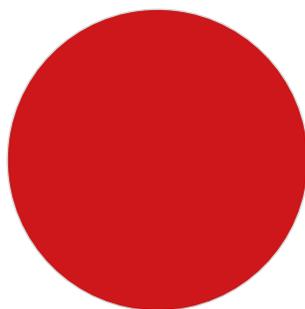
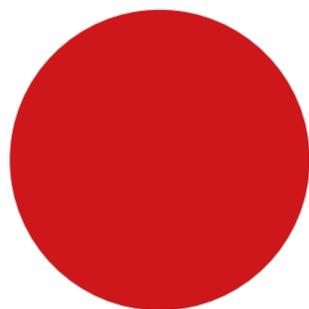
Ta rassegna stampa di Oblique

giugno 2017

«L'infinito riflettere, il decidere la mossa, la furbizia e anche il dolore della sconfitta, adoro tutto questo.»

Charles Simić

#casieditoriali #bestseller #esordi #editori #scuola #analfabetismo #donmilani #università
#illustrazioni #lettura #librerie #distribuzione #giornalismo #carta #digitale #premi letterari



il racconto

Giulio Rubinelli · *La patente*

le interviste agli editor

Serena Daniele · Vanni Santoni

l'intervista al libraio

Carlo Oxoli · libreria Lirus · Milano



Giulio Rubinelli (Pisa, 1989) ha studiato recitazione al Centro sperimentale di cinematografia di Roma e si è diplomato quest'anno al college Scrivere della scuola Holden. Ha girato tre lungometraggi e un documentario da regista e il suo romanzo d'esordio è in cerca di editore con Oblique.



Serena Daniele è nata a Napoli e vive a Milano. Laureata in Lingua e letteratura russa, lavora in editoria dal 1995, prima per la rivista «Linea d'ombra», poi per Salani e attualmente per Nn Editore. Ha scritto per Piemme due libri per bambini.



Vanni Santoni, nato a Montevarchi nel 1978, è scrittore e editor di tunué (collana Romanzi). Ha esordito con *Personaggi precari* (Rgb, 2007). Le ultime sue opere, *Muro di casse* (2016) e *La stanza profonda* (2017), sono editate da Laterza.

retabloid – la rassegna stampa di Oblique
giugno 2017

I copyright del racconto, degli articoli e delle foto appartengono agli autori.

Illustrazione di pagina 3: particolare di una pubblicità della Wolseley.



La libreria Lirus è nata nel 1991 a Milano, in via Vitruvio 43, nei vecchi spazi della libreria internazionale Rusconi, da cui deriva il nome. Fondata da Claudio Oxoli, insieme a Salvatore Lombardo, è oggi diretta dal figlio Carlo.

Impaginazione e cura di **Oblique Studio**.

Leggiamo le vostre proposte: racconti, reportage, poesie, pièce.

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

redazione@oblique.it

Giulio Rubinelli

• • •

La patente

«A dicembre ti lascio la macchina.»
Intende la Mazda. Una grossa supposta verde parcheggiata nel cortile, sotto il sole.
Non si aspetta veramente che io gli risponda, litigheremmo per ore.
Annuisco e guardo per terra.
«Potresti prendere la patente quest'estate. Hai detto che hai tempo, no?»
«Ho detto che avrei avuto tempo di venirvi a trovare.»
«Beh, una cosa non esclude l'altra» taglia corto nonno. Mi tocca il ginocchio e si alza. «Via, andiamo a farci un giretto.»

Intende che devo guidare io. Perché la cosa che lo manda ai matti è che io la macchina la so pure guidare. Me l'ha insegnato lui. Ogni estate, da quando le mie gambe erano abbastanza lunghe da raggiungere i pedali. Facevamo infinite scorribande sui colli di Volterra, subito dopo pranzo, quando il caldo diventava insopportabile e la gente si metteva a riposare. Era il suo contributo alla mia educazione. Adesso, a ventotto anni e senza patente, per lui rimango un ragazzino. Mi alzo e lo seguo. Fa già caldo, anche se è solo marzo. Di fatto, il «giretto» è sempre stato una scusa per uscire di casa.



Sembrava che andassimo a fare cose pericolose e delicatissime. Cose da uomini.

Qualche anno fa mio nonno ha rischiato di morire. Il giorno del suo compleanno lui e nonna dovevano venire a pranzo da noi. Quando hanno citofonato sono sceso ad aprire. Mi si è gelato il sangue. Nonno era completamente giallo. Come un Simpson.

La mattina seguente ha fatto le analisi e qualche giorno più tardi abbiamo scoperto che aveva un tumore al fegato con una metastasi sulla testa del pancreas. È stato ricoverato al San Giuseppe.

I medici ci hanno detto che non c'erano molte possibilità che sopravvivesse all'intervento, perché dovevano fargli l'anestesia totale. Se pure fosse sopravvissuto all'operazione, avrebbe potuto non risvegliarsi, oppure, se anche si fosse svegliato, avrebbe potuto non riconoscerci.

La mattina dell'operazione un'infermiera ci ha annunciato che potevamo entrare a salutarlo, uno per volta. Sono rimasto dentro pochi minuti. Mi sono seduto sul bordo del letto, lui mi ha preso la mano tra le sue e ha fatto un gran sospiro. Ho creduto che non avesse nulla da dirmi. Guardava fuori dalla finestra, con gli occhi opachi e stanchi. Poi mi ha fissato e mi ha detto:

«Ricordati che nella vita l'unica cosa che conta è che quando ti svegli la mattina... e ti fai la barba,» si è sfiorato la guancia con un dito «tu sia a posto con la tua coscienza».

«Sì, nonno» ho detto tra le lacrime.

«Vai ora.»

L'ho guardato a lungo, conscio che avrebbe potuto essere l'ultima volta, poi mi sono alzato e sono andato alla porta.

«Giulio.»

«Sì, nonno.»

«Prendi la patente.»

«Sì, nonno.» Conoscendolo, avrei potuto pensare che fosse stata tutta una messa in scena. Che avesse pagato medici e infermieri, l'intero sistema sanitario milanese, pur di strapparmi quella promessa.

• • •

Nonno è stato direttore commerciale dell'Alfa Romeo e presidente della Bmw in Italia. Il desiderio che suo nipote guidi una macchina quindi ha ragioni del tutto personali. Anche mia mamma vuole che io prenda la patente. Per lei l'automobile è stata il simbolo della sua emancipazione. A mia mamma però, che io guidi o meno, importa poco. Nonno invece è un ingegnere. Il termine stesso, «ingegnere», mi mette in soggezione da quando ero bambino. Lo chiamavano così le donne di servizio, con riverenza. E non solo quando si rivolgevano a lui, ma anche quando parlavano con me. «Fai piano, l'Ingegnere dorme.»

Non era «tuo nonno», era l'Ingegnere. Lo chiamavano Ingegnere come gli italiani parlano dell'Avvocato per dire Agnelli.

Nonno da me si aspettava due cose: che diventassi a mia volta un ingegnere e che mi appassionassi ai motori. Glielo leggevo negli occhi, quando veniva a cercarmi nell'orto e mi diceva: «Vieni, si va a fare un lavoretto».

I «lavoretti» erano la manutenzione della casa. Controllare la pressione della caldaia, riparare guasti agli elettrodomestici o alle condutture idriche. Me lo diceva con fare da duro, per dare serietà alla cosa. «Mettiti il berretto» diceva, o «infilati i pantaloni lunghi». E così sembrava che andassimo a fare cose pericolose e delicatissime. Cose da uomini. A volte si sfilava l'orologio, un vecchio Seiko delle frecce tricolore, e me lo legava al polso. «Questo è un orologio da ingegnere» mi sorrideva, facendo l'occhiolino. Mi sentivo subito più intelligente, con il Seiko. Poi, mentre lui faceva quello che doveva fare e io lo assistevo, mi spiegava quello che non andava. Cercava di rendermi comprensibili tutti i passaggi e ogni tanto mi chiedeva aiuto. Io gli passavo le viti o gli asciugavo la fronte come si fa ai chirurghi. Mi

I numeri non mi entravano in testa. Se ancora nutriva la speranza che gli potessi somigliare in qualcosa, rimaneva una sola opzione: che mi appassionassi alle **automobili**.

appassionava l'atmosfera che si creava, l'avventura di calarci dentro al ripostiglio sotterraneo dove stava la caldaia. Per quanto mi sforzassi di seguirlo, tuttavia, i processi che avevano portato all'inceppamento di un condensatore mi importavano poco.

Nonno sognava di farsi scarrozzare, un giorno, dal suo unico nipote su e giù per le colline toscane, disquisendo delle ultime scoperte sulla termodinamica, sulle particelle elementari o che so io.

Che non sarei diventato un ingegnere si era capito quasi subito. Nei primi anni di liceo aveva anche provato a darmi ripetizioni di matematica e di fisica. Riempiva pagine intere di schemi e di appunti precisissimi, con penne di colori diversi, linee tirate col righello, asterischi e note a piè di pagina. Ma era tempo sprecato. I numeri non mi entravano in testa. Se ancora nutriva la speranza che gli potessi somigliare in qualcosa, rimaneva una sola opzione: che mi appassionassi alle automobili.

Non so neanche dire come mai non presi la patente subito, appena compiuti i diciott'anni. Forse semplicemente perché sono cresciuto a Milano e a Milano ci si muove bene in bici. Amavo la mia bicicletta.

Con i miei amici il sabato mattina montavamo sul sellino e ci lanciavamo in lunghe pedalate sulla ciclabile della Martesana, a volte fino a sera inoltrata. In primavera l'hinterland ci appariva come una meta esotica. Trucazzano, Gorgonzola, Lodi, ci accoglievano come luoghi di un altro mondo. Eravamo felici e spensierati, i piedi sempre sui pedali.

Uno dei grandi crucci dei patentati che mi circondavano, invece, erano le ragazze. «Come la vai a prendere

la Marta?» «In bici» rispondevo. Marta era il mio primo amore del liceo. Era alta qualche centimetro più di me e aveva i fianchi larghi. Viveva dall'altra parte della città, in piazzale Bande Nere, e da casa mia, pedalando a tutto gas, ci mettevo quasi un'ora. Dopo scuola la andavo a prendere fuori dal suo liceo, la caricavo sulla canna e andavamo in giro per Milano. A ripensarci, dovevamo essere molto buffi insieme, perché ogni volta che raggiungevamo i nostri amici, mi vedevano arrancare, paonazzo in volto e sudatissimo, con quell'amazzone tra sellino e manubrio.

In bici potevo andare ovunque e più in fretta che con qualsiasi altro mezzo. Non dovevo curarmi della ztl, non dovevo cercare parcheggio, non avevo bolli o tasse da pagare. Se pioveva mi mettevo la mantella, se faceva troppo freddo mi cacciavo il giornale sotto il maglione. Certo, patente e macchina sono cose diverse. Uno potrebbe avere la patente senza comprarsi la macchina. Ma io sapevo che non sarebbe stato così per me. Se avessi preso la patente avrei dovuto guidare eccome. Avrei dovuto guidare per mio nonno.

• • •

«Va bene, più dolce sulla frizione. Così.»

Sorride, è felice. Quando guido, mio nonno è contentissimo. Canticchia, pure. Perché quando guido, dimostra a sé stesso che non ha sbagliato niente. Dimostra che, in fondo, sono come lui. Non prendo la patente per fargli un dispetto, in verità la macchina ce l'ho nel sangue. Infatti dopo un po' arriva: «Lo vedi? Lo vedi che è facile?».

«Lo so che è facile» rispondo io.

«E allora?»

«Dài, nonno, per favore.»

«Eh, dài nonno...» sbuffa lui. «Io vorrei sapere che ti

costa. Non la vuoi la macchina? A dicembre te la lascio. Tanto non me la rinnovano quest'anno.»

Lo ripete ogni volta da almeno dieci anni, ma poi gliela rinnovano sempre. Nessuno sa come sia possibile. A ottantasette anni non ci sente più da un orecchio e ha una cataratta grande come una moneta da cinquanta centesimi.

Questa volta però è diverso. A dicembre mi sa che gliela tolgono per davvero.

Sono passate solo tre settimane dall'incidente.

Mi aveva chiamato mamma. «Ascolta, è molto meno grave di come sembra, ma i nonni hanno avuto un incidente.» In effetti era molto meno grave di come sembrava, perché la macchina dei nonni era stata travolta da un tir. Li aveva agganciati al paraurti e se li

«Io vorrei sapere che ti costa.
Non la vuoi la **macchina**?
A dicembre te la lascio.»

era trascinati per qualche decina di metri schiacciandoli contro il guard-rail. La macchina era tutta accartocciata, sono dovuti arrivare i pompieri per estrarli dal parabrezza.

Ottantasette anni, nemmeno un graffio. Anche il cuore di nonno, così fragile dopo l'operazione, aveva resistito senza colpo ferire.

Superato lo shock, mentre salivo sul primo treno per Milano, aveva cominciato a insinuarsi in me una timida speranza: che questo incidente (il primo per mio nonno in sessant'anni di guida) potesse stravolgere la visione di nonno sul mio stato di eterno pedone. Che si rendesse conto che la macchina può uccidere. Che in effetti, a piedi, sono molto più al sicuro. Che in strada la tua vita non dipende solo dalla tua attenzione, ma anche dalla disattenzione altrui.

Che basta un attimo, un sorpasso azzardato, un sms, un colpo di sonno, una qualsiasi sciocchezza e tu non ci sei più. Che forse, in fondo, la storia della patente non è mai stata una buona idea.

Così pensavo, due ore più tardi, mentre entravo nel loro appartamento in corso Sempione. Nonna era in poltrona a fumare, come se nulla fosse.

«Mi avete fatto prendere una paura.»

«Eh non dirlo a me.»

«Ma quando vi hanno fatti uscire dall'ospedale?»

«Siamo appena tornati a casa.»

Mi guardai intorno. «Nonno?»

«È di là al computer.»

«Vado a salutarlo.»

L'Ingegnere stava seduto alla sua scrivania, col naso incollato allo schermo del pc. Incredibilmente, neanche in questo ci assomigliamo. Io, cresciuto negli anni Duemila, ho un rifiuto sistematico per la rete, gli smartphone e i social network. Lui, classe 1931, va pazzo per qualsiasi ritrovato tecnologico, ma soprattutto, va pazzo per il web. Quando mi aveva chiesto, un paio di anni prima, di aggiungerlo tra gli amici su facebook e io gli avevo risposto che facebook non ce l'avevo, il suo volto si era contratto in un'espressione di totale delusione, di rassegnato disprezzo.

«Nonno.» Niente. Come fanno a rinnovargliela?

«Nonno!» dissi più forte.

«Oh, bello. Vieni qui, ti faccio vedere una cosa.» Mi sedetti di fianco a lui. Sullo schermo del computer sfilavano vari modelli di automobili.

«Guarda bella questa» disse puntando il dito ossuto su una vecchia Mazda scalagnata. Sperai di aver capito male.

«Bella» dissi.

«Non ti piacerebbe questa qui? Poi resta a te.»

«Ma cosa resta a me?»

«La macchina! Ti piace verde?»

«Nonno, sei stato travolto da un camion di dieci metri qualche ora fa.»

Mi guardò come si guarda una vela sgonfia.

«Io non ci vado a piedi al bridge.»

Il racconto

Giulio Rubinelli, *La patente*

3

Gli articoli del mese

Berenson, esteta e corsaro

Tomaso Montanari, «il venerdì» di «la Repubblica», 2 giugno 2017

11

Altre piattaforme. Dialogo su editoria, distribuzione, librerie

Marco Giovenale, «alfabeta2», 3 giugno 2017

14

Voci da un'altra India

Mara Accettura, «D» di «la Repubblica», 3 giugno 2017

18

La nuova lezione di Carlo Rovelli

Marco Malvaldi, «tuttolibri» di «La Stampa», 3 giugno 2017

22

Digitali ma non troppo. La lettura è donna

Jaime D'Alessandro, «Robinson» di «la Repubblica», 4 giugno 2017

24

L'ascesa di Siddharta nel Nirvana dei libri

Michele Smargiassi, «Robinson» di «la Repubblica», 4 giugno 2017

26

Eco e i suoi fratelli superautori di massa

Alberto Rollo, «Robinson» di «la Repubblica», 4 giugno 2017

29

A cosa serve l'università?

Mario Barenghi, «doppiozero», 6 giugno 2017

31

Che cos'è la cartografia letteraria

Ferdinando Morgana, «Studio», 8 giugno 2017

37

Gabo, l'Eldorado della solitudine

Bruno Arpaia, «il venerdì» di «la Repubblica», 9 giugno 2017

40

Bei libri illustrati, non solo per bambini

Matilde Quarti, «Il Libraio», 9 giugno 2017

43

# <i>Ottant'anni di Pironti, editore sul ring</i>	
Giuliano Malatesta, «il venerdì» di «la Repubblica», 9 giugno 2017	46
# <i>Giornalismo narrativo: Walsh batte Capote</i>	
Fabio Deotto, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 11 giugno 2017	49
# <i>Chi li ha rivisti? Storie di autori best seller da un solo titolo</i>	
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 14 giugno 2017	53
# <i>Don Milani, lo spirito preso alla lettera</i>	
Alessandro Zaccuri, «Avvenire», 15 giugno 2017	56
# <i>Il futuro è illustrato</i>	
Laura Piccinini, «D» di «la Repubblica», 17 giugno 2017	58
# <i>Scrivere versi è giocare a scacchi</i>	
Wlodek Gorkorn, «L'Espresso», 18 giugno 2017	62
# <i>Le sfide e il ruolo dei librai indipendenti nell'America di oggi</i>	
Veronica Tosetti, «Il Libraio», 20 giugno 2017	65
# <i>Harry Potter compie vent'anni (ed è ancora un mito)</i>	
Valeria Colavecchio, «Donna Moderna», 21 giugno 2017	69
# <i>Se partecipare al premio Strega significa far pubblicità alla Toyota</i>	
Matteo Nucci, «minima&moralia», 22 giugno 2017	71
# <i>Leggere. E non capire</i>	
Annamaria Testa, «Sette» del «Corriere della Sera», 22 giugno 2017	74
# <i>E tu che analfabeta sei?</i>	
Giuseppe Antonelli, «Sette» del «Corriere della Sera», 22 giugno 2017	76
# <i>Cos'è Canicola bambini</i>	
Simone Sbarbati, «Frizzifrizzi», 23 giugno 2017	78
# <i>Il mite inesorabile «Ponchi»</i>	
Domenico Scarpa, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 25 giugno 2017	84

# <i>La libreria senza libri, il nuovo miracolo napoletano</i>	
Emanuela Carucci, «il Giornale», 25 giugno 2017	86
# <i>«Dopo il Nobel raccontare la verità è più difficile.»</i>	
Titti Marrone, «Il Mattino», 30 giugno 2017	88
Gli sfuggiti	
# <i>Martin Parr: «Nel kitsch l'Italia non è seconda a nessuno.»</i>	
Emanuele Coen, «L'Espresso», 12 maggio 2017	92
Le interviste	
Serena Daniele · Nn Editore	96
Vanni Santoni · tunué	101
Carlo Oxoli · libreria Lirus · Milano	108

Tomaso Montanari

Berenson, esteta e corsaro

«il venerdì» di «la Repubblica», 2 giugno 2017

Una nuova biografia di BiBi pubblicata da Adelphi: la scalata sociale, il dandismo, le donne, la conoscenza del Rinascimento e gli intrallazzi con le opere d'arte

Nel 1941, sotto la pressione atroce della guerra e della persecuzione razziale, Bernard Berenson (1865-1959) seppe distillare pagine che sembrano descrivere un mondo che non vide: il nostro. Egli prevede che «la fragilità della libertà e della cultura» avrebbe aperto la strada ad una società retta da «biologi ed economisti, come guardiani platonici, dai quali non verrebbe tollerata attività o vita alcuna che non collaborasse a un fine strettamente biologico ed economico». «In un tale mondo» scrisse ancora «governato da Oxford e Cambridge, da Harvard e da Yale, da laureati della più alta reputazione fieri del loro spietato senso del dovere, ma inebriati dai fumi del potere, incapaci di dare ascolto ai non iniziati e proclivi a ridurre schiavi dell'agente delle tasse e soggetti da laboratorio per lo psicoanalista governativo, ci può esser posto per ricreazione fisiologica sotto varie forme, ma di certo non ve n'è alcuno per le arti umanistiche».

Non era facile conciliare con questa pagina (degnissima di suo cognato: Bertrand Russell) l'immagine corrente del mitico BiBi: il più raffinato, estenuato e discusso conoscitore d'arte antica del Novecento. Ora, invece, è più facile: grazie a una bellissima biografia, scritta con grazia singolare da Rachel Cohen e tradotta con rara felicità da Mariagrazia Gini, per Adelphi. Un'estesa rilettura di documenti d'archivio e testi editi, un fitto dialogo con testimoni

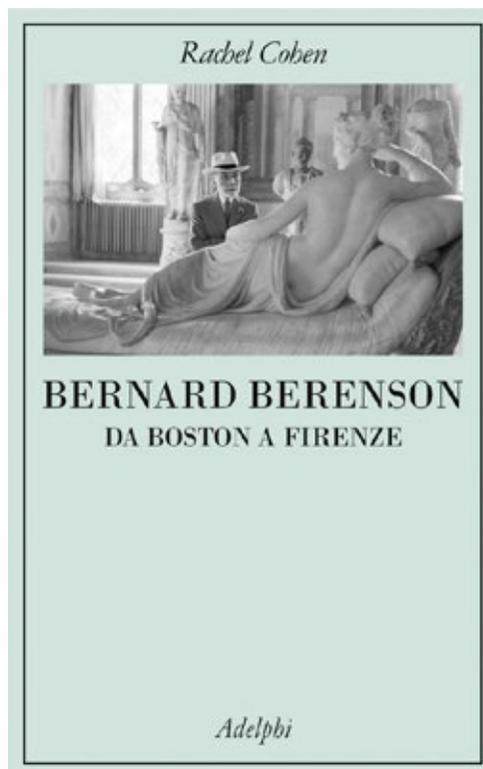
e studiosi e soprattutto uno sguardo libero dalle partigianerie che inevitabilmente hanno condizionato quello degli storici dell'arte ancora legati alla sua generazione: è grazie a tutto questo che la Cohen ci restituisce un Berenson intimo, chiaroscurato, finalmente credibile. Un uomo, insomma: e non solo il feroce arrampicatore della giovinezza, lo spregiudicato minatore del mercato artistico mondiale, o il venerato vegliardo che i nipoti ricordavano avvolto in scialli, come un uovo prezioso, da non rompere. Fino alla fine della sua lunga vita Bernard venne tormentato dalla visione della figura del padre: intellettuale mancato, costretto a fare il venditore ambulante di stoviglie nelle case di quella borghesia bostoniana che il figlio si troverà a scalare fino a diventare il creatore della più importante collezione d'arte cittadina (quella di Isabella Stewart Gardner), presto diventata museo. Berenson non visse mai serenamente questa ascesa, così normale per un americano: perché non era americano. Era nato, come Bernard Valvrojenski, in una rispettabile famiglia ebraica di Butrymons, a circa settanta chilometri da Vilnius. E il suo rapporto con l'ebraismo russo, e anche con la comunità ebraica di Boston, fu sempre ambiguamente in bilico tra la rimozione pubblica e il conflitto interiore. Mentre cresceva sui libri della biblioteca pubblica di Boston, il giovanissimo

«Sembrava uno **stregone delle parole**, e molti associavano il suo potere incantatorio al fatto che fosse ebreo.»

Berenson sognava di «diventare ed essere un'opera d'arte, non un artista», convinto che «una delle sue principali esigenze nella vita fosse il godimento del potere che si esercita nel guadagnare e spendere denaro». Ci riuscì: Bernard si costruì una vita in cui gli capitò di ricevere avance da Oscar Wilde, «scrivere un lungo resoconto sulle proprie teorie sessuali per la baronessa Lambert, nata Rothschild», frequentare Marcel Proust, ospitare a casa sua Ray Bradbury e, soprattutto, cambiare il modo con cui l'élite europea ed americana guardava all'arte del Rinascimento.

Tutto questo, però, ebbe un prezzo: e quel prezzo fu il rovello di una vita. Un anno prima di morire scrisse nel diario: «All'infuori della violenza, sembro essere stato capace di tutti i peccati, tutti i misfatti, tutti i crimini». Berenson non alludeva al fatto che grazie a lui oggi ci sono più dipinti italiani negli Stati Uniti che in qualunque altro paese, a parte l'Italia: anzi, si vantava che «il visto sul passaporto» di questi capolavori fosse il suo, e non lo turbò esser complice di veri e propri reati (costruendo, per esempio, doppi fondi nei bauli, e ricoprendo i dipinti con un numero inverosimile di bambole).

Ad averlo segnato, invece, era stata la sua dipendenza dal mercato dell'arte. Egli stesso divenne di fatto un mercante, percependo una percentuale fissa



sui quadri che autenticava per Joseph Duveen, l'antiquario più affermato del mondo.

«La cosa che “minacciava di inghiottire il mondo intero” era» scrive la Cohen «il desiderio di far parte di quel sottile strato dell'alta società che possedeva e commerciava oggetti bellissimi». Quel desiderio ebbe la meglio, e Berenson arrivò infine a scrivere: «Aborro la mia relazione con tutto il mondo della compravendita dell'arte. Essere angariato, abbindolato e sfruttato in ogni modo sembra il mio destino». Egli provò a cercare delle alternative, per

«Per Berenson **guardare dipinti** era un'esperienza sensuale e spirituale allo stesso tempo. Osservandoli, la sua anima divisa e litigiosa diventava risolta, completa, espansiva.»

«Per Berenson l'osservazione dei dipinti non doveva avere niente a che vedere con i suoi aspetti più oscuri o spregevoli: la rabbia, il risentimento, le piccole rivalità. Proteggeva furiosamente la contemplazione da ogni incursione.

La pittura, scrisse a Mary Costelloe, **detesta quelli che l'avvicinano altrimenti che con perfetto abbandono.**»

esempio candidandosi vanamente alla direzione del Metropolitan Museum di New York, ma alla fine la sua «necessità» di vivere come un principe sulle colline di Firenze lo tenne legato al mercato. Le carte dimostrano che Berenson resistette ai tentativi di Duveen di gonfiare le attribuzioni, ma è un fatto che, con l'andar del tempo, egli si affidò alle troppe riproduzioni fotografiche e non tenne nel giusto conto il problema della conservazione delle opere. E, alla fine della vita, Berenson rimpianse di aver regalato al mercato la parte migliore delle proprie energie intellettuali. Ciò di cui invece non si pentì mai fu il suo rapporto con le donne: un lato che dal libro esce con particolare forza, e

felicità. Sua moglie Mary fu la donna della vita, complice nella *connosh* (il vezzeggiativo familiare che usavano per la *connoisseurship*, l'attribuzione), ma anche in una reciproca, inveterata infedeltà, dolorosa quanto evidentemente ineludibile: fino alla stabilizzazione del triangolo, quarantennale, con Nicky Mariano.

Passato indenne attraverso il fascismo – che dispregiò apertamente intrecciando amicizie con oppositori in vista come Gaetano Salvemini – Berenson non sfuggì invece ai propri fantasmi interiori, come certifica nel modo più drammatico l'annotazione su cui si chiude questo magnifico libro: «Continuo a udire le Furie, e non me ne dimentico mai».

«Per tutta la vita, Bernard Berenson ebbe la capacità di metamorfosi di una falena. Le sue **trasformazioni** dovettero conciliare tendenze spesso conflittuali: la passione per l'osservazione delle opere d'arte, il desiderio di ricchezza e indipendenza, la speranza di diventare un vero scrittore, l'acuta insicurezza.»

Marco Giovenale

Altre piattaforme. Dialogo su editoria, distribuzione, librerie

«alfabeta2», 3 giugno 2017



Dialogo con gli editor e autori Vincenzo Bagnoli e Luca Rizzatello su editoria, distribuzione, libri di carta e ebook, librerie, fundraising

Non troppo tempo fa è comparso un **articolo** di Antonio Tombolini, *Il circolo vizioso dell'editoria libraria*, che sembra voler riassumere in maniera decisa e preoccupante la situazione di distribuzione, editoria e librerie del nostro paese. Esponendo in estrema sintesi gli argomenti: Tombolini scrive che non è la sovrapproduzione di libri ad «alimentare il vortice delle rese, è invece il meccanismo delle rese ad alimentare la proliferazione dei nuovi titoli» in un mercato drammaticamente incapace di assorbirli (mancano i famigerati lettori forti). Della situazione, inoltre, non ha colpa il digitale, afferma Tombolini («se aumento l'offerta digitale non faccio del male a nessuno: non distruggo carta, non inquinio, non butto via soldi inutilmente eccetera»), e «non c'entrano niente neanche "l'industrializzazione" né "le grandi concentrazioni editoriali"». C'entrano invece, e molto, gli usi consolidati della filiera tradizionale del libro», che gli «operatori dominanti» difendono a spada tratta, difendendo così un sistema distributivo che spinge gli editori a un progressivo indebitamento.

Sul tema è stato scritto molto ma è interessante forse aggiungere qualche nota a piè di pagina partendo proprio da quel post: si confrontano qui sul tema, dunque, due editor(i) e autori a diverso titolo coinvolti in più imprese e iniziative. [...]

VINCENZO BAGNOLI: L'articolo da cui si parte è molto interessante: contiene alcune inesattezze e approssimazioni, ma la sostanza del ragionamento sui distributori è giusta. La cosa drammatica è che in realtà spesso è lo stesso distributore a chiedere direttamente titoli nuovi in cambio di rese, invece di ridurre il compenso. E questo perché lui guadagna spostando copie dal magazzino alla libreria e viceversa, e quindi guadagna di più se fa ruotare molti titoli. È anche per questo che la vita in libreria di un titolo si è abbreviata, da sei mesi fino a sei settimane. Poi tutto questo ha fatto gioco agli editori per un po', finché c'era il rimborso per la carta, soprattutto. Venuto meno il rimborso, magicamente si è diffuso per esempio il print on demand mediante stampa digitale, per cui adesso anche editori medio-grandi fanno moltissime tirature di 180-500 copie, mirate alle librerie con prenotazione e prodotte secondo il criterio della «filiera corta», che permette inoltre di risparmiare sul costo del lavoro (con il che adesso la redazione deve lavorare il libro solo quando c'è già la prenotazione, e quindi fare in modo che fra editing, correzione, stampa, legatura e spedizione si passi dal dattiloscritto al libro finito in un mese e mezzo, due mesi, con ovvie conseguenze negative per la qualità). Ed è comunque un vizio degli editori guidati da certe logiche di marketing pensare che saturando il

Bagnoli: «L'essenziale per fare buona editoria, oggi come poi in fondo sempre, è curare la qualità del catalogo che si vuole proporre a librai e lettori».

mercato di titoli si batte il concorrente: questo spiega perché lo stesso editore produca due o tre (o dieci, o cento) titoli simili fra loro, in competizione fra loro: difetto, questo, che il libro elettronico non ha affatto lenito, anzi, ha esasperato! L'editore si dice: non mi costa nulla di stampa, non mi fa magazzino, mi permette di massimizzare il metodo della filiera corta (e non mi devo nemmeno preoccupare delle prenotazioni), quindi saturo il mercato con titoli a pioggia. Che si tratti di un meccanismo inflazionario perverso lo si può notare se si guarda la serie storica dei dati Istat sui titoli pubblicati in un anno: tra gli anni Venti e gli Ottanta si oscilla, a seconda di precise contingenze sociali e storiche, fra le otto e le 12.000 novità annue, poi, improvvisamente, dopo il 1980 si balza dalle 13.000 fino alle 66.000 del 2000. E tutto questo in un periodo di continuo calo della lettura e del numero di lettori...

La situazione è sempre più insostenibile, si direbbe. Vero è che ormai in pratica l'unica cosa che ha senso per i piccoli editori è uscire dalla distribuzione generalista, penso...

VINCENZO BAGNOLI: Sì, assolutamente sì: vendere su internet, o per catalogo comunque. Curando molto la qualità del catalogo, appunto, con una scelta attenta. E secondo me accanto a questo ha senso – laddove esista un editore vero – una sorta di fundraising, se questo si configura come la vecchia lista di «sottoscrizione» che si faceva nella libreria editrice: si annunciava un titolo, chi ne voleva una copia la prenotava pagando, e se si raggiungeva il numero di quote necessario si stampava, altrimenti il librario-editore restituiva i soldi. Non ha senso

ovviamente il fundraising fatto come colletta fra i parenti per poi stampare con un editore a pagamento che dice sì a chiunque porta soldi, né il sistema può bastare se si limita a premiare il titolo con più visibilità o popolarità: ma se si riesce a ripristinare una figura di editore come colui che si preoccupa di cercare e promuovere libri di valore, guadagnando la fiducia dei lettori (in luogo dell'editore-smerciatore), forse può funzionare. Penso soprattutto ai piccoli editori: qualcuno che – come il vecchio libraio – abbia un contatto col suo pubblico e riesca a stabilire un vincolo fiduciario. Non certo qualcuno che si affida ai direttori del marketing (che possono venire da qualsiasi settore che non c'entra niente con la lettura...). L'essenziale per fare buona editoria, oggi come poi in fondo sempre, è curare la qualità del catalogo che si vuole proporre a librai e lettori.

LUCA RIZZATELLO: Intervengo a partire da alcuni spunti presenti nell'articolo di Antonio Tombolini e nelle vostre risposte, rilanciando con delle proposte operative. Premessa, decisamente tranchant: per un piccolo editore la distribuzione tradizionale (quella a cui si fa riferimento nell'articolo, per intenderci) non è un'ipotesi praticabile, pertanto direi di non curarcene troppo, e di pensare a quello che si può e si potrebbe realmente fare, sviluppando dei modelli come se la distribuzione tradizionale non esistesse.

In merito ai costi di produzione, credo vada fatta una prima distinzione tra la stampa offset – quella per cui «stampare almeno mille copie, ché farne di meno tanto costa uguale» – e la stampa digitale,

che consente di realizzare tirature più basse, mantenendo un costo proporzionato al numero di copie stampate. Qui evidentemente si pone un problema non secondario: la qualità della stampa. Per esperienza personale, e per il tipo di pubblicazioni che realizza la mia casa editrice (che non prevede illustrazioni), posso dire che la stampa digitale, se realizzata su materiali di qualità, consente di ottenere dei buonissimi risultati. Se mi occupassi di illustrati o di cataloghi fotografici, quasi certamente sarei sbilanciato sul versante offset; ma, riferendoci alla stragrande maggioranza delle pubblicazioni, penso che l'ipotesi stampa digitale, ponderando limiti (riconducibili alla resa tipografica) e pregi (riconducibili ai costi più vantaggiosi e alla maggiore

Quindi, produrrò alcune proposte (perfettibili, e che mi piacerebbe venissero messe a fuoco anche a partire da questo confronto), ribadendo che intendo associarle alla dimensione del piccolo editore:

1. Non credo sia più possibile intendere la casa editrice come la realtà produttiva che realizza e commercia soltanto libri di carta; come ho scritto in altra occasione, non considero l'epub l'alternativa al libro di carta, tantomeno la sua evoluzione, essendo entrambi supporti con caratteristiche tipografiche. Quindi va benissimo la loro complementarità, mentre è fumo negli occhi spostare l'attenzione su cartaceo vs epub (come lucidamente rilevato da Antonio Tombolini). Altro è, a mio parere, l'uso di supporti multimediali da associare all'oggetto-libro tipografico, che

Rizzatello: «Credo che i libri debbano stare negli scaffali delle librerie, e che per fare questo occorra ricostituire un rapporto di fiducia con i librai. Non con i librai tout court: ci sono librai che fanno bene il loro lavoro e librai che lo fanno male, come ci sono editori, o calzolai, che lo fanno bene o male».

versatilità delle tirature e dei tempi di stampa), dovrebbe essere presa seriamente in considerazione. Perché questa pratica sia virtuosa, ancora una volta, sono determinanti le scelte e il lavoro concertato tra editore, grafico e tipografo, che realizzeranno degli oggetti-libro a partire da uno studio dei materiali e della resa di stampa.

A questo punto, cercherei di uscire dallo schema per il quale l'editore vero è quello che pubblica i libri di carta. Dico meglio, per evitare fraintendimenti: condivido quasi totalmente l'analisi di Antonio Tombolini, e, proprio per questa ragione, credo sia opportuno uscire da modelli in qualche misura inattuali, ovvero non più praticabili, nel modo in cui ci è stato spiegato dovrebbero venire praticati.

intendono il libro in un senso più ampio, tanto in termini di immaginario quanto in termini commerciali. Nello specifico, e per esempio, mi riferisco a un uso professionale (che introduca quindi nella filiera produttiva dei professionisti, per esempio videomaker o musicisti) di dispositivi come il booktrailer e le gif animate, da utilizzare prima dell'uscita del libro, e di sonorizzazioni/videoallestimenti, in sede di presentazione del libro. Ma ho il sospetto che questa proposta possa sembrare vagamente algida, o con un retrogusto genericamente sperimentale. Perciò, sento di precisare che lo scopo di tale proposta risiede nella convinzione che prima di tutto sia fondamentale utilizzare questi strumenti per comunicare il libro alle lettrici e ai lettori, distinguendo la

complessità del libro, che è legittima e in molti casi auspicabile, dalla complessità/complicazione delle modalità di presentazione e di reperimento del libro, che andrebbe in ogni caso evitata.

2. Fare a meno della distribuzione tradizionale implica un ripensare, o meglio pensare, una piattaforma di altro tipo, con altre caratteristiche. Personalmente credo che i libri debbano stare negli scaffali delle librerie, e che per fare questo occorra ricostituire un rapporto di fiducia con i librai. Non con i librai tout court: ci sono librai che fanno bene il loro lavoro e librai che lo fanno male, come ci sono editori, o calzolai, che lo fanno bene o male. Costruire quindi un network di librerie, a partire da un rapporto di fiducia e da una prospettiva condivisa, che consenta certamente di mettere i libri a scaffale (e sarà compito dell'editore meritarsi lo scaffale, o la vetrina), ma anche di realizzare delle presentazioni in maniera continuativa, comunicando con le lettrici e con i lettori; in altri termini: uscire dalla dimensione settaria o cimiteriale che, molto spesso e non a torto, ammantava la presentazione del libro di poesia, che la rende respingente. E non è limitandosi a scrivere le poesie che arrivano alle persone che si risolve il problema, o quantomeno non a questo livello di ragionamento; il problema si comincia a risolvere, io credo, nel momento in cui si decide di voler aprire sul serio un dialogo con chi si sente respinto dallo scaffale della poesia, prendendo sul serio le critiche, e cercando di comprendere le ragioni per cui si è arrivati a questa percezione. Per onestà, devo ammettere che io non riesco a ragionare nei termini di poesia, e mi è più facile farlo nei termini di libri di poesia.

3. La soluzione proposta da Vincenzo in merito al fundraising, nei modi in cui lui la propone, ha radici profonde, e si appoggia a un metodo espresso con serietà. Per questo, mi permetto di fare l'avvocato del

diavolo, sollevando alcune criticità, in parte espresse già dallo stesso Vincenzo. Il mio sospetto è che il fundraising, tra le altre cose, potrebbe portare a una diminuzione della produzione di opere prime. Tecnicamente, il numero di opere prime pubblicate potrebbe restare immutato, ma cambierebbe il modo di intendere il percorso che porta dalla ricezione di un manoscritto alla pubblicazione di un libro.

Se il ruolo dell'editore, come io credo, è anche quello di autore (intendendo qui la costruzione di un catalogo come di un progetto che ha valore tanto proiettivo quanto retroattivo, in cui ogni libro giustifica quello precedente e prevede quello successivo), lasciare che siano le lettrici/i lettori sponsor – dotati non dell'intero manoscritto in lettura, ma di una selezione di testi estratti e di una sinossi – a decidere se tale libro dovrà o non dovrà essere pubblicato, potrebbe portare a una discontinuità dei titoli in catalogo, rendendo certamente praticabile la sostenibilità del progetto, ma erodendo il senso del fare editoria come impresa. Non secondariamente, credo sia difficile sfondare il muro del pubblico della poesia – nel probabilmente fondato luogo comune per cui sia maggiore il numero di coloro che scrivono le poesie piuttosto che di coloro che le leggono –, se ci si riferisce giocoforza a loro per finanziare o per non finanziare una pubblicazione. Dal mio punto di vista, il progetto legato alla produzione di ogni singolo libro impone alla casa editrice delle valutazioni che riguardano, non accessoriamente, la scelta dei materiali con il quale esso sarà prodotto, oltre che una stratificazione multimediale, che vanno oltre il semplice di cosa parla un libro o di come il libro è scritto. Riguardano l'azzardo, e la possibilità di stupire le lettrici e i lettori, di dare loro quello che non si aspetterebbero, di portarli dove non avrebbero previsto di andare, perché è un loro diritto.

Rizzatello: «Non considero l'epub l'**alternativa** al libro di carta, tantomeno la sua evoluzione».

Mara Accettura

Voci da un'altra India

«D» di «la Repubblica», 3 giugno 2017

Venti anni dopo *Il dio delle piccole cose*, Arundhati Roy torna con un nuovo romanzo, in cui racconta di intoccabili, attivisti kashmiri, trans, prostitute

Quando vinse il Booker con il romanzo d'esordio *Il dio delle piccole cose* Arundhati Roy smorzò gli entusiasmi di chi la considerava già l'erede di Rushdie. Disse che non sapeva se ne avrebbe scritto un altro. E di lasciarla in pace, grazie mille, perché aveva altro da fare. L'attesa è stata estenuante, venti anni, ma ne è valsa la pena. Perché *Il ministero della suprema felicità* (sempre per Guanda) colpisce dritto al cuore. Straripante di denuncia, travolgente e disperato, punta i riflettori sugli invisibili, tutti quelli che la nuova India, la superpotenza del nazionalismo indu di Modi, occupata a mostrare i muscoli e a contare i soldi, ha confinato nell'oblio, o represso con violenza. Anime inconsolabili, spezzate dalla vita, che cercano riparo nell'amore: trans, prostitute, intoccabili, militanti kashmiri che gridano «Azadi!», («libertà»), madri in lutto, bimbi abbandonati, animali malconci. «Sono tutti attraversati da un confine,» racconta lei «gli *hijira* (transgender) quello del genere, Tilo quello della casta, Biplab Dasgupta quello dello Stato, Musa quello dell'indopachistano. Hanno la guerra dentro e fuori di sé». Un mondo poetico e spietato, tessuto come un arazzo, in cui i vivi si appellano a santi improbabili, comunicano con i morti e i cimiteri sono gli ultimi baluardi di conforto e resistenza su cui costruire brandelli di bellezza e felicità.

Piccola e sorridente, una cascata di riccioli grigi, ciabatte di cuoio e uno scialle di lana rossa sulle spalle, Roy appare un po' frastornata e vagamente fuori posto tra i tappeti e le boiserie dell'hotel a Covent Garden, Londra, dove è arrivata per festeggiare l'uscita del libro in ventisette paesi del mondo. «Sono felice. La fiction è la mia vera casa.» A cinquantacinque anni la sua voce suona lieve, come quella di una bambina. «Scrivere romanzi è come una danza, il mio corpo è totalmente rilassato. So che posso prendermi tutto il tempo che voglio. Nei saggi no, sento urgenza, rabbia. Una grande differenza.» Finalmente sono stati accontentati i fan che le rimproveravano di essere scomparsa dalla scena letteraria, come se gli scritti acuminati sul capitalismo, Gandhi, i dalit, il massacro dei musulmani nel Gujarat, i guerriglieri naxaliti, le dighe sul Narmada e Snowden non contassero. Qual è stato il motivo di tanta attesa? «Non volevo fare la continuazione di *Il dio delle piccole cose*. E volevo vivere. Questo libro è fatto di vita.» A scorrere le pagine dense lo si capisce. «Ho accumulato esperienze come una roccia sedimentaria, nel mio dna, e a un certo punto il romanzo mi è sembrata l'unica forma per raccontarle.» La più libera, per legare storie molto diverse e sbatterci in faccia i segreti più scottanti del Kashmir, quella piccola valle dimenticata, occupata da settecentomila soldati, dove

la guerra per l'indipendenza è uno stile di vita e solo i morti sono liberi. «C'è molto rumore su quella regione ma nessuno sa che cosa davvero succede. È il trionfo del modo in cui le democrazie amiche del mercato funzionano. Le storie che vengono fuori da là sono sempre corrotte.» O non fanno notizia. «Il terrore a volte è una persona che piomba a casa tua e lascia lì i suoi fucili e tu non sai che cosa ti accadrà. Fatti che non verranno mai denunciati in un report sui diritti umani, ma non per questo meno reali.»

Il ministero è il grande romanzo dell'altra India. Il cruccio dell'icona no global infatti è che la gente abbia un'idea edulcorata del suo paese: i film di Bollywood, l'ascesa del libero mercato, i dépliant turistici, le scuole di yoga, la ricerca di spiritualità. «Invece no, è diventato un posto molto violento e militarizzato.» L'atmosfera è peggiorata da quando il primo ministro Narendra Modi ha preso il potere ed è cresciuta la marea del suprematismo indù, basato sulle caste. «È sinceramente difficile capire perché ha vinto ancora con una valanga di voti. Sono stati proprio i poveri a essere maggiormente colpiti dalla demonetizzazione. Gente che sta male ma sente di doversi sacrificare per l'induismo, la nazione o chissà che.» Le derive sono aberranti. «Lo scorso anno una folla arrabbiata ha ammazzato un uomo accusandolo di aver mangiato carne di manzo, di fronte alla sua famiglia. Un sacco di leggi speciali permettono detenzioni senza processi o alla polizia di uccidere istantaneamente. Il clima è tremendo. Il risultato è che nessuno è libero di parlare, e quindi non parla.» Lei va avanti per la sua strada ma ci si chiede se, con un libro così spietato nel denunciare gli abusi del governo, non abbia paura di ritorsioni. «In India

«Viveva nel **cimitero** come un **albero**.»

oggi bisogna avere paura di tutto. Non lo dico solo per me. Molti scrittori sono stati uccisi, deportati non solo dal governo ma da gruppi di caste locali, di vigilantes. I giornalisti sono arrestati e torturati, gli attivisti condannati all'ergastolo. Non so davvero che cosa potrà accadere. C'è un clima molto pericoloso, a meno che non si faccia propaganda per il governo.» I detrattori la accusano di sporcare ingiustamente l'immagine della patria. Di avere una visione manichea della vita e di essere una fervente ammiratrice del leader separatista Ali Shah Geelani che vuole reintrodurre la sharia. «Non è vero. Vogliono che io sia neutrale ma non posso, visto che ne succedono di tutti i colori. Quanto a Geelani, è molto chiaro da quello che scrivo che non appoggio la sharia. La verità è che lo Stato indiano pubblicizza gli islamici più violenti e non i moderati, proprio per creare un nemico. È tutto complicato.» La sua voglia furiosa di capovolgere il mondo non ha dato i risultati sperati. «Quando ho scritto del massacro in Gujarat pensavo che la gente sarebbe rimasta scioccata, ma la cosa scandalosa è che non lo era affatto, e che l'allora primo ministro del Gujarat lo è diventato dell'India. Un uomo adorato perché sa mettere i musulmani al loro posto.» Per questo la sua visione della natura umana è diventata più amara. «Le persone violente e brutali non sempre vengono punite come nelle fiastrocche per bambini. A volte vengono premiate.»

«Quando si era trasferita lì, aveva sopportato mesi di ripetute cattiverie come avrebbe fatto un **albero**: senza battere ciglio.»

Il dio delle piccole cose, scoperto dallo scrittore Pankaj Mishra, diventò un best seller, finendo per vendere otto milioni di copie. Sarà interessante capire cosa succederà con *Il ministero*, incoraggiato dal suo grande amico John Berger, il critico d'arte e pittore scomparso qualche mese fa. «Gli avevo letto delle parti, e mi aveva soprannominata “utmost” (“suprema”, Ndr)» sorride al ricordo. Il fallimento non la spaventa, sa che avere successo in un mondo che contesta senza tregua non è semplice. Inoltre: «Quando scrivi un romanzo puoi farlo solo sapendo che potresti fallire. Altrimenti non riesci a sperimentare.»

Se la fama è sempre stata semplicemente un mezzo per difendere le cause in cui crede, i soldi le hanno permesso di finanziare l'impegno politico. Guai

costruire tutti gli scrittori: un paradigma, un modo nuovo di percepire la realtà. «Il problema è che oggi sono mercificati. Scrivono un libro, vincono il Booker, l'anno dopo ne scrivono un altro e poi un altro e così riproducono un progetto commerciale.» Se non lo fanno, tutti si chiedono se per caso non siano morti. «Esatto. Ma è vero l'opposto. Sono morti gli altri perché sono diventati una moneta. Io non faccio questo, non mi interessa.»

Il ministero ha una dimensione epica. Un mondo in cui ci si perde e ci si ritrova incontrando decine e decine di volti e storie. Nessuno è troppo marginale per avere dignità letteraria. Tutti vengono ascoltati e consolati. «Sì, volevo fermarmi e dire ciao anche ai personaggi più piccoli, chiedere come stanno,

«Non si girava a guardare quale bambino le avesse scagliato addosso una pietra, non allungava il collo per leggere le ingiurie incise nella sua corteccia. Quando qualcuno la insultava - pagliaccio senza circo, regina senza palazzo - lasciava che l'**offesa** le soffiasse tra i rami come una brezza leggera e usava la musica del proprio stormire come un balsamo per alleviare il dolore.»

però a chiamarla attivista. «Non so quando sia stata inventata questa parola. Prima gli scrittori che raccontavano queste cose erano semplicemente scrittori, come Jean-Paul Sartre. Gli attivisti stanno fissi in un posto e combattono una battaglia, a volte tutta la vita. Hanno il diritto di chiamarsi così. Io scrivo per capire o fare qualcosa.» Elabora: «Il Kashmir e il Narmada sono due valli, ma hanno cervelli completamente diversi. La prima ha una comprensione molto sofisticata della repressione, del carcere e della morte, mentre la seconda ce l'ha dell'economia dell'acqua e della natura, ma non capisce come funziona la macchina repressiva. Io metto tutto assieme e alla fine ho una visione del mondo. Questo fa di me una scrittrice». Messa così, è quello che dovrebbero

che cosa succede nella loro vita, e poi andare avanti. Non avevo uno schema in testa. A volte la città si trasforma in personaggio, altre è lo sfondo che diventa protagonista.»

C'è una figura che ci ha ricordato lei. Si tratta di Tilo, l'ex studentessa di Architettura originaria del Kerala, l'outsider votata alla causa. «In un certo senso Tilo è figlia di Ammu, uno dei personaggi di *Il dio delle piccole cose* (la madre dei gemelli, amorevole e selvatica, Ndr)» riflette Roy. «Forse, come dice lei, per raccontare una storia frammentata bisogna diventare a poco a poco tutto. Ma probabilmente sì, mi somiglia. Il fatto è che in India sono tutti codici a barre ambulanti. Basta conoscerne il nome e si sa da dove vengono, a che casta appartengono, che lingua



© Chandni Ghosh

parlano. Io sono sempre stata seriamente fuori da questi schemi: i miei hanno divorziato quando avevo due anni e a sedici ero già via di casa (ha vissuto anche in uno slum, Ndr). Questo fa di me una persona strana.» Anche il rapporto di Tilo con una madre così difficile e ingombrante è ricalcato sul suo? È risaputo che le due insieme sono come gli Stati Uniti e la Corea del Nord: due potenze nucleari a confronto. «Sì, un po'. A volte guardiamo dentro di noi per trovare le cose che ci disturbano di più. Mia madre ha definito la mia relazione con la morte, perché soffre di una grave forma di asma. Da bambina ho passato molto tempo con lei in ospedale, vigilando su ogni respiro con terrore. Ma ogni volta che sembrava spacciata è resuscitata.» Nel libro no, muore, esattamente come in *Il dio delle piccole cose*. Una sorta di esorcismo che la fa sorridere. Come dice il poeta Nâzîm Hikmet, citato all'inizio del libro, «insomma,

è tutta una questione di cuore». Il cuore pulsa in tutti i personaggi, tranne in un paio di cattivissimi. Ci piace pensare che la storia tra Tilo e il guerrigliero Musa abbia un'origine autobiografica. Roy va e viene dal Kashmir ma non ha certo voglia di confidarsi sui suoi amici guerriglieri. «Ovunque vai, l'esercito o l'intelligence ti segue e magari ti minaccia» dice Roy. Tilo e Musa «combaciavano come i pezzi di un rompicapo irrisolto (e forse irrisolvibile).» Separati più volte dalla vita eppure inesplicabilmente uniti. «Sì, certo, si amano senza avere voglia di possedere né di trasformare l'altro in oggetto» dice. Roy è sposata ma vive da sola. Come è maturata la sua idea dell'amore? «La vita è un esperimento così grande... e io voglio mantenere il diritto di non essere etichettata. Nella nostra società si è o in coppia o single, e single significa soli, mentre io vivo in modo che quelle non siano le uniche scelte. C'è molto amore intorno a me e una grandissima intimità. Ma c'è anche un accordo reciproco: permettere all'altro di cambiare, essere matto, ossessionato, sparire e ricomparire. Ho trovato un piccolo mondo di persone che lo capisce ed è magico. Sono grata. Uomini, donne, lesbiche, etero, transessuali, gente di tutte le caste. È una comunità molto piccola, e non dico che sia replicabile o l'inizio di una specie di rivoluzione sociale, ma è il mio mondo, quello che mi permette di amare, di essere amata. E di essere libera.» Un ministero di suprema felicità.

«Era possibile vivere al di fuori del linguaggio? Ovviamente questo dubbio non la assalì sotto forma di parole, o di una singola frase ben articolata. La assalì come un **urlo** silenzioso, embrionale.»

Marco Malvaldi

La nuova lezione di Carlo Rovelli

«tuttolibri» di «La Stampa», 3 giugno 2017

Dopo il successo di *Sette brevi lezioni di fisica*, il fisico-scrittore affronta i misteri del tempo e delle sue trasformazioni teoriche

Che cos'è il tempo?

Per parafrasare Corrado Guzzanti, nel leggere il bellissimo saggio di Carlo Rovelli (*L'ordine del tempo*, Adelphi) scopriremo che la risposta è dentro di noi, però è sbagliata. Ma andiamo con ordine. La sensazione che il tempo sia uno dei pochi aspetti comuni a tutti gli esseri umani sembra ovvia: agli albori della civiltà si poteva disquisire se fosse meglio il vino di Kos o quello resinato, ma sul fatto che fosse giorno oppure notte non era possibile intavolare discussioni. Questo apparente terreno comune dei nostri sensi, il tempo, diventò quindi presto un elemento fondamentale di un linguaggio universale e condiviso.

Tra una coppa di vino (resinato o meno) Aristotele disse che il tempo è la misura del cambiamento. Quello che ci ha fregato, in prima istanza, è stata proprio questa parola: «misura».

I metodi che i primi scienziati usavano per misurare il tempo sembrano, a noi evoluti bipedi del terzo millennio, un pochettino abborracciati. Lazzaro Spallanzani, nei suoi esperimenti di fisiologia, misurava il passare del tempo in credi (il tempo necessario per recitare un Credo); Galileo Galilei, mentre seguiva le sfere che rotolavano su piani inclinati, cantava, avendo intuito che la melodia lo aiutava a scandire il tempo in modo più preciso che non contando. I loro eredi hanno inventato cronometri sempre più

precisi, e hanno cercato di sincronizzarli con precisione assoluta.

Fino al giorno in cui Albert Einstein immaginò di viaggiare a cavallo di un raggio di luce, e si chiese che cosa ne sarebbe stato dello scorrere del tempo. La risposta, come sappiamo, lo sconvolse. Il tempo, come ente assolutamente misurabile, comune a tutti gli strumenti, non esiste. Cambia a seconda di quanto veloce sia il sistema che lo misura, e a seconda di quanto intenso sia il campo gravitazionale di cui risente.

Inizia da qui lo splendido viaggio in compagnia di Rovelli per capire come l'essere umano abbia cercato di studiare il tempo, cercando di mettere d'accordo i nostri sensi con la nostra capacità di capire, ma con la profonda consapevolezza che quando i due entrano in contraddizione è meglio fidarsi della ragione che dei sensi.

Scopriremo, leggendo, che l'apparente intuizione sensoriale che il tempo che ci circonda sia uniforme per tutti è, in realtà, una convenzione culturale, figlia di Newton. Convenzione che diventerà poi senso comune, e poi invariante fisica, almeno fino a trecento anni dopo, quando Einstein si immaginò l'esperimento mentale di cui sopra. E quindi la scoperta che il tempo è in relazione al cambiamento, ma non possiede un ordine assoluto. Il tempo

«Se nella dinamica elementare del mondo tutte le variabili sono equivalenti, cos'è quella cosa che noi umani chiamiamo **tempo**? Cosa misura il mio orologio? Cosa scorre sempre in avanti e mai indietro, e perché? Non sarà nella grammatica elementare del mondo, d'accordo, **ma cos'è?**»

di Newton fa quindi la fine dei solidi platonici, gli strani atomi spigolosi di cui il filosofo si immaginava fosse fatto il mondo. Perché i solidi, e il tempo, oggetti eterni, immutabili e anche un po' pallosi, non servono a spiegare il mondo; sono le relazioni tra gli oggetti quelle che ci aiutano molto meglio a spiegare, a prevedere, e in ultima analisi a capire la natura.

Il luminoso filo conduttore di questo libro è infatti l'importanza delle relazioni, rispetto alle cose. Con estrema onestà intellettuale, Rovelli ci conduce dalla perdita delle illusioni, sperimentalmente accertata al di là di ogni ragionevole dubbio, alle possibili relazioni in grado di spiegare in modo coerente come il tempo si dipana e si contrae, sulle quali ci avverte che sono ancora ricerca, pur se promettente.

In due capitoli lievemente più tecnici, e molto coraggiosi, Rovelli ci spiega che lo scorrere del tempo dal passato verso il futuro, che sfocia nel secondo principio della termodinamica, è una impressione che ci deriva dalla nostra incapacità di descrivere completamente un sistema. Per farlo, occorrerebbe conoscere la velocità e la posizione di ogni singolo atomo, cosa che ci è preclusa; ricorriamo quindi a descrizioni globali e incomplete, parliamo di pressione, temperatura e altre caratteristiche che sono utili, dal nostro punto di vista, per interagire con il sistema in questione, magari evitando di scottarci, ma che hanno come conseguenza che l'entropia è destinata ad aumentare.

Si parla, qui, di punto di vista non a caso: perché la stessa entropia dipende dal punto di vista che adottiamo. Una entropia, matematicamente, non è altro che una somma di probabilità; ma per definire la probabilità che una data particella faccia qualcosa, dobbiamo prima di tutto stabilire che cosa. In pratica, per assegnare queste probabilità, dobbiamo partire da un punto di vista. Per questo il tempo è dentro di noi: perché nasce da come noi abbiamo impostato la nostra scienza, dalla limitata gamma di ciò che i nostri sensi sono in grado di avvertire.

Il Rovelli divulgatore si muove tra analogie continue, di ogni tipo, da quelle grammaticali e linguistiche a quelle musicali, allo scopo di far capire al lettore meglio che si può. Capire, cioè esprimere ciò che sappiamo in termini di ciò che invece non sappiamo; e per far questo non sempre la via più breve, o più efficace, è il ragionamento diretto. Per arrivare in cima a un pino non è necessario arrampicarsi per forza dalla base del pino, se questo è circondato da olivi: alberi amichevoli, pieni di rami robusti, anche se più bassi del nostro obiettivo finale. È un libro come questo, che forse non è per tutti, ma sicuramente è per moltissimi, è un esempio di come si possa fare divulgazione scientifica emozionando, incuriosendo, e soprattutto mostrandoci l'estensione della nostra ignoranza. Il che è il primo, necessario, passo per migliorare.

Jaime D'Alessandro

Digitali ma non troppo. La lettura è donna

«Robinson» di «la Repubblica», 4 giugno 2017

L'indagine Gfk mostra come sono ripartiti gli acquisti culturali: i più giovani scelgono biglietti del cinema e giochi, gli uomini i dvd, le donne i libri

Sono circa trentuno milioni, il 61% degli italiani dai quattordici anni in su. Sono quelli che acquistano libri, biglietti per il cinema, app, cd musicali, videogame. L'istantanea scattata da Gfk, una delle più importanti società di analisi dei dati, è un modo per cominciare a capire come sono distribuiti i consumi culturali. Dal paniere, per ora, mancano teatri, musei e concerti, che sono evidentemente una fetta importante, ma la rilevazione resta significativa per evidenziare i consumi registrati rispetto al sesso e alle fasce d'età (la ricerca è rappresentativa di 51,3 milioni di persone e si basa sugli acquisti). Tra i dati si nota, per esempio, che sono ventuno milioni quelli che vanno al cinema (i più assidui frequentatori sono i ragazzi), dodici milioni giocano con le console e di media hanno trent'anni, venticinque milioni leggono giornali e riviste tra carta e digitale. Tutti o quasi ascoltano la radio e guardano la tv. Gli acquirenti forti di libri sono gli over sessantacinque e in generale sono donne. I maschi comprano più film in dvd, nonostante la rivoluzione dello streaming. Le donne (tra i cinquantacinque e i sessantaquattro anni) acquistano anche più cd musicali. In generale, nel 64,8% dei casi si tratta di oggetti fisici, dal libro di carta al dvd. Solo il 21,7% delle persone compra anche copie digitali e appena il 13,5% le preferisce. Poi ci sono quelli che non comprano nulla. Non un libro, né un videogame,

men che mai musica su cd o in digitale, non un dvd, un ebook, una app. Sono in venti milioni, il 39%. Attenzione: non vuol dire che non accedano a prodotti culturali, ma lo fanno quando sono gratuiti o magari scaricandoli (o piratandoli) dal web.

«Dalla fine del 2015 abbiamo cominciato a controllare settimanalmente il nostro campione rappresentativo della popolazione italiana. Il risultato è una rilevazione puntuale, continua, e questi sono i dati che emergono dopo il primo anno» spiega Barbara Riatti della Gfk. Siamo nei loro uffici a Milano e la fotografia del consumo di cultura in Italia appare sotto forma di grafici e diagrammi. Utilizzano anche quello che qui chiamano «meter» su un campione di oltre dodicimila persone. È un apparecchio che registra i rumori di ambiente e riconosce quale stazione radio si sta ascoltando o quale programma tv si sta guardando. Da qualche tempo è anche in formato di app così che l'ascolto possa proseguire fuori casa. «Il resto sono interviste e questionari settimanali» spiega Riatti. «Se sono stati comprati dei libri chiediamo quali, il perché, quando, dove e quanto sono stati pagati. E questo vale anche per tutto il resto.» Non è possibile quindi che una persona possa dichiarare semplicemente di aver comprato un cd senza scendere nel dettaglio. Questa è la differenza maggiore con altre misurazioni. L'altra è nella

Gli acquirenti forti di libri sono gli over sessantacinque e in generale sono donne. I maschi comprano più film in dvd, nonostante la rivoluzione dello streaming. Le donne (tra i cinquantacinque e i sessantaquattro anni) acquistano anche più cd musicali.

materia presa in esame, perché come detto non si tiene conto solo della fruizione, il film in dvd portato a casa da un genitore e guardato anche dai figli o un libro letto in biblioteca, ma dell'acquisto. Che non vale per tutto, appunto. Dell'intrattenimento in streaming marchiato Netflix, Amazon, Sky Go, Spotify & Co. possiamo per esempio solo sapere i contorni. I dati in dettaglio non sono comunicabili, mentre i numeri più generali sì: per lo streaming video il pubblico su base annua è già di 11,2 milioni. Tanti, anzi tantissimi. A settembre 2015 questo era un settore inesistente. Ma sono ancora pochi rispetto allo strapotere della televisione tradizionale, dalla Rai a Mediaset, che arriva a quarantatré milioni.

Per teatro, mostre e concerti che non sono stati rilevati ci sono l'Istat e Federculture, anche se il loro metodo è diverso. Partono dalle persone che hanno almeno sei anni di età, e non quattordici come fa Gfk, e tengono conto della fruizione nel corso di un anno: il 31% degli italiani frequenta i musei, poco più del 20% va a concerti e, a sorpresa, il teatro ha la stessa quota.

Il prossimo anno, grazie ai dati accumulati nell'arco di ventiquattro mesi, la Gfk riuscirà a individuare le tendenze di fondo. «Non sappiamo se le disparità sono generazionali o proprie di certe fasce di età» commenta Giulia Segalina, collega di Riatti, guardando i consumi dei ragazzi tra i quindici e i ventiquattro anni e degli uomini tra i venticinque e i trentaquattro anni, che sembrano allergici alla parola scritta ma votati a tutto ciò che è visivo. «Che si vada meno al cinema quando si è cominciato a vivere da soli è comprensibile, come accade tra i venticinque e i trentaquattro anni. Difficile però sapere se gli uomini attorno ai trent'anni crescendo torneranno a comprare libri come fanno i più grandi o se il calo è destinato a restare una costante di quella generazione. Ne sapremo di più il prossimo anno.» Qualche idea però ce l'hanno già e una in particolare parte da una constatazione, se vogliamo, banale. Le disparità tra le generazioni negli acquisti di prodotti culturali derivano anche dal progressivo allargarsi dell'offerta ai diversi mezzi disponibili. Mentre la giornata è rimasta di ventiquattro ore.

Poi ci sono quelli che non comprano nulla. Non un libro, né un videogame, men che mai musica su cd o in digitale, non un dvd, un ebook, una app. Sono in venti milioni. Ma non vuol dire che non accedano a prodotti culturali, lo fanno quando sono gratuiti o magari scaricandoli dal web.

Michele Smargiassi

L'ascesa di Siddharta nel Nirvana dei libri

«Robinson» di «la Repubblica», 4 giugno 2017

Era negli zaini, nei sacchi a pelo e sugli scaffali di tutti: ecco perché il romanzo di Hermann Hesse è molto più di un long seller

Per gli amici è Sid. Suona più punk, o cartoon. Però Siddharta Mancini, fotografo riminese, non è che si vergogni del suo nome, anzi, «è originale, solo che a tutti sembra un nome d'arte». Invece è anagrafe. Nel 1980, papà Renato e mamma Tina non ebbero dubbi. Lui macchinista ferroviere con ideali, come in *La locomotiva* di Guccini. Lei commessa, leggeva il romanzo di Hermann Hesse in gravidanza. «Sono un figlio del Sessantotto,» rivendica Renato «volsi per mio figlio il nome di colui che cerca. Di un uomo che vuole uscire da un mondo finto». A Sid quel libro non ha cambiato la vita, però neppure gliel'ha rovinata: «Sì, l'ho letto da ragazzino, ma ricordo poco. Sta lì sullo scaffale, prima o poi...».

Era in tutti gli zaini, in tutti i sacchi a pelo. La prof spiegava Dante e sottobanco gli studenti leggevano la storia dell'impervio itinerario spirituale di un giovane indiano figlio di brahmini di un'epoca imprecisata, la sua ricerca della via del Buddha, le sue ricadute nelle tentazioni del mondo, i suoi pentimenti, gli incontri mistici e quelli corruttori, le prove fallite e quelle infine riuscite. Si identificavano in quel vagabondaggio nel Dharma, in quella imperfetta voglia di perfezione. E tutto stava in un libretto smilzo, tascabilissimo, copertina color menta pallida, mai cambiata in quattro decenni e ottantasei ristampe: un marchio, un'icona.

È impossibile raccontare il *Siddharta* come un caso editoriale. Forse neppure come un libro generazionale. È quasi una struttura mentale, un fenomeno sociale. Tuttora ventisettesimo tra i romanzi best seller su Amazon, in Italia ha venduto due milioni e settecentocinquantamila copie in quarantacinque anni. Solo l'anno scorso trentaduemila, di cui ottomila nei supermercati. Vuol dire che ogni giorno, festivi compresi, un'ottantina di italiani decide di acquistarne una copia. Perché? Dall'India dei Beatles alla New Age, la spiegazione è tutta qui? La suggestione del «pensare aspettare digiunare»? Sembra troppo semplice. La vicenda del *Siddharta* libro somiglia davvero a quella del Siddharta personaggio: un'ascesi ondivaga, sorprendente, contraddittoria, piena di svolte. Frassinelli pubblicò il libro nel 1945, oltre vent'anni dopo la prima edizione tedesca. Ma dormì, da noi, sugli scaffali, proprio mentre in America entusiasmava la Beat Generation e poi gli hippie. Quando Adelphi nel '72 acquistò i diritti della traduzione d'autore del musicologo Massimo Mila, non ci contava molto. Collocò il volume nella collana appartata Numeri rossi. Roberto Calasso, guru editoriale, era un conoscitore d'orienti e annusava l'aria spiritualista dei Settanta; ma, di Hesse, scomise piuttosto su *Il pellegrinaggio in Oriente*. Anche quando, nel 1975, *Siddharta* traslocò nella collanina

«Nell'ombra della casa, sulle rive soleggiate del fiume presso le barche, nell'ombra del bosco di Sal, all'ombra del fico crebbe Siddharta, il bel figlio del brahmino, **il giovane falco**, insieme all'amico suo, Govinda, anch'egli figlio di Brahmino.»

cult Piccola Biblioteca Adelphi, l'accoglienza fu inizialmente mediocre: quindicimila copie. L'idea che fosse già allora il manuale di vita dello studente spinellato forse va un po' rivista. Accadde qualcosa invece nel 1980: un boom da cinquantamila. Eppure «Re Nudo», rivista underground, chiuse proprio quell'anno. Il festival mistico-giovanile di Parco Lambro era finito (malino) nel '76. I nove anni di desiderio post Sessantotto si stavano polverizzando sotto la controrivoluzione dell'eroina e del terrorismo. Che Siddharta fosse rifugio, fuga, consolazione? Se è così, fu un ben lungo addio ai sogni. Nel '90, altro boom da centomila copie. Nel '94, un'esplosione nucleare, trecentodiecimila (ma qui almeno c'è una spiegazione: era appena uscito al cinema *Piccolo Buddha* di Bertolucci). Per non parlare dei bootleg, incalcolabili: Renzo Ginepro, dirigente marketing di Adelphi, ricorda corse in giro per l'Italia a scovare e bloccare «edizioni pirata indecenti, fotocopiate, impaginate storte, ma vendutissime». Ma oggi che i sessantottini sono sessantottenni, il *Siddharta* continua a far macinare i rulli offset. E la sua suggestione spirituale non sembra affievolita: «Vengono spesso ragazzi con quel libro in mano,» conferma Romano Jeran, animatore del centro buddhista Soka Gakkai di Milano «è un libro occidentale, a me ha dato poco, però ai ragazzi dico "va bene, cominciamo da lì"». Curiosa davvero, questa fortuna del primo Occidentali's Karma. Hesse era un intellettuale della Germania imperiale al tramonto, forse un po' *Europamiide*, «stanco d'Europa», ma non mise mai piede in India, si fermò a Ceylon infastidito dai mendicanti; scrisse

i suoi libri nel ritiro alpino di Montagnola, sopra Lugano. Gli intellettuali hanno sempre guardato un po' dall'alto in basso questo suo Oriente «facile», questa «trascendenza per adolescenti». Anni fa Grazia Cherchi, raffinata editor, ruppe il silenzio e definì *Siddharta* «il bluff più formidabile della storia letteraria del Novecento». Lo difese, generosamente ironico, Edmondo Berselli che pure lo considerava un libro «efferato»: «Adesso lo dicono tutti che *Siddharta* è una cretinata, ma in quel momento immenso, arrestatosi il tempo nella mia stanza, pensavo che il mio destino si era finalmente compiuto». Docente e scrittore, Michele Mari oggi è disincantato: «Non l'ho letto a vent'anni, quando lo leggevano tutti. Il mio cult era *Cent'anni di solitudine*. Poi l'ho visto in mano ai miei studenti, anche a certe capre... Ascoltavo i loro commenti emozionati e svenevoli, le loro euforie cosmiche, mi dissi ok, proviamo, colmiamo la lacuna». Quindi? «Dà a chi lo legge la sensazione di essere al cospetto di grandi verità, però facilmente accessibili. Se lo capisci ti senti una grande anima. Ma i veri libri mistici son rocciosi, fatti per non essere compresi. *Siddharta* risponde a un bisogno convulsivo represso di accesso agevole al Tutto, rimasto uguale dal sitar psichedelico di George Harrison ai viaggi in Tibet di Richard Gere.»

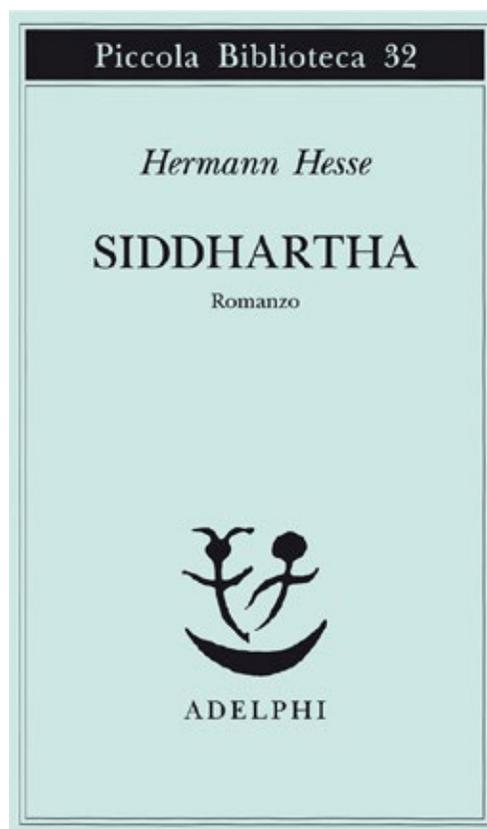
Ma allora la domanda è: un libro conta per quel che è oppure per quel che fa nell'anima dei suoi lettori? Un giro su aNobii è illuminante. Nel più popolare sito internet di appassionati di libri, *Siddharta* conta trentanovemila lettori e millesettecentodieci recensioni, come *Il nome della rosa* o *Harry Potter*,

e un voto medio di 3,5 stelle su 5. Ma l'escursione termica dei giudizi è enorme: da «il libro più palloso che abbia mai letto» (Sara) a «mi ha aperto la mente» (Feedyourhead). Per Nicola è «il libro di mio padre. Il mio libro. Il libro che consegnerò a mio figlio». Sarà anche un libro generazionale, ma di quale generazione? Chi lo legge da adulto dice «bello ma solo se letto a quindici anni» (Marco), chi lo legge sui banchi di scuola dice «non ci capiamo, un linguaggio lontanissimo» (Euridicea). Ai commossi di gratitudine, «mi ha aspettato per anni con due biglietti di un concerto fra le pagine» (Egiz) rispondono i beffardi disincantati: «Questo Vasudeva è un eroinomane convinto che il fiume gli parli». Gli entusiasti sembrano stare in una fascia intermedia, quella dei rilettori. Perché *Siddharta* da tempo arriva al lettore preceduto dalla sua fama, dal suo mito, dal suo must. C'è sempre un prof che lo ha suggerito all'allievo, una madre che lo ha messo sul comodino alla figlia. È ormai un meta-libro, un libro al quadrato.

Il nome si è staccato dalla storia, è diventato un brand, un marchio pop. Sulle Pagine gialle trovi una ventina di ristoranti Siddharta in Italia (non tutti esotici), ma anche alberghi, rifugi alpini, ovviamente centri yoga, e poi case di cura, centri estetici, associazioni culturali, negozi di alimentari, agenzie di viaggi. Siddharta Snc, Siddharta Sas, Siddharta Spa. Non fu lui stesso un mercante e un barcaiolo? Ma forse siamo a un inizio di spiegazione. Forse il segreto del fenomeno *Siddharta* è il suo presunto difetto: la sua vaghezza spirituale, la sua adattabilità. Il libricino color menta è uno specchio generoso, che assorbe e riflette quel che ha davanti oggi, non ai tempi

«A ogni passo del suo cammino Siddharta imparava qualcosa di nuovo, poiché il mondo era trasformato e il suo cuore ammalciato.»

del Gautama. «È un libro più razionale e logico di quel che sembra»: Alberto «Albi» Cazzola, del gruppo elettropop bolognese Lo Stato Sociale, lo ha letto durante un viaggio in Oriente ma «niente misticismo, a me ha insegnato la ricerca dell'equilibrio fra aspirazioni personali e contesto». Gli ha anche ispirato un brano musicale, *Forse più tardi un mango adesso*. Due versi: «Se vuoi trovare te stesso scava una buca e il giorno dopo ricoprila, oppure buttatici dentro». Nel frattempo, pochi si sono accorti che *Siddharta* ha ritrovato la seconda *h*. Caduta per errore nel titolo della prima edizione del '45, ripristinata senza troppo clamore nell'edizione novantennale del 2012: da allora in copertina si legge *Siddhartha*, come lo scrisse Hesse. Per ottant'anni, gli italiani hanno chiamato il giovane illuminato a modo loro. Ma le pignolerie tipografiche, di fronte al Nirvana, non valgono un'acca.



Alberto Rollo

Eco e i suoi fratelli superautori di massa

«Robinon» di «la Repubblica», 4 giugno 2017



Da *La storia* di Elsa Morante a *Il nome della rosa*
fino ai cannibali: tre casi editoriali spiegano come
si formano i gruppi di lettori

Esiste una comunità di lettori? Esiste un'identità sotterranea che «lavora» al di là della triangolazione autore-editore-libraio? E se sì che cosa la modifica, che cosa la influenza? Proviamo a guardare indietro nella storia culturale italiana degli ultimi cinquant'anni. Mi sembra di poter leggere, con beneficio d'inventario, tre snodi importanti: il primo quinquennio degli anni Settanta, il triennio 1979-81, la prima metà degli anni Novanta.

Era il 1974 e Einaudi pubblicava negli Struzzi il romanzo *La storia* di Elsa Morante. La scrittrice aveva rinunciato a parte dei diritti d'autore per abbassare il prezzo di copertina (duemila lire) e arrivare subito al più vasto numero di lettori. L'edizione, quasi settecento pagine, era tascabile, la copertina «macchiata» da una rossa morte infantile, con un blurb rimasto celebre: «Uno scandalo che dura da diecimila anni». Ora la si direbbe un'operazione di marketing – e non si sbaglierebbe – ma di fatto il lancio di *La storia* fu inteso, non meno correttamente, come un gesto politico-culturale ed ebbe la forza di consolidare un «ritorno» (ma c'era mai stata una vera cesura?) alla narrativa di impegno e di qualità già annunciato dal successo di *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez (Feltrinelli, 1968) e di *Foto di gruppo con signora* di Heinrich Böll (Einaudi, 1971). I best seller dei primissimi anni Settanta erano stati due

romanzi americani continuatori di generi consolidati e pronti a far proprie le istanze dei tempi nuovi: il melodramma sociale *Love story* di Erich Segal e la fiaba spirituale *Il gabbiano Jonathan Livingston* di Richard Bach. La storia ebbe molti meriti, ma uno in particolare: quello di spostare l'attenzione dei lettori dalla popolare fiction internazionale a un'altra, non meno popolare, e nazionale, contraddicendo le «condanne a morte» del romanzo che la neoavanguardia italiana aveva pronunciato a metà anni Sessanta. I Bassani, i Cassola, i Parise, i Volponi, i Moravia e lo stesso Tomasi di Lampedusa, che avevano «doppiato» il neorealismo, dovevano fare i conti, di fronte all'Elsa Morante di *La storia*, con la fierrezza poetica di un racconto che, in quanto deliberatamente popolare, voleva mettere in discussione le coordinate del «lasciarsi intendere». Morante voleva parlare al lettore, non ne aveva paura, lo chiamava in causa, lo sentiva amico e voleva, anzi imponeva, che gli fosse amico anche l'editore. Fra il 1979 e il 1980, un altro passo in quella direzione. Italo Calvino pubblica *Se una notte d'inverno un viaggiatore* mettendo in scena, guarda caso, il lettore e facendone il protagonista assoluto. Umberto Eco, forte della sua cultura accademica e di un'altissima consapevolezza della macchina narrativa, con *Il nome della rosa* si toglie il gusto di costruire una storia che ha

a che fare, anche qui, con libri e lettori. Il libro più venduto di quegli anni è peraltro *Un uomo* di Oriana Fallaci, che – vogliamo dirlo? – anticipa quella che oggi siamo indotti a chiamare, ormai con esauisto fastidio, «autofiction». Negli anni Ottanta non manca il consumo «muscolare» di grandi storyteller come Follett, Robbins, Cruz Smith, Forsyth, Bevilacqua. Più significativamente, si assiste alla ripresa di romanzi passati quasi inosservati come *L'amico ritrovato* di Fred Uhlman (Feltrinelli, 1986) e *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar (Einaudi, 1988), o di classici che si impongono con la determinazione dell'attualità. Lo specchio anche qui lavora, stabilendo un complesso gioco di risposdenze fra narrativa di genere, narrativa di qualità e saggistica (non siamo più abituati a contemplare classifiche popolate di storici, psicologi, giornalisti come sono state, e si perdoni l'elenco sintetico, quelle dei Biagi, dei Montanelli, dei Bocca, degli Alberoni, dei De Crescenzo, dei Pansa, nonché del Fromm di *L'arte di amare* e dell'ancor più sorprendente Barthes dei *Frammenti di un discorso amoroso*). Si intravede una presenza significativa di lettori maschi (il genere è la saggistica) e un fortissimo nodo identitario legato al tema dei sentimenti (altrimenti incomprensibile la compresenza di Alberoni, Fromm e Barthes).

Gli anni Novanta registrano un altro scatto in avanti, che dura sino a oggi: emerge decisiva la figura del «giovane scrittore» – tra gli altri, Stefano Benni (che si è portato appresso l'etichetta da *Bar Sport* in avanti, per sua fortuna), Andrea De Carlo, Susanna

La scrittrice aveva rinunciato a parte dei diritti d'autore per abbassare il prezzo di copertina (duemila lire) e arrivare subito al più **vasto** numero di lettori.



Tamaro, Alessandro Baricco, Niccolò Ammaniti e la «gioventù cannibale». Si abbassa l'età di chi scrive e si abbassa anche l'età di chi legge – in maniera più netta, nel nuovo millennio, con l'avvento delle nuove tecnologie. Fra il 1994 e il 1996 l'editoria italiana può puntare con buoni risultati (e meno investimenti iniziali) sugli esordienti – che non di rado progressivamente includono anche esordienti maturi (Camilleri, Agnello Hornby, Carofiglio). Tutti e tre gli snodi rivelano nel tempo il bisogno, sempre più netto, di una relazione più forte fra lettore e autore. Diminuisce – almeno apparentemente – la distanza fra chi scrive e chi legge, e non è un caso che nell'ultimo ventennio festival, evento pubblico e scuole di scrittura siano diventati costitutivi di una più articolata forma di comunità. Il potere della lettura comincia dentro reinventate forme di socializzazione (non necessariamente nei social media), che l'editore sia complice o no. Il lettore decide, molto più di quanto non decida l'editore, perché è il lettore che ha bisogno di uno specchio, e che sa guardarvi dentro.

Mario Barenghi

A cosa serve l'università?

«doppiozero», 6 giugno 2017

Una riflessione sullo stato dell'università italiana
partendo dai libri di Federico Bertoni (Laterza) e
di Juan Carlos De Martin (Codice)

A cosa serve l'università? Nella sua semplicità, la domanda sembra perfino banale. Invece non lo è affatto: anzi, è una domanda che molti – troppi – evitano con cura di porsi, specialmente se proprio nell'università lavorano. Ciò è dovuto in parte a pigrizia, in parte a inerzia, in parte a un meccanismo più o meno consapevole di autodifesa. Scomodo è infatti mettere in discussione il proprio ruolo: specie quando ci si renda conto che, per parte loro, le istituzioni (i governi, i parlamenti che si sono succeduti negli ultimi lustri, i vari titolari del ministero dell'Istruzione, dell'università e della ricerca) a quella domanda hanno risposto in maniera precisa, e alquanto discutibile. D'altro canto, è fin troppo evidente che ostinarsi a eludere il problema mette a repentaglio il futuro: il futuro dell'intero paese, non solo dell'università. Ma bisognerebbe aggiungere una postilla: a interessarsi di università, purtroppo, sono quasi solo gli universitari. In genere l'opinione pubblica è poco informata, malinformata, e interessata pochissimo.

A dispetto di una copertina che – lo dico con rammarico – assomiglia alla pubblicità di un collirio, *Università futura. Tra democrazia e bit* (Codice, 2017) offre un'occasione preziosa per informarsi e ragionare. L'autore è Juan Carlos De Martin, docente di Ingegneria dell'informazione al Politecnico di Torino, noto come editorialista ai lettori di «La Stampa» e di

«la Repubblica», da tempo attivo nello studio delle ripercussioni delle nuove tecnologie in ambito giuridico, economico e sociale. Il suo obiettivo è di fornire una visione d'insieme dei problemi del sistema universitario: e quindi, assai giustamente, comincia interrogandosi sul ruolo sociale dell'università. A cosa serve, appunto, l'università? La risposta prende le mosse da un documento che meriterebbe di essere più diffuso, l'Agenda Onu 2030 per lo sviluppo sostenibile *Trasformare il mondo*, varata nel settembre 2015. Ad esso De Martin attinge per individuare le cinque principali «sfide» cui l'università deve contribuire a far fronte: la sfida democratica, la sfida ambientale, la sfida tecnologica, la sfida economica. Una sesta sfida riguarda poi la declinazione italiana delle questioni globali, e su questa principalmente mi soffermerò.

Vale la pena di notare, per inciso, la differenza d'impianto rispetto a un altro istruttivo contributo di riflessione sull'università, il volume di Federico Bertoni *Universitaly* (Laterza, 2016), che avrò occasione di richiamare anche più avanti. Bertoni, comparatista, docente all'Università di Bologna, tra i più brillanti studiosi di letteratura oggi in circolazione, imposta il discorso in chiave autobiografica, cita molti episodi particolari, alterna i registri dell'indignazione, dello sconcerto, dello scoramento, della satira: e di

passaggio richiama luminosi riferimenti letterari, da Stendhal a Primo Levi, da Luigi Meneghelli a Philip Roth. Pur non concordando con ogni singola affermazione, ho letto questo libro – inevitabilmente, forse – con intensa empatia. Però *Universality* propone un punto di vista più interno al mondo universitario (sintomatico il «decalogo» di atteggiamenti da opporre alla logica dominante), e quindi meno idoneo a catturare l'attenzione del pubblico extra-academico: ammesso e non concesso, s'intende, che questo non sia obiettivo del tutto illusorio.

Una premessa indispensabile è la confutazione dei luoghi comuni sull'università italiana, tanto tenaci quanto infondati. Come ricorda De Martin, non è affatto vero che in Italia ci siano troppe sedi: per milione di abitanti, l'Italia ne ha 1,6, contro 2,3 del Regno Unito, 3,4 dell'Olanda, 3,9 della Germania, 8,4 della Francia, 8,8 degli Usa. Non è vero che in Italia ci siano troppi professori: nel rapporto docenti/studenti l'Italia si situa al trentesimo posto fra i trentaquattro paesi dell'Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico. E non è nemmeno vero che le tasse universitarie siano basse: ormai in Europa ci superano solo Regno Unito e Olanda. Vero è invece – e non lo si ripeterà mai abbastanza – che il sistema universitario italiano è sottofinanziato. Le spese operative di Harvard equivalgono a quasi metà del finanziamento ordinario dell'intera università italiana. Nel 2015 l'Italia ha investito nell'università un quarto delle risorse impegnate dalla Germania: 6,5 miliardi di euro contro 26. Sempre nel 2015, le spese operative dei Politecnici di Torino e Milano sono state rispettivamente di 208 e 422 milioni, contro 883 del Politecnico di

Losanna (Epfl) e 1464 di quello di Zurigo (Eth). E converrà non dimenticarsi che a partire dal 2008, in flagrante controtendenza rispetto a quanto avveniva negli altri paesi dell'Occidente avanzato, in Italia le politiche dei tagli ai fondi per l'università hanno ridotto del venti per cento il numero dei docenti e degli studenti, e praticamente dimezzato quello dei dottorandi di ricerca.

E tuttavia, con queste limitate risorse, l'università italiana ottiene risultati di tutto rispetto, cui l'informazione giornalistica di solito non rende ragione. Certo, nelle classifiche delle migliori università del mondo non si trova mai una sede italiana ai primi posti. Ma questi dati – anche senza mettere in discussione i parametri scelti per il confronto – sono ingannevoli. Primo, perché paragonano le singole università e non i sistemi universitari nel loro complesso; secondo, perché i piazzamenti assoluti dicono solo una parte della verità. L'Italia ha, storicamente, un sistema universitario più simile a quello tedesco (sedi piuttosto omogenee fra loro, sparse su tutto il territorio nazionale) che non a quello anglosassone (che privilegia le punte di diamante, Oxbridge, Ivy League, Mit, California). Ora, se si considera la qualità della ricerca, il sistema universitario italiano preso nell'insieme si colloca tra i primi dieci posti; e le ventuno migliori università italiane sono fra le prime cinquecento al mondo, cioè nel tre per cento più alto del totale. Non male, considerando che, quanto a finanziamenti pubblici, l'Italia è al penultimo posto tra i paesi Ocse (di cui fanno parte, ricordo, anche Turchia, Messico, Cile e Corea del Sud).

Tutto bene, dunque? No, niente affatto. Anche se l'università italiana non merita il discredito in cui è generalmente tenuta, non naviga affatto in buone acque. Soprattutto, rileva De Martin, perché ha accettato supinamente una trasformazione che negli ultimi anni ne sta modificando (e anzi ne ha già in gran parte modificato) la natura. In buona sostanza, il ruolo dell'università è stato appiattito sugli aspetti economici. Per riprendere una formula introdotta vent'anni fa da Bill Readings in un libro a suo modo

Il ruolo dell'università è stato **appiattito** sugli aspetti economici.

pionieristico, che anche Federico Bertoni cita a più riprese (*The University in Ruins*, Harvard Up, 1996), l'università tende a porsi come *consumer oriented corporation*: come erogatrice di servizi, che equipara gli studenti a clienti.

Questa concezione dell'università, argomenta De Martin, è fortemente riduttiva e distorsiva. L'università non è un'azienda: è (o dovrebbe essere) un'istituzione che opera a vantaggio delle persone, dei cittadini, del sapere, della democrazia. Anche gli aspetti economici contano, senza dubbio: chi si iscrive all'università si aspetta di trarne benefici per la propria futura carriera, è giusto e inevitabile che sia così. Altra cosa è però pensare che valga la pena di studiare all'università solo nella misura in cui «conviene». Analogamente, è ovvio che l'università ha anche una missione economica; questo però non implica che la si debba concepire come un'impresa la cui efficienza viene misurata quantitativamente, in termini di produttività immediata. Si pensi ad esempio all'idea di usare i livelli di occupazione dei laureati come criterio principe di valutazione della didattica; o al finanziamento della ricerca sulla sola base di bandi competitivi, che inevitabilmente privilegiano i progetti in grado di sbandierare ricadute pratiche; o ancora, all'idea di università come detentrici e commercianti di brevetti, come «incubatrice di spin off e di start up», in contrasto con l'ethos scientifico della condivisione del sapere; allo stesso principio, infine, della concorrenza tra le sedi (una sorta di applicazione dell'ideologia neoliberista al campo della pubblica amministrazione).

L'università non è un'azienda: è (o dovrebbe essere) un'istituzione che opera a vantaggio delle persone, dei cittadini, del sapere, della democrazia.

Anche in termini di contributo allo sviluppo dell'economia, l'ossessione economicista è limitativa, anzi, controproducente. La miope concezione utilitaristica che pone come obiettivo dei corsi di laurea la formazione di specifiche figure professionali non rende un buon servizio al sistema economico, perché il mondo del lavoro si evolve in fretta; gli stessi datori di lavoro non sono in grado di dire quali competenze occorreranno loro di qui a pochi anni. Meglio quindi avere una solida preparazione di base, meglio acquisire competenze trasversali, meglio maturare una capacità di apprendere spendibile nei decenni futuri in qualunque contesto, che non accumulare un pacchetto preconfezionato di apprendimenti mirati e tarati sull'oggi. Un focus eccessivo sulla formazione lavorativa produce lavoratori meno flessibili, meno creativi: quindi, in ultima analisi, anche meno produttivi. Prevedibile, ma non per questo meno pregnante, il richiamo alla massima di Montaigne cara a Edgard Morin: «Mieux vaut une

Chi si iscrive all'università si aspetta di trarne benefici per la propria futura carriera, è giusto e inevitabile che sia così. Altra cosa è però pensare che valga la pena di studiare all'università solo nella misura in cui **conviene**.

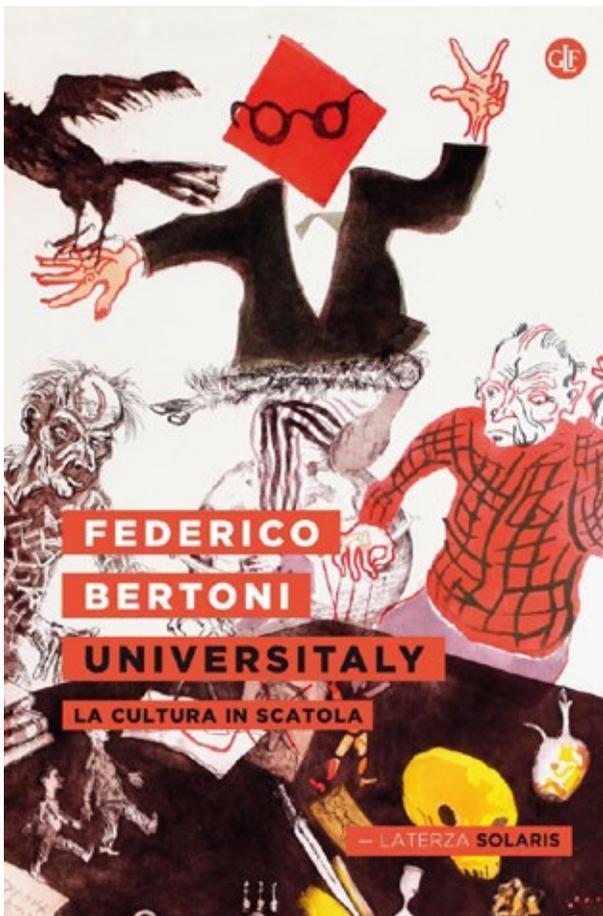
tête bien faite qu'une tête bien pleine» («meglio una testa ben fatta che una testa ben piena»).

Discorso analogo si può fare per la ricerca. Un'enfasi eccessiva sulla quantità dei «prodotti» espone al rischio – che è già realtà in alcuni ambiti scientifici – di trasformare lo strumento di misurazione di un'attività nell'obiettivo principale di quella attività («legge di Goodhart, 1975: «Quando una misura diventa un obiettivo, essa cessa di essere una buona misura»»). Il motto «pubblica o muori» (*publish or perish*) ha come immediato corrispettivo il cosiddetto «salami slicing»: il contenuto di un articolo importante può essere affettato in tre articoli brevi, che rendono (valgono) più di uno. E a quale scopo impegnarsi in progetti di lungo respiro,

che richiedono anni e anni di lavoro prima che ne emergano risultati decentemente pubblicabili? Ha ragione Bertoni: «La ricerca è fatta anche di spreco, intuizioni casuali, punti morti, false piste e sentieri interrotti, e soprattutto della curiosità con cui ci si mette in viaggio senza intravedere chiaramente la meta finale». Per questo è deleterio ridurre o azzerare i finanziamenti strutturali alla ricerca. In prospettiva, è più lungimirante sciogliere la ricerca da vincoli e pastoie, tutelare (come dice De Martin) la «ecodiversità della conoscenza», preservando anche la possibilità di trovare anche cose che non si stavano cercando.

A molti sfugge che una visione troppo utilitaristica e produttivistica non penalizza solo il sapere umanistico degli studi storico-sociali, ma anche la ricerca di base nelle scienze cosiddette «dure». Qui non resisto alla tentazione di citare un gustoso aneddoto, sia pur dalla veridicità controversa, che ha per protagonista uno dei padri dell'elettromagnetismo, Michael Faraday (sì, quello della «gabbia» che tutti abbiamo incontrato al liceo). A un ministro delle finanze che gli chiedeva quale fosse l'utilità pratica dell'elettricità (gli studi sulla materia, allora, erano ai primordi) egli avrebbe risposto: «Non so, ma penso che fra qualche anno potrete tassarla».

Detto questo, non abbiamo però ancora messo a fuoco la peculiarità di questo libro. Il pregio maggiore di *Università futura* non consiste in dati largamente disponibili (se solo ci si prende la briga di cercarli), né in critiche parziali, alle quali qualcosa si potrebbe comunque controbattere: ad esempio, io credo che i processi di valutazione non siano in linea di principio da respingere, sebbene la condotta pratica dell'Anvur (l'Agenzia nazionale per la valutazione dell'università e della ricerca), sembri avvalorare un sagace adagio di Mark Twain («se uno ha un martello in mano, ogni cosa gli sembra un chiodo»). Il merito di De Martin consiste nel porre la questione di fondo, cioè la ragion d'essere dell'università. E la sua tesi è chiara. L'università dovrebbe recuperare le proprie radici storiche:



non appiattirsi sull'esistente, bensì mirare al futuro, ponendosi obiettivi di utilità sociale più alti e più ampi di quelli contabilizzabili a breve termine. Dovrebbe, in primo luogo, riscoprire l'idea di educazione come bene pubblico. La sua funzione dovrebbe essere di educare persone che saranno cittadini consapevoli e lavoratori intelligenti (non soltanto formare lavoratori con competenze monodimensionali); favorire lo sviluppo della personalità dei giovani (secondo le recenti ricerche, il cervello evolve fino a venticinque-ventisei anni); sollecitare la capacità di costruirsi una visione autonoma delle cose; coltivare l'immaginazione e il senso del possibile; valorizzare il pensiero critico, la creatività, la capacità di innovazione. In questa prospettiva, all'università compete anche un cruciale compito politico di tutela e di sviluppo della democrazia. Le democrazie sostanziali necessitano di cittadini consapevoli, che abbiano investito sulla formazione della propria identità; si giovano della diffusione delle facoltà critiche, dell'amore per il sapere, della capacità di elaborare pensieri complessi – di contro ai dogmatismi ottusi e agli scetticismi arrendevoli, atteggiamenti entrambi sui cui le ambizioni autoritarie possono facilmente far leva.

In questa luce, De Martin non teme di rivalutare il glorioso modello humboldtiano di università (le riflessioni che presiedettero nel 1810 alla fondazione dell'università di Berlino). Un modello fondato sulla libertà accademica, sull'autogoverno dell'università, e soprattutto sull'unità indissolubile di insegnamento e ricerca (radicalmente alternativo alla vitanda distinzione tra *research universities* e *teaching universities*). Quello che invece oggi predomina è un modello aziendale, anzi, un tipo particolare di modello aziendale, gerarchico-piramidale (altri, volendo, ce ne sarebbero): simile – se non vado errato – a quello che finisce di fatto per incatenare le politiche editoriali alle trimestrali di cassa, e che di per sé manderebbe in rovina qualunque ipotesi di editoria di cultura.

Un binomio cruciale che De Martin evoca è quello fra organizzazioni utilitaristiche e organizzazioni



normative. Le prime si fondano su motivazioni estrinseche, quali retribuzione, e condizioni di lavoro, e (in negativo) multe o mancate promozioni; le seconde su motivazioni intrinseche, come interesse intrinseco, condivisione di ideali, identificazione con gli obiettivi, orgoglio di contribuire a un progetto comune, e (in negativo) riprovazione o espulsione. Ebbene, non c'è dubbio che l'università dovrebbe essere, e concepirsi, come un'organizzazione normativa (l'aggettivo va inteso in senso attivo, riguarda il darsi le proprie norme, l'aver in sé le proprie regole di funzionamento); ma che, di contro, viene trattata sempre più spesso alla stregua di un'organizzazione utilitaristica, complici anche la passiva acquiescenza o la rassegnata inerzia degli addetti.

L'Italia deve **decidere** quale università vuole. Si tratta di scegliere. Di **scegliere** fra un presente immemore del passato e un futuro dalle solide radici.

Il libro di De Martin offre molte considerazioni e molti spunti che varrebbe la pena di riprendere. Ad esempio, l'importanza della funzione (umile ma indispensabile) di preservare il sapere: e qui si potrebbero aprire riflessioni sia sul ruolo delle biblioteche e degli archivi, cartacei e non, sia sullo statuto delle humanities, che si fondano in gran parte sulla conservazione, la trasmissione, la rielaborazione di conoscenze (a fronte della pura espansione delle conoscenze, che ha caratterizzato il cambio di paradigma della rivoluzione scientifica, ma che con il tempo ha finito per alimentare non di rado una fissazione ossessiva sulle novità, vere o presunte). Oppure sul carattere strategico della disposizione degli spazi fisici all'interno dell'università, che dovrebbe cercare di favorire la possibilità di incontri fortuiti: l'espansione e la fecondazione reciproca dei vari rami del sapere passa anche attraverso i contatti personali, e quindi i casuali contatti nelle mense, nelle biblioteche, nelle sale di lettura. O ancora, sulla valorizzazione delle ricerche interdisciplinari; sul ruolo che l'università può avere nell'innalzare il

livello di istruzione degli adulti; sull'utilizzo intelligente delle risorse digitali; e potremmo proseguire. Ma soprattutto, su una questione che definirei di atmosfera, cioè sulla necessità di ripartire dalla fiducia. «Un'organizzazione normativa come l'università, che vive di principi e di idee, non può operare in maniera efficiente se è basata sulla sfiducia sistematica e strutturale verso i suoi membri. L'università, come qualunque organizzazione pubblicata e privata, ha la sua percentuale di profittatori e di disonesti, che però è una netta minoranza: non possiamo basare l'intero approccio all'università pensando a loro, perché farlo significa trattare la grande maggioranza di onesti come se non lo fossero, con effetti molto seri sul morale e quindi sulla produttività».

Una considerazione conclusiva, che riguarda la specifica realtà italiana. L'Italia deve decidere – e qui il discorso si fa squisitamente politico – quale università vuole. Una possibilità è quella di tendere a adeguare il sistema universitario al livello del sistema produttivo attuale: cioè a un'economia che funziona con un contenuto di conoscenza mediamente basso, investendo poco sul capitale umano e sulla qualità del prodotto. In questo caso ha senso tagliare i dottorati di ricerca, insistere sul carattere professionalizzante delle lauree triennali, puntare a poche «eccellenze» e deprimere il resto. Un'altra possibilità è quella di incentivare l'innalzamento tecnico-scientifico dell'industria e dei servizi puntando sulla diffusione del sapere e sul potenziamento della ricerca, lasciando alla ricerca un adeguato grado di autonomia. Si tratta di scegliere. Di scegliere fra un presente immemore del passato e un futuro dalle solide radici.

L'università dovrebbe recuperare le proprie **radici storiche**: non appiattirsi sull'esistente, bensì mirare al futuro, ponendosi obiettivi di utilità sociale più alti e più ampi di quelli contabilizzabili a breve termine. **Dovrebbe riscoprire l'idea di educazione come bene pubblico.**

Ferdinando Morgana

Che cos'è la cartografia letteraria

«Studio», 8 giugno 2017

Dove ci troviamo mentre leggiamo? Indagine su un luogo mentale che sta a metà strada tra le pagine di un libro e gli occhi

Mi capita sempre più spesso di domandarmi «dove mi trovo?», mentre sto leggendo. Non intendo tanto il luogo fisico. Lì la risposta è semplice: a letto, in autobus, poltrona in soggiorno. Intendo un luogo mentale, emotivo, diciamo a metà strada tra le pagine e i miei occhi. La risposta che ho trovato è la cartografia letteraria. Creare mappe partendo da romanzi è un'attività con una vasta tradizione. Alcuni, specialmente d'avventura o fantasy – da *L'isola del tesoro* a *Il signore degli anelli* a *Narnia* –, vengono già immaginati con mappe a supporto. Altri hanno ricevuto l'omaggio di una mappa in seguito, dal loro editore.

Da alcuni anni si sono affacciati sul mercato editoriale atlanti e collezioni di mappe particolarmente suggestivi, di luoghi remoti o vicinissimi, inventati o reali. Libri come *Atlante delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò* di Judith Schalansky o *Atlante dei luoghi insoliti e curiosi* di Alan Horsfield sono vere cornucopie che avrebbero riempito le giornate anche di un tuttologo delle immagini come John Berger. I suoi *Questione di sguardi* e *Modi di vedere* hanno insegnato a legioni di fotografi e critici cosa guardare in una foto o in un dipinto, e come spostare di molti metri in avanti il confine del consumo culturale di massa. Altro esempio, recentissimo, è *Atlante delle emozioni umane. Centocinquantasei*

emozioni che hai provato, che non sai di aver provato, che non proverai mai, di Tiffany Watt Smith, anche se qui «Atlante» è più una strizzatina d'occhio, perché nel libro non ci sono tavole illustrate.

Esempi diversissimi tra loro sono invece *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)* di Franco Moretti e *Le mappe dei miei sogni* di Reif Larsen. Il primo è un saggio sterminato che mette in rapporto geografia e letteratura realizzando una vera carta geografica dei più importanti romanzi degli ultimi due secoli. Nel romanzo di Larsen, invece, il protagonista è un genio dodicenne che disegna mappe. Travolto da un'esistenza problematica cerca di dare un ordine alle cose disegnando mappe bellissime e meticolose. Mappe di tutto: del comportamento della famiglia, di animali, di piante, di posti, di cose. Le illustrazioni di Ben Gibson e Reif Larsen accompagnano e arricchiscono tutta la storia.

Nel primo capitolo di *Maps of the Imagination: the Writer as Cartographer*, Peter Turchi racconta che scrivere è la successione di due attività distinte. La prima assomiglia all'esplorazione: l'autore si avventura in un territorio inesplorato, prende appunti, osserva, si muove a fatica in zone che lo costringono a inciampi e false partenze. Il secondo momento è l'esposizione, la traduzione dell'esperienza: chi scrive smette i panni dell'esploratore e diventa la guida

I narratori sono cartografi.

di chi lo vorrà seguire. Descrive cosa ha visto, stende mappe del territorio che ha esplorato, produce racconto. Ecco, i romanzi sono questo: una geografia, una guida illustrata, una serie di mappe dei territori esplorati fino a quel momento da una sola persona, a uso e consumo di tutti gli altri.

Non solo nella stesura di romanzi, ma anche nella creazione di miti o nella spiegazione di fenomeni

naturali, chi racconta storie cerca di far entrare gli altri nel mistero del non esplorato. E ciò che facciamo per avvicinare gli altri al mistero, personale o collettivo, è dare una mappa, una cartografia lungo la quale muoversi. I narratori, quindi, sono cartografi. Ma cosa si intende per mappa? La traduzione visiva di un mondo, non necessariamente reale, in cui vengono messe in evidenza relazioni tra elementi. Per i precisini: c'è una certa differenza tra mappa e carta geografica, sì, ma qui per praticità sorvoliamo. La seconda regola della cartografia afferma che «in una mappa, ciò che non appare non esiste». Infatti se quest'ultima viene cancellata in una o più parti



diventa incompleta o addirittura illeggibile. Le elisioni e le assenze non sono sempre deducibili dal contesto della mappa e ciò che viene cancellato – il nome di una via, l'angolo tra due strade, la forma ondulata e incerta di un giardino pubblico – risulta perduto per sempre. Ecco, se la mappa è una cornice chiusa che non prevede altro, in un'opera letteraria esiste soprattutto ciò che viene eliso, riferito, immaginato. La letteratura è più forte quanto più allude, indica, mostra invece di dire. Un'opera letteraria più che alla mappa di una città assomiglia a un'illusione ottica come il triangolo di Kanizsa (in cui dai ritagli di altre figure ci sembra emergere un triangolo che non esiste).

Ciò che invece la mappa ha in comune con un testo narrativo è la familiarità con la distorsione. Una carta geografica è la rappresentazione su un piano di uno spazio tridimensionale. Distorsione, proiezione e un certo margine di deformazione sono aspetti ineliminabili quando si passa da tre a due dimensioni. Quando scrive, un romanziere fa lo stesso attraverso il punto di vista: decide chi narra gli eventi e per chi parteggiare. Decide su chi focalizzare la vicenda, così come il cartografo decide dove si troverà il fuoco di proiezione della mappa.

Quindi, se è vero che organizziamo le informazioni in mappe per rendere più evidente il nostro pensiero sulle cose, e che stendiamo la realtà su un piano per chiarirla (*plan* in inglese significa anche mappa), dobbiamo anche ammettere che una mappa ci serve per elaborare nuove domande. Chiedere una mappa a qualcuno, in un certo senso, significa anche dirgli: «Raccontami una storia».

Iniziamo allora a tirare un po' di somme. Gli elementi comuni tra mappe e narrazione sono la deformazione e un certo grado di invenzione. Se la carta geografica ha un'inevitabile componente di falsificazione del reale data dal fatto di essere a tutti gli effetti una simulazione, una ricostruzione in scala, la mappa cartografica sarà un oggetto transizionale, un oggetto che vuole restituire l'esperienza che abbiamo attraversato leggendo.

Chi racconta storie cerca di far entrare gli altri nel mistero del non esplorato.

Cosa significa però disegnare la cartografia di un testo narrativo? Non solo dare forma agli spazi in cui si muovono i protagonisti, organizzare graficamente le informazioni che abbiamo raccolto leggendo, o esplicitare i rapporti di forza in atto. Costruire la cartografia di una narrazione significa soprattutto dare forma a quello di cui abbiamo fatto esperienza leggendo. Ecco allora che per uno la mappa di *Il processo* di Kafka assomiglia a un reticolato buio nel quale ci si muove a stento, quella di *2666* di Bolaño è una distesa di dune spazzate dal vento che si accavallano come onde, o a un maelström norvegese pronto a inghiottire il lettore.

A chi si occupa di narrazione come critico, docente o lettore, la cartografia letteraria servirà per entrare nel testo con più audacia, per aprirlo alla contaminazione della grafica e studiarne i movimenti, le strutture sottese e implicite, i rimandi meno evidenti. Di uno stesso testo possiamo mappare l'evoluzione e i rapporti tra i personaggi, valutare dove si muove la temperatura, il colore, la grana, lo spessore delle emozioni in gioco, possiamo decidere di monitorare come l'ampiezza dei vari capitoli incide sul loro ricordo. D'altro canto può essere un efficace metodo di analisi del testo per gli autori. Chi non riesce a proseguire nella stesura potrà vedere dove il testo si incaglia, chi ha terminato potrà essere guidato a vedere dove i personaggi si perdono, se una linea narrativa ne sovrasta un'altra. Se la mappa è una metafora del desiderio di mettere ordine nel mondo, l'obiettivo per chi lavora con la narrazione è che sia strumento che rende possibile lo scambio di energia da un punto del reale all'altro, e che rende visibile il territorio interiore.

Bruno Arpaia

Gabo, l'Eldorado della solitudine

«il venerdì» di «la Repubblica», 9 giugno 2017

Gabriel García Márquez era povero, disperato. Disse:
«Non scriverò più». Poi un giorno, l'illuminazione.
Otto mesi dopo, *Cent'anni di solitudine*

È la fine del 1964 quando Gabriel García Márquez giura sconsolato all'amico Álvaro Mutis: «Non scriverò mai più». Márquez viene da quattro anni orribili, passati in Messico nella miseria più nera. Ha abbandonato il giornalismo, ma dopo *Foglie morte*, *La mala ora* e *Nessuno scrive al colonnello* non è riuscito a pubblicare nemmeno un romanzo o un libro di racconti. Ha provato con le sceneggiature per il cinema, ma anche quell'avventura si è risolta in un fallimento. In testa continuano a ronzargli come mosconi ostinati le storie che sua nonna, Tranquilina Iguarán, gli ha raccontato da bambino nella grande casa del villaggio colombiano di Aracataca in cui è nato, eppure Gabo non è mai riuscito a trovare il tono giusto, la voce per metterle sulla pagina. Così, ha deciso di gettare la spugna, di non scrivere più. E invece, pochi mesi dopo quel giuramento solenne, mentre guida la sua Opel sulla strada fra Città del Messico e Acapulco, all'improvviso scopre con sorpresa che può immaginare tutt'intero il romanzo che avrebbe voluto scrivere da vent'anni, che può anzi recitarne il primo capitolo parola per parola, nei minimi dettagli: «Molti anni dopo, davanti al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendía avrebbe ricordato quel pomeriggio remoto in cui suo padre l'aveva portato a conoscere il ghiaccio...». Addio vacanze. Fra le proteste della moglie e dei

figli, Gabo fa inversione e torna a Città del Messico. A casa, comincia subito a scrivere, ma solo in ottobre, dopo essersi completamente liberato degli impegni precedenti e aver raccolto cinquemila dollari per sopravvivere durante la scrittura, si chiude nella sua stanzetta dalle otto e mezza alle tre e dalle quattro alle otto a lavorare a *Cent'anni di solitudine*. I cinquemila dollari, però, finiscono in fretta, e la moglie, Mercedes, è costretta a impegnare l'automobile, poi il televisore e la radio. Otto mesi dopo, finalmente Gabo scrive l'ultima pagina del libro. Mercedes non è in casa, gli amici non rispondono al telefono e lo scrittore resta sconcertato, «cercando di inventare qualcosa per poter vivere fino alle tre».

A settembre del 1966 García Márquez firma il contratto di pubblicazione con la Editorial Sudamericana di Buenos Aires, una casa editrice che ha sempre ammirato. *Cien años de soledad* esce nella capitale argentina agli inizi di giugno del 1967, esattamente cinquant'anni fa, mettendo il sigillo definitivo al boom della narrativa latinoamericana. Il successo è fulminante: in quindici giorni, il romanzo vende tutte le ottomila copie della prima edizione, mentre le diecimila della seconda vanno a ruba. Gabo è costretto addirittura a cambiare albergo e la casa editrice gli mette a disposizione una segretaria per filtrare le telefonate. È l'inizio di un cataclisma che

gli cambierà la vita: iniziano le traduzioni in tutto il mondo, arriva la notorietà internazionale. Eppure, nemmeno la sconfinata immaginazione di García Márquez poteva predire che quel libro avrebbe cambiato l'immaginario del resto del mondo sul continente in cui era nato, che sarebbe stato letto da quasi cinquanta milioni di uomini e donne, che Macondo sarebbe diventato un luogo letterario più reale di molte città della terra, che migliaia di bambini europei e americani sarebbero stati battezzati come i nomi di Aureliano, José Arcadio, Remedios o Amaranta Ursula. O che, nonostante alcuni capolavori successivi (come il sottovalutato *L'autunno del patriarca*), fu soprattutto per quel romanzo che l'Accademia di Svezia gli conferì il Nobel nel 1982. Nobel che Gabo, invece di ritirare in smoking, ricevette indossando un tipico abito colombiano, il *liquiliqui*, e alzando le braccia al cielo come se avesse vinto il tour.

Con quel libro, Gabo aveva saputo unire complessità intellettuale e trasparenza, ricchezza linguistica e leggibilità, guadagnandosi perciò di volta in volta la fama di scrittore troppo facile e popolare, oppure, al contrario, troppo barocco e arzigogolato. Forse è per questo che i lettori «critici» non gli sono mai mancati, prima e dopo il premio Nobel. Anche in Italia. A Italo Calvino il libro non piacque, e fu addirittura Pier Paolo Pasolini a scrivere che *Cent'anni di solitudine* era «il romanzo di uno scenografo o di un costumista, scritto con grande vitalità e spreco tradizionale di manierismo barocco latinoamericano». Goffredo Fofi, a cui pure all'inizio *Cent'anni* era sembrato un capolavoro, tempo dopo si era ricreduto, affermando che García Márquez aveva «solo fatto una sintesi quasi postmoderna di tutti i miti creati dai grandi della letteratura latinoamericana».

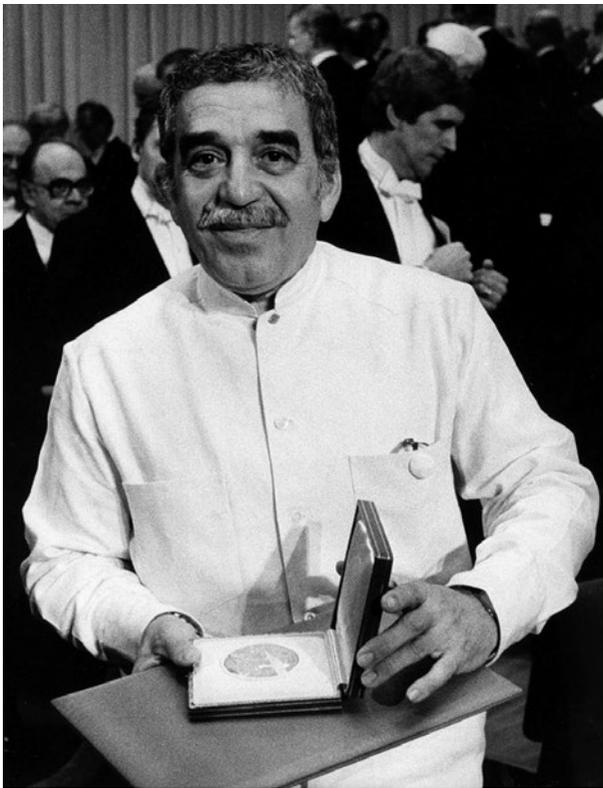
È vero: Márquez non nasceva dal nulla. Aveva alle spalle Carpetier, Borges, Cortázar, Rulfo, Guimarães Rosa o il giovanissimo Vargas Llosa (senza dimenticare, più a nord, la lezione di Faulkner); prima di *Cent'anni di solitudine*, il boom era già cominciato. Ma non era soltanto per stupida voglia di esotismo che milioni di europei (e di latinoamericani)

«Il mondo era così recente che molte cose erano **prive di nome**, e per citarle bisognava indicarle col dito.»

lo avevano letto e amato, ne avevano fatto quasi una bandiera. In tempi di scatenate e sia pure ingenue utopie, in tempi in cui il massimo brivido letterario veniva dalle minuziose descrizioni del nouveau roman francese o dagli sperimentalismi cervellotici dell'avanguardia, e gli altri scrittori latinoamericani ci ricordavano che si potevano, e si dovevano, raccontare storie senza rinunciare a sperimentare linguaggi e a inventare mondi, a mescolare culture. Che il romanzo, a certe condizioni, poteva tornare alla pienezza delle sue funzioni e della sua godibilità. A *Cent'anni di solitudine* toccò in sorte di rivelare questa pienezza, di esplicitare a pieno le «scoperte» di quegli anni a sud del Río Bravo, attraverso un modello che sapeva unire rigore formale e popolarità, radici classiche e sperimentazione.

Ossessionato dalla solitudine e dal tempo, Gabriel García Márquez battezzò, come il primo Buendía, José Arcadio, tutte le cose di un continente ancora senza nome, nel desiderio di abbracciare un'estensione temporale smisurata, dove, come ha scritto Ariel Dorfman, «l'individuo è divorato dalla storia e la storia è divorata a sua volta dal mito». Lì, in quei miti precolombiani, in quelle culture tradizionali sposate con lo spazio e il tempo einsteiniani o con il principio di indeterminazione di Heisenberg, si annidavano storie che avrebbero spazzato l'orizzonte letterario europeo, impigliato come una mosca nella ragnatela della crisi del romanzo. Lì, in quella concezione della morte, quella sì tutta barocca, c'era una nuova spinta vitale. Non lo avevano già detto Góngora e Quevedo e il cardinale Bellarmino che non si può ben vivere

se non si è già morti? Per questo, come in Rulfo o in Fuentes, i personaggi di Márquez, già morti, attraversano senza problemi la linea che li separa dai vivi, i quali, a loro volta, con la morte hanno una confidenza istintiva. Per questo i romanzi di Gabo sono pieni di tempo, di tempo e di sconfitte, di eroi lapidari che si siedono ad aspettare la morte come se fosse l'unica giustificazione della loro vita. Per questo, nelle sue frasi che scorrono sontuose come un fiume amazzonico, pieno di gore e lagune, il tempo disegna curve e spirali, va, viene, si avvolge su sé stesso, si piega seguendo le linee della scrittura fino a sparire in una nebbiolina densa, fatta di umidità tropicale, che annichilisce il nostro tempo. Per portare a termine questa vera e propria rivoluzione, era bastato un uomo esile e dai baffetti neri e sottili, che in vecchiaia era diventato più pingue e canuto, un uomo che veniva dal giornalismo e che non aveva mai rinunciato



«Sarai il responsabile di quello che succederà.»

alla sua concezione profondamente artigianale dello scrivere. Oggi, dopo mezzo secolo di solitudine, la Mondadori finalmente ci ripropone quel fortunato romanzo nella nuova traduzione di Ilide Carmignani. Ce n'era davvero bisogno, perché il primo traduttore, un grande come Enrico Cicogna, non si era saputo sottrarre del tutto alla tentazione di compiacersi nell'aura esotizzante che accompagnava quegli scrittori venuti dall'altra parte del Mare Oceano.

Da adesso anche per noi italiani, *Cent'anni di solitudine*, sfronato da inesistenti barocchismi, sarà un romanzo meno classificabile sotto la pigra etichetta di «realismo magico» che l'ha bollato a vita, e García Márquez sarà meno inquadrabile in quell'immagine di scrittore «fantastico» ed esotico dalla quale per anni ha vanamente tentato di liberarsi. Perché non è lui il responsabile del nostro desiderio di adomesticare l'alterità del Nuovo Continente e di trasformarlo in un mondo di inoffensivi sognatori a spasso tra prodigi, banani e mangrovie. Lui si è limitato a scrivere romanzi a loro modo realistici, intrisi di storia e di potere, che però hanno rivoluzionato il nostro modo di guardare alla realtà, fornendocene una lettura meno riduzionista e cartesiana, sostituendo la nostra concezione del tempo e dello spazio, stupida e lineare, con una visione più complessa. Si è limitato a fondere l'amore per il plot del grande romanzo borghese e del feuilleton ottocentesco con il gusto per lo sperimentalismo linguistico e la ricchezza sintattica e lessicale del siglo de oro spagnolo. Ci ha restituito un'idea di letteratura che è ancora oggi vivissima a cinquant'anni di distanza. E di quell'idea di letteratura, delle passioni che García Márquez ci ha regalato, abbiamo ancora più che mai bisogno.

Matilde Quarti

Bei libri illustrati, non solo per bambini

«Il Libraio», 9 giugno 2017

La storia e l'unicità di Orecchio Acerbo. Da sedici anni pubblica libri illustrati di qualità, per bambini e ragazzi ma anche per adulti

Quella operata da Orecchio Acerbo Editore, casa editrice nata nel 2001, nell'ambito della letteratura illustrata è stata una vera e propria rivoluzione: libri per bambini che sono anche libri per adulti, illustratori e autori che non sono necessariamente legati all'editoria per ragazzi, storie che affrontano tematiche difficili della storia recente e della nostra attualità. Dopo sedici anni di attività e non poche sfide, Orecchio Acerbo continua a pubblicare libri illustrati di qualità e ha vinto ad aprile il Bop – Bologna Prize Best Children's Publishers of the Year per l'area europea. Abbiamo intervistato Simone Tonucci, cofondatore di Orecchio Acerbo Editore con la compagna Fausta Orecchio, per farci raccontare la storia della casa editrice, le difficoltà affrontate nel veicolare un nuovo concetto di letteratura illustrata, e i progetti che hanno in serbo per il futuro.

Tutti i vostri libri sono accompagnati da un bugiardino, con tempi e modi di assunzione e gli esempi delle patologie che il libro curerà (come il rimbecillimento da videogiochi). Tra l'altro, lo stesso bugiardino si può leggere nel vostro sito proprio alla pagina Chi siamo, la più visibile. Questa visione quasi taumaturgica della letteratura illustrata incuriosisce molto.

L'idea del bugiardino nasce ormai tanti anni fa, direi forse una decina. Dopo i primi anni di attività,

infatti, quando abbiamo cominciato a essere più conosciuti, i commenti su Orecchio Acerbo erano di questo tenore: «Bei libri, molto curati, ma non sono dei veri libri per bambini». E questo per un verso poteva anche essere una verità, perché noi fin dall'inizio abbiamo provato a percorrere una strada diversa rispetto a quello che già era esistente nel mondo dell'editoria per ragazzi (per esempio lavorando con autori e illustratori che non fossero già connotati ed etichettati come «per ragazzi»). Per un altro verso però ci sembrava di fare dei libri che comunque pur potendo piacere agli adulti potessero piacere anche ai bambini e quindi a Fausta è venuta l'idea di inserire un foglietto illustrativo, che fosse in chiave ironica ma che in qualche modo raccontasse la verità su Orecchio Acerbo: le nostre intenzioni, il perché abbiamo deciso di lanciarci in questa esperienza dei libri per ragazzi. Quindi il bugiardino è diventato un po' il nostro modo per far capire in maniera ironica le nostre intenzioni.

Quindi i vostri libri offrono una lettura trasversale, rivolta principalmente ai ragazzi ma fruibile con soddisfazione anche da un lettore adulto. All'inizio del vostro percorso è stato difficile veicolare un nuovo concetto di letteratura illustrata o avete trovato fin da subito una buona risposta di pubblico?

È stato assolutamente difficile, perché la nostra proposta era spiazzante, diversa da quello che le persone erano abituate a trovare in libreria, quindi è stato difficile convincere sia i librai sia il pubblico in generale. È stata una scelta che ovviamente ha allungato i tempi, abbiamo avuto un inizio molto lungo e faticoso, però piano piano siamo andati avanti, anche supportati da apprezzamenti molto buoni. Per esempio è il caso del primo premio Andersen che abbiamo vinto. Un premio alla casa editrice, non a un libro: tra le motivazioni dell'assegnazione avevano colto questo nostro tentativo di mischiare le carte, di cercare di collaborare con persone diverse e provare a raccontare storie che si allontanassero da quelle del panorama di quindici anni fa, che era molto differente da quello di oggi.

Nel vostro catalogo ci sono giovani autori come Nadia Terranova accanto a «vecchi maestri», come Matilde Serao o addirittura Edgar Allan Poe. Qual è il vostro criterio di selezione al momento della scelta di un'opera?
I nostri criteri sono vari tanto quanto è vario il nostro catalogo. Alcune proposte ci arrivano direttamente dagli autori o dagli illustratori, come nel caso di Nadia Terranova. Negli ultimi anni poi si è aggiunta anche una componente di acquisizione di diritti dall'estero: nelle fiere internazionali, come quella di Bologna, ci concentriamo sia sulla cessione dei nostri titoli all'estero sia su una scelta di bei titoli che pensiamo valga la pena di far conoscere al pubblico italiano. Altri progetti invece nascono all'interno della casa editrice, e in questo caso siamo direttamente noi a coinvolgere gli autori e gli illustratori proponendogli l'idea e chiedendogli di sviluppare un racconto. Insomma le scelte arrivano in maniera molto varia e quindi anche il catalogo è piuttosto variegato.

Infatti tra le vostre pubblicazioni ci sono anche svariati libri con una forte tematica storico-politica; come lo stesso «Bruno» di Nadia Terranova, ma anche «'45», o

«L'autobus di Rosa», e altri più sociali, come «Mio padre il grande pirata».

Ci interessa molto raccontare il contemporaneo e la storia recente. Ci sembra che in fondo ai ragazzi e ai bambini si possa parlare di tutto, chiaramente trovando una giusta chiave di comunicazione per affrontare argomenti difficili (o argomenti a cui i bambini sono poco abituati). In generale siamo convinti che non esistano argomenti tabù e quindi cerchiamo di stare molto attenti al contemporaneo, inteso come il mondo che ci circonda e che circonda, soprattutto, i piccoli lettori. Purtroppo la nostra attualità presenta anche delle situazioni difficili, come il tema della migrazione: per questo abbiamo pubblicato *Migrando* di Mariana Chiesa Mateos, e stiamo per pubblicare un libro che crediamo indispensabile di Armin Greder. Quello di Greder è un libro che ci sembra



fondamentale ma è particolarmente duro e quindi in questo caso non sarà proposto ai bambini: ci sarà una fascia d'età in quarta di copertina.

E invece, quando nella progettazione di un libro partite da un testo già esistente, con che criterio scegliete i vostri illustratori? Scegliete chi vi sembra rispecchi meglio come stile la tematica della storia, o date la precedenza ad artisti del cui lavoro vi fidate e che sapete essere in grado di rispondere a una serie di esigenze specifiche?

La scelta solitamente si rivolge in partenza al panorama di artisti che conosciamo e al loro lavoro. Quindi, partendo dal tipo di racconto che abbiamo davanti, cominciamo a valutare quali sono gli artisti il cui stile secondo noi può avere attinenza con quella determinata ambientazione e con quella storia. Una volta scelto l'illustratore gli proponiamo il racconto

e se il progetto viene condiviso si porta avanti insieme. Per esempio, uno degli autori con cui abbiamo pubblicato più titoli è Fabian Negrin, persona con cui c'è un rapporto di amicizia che nasce da prima della casa editrice. A lui abbiamo affidato *L'ombra e il bagliore* di Jack London, un libro a cui teniamo moltissimo e che abbiamo appena ristampato dopo tanti anni. Si tratta di un libro particolare, con molte trovate grafiche di Fabian legate all'atmosfera e allo stile del racconto. E poi c'è stata Lampi, che poi si è trasformata in Lampi light, una delle nostre poche collane, in cui abbiamo raccolto racconti classici di autori molto famosi, affidati a degli illustratori che ne dessero un'interpretazione fortemente visiva. Purtroppo si tratta di una collana che ha avuto vita molto difficile, perché è rivolta a un pubblico di giovani adulti, a ragazzi di quindici o sedici anni.



Giuliano Malatesta

Ottant'anni di Pironti, editore sul ring

«il venerdì» di «la Repubblica», 9 giugno 2017

Il pugilato, la libreria di famiglia, poi l'avventura che lo portò a pubblicare per primo Don DeLillo e Bret Easton Ellis. Intervista a Tullio Pironti

«Se avessi fatto solo il libraio oggi sarei ricco, invece a fare l'editore ci ho perso. Ma io inseguivo un sogno, quello di dare a Napoli una grande casa editrice.» A un passo dal traguardo degli ottant'anni (il 10 giugno), seduto nel retro della sua libreria dove ha appena finito di giocare a scacchi con «un principe del foro», Tullio Pironti abbassa per un istante la guardia e si lascia andare a un principio di malinconia. Dimenticando che i sogni non durano per sempre e che per almeno un quindicennio la sua bizzarra casa editrice è stata una delle realtà più sorprendenti nel panorama editoriale italiano del secondo dopoguerra, capace di muoversi con leggerezza tra testi di impegno civile e importanti scoperte letterarie, come quella di Don DeLillo, è grazie a lui se abbiamo letto *Rumore bianco*, o di Bret Easton Ellis, il giovane scrittore americano che in *Meno di zero* raccontò in maniera superba l'infernale paradiso dell'ultima generazione perduta.

E viene da sorridere ricordando che Tullio Pironti non proveniva certo dal milieu della decantata borghesia intellettuale partenopea ma era uno dei tanti «incolti scugnizzi» di via Tribunali, che non si era sforzato neanche di prendere la licenza media. «Modestamente bocciato, in terza. Di studiare proprio non avevo voglia.» Era per puro spirito di competizione che allora, giovanissimo, si era messo

a tirare di boxe, combattendo nei posti più improbabili, dalle navi degli americani ai campi profughi, arrivando perfino a essere chiamato nella nazionale dilettanti, dove era diventato amico di un giovane triestino che si chiamava Nino Benvenuti. Raccontano che fosse un buon peso welter, tecnico e veloce, ma che nei suoi occhi si potesse scorgere l'ombra della paura. «A volte scendevo dal ring e andavo direttamente a cena senza neanche farmi la doccia, perché non avevo sudato. Ho fatto quasi cinquanta combattimenti, ma fortunatamente dal viso non si nota. Sapevo boxare, ma non volevo prendere cazzotti, per questo ho smesso. Avevo paura, ma non lo considero un difetto.»

Famiglia di librai da generazioni, suo nonno Michele fu un magistrato arrestato dal governo borbonico insieme a Luigi Settembrini per aver partecipato ai moti liberali del 1848, Pironti sul finire dei Cinquanta si era ritrovato, appesi i guantoni, dietro il bancone della libreria di famiglia, ospitata all'interno di uno storico edificio vanvitelliano che si affaccia su piazza Dante, in quegli anni di straordinaria rappresentazione di un'umanità calorosa e caciaronica che cercava di tirare avanti in una Napoli uscita con le ossa rotte dalla guerra. «Che personaggi che c'erano» ricorda l'editore. «Come "Manella argento", il più abile borseggiatore napoletano. Lo chiamavano



così perché si massaggiava le mani con la crema tutte le mattine e poi le faceva scivolare nelle tasche degli altri con una leggerezza incredibile.» Anche se la più famosa di tutte era Maria 'a longa, una morona che vendeva sigarette di contrabbando che si potevano ritirare direttamente dalla sua generosa scollatura. «Le chiamavano le “sigarette cu 'o sfizio”. Era un'altra Napoli,» sorride «oggi non esiste più.» L'idea di fare l'editore nacque quasi per caso, nel 1972, quando un amico gli consigliò di raccogliere

«Ogni tanto, qualcuno si presentava in libreria e saltava fuori l'idea di fare un libro, così, per divertimento.»

le corrispondenze dalle Olimpiadi di Monaco del giornalista Mimmo Carratelli. Ne venne fuori un bel volume con la copertina azzurra e il titolo *Monaco '72. La notte dei fedayn*. «Ma io continuavo a fare il libraio. Poi, ogni tanto, qualcuno si presentava in libreria e saltava fuori l'idea di fare un libro, così, per divertimento.» La svolta arriva nel 1979, grazie all'incontro con il giornalista Joe Marrasso. «Eravamo in un ristorante di piazza Dante, mi presentai e gli chiesi se era interessato a scrivere un libro su Raffaele Cutolo. Il giorno dopo, in una sala dell'Hotel Excelsior, gli diedi cinque milioni di anticipo e firmammo il contratto.» *Il camorrista*, uscito due anni più tardi, vendette oltre centomila copie. «A Joe Marrasso devo tutto. È stato uno degli incontri fondamentali della mia vita, assieme a quello con Fernanda Pivano.» La scrittrice e traduttrice amica di Hemingway gli telefonò un giorno incuriosita di

sapere chi fosse quello sconosciuto editore che era riuscito a conquistare i diritti di Bret Easton Ellis in un'asta telefonica battendo Mondadori. «Ma io non sapevo chi fosse la controparte. Mi dissero solo che oltre cinquanta milioni loro avrebbero dovuto riunire il consiglio di amministrazione, così con i soldi che avevo guadagnato in libreria con la scolastica ne offrii cinquantuno e mi accaparrai il libro. La Pivano si divertì molto e mi regalò una prefazione di cinquanta pagine, che in realtà era una breve storia della letteratura americana.» E fu sempre lei a suggerirgli, dopo una cena milanese, di comprare i diritti di Raymond Carver.

«Ero diventato quasi un fenomeno, tutti si meravigliavano di questo ex boxeur che faceva l'editore. Mi ricordo che una volta un giovane Carlo Feltrinelli venne qui e mi disse: "Pironti, quando esce un tuo libro io nelle nostre librerie tolgo i miei testi per lasciare spazio ai tuoi".» Naturalmente la casa editrice non aveva uno straccio di strategia; al contrario, dalle parti di piazza Dante si navigava piacevolmente a vista. «Improvvisavo. La maggior parte delle volte non ero in grado di valutare la reale forza di un libro. Andavo avanti grazie all'istinto o ai suggerimenti di amici.» Con qualche imprudenza. Come quella volta che si precipitò nelle campagne bolognesi per acquistare, senza averla letto, la biografia di Licio Gelli, allora latitante. *La mia loggia*, questo il titolo suggerito dal venerabile, si rivelò una bufala, una sorta di improbabile autodifesa, e Pironti si rifiutò di pubblicarla. Ma quando uscì sui giornali la notizia che l'editore napoletano aveva comprato i diritti del manoscritto del fondatore della P2 il giudice Sica accorse immediatamente in libreria per sequestrare il manoscritto. «Devo ammettere che con quella storia mi passò anche un po' l'entusiasmo di fare l'editore.»

«È stata la **competizione** che mi ha spinto a fare i libri.»

Anche con Giulio Andreotti non funzionò. «Lo andai a trovare a Palazzo Giustiniani. Avevo già in mente il titolo, *Lo giuro sul mio onore*, ma lui mi propose di pubblicare un libro scritto dai suoi legali. Che noia, me ne andai sconsolato.» A Roma invece tornò poco tempo dopo, chiamato da Federico Fellini, che voleva pubblicare alcuni suoi disegni erotici, dove la protagonista era naturalmente Anita Ekberg. «Pecato, quel libro alla fine non si fece. Giulietta Masina era incazzatissima e fece saltare l'accordo.»

Oggi la Tullio Pironti Editore continua a pubblicare buoni libri ma non è più sulla cresta dell'onda. «Qualche errore l'ho commesso, la gestione economica della casa editrice ad esempio era disastrosa, non avevo neanche un contabile e avevo un distributore per ogni regione. Ma la verità è che a un certo punto mi è mancata la voglia di andare avanti. È stata la competizione che mi ha spinto a fare i libri. Ma mi sono levato discrete soddisfazioni e comunque non mi pento di nulla. Mi dispiace solo di non aver avuto il supporto dalle istituzioni. Chissà, forse i miei libri davano fastidio.»

Fosse nato in qualche quartiere del Queens da una famiglia di emigranti, invece che a Spaccanapoli, Hollywood sarebbe già corsa a trasformare la sua storia in una gloriosa epopea, con Robert De Niro nei panni del protagonista. «Tornatore una volta mi disse che gli sarebbe piaciuto fare un film sulla mia vita, ma poi non se ne fece più nulla.» Chissà che non sia ancora in tempo per ripensarci.

«Ero diventato quasi un **fenomeno**, tutti si meravigliavano di questo ex boxeur che faceva l'editore.»

Fabio Deotto

Giornalismo narrativo: Walsh batte Capote

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 11 giugno 2017

Nel 1957 esce *Operazione massacro* di Rodolfo Walsh, prima vera prova del «giornalismo narrativo». Solo otto anni dopo, *A sangue freddo* di Truman Capote

Rodolfo Walsh ha trentadue anni quando scopre una cosa che ha dell'incredibile: alcuni mesi prima, in un quartiere residenziale di Buenos Aires, una dozzina di civili che si erano riuniti ad ascoltare alla radio un incontro di boxe sono stati arrestati e fucilati dall'esercito senza apparenti motivi; alcuni sono miracolosamente sopravvissuti e hanno una storia da raccontare. È il 1956 e l'Argentina è ostaggio della giunta militare che ha rovesciato il governo di Juan Domingo Perón. Walsh non è un giornalista d'inchiesta – fino ad allora aveva scritto racconti polizieschi e articoli a sfondo culturale – ma inizia lo stesso a indagare: contatta i superstiti, verifica le fonti e i dati, dissotterra particolari ignoti a tutti. In poco tempo raccoglie materiale a sufficienza per un'inchiesta in piena regola, ma appena inizia a scrivere capisce che lo stile giornalistico non è sufficiente. Per restituire in modo efficace la storia dei fucilati di Buenos Aires servono gli strumenti del romanziere: l'organizzazione in scene, la tensione costruita attraverso il montaggio, il background dei personaggi. Il risultato è un romanzo fattuale che irretisce il lettore senza concedere un centimetro di spazio alla finzione. *Operazione massacro* uscirà nel 1957 (in Italia è stato ripubblicato nel 2011 da La Nuova Frontiera). Gabriel García Márquez lo definirà un «capolavoro del giornalismo universale», ma

quello di Walsh non è più soltanto giornalismo, è «giornalismo narrativo».

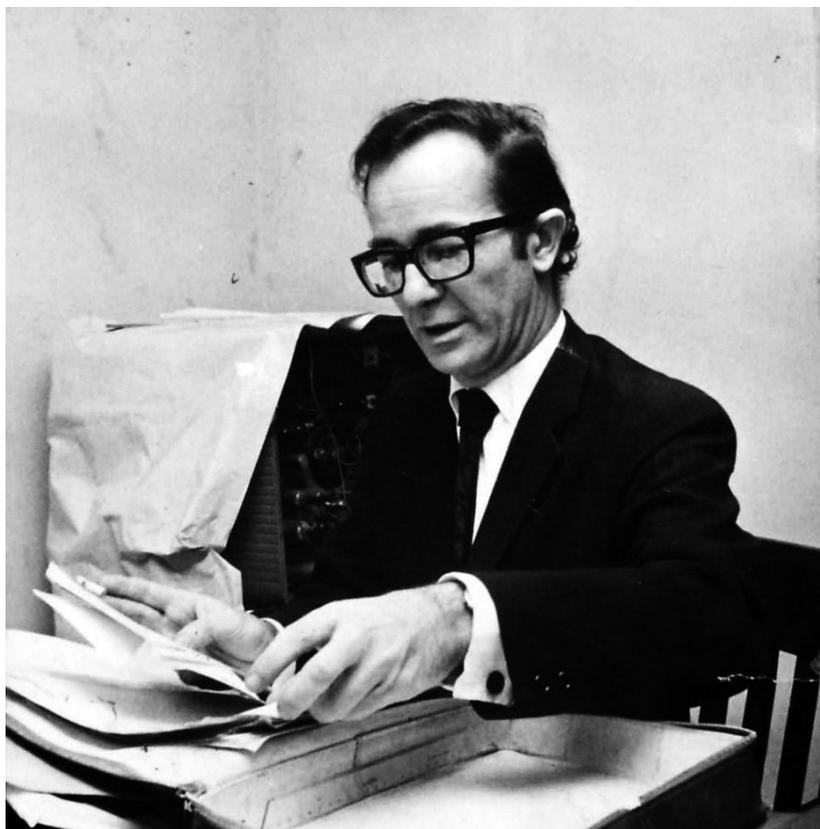
Otto anni dopo, pubblicando *A sangue freddo*, Truman Capote dichiarerà di aver inventato una nuova forma d'arte che battezerà «creative non fiction». Solo che non è vero, per almeno due ragioni: la prima è che il primato appartiene a Walsh; la seconda è che *A sangue freddo* emerge dallo stesso fermento culturale che ha già accolto i primi esperimenti di autori come Gay Talese e Norman Mailer e che di lì a poco sfocerà nel New Journalism.

A sessant'anni dalla pubblicazione di *Operazione massacro*, il giornalismo narrativo attraversa una nuova giovinezza. Secondo i dati diffusi nel 2016 dal Pew Research, negli ultimi cinque anni la percentuale di persone che legge libri con l'intento di approfondire specifici argomenti e interessi è cresciuta dal 74% all'84%, in particolare nella fascia d'età tra i diciotto e i ventinove anni. Alla domanda «per quale motivo leggi?», le risposte «per mettermi al passo coi tempi» e «per imparare cose nuove su determinati argomenti» hanno superato il tradizionale «per svago». Conferma questa tendenza il successo senza precedenti di serie come *Making a Murderer* e di podcast come *Serial*, che applicano un filtro narrativo a un materiale tradizionalmente documentaristico. Per spiegare questo trend sono state avanzate diverse

«La **violenza** mi ha imbrattato le pareti, sulle finestre ci sono fori di proiettili, ho visto un'auto crivellata con dentro un uomo dal cervello spappolato, ma è solo il **caso** ad avermi messo tutto questo davanti agli occhi. Sarebbe potuto accadere a centinaia di chilometri da qui, sarebbe potuto accadere mentre io non c'ero.»

ipotesi: c'è chi, come il critico James Woods, ritiene che dopo l'11 settembre 2001 lo specchio della narrativa tradizionale, come lo intendeva Stendhal, non sia più in grado di riflettere una realtà sempre più sfaccettata. David Shields, invece, ritiene che i lettori stiano sviluppando una «fame di realtà» per via dell'esperienza sempre più frammentata e precaria che hanno del mondo odierno; altri ancora fanno rientrare la questione nel dibattito su fake news e post verità poiché, in un'epoca di sovrabbondanza di informazioni tra loro contraddittorie, il giornalismo narrativo fornisce un porto sicuro e circoscritto in cui tirare il fiato.

Credo che per capire perché il giornalismo narrativo sia così efficace, a prescindere da epoche e tendenze, dobbiamo considerare anche la nostra storia evolutiva e, in particolare, le condizioni che indussero i nostri antenati a creare e far circolare storie. Di fatto,





© Jack Mitchell - Getty Images

«Fino a una mattina di metà novembre nel 1959, pochi americani, anzi, pochi kansasiani avevano mai sentito parlare di Holcomb. Come le acque del fiume, come gli automobilisti sull'autostrada e come i treni gialli che serpeggiano lungo le rotaie della Santa Fe, il **dramma**, sotto forma di avvenimento eccezionale, non si era mai fermato laggiù. Gli abitanti del villaggio, che ammontano a duecentosettanta, erano soddisfatti che le cose stessero così e contenti di vivere entro i binari di un'esistenza normale.»

Walsh e Capote avevano intuito qualcosa che gli evolucionisti avrebbero spiegato solo alcuni decenni più tardi. Nel suo libro *L'istinto di narrare*, Jonathan Gottschall propone di sostituire la definizione tassonomica «Homo sapiens» con quella di «Homo fictus», dato che la nostra specie è l'unica in grado di creare e fruire storie, e questa capacità ha avuto un ruolo determinante per la sua sopravvivenza. In un articolo pubblicato il 27 maggio sulla rivista «WIRES Cognitive Science», intitolato *The evolution of stories: from mimesis to language, from fact to fiction*, il critico e ricercatore Brian Boyd ha ripercorso le tappe evolutive della nostra capacità narrativa, spiegando come l'essere umano sia passato dalla mimica al linguaggio, al resoconto di episodi osservati (non fiction), per arrivare solo in un secondo momento alla creazione di situazioni estranee alla realtà (fiction). In altre parole, la nostra capacità di raccontare storie è emersa più dalla necessità di trasmettere in modo efficace informazioni ed esperienze che da quella di procurare intrattenimento. Certo, quelle stesse informazioni potevano essere comunicate senza incastorarle in un'architettura narrativa, ma attraverso le storie la loro trasmissibilità aumentava notevolmente.

Immaginiamo un nostro antenato che, mentre esplora una nuova area, si imbatte in una bestia feroce, viene aggredito, trova il modo di scacciarla e si salva. Una volta tornato dai suoi potrà limitarsi a comunicare una serie di dati (l'aspetto della bestia, dove l'ha trovata, cosa fare per metterla in fuga), oppure raccontare l'accaduto in forma narrativa, aggiungendo riferimenti ambientali ed emotivi, motivazioni e retroscena sul perché si fosse avventurato in quell'area, e così via. Nel primo caso c'è un trasferimento neutrale di informazioni, nel secondo caso l'ascoltatore è indotto a immedesimarsi nella situazione narrata e, soprattutto, è in grado di raccontare la stessa storia ad altre persone, garantendo a quelle informazioni una diffusione virale. Allo stesso modo, George Orwell avrebbe potuto scrivere un saggio sulla condizione

dei senzاتetto negli anni Trenta senza raccontare la propria esperienza in prima persona, come ha fatto in *Senza un soldo a Parigi e Londra* (Mondadori, 2013); ma difficilmente sarebbe riuscito a coinvolgere un pubblico che tendenzialmente è più incline a dedicare la propria attenzione e il proprio tempo a una narrazione che gli consenta di immedesimarsi.

Ma le storie non servono solo a chi le fruisce, hanno un ruolo fondamentale anche per chi le crea. Dopo tutto, la capacità narrativa che ci consente di confezionare storie è la stessa che ci permette di proiettare un'immagine di noi stessi nel passato, attraverso i ricordi, o di inquadrare noi stessi come protagonisti di una storia in divenire. Diversi studi rivelano che a partire dall'adolescenza cominciamo ad articolare i nostri ricordi in uno schema logico con il quale modelliamo la nostra identità. Ponendoci al centro di una trama siamo in grado di capire chi siamo, di prevedere come potremmo comportarci in futuro e, soprattutto, di dare un senso alla nostra esistenza. Non stupisce dunque che molti saggi narrativi assumano i connotati del memoir: in *Somebody with a Little Hammer* (Pantheon, 2017), Mary Gaitskill utilizza la non fiction per elaborare il ricordo di uno stupro subito negli anni Settanta ed esaminarne le implicazioni sociali; in *L'anno del pensiero magico* (il Saggiatore, 2008), Joan Didion parte dalla morte del marito per rileggere la propria esistenza sotto una nuova lente; in *Il caso Eddy Bellegueule* (Bompiani, 2014), Eduard Louis tenta di prendere le distanze dal suo passato di ragazzo bistrattato in quanto gay, raccontando la vita sociale di uno dei paesi più xenofobi e retrogradi di tutta la Francia.

«La narrativa non fiction» spiega Brian Boyd «alimenta la nostra immaginazione, trasforma le nostre vite e il nostro modo di vivere in società estendendo il raggio della nostra esperienza». E se è vero, come dice James Woods, che lo specchio della narrativa tradizionale è ormai in frantumi, la narrativa fattuale potrebbe fornire una cornice adatta a raccoglierne i cocci.

Raffaella De Santis

Chi li ha rivisti? Storie di autori best seller da un solo titolo

«la Repubblica», 14 giugno 2017

Da Brizzi a Cardella a Melissa P. a Covito. Ecco che fine hanno fatto gli ex campioni delle classifiche dei libri più venduti

Prima degli scrittori performer, strapazzati da un festival all'altro in cerca affannosa di lettori, ci sono stati gli scrittori divi pop. I primi a preoccuparsi dell'inquadratura, a fare gli autografi, a partecipare ai talk show. Creati e poi inghiottiti dalle telecamere, divorati dall'irripetibile successo dell'esordio. «Dire che mi attendevano al varco non rende l'idea» racconta Enrico Brizzi, il cui ultimo libro *Il sogno del drago* (Ponte alle Grazie) è da poco in libreria. Per tutti Brizzi rimane quello dell'exploit di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, pubblicato da Transeuropa nel 1994, quando aveva venti anni. La storia di Jack che cercava di ribellarsi alle convenzioni, tra amici punk, musica e un amore impossibile, per un po' trasformò l'autore nel mito degli adolescenti e Jack in un giovane Holden delle colline bolognesi. Ma Brizzi ricorda che le critiche arrivarono subito, già con il secondo romanzo *Bastogne*, uscito per Baldini & Castoldi: «Il libro, così diverso dal precedente, offrì il destro ad alcuni critici per scandalizzarsi e demolire l'autore prima del testo. *Bastogne* vendette le sue duecentocinquantomila copie, il grosso nell'edizione in licenza I Miti mandata nelle edicole da Mondadori. Poche rispetto agli oltre due milioni di *Jack Frusciante*, un'enormità in termini assoluti». Arrivarono frecce avvelenate: «Sono passato in pochi mesi dall'apprendistato alle feste sontuose in

mio onore sugli Champs-Élysées a sentirmi rinfacciare di essere una "promessa mancata"». Della fase d'oro Brizzi ricorda l'eccitazione: «Si fece avanti una produzione cinematografica per trasformare il libro in film; un sacco di ragazze accettavano di uscire con me; arrivavano i primi soldi, che investii per andarmene dalla casa dei miei genitori e prendere un piccolo appartamento in affitto con un amico». Circolò poi la voce che Brizzi dopo il boom avesse firmato un contratto miliardario con la Mondadori: «Così scrissero i giornali». Oggi lo scrittore ha quarantadue anni, è padre di quattro ragazzine, vive la sua vita privata «in santa pace». Ha pubblicato decine di libri, ma ha smesso di incarnare il «caso editoriale»: «Dopo *Jack* il pubblico si aspettava testi simili a quello, mentre io provavo a sperimentare». Sulle vendite è onesto: «Sarei più felice se i miei libri avessero l'esito commerciale di un *Harry Potter*? Presumo di sì». In *Il sogno del drago* narra il cammino da Torino a Santiago de Compostela, inseguendo una narrativa outdoor: viaggi, vita all'aperto, sport. Era la metà degli Novanta, la prima Repubblica veniva travolta da Mani pulite, e il *Maurizio Costanzo Show* era un must. Sulla scena letteraria irrompevano i «giovani cannibali», scrittori pulp fuori dalle righe, non solo Brizzi, ma Niccolò Ammaniti, Isabella Santacroce, Aldo Nove e un outsider come

Andrea G. Pinketts, un tempo molto televisivo ora piuttosto defilato, e del quale adesso le edizioni Lasteria ripubblicano il noir *Sangue di yogurt*. Sul palco romano del teatro Parioli, qualche anno prima una diciannovenne siciliana sconosciuta era diventata la scrittrice più venduta del momento. Che fine ha fatto Lara Cardella? Il suo libro *Volevo i pantaloni* (Mondadori, 1989) era arrivato a vendere un milione di copie. Al *Costanzo Show*, Lara aveva attaccato il suo paese, Licata, accusandolo di maschilismo. Un tradimento che le attirò molte antipatie. Oggi fa l'insegnante a Bergamo e scrive solo sceneggiature per gli studenti: «Pensavo di poter cambiare il mondo, ora mi accontento di poter cambiare i ragazzi, soprattutto i più deboli» dice al telefono. La voce sembra serena, nonostante un tumore contro il quale lotta da un anno, come racconta anche su facebook. Il passato è un ricordo. Anche quel libro che la gettò di colpo in pasto al pubblico senza paracadute: «Mi ha ammazzata. Non ho vissuto bene il successo. Trovavo ogni giorno i giornalisti sotto casa, vivevo ancora a Licata, non ero preparata». Qualche anno fa ha pubblicato con Barbera, piccolo editore senese, due romanzi, *Io non farò rumore e 131 km/h*, poi più niente: «Non scrivo più, non ce la faccio». Dopo Lara Cardella arrivò Melissa P., un'altra giovanissima siciliana, pronta a stuzzicare i lettori con i *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*: due

Enrico Brizzi: «Sono passato in pochi mesi dall'apprendistato alle feste sontuose in mio onore sugli Champs-Élysées a sentirmi rinfacciare di essere una **promessa mancata**».

Lara Cardella: «Mi ha **ammazzata**. Non ho vissuto bene il successo. Trovavo ogni giorno i giornalisti sotto casa, vivevo ancora a Licata, non ero preparata».

milioni di copie vendute, tradotto in quarantadue paesi (uscito per Fazi nel 2003). Melissa Panarello, classe 1985, era cresciuta a Aci Castello (Catania), e a soli diciassette anni aveva raccontato la vita di un'adolescente eroticamente audace. Girava il mondo come una pop star. Lei ridendo ricorda i momenti buffi: «In Portogallo mi ritrovai ad autografare libri in un grande magazzino e c'era chi si avvicinava per chiedermi il prezzo delle pentole». La fama richiede però una dedizione totale, Melissa ne è rimasta travolta. Frequentava il liceo a Catania, ma ha smesso di studiare: «Era impossibile, non ero più vista bene. Gli insegnanti erano infastiditi dal mio successo». Si è trasferita a Roma, ha continuato a scrivere passando di editore in editore ma senza più clamori (dopo Fazi, Einaudi Stile libero, Bompiani, Fandango, Mondadori). A trentadue anni ha scoperto i tarocchi. L'ultimo libro s'intitola *2015, un anno d'amore. Oroscopo sentimentale per ragazze sveglie* (Mondadori): «Ho avuto le mie difficoltà, ma sono ancora giovane, ho tanta vita davanti». Giravano molti soldi. Erano gli anni dei comici da best seller, di Giobbe Covatta (*Parola di Giobbe*, Salani, 1991) e di Gino & Michele con *Anche le formiche nel loro piccolo s'incazzano* (Einaudi nel 1991 e poi Baldini & Castoldi). Gli anni di *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro, che ora ha annunciato di voler scrivere solo fiabe per bambini. E di un libro cult: *La bruttina stagionata di Carmen Covito* (Bompiani, 1992), storia piena di humour di una quarantenne sola e insignificante. Arrivò a centomila

Melissa P: «Ho avuto le mie difficoltà. Ma sono ancora giovane, ho tanta vita davanti».

copie. Il prossimo autunno tornerà in libreria dopo venticinque anni in una nuova veste. Carmen Covito, nata nel 1948 a Castellammare di Stabia, aveva alle spalle un talent scout d'eccezione come Aldo Busi. Era una donna colta, traduttrice e letterata. E dopo? «Sono stata sposata con un giapponese per molti anni. Oggi m'interessa di scrittura giapponese come forma d'arte.» Nessun rimpianto: «Al contrario della Cardella che era molto giovane, io avevo quarantaquattro anni e un po' di vita alle spalle. Col successo venivo riconosciuta per strada, invitata in tv, al *Costanzo Show*. Ho smesso di andarci perché in fondo non mi piaceva. Tutti si aspettavano che

scrivessi *La bruttina stagionata 2*, mi sono rifiutata». Le storie degli esordi da record un po' si assomigliano. La fama, incassi milionari, libri trasformati in film. E sempre lo zampino di un grande editor: Massimo Canalini per Brizzi, Antonio Franchini per Cardella, e Gabriella Ungarelli per *Io speriamo che me la cavo* (Mondadori), un best seller del 1990 che fece guadagnare al maestro Marcello D'Orta due miliardi e mezzo di lire, grazie ai temi svolti dai ragazzi di una scuola elementare di Arzano, Napoli. Racconta Ungarelli: «Il manoscritto arrivò in una busta gialla. Pensare che poteva andare persa... La prima tiratura era stata di sole settemila copie, poi esplose il caso». Non esiste una ricetta per il successo. «Una volta superata la prova saremo uomini nuovi, fermi nei nostri propositi e ormai disposti a mettere un piede davanti all'altro senza più valutare alternative o vergognose ipotesi di ritirata» scrive Brizzi in *Il sogno del drago*. Brizzi ha resistito ai pericolosi contraccolpi del successo, da vero scrittore. Chi cammina, come chi scrive, sa che al di là delle top ten alla fine contano il passo e la tenuta.

«E lei e Alex, pur fra i mille tramortimenti esistenziali del caso, erano esattamente felici, anche se il vecchio si sentiva un po' angosciato quando pensava che la loro era solo una storia di diciassettenni a orologeria col fottuto timer già puntato sulla partenza di lei per l'America. Intanto, però, si sentivano spessissimo, e quando si rivedevano erano più felici e più forti. Ogni volta che avevano voglia di vedersi si davano appuntamento in centro, giravano tra le luci dei bar, dei negozi, dei cinema, parlando del piccolo principe e di come liberarsi dai condizionamenti della vita di sempre.»

Enrico Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Transeuropa

Alessandro Zaccuri

Don Milani, lo spirito preso alla lettera

«Avvenire», 15 giugno 2017

Gli scritti del priore di Barbiana devono essere inseriti nel loro contesto oppure presi a modello per un'azione militante? Due pareri a confronto

Sui banchi di scuola oppure sul tavolo degli studiosi, al sicuro nella penombra delle biblioteche o esposti in piena luce nel tumulto della militanza: qual è oggi il posto più adatto per gli scritti di don Lorenzo Milani? Una soluzione non dovrebbe escludere l'altra, almeno in via di principio, ma in questi giorni ricchi di eventi e di ricorrenze intrecciati gli uni con le altre, può anche accadere che la domanda sul dissidio tra spirito e lettera torni a riproporsi e a richiedere una certa attenzione. Il 26 giugno, com'è noto, ricorre il cinquantesimo anniversario della morte del priore di Barbiana, quello della prima pubblicazione di *Lettera a una professoressa* è da poco trascorso e il viaggio di papa Francesco nelle terre di Mazzolari e Milani ormai imminente. Comprensibile che, in una congiuntura come questa, in libreria ci sia un certo fermento. Sì, ma in quale direzione?

Un buon esempio di attualizzazione ragionata è fornito da *Don Milani. Parole per timidi e disobbedienti* di Andrea Schiavon (add), resoconto di una passione che ha portato l'autore a riproporre i testi del priore, primo fra tutti la cruciale *Lettera a una professoressa*, in tante scuole italiane. Il libro racconta quegli incontri e, insieme, ricostruisce il personale incontro di Schiavon con gli scritti milanesi, con esiti alterni ma comunque interessanti. Uno dei brani più gustosi è quello in cui Schiavon, di professione giornalista

sportivo, ragiona sulla celebre frase in cui don Milani sostiene che saper leggere «La Gazzetta dello Sport» non significa necessariamente saper leggere. Ma si capisce che ormai il tema del contendere non è più questo. Se di qualcosa si parla, pro o contro, è del duplice Meridiano Mondadori contenente *Tutte le opere milanesi* [...].

Troppo costoso, lamentano alcuni, e troppo imbellettato, fatalmente lontano dalla brusca concretezza di don Milani. A pensarla così è in particolare Giannozzo Pucci, dal 2004 alla guida della Libreria Editrice Fiorentina, la piccola casa editrice alla quale fu a suo tempo affidata la pubblicazione di *Esperienze pastorali* e di *Lettera a una professoressa*. Su quest'ultimo titolo (appena riproposto anche negli Oscar Mondadori) Pucci continua a rivendicare una sorta di prelazione morale, ribadita di recente dalla curatela di un volumetto del tutto simile alla prima edizione di *Lettera a una professoressa*: stessi caratteri, stessa impaginazione, stesso utilizzo dei tioletti a margine dei paragrafi. «L'aspetto grafico è parte integrante dell'opera così come don Milani l'aveva immaginata e voluta» spiega Pucci. *Un invito a organizzarsi* (Lef) riunisce dunque contributi molto diversi tra loro, dalla riflessione di Eraldo Affinati sul valore dell'apprendimento manuale fino all'intervento, apparso postumo, di Tullio De Mauro,

che mette in guardia dalla tendenza a fare di don Milani «soltanto un sostenitore delle scuole parentali». Figura a sua volta irrequieta e anticonvenzionale, discendente di una delle più antiche famiglie fiorentine e legato in maniera fortissima all'esperienza di figure quali Giuseppe Lanza del Vasto e il pensatore Ivan Illich (entrambi presenti nel catalogo della Lef), Pucci insiste sulla nozione di «scuola civica», sostenuta ma non gestita dallo Stato. «Di don Milani non va dispersa la lezione principale,» dice «che è quella del ripensamento della società secondo valori e categorie non borghesi. Io stesso ho impiegato molto tempo per comprendere che don Milani non proponeva un'alternativa. Al contrario, l'alternativa è rappresentata dal sistema borghese, che ha distrutto l'originaria unità spirituale dell'essere umano. Non vorrei che una monumentalizzazione come quella compiuta dal Meridiano fosse un modo per depotenziare don Milani, un tentativo di metterlo sul piedistallo e intanto ignorare la vera portata del suo insegnamento».

L'ipotesi ventilata da Pucci – da sempre molto attivo sul fronte ambientalista e ora impegnato nella stesura di un saggio su *La rivoluzione integrale* imperniata sulla prospettiva dell'enciclica *Laudato si'* – è vagliata con la dovuta attenzione dallo storico Sergio Tanzarella, il quale, oltre a partecipare ai lavori del già ricordato Meridiano, ha appena dato alle stampe un'autonoma edizione critica degli scritti di don Milani relativi alla polemica sull'obiezione di coscienza (*Lettera ai cappellani militari. Lettera ai giudici*, Il Pozzo di Giacobbe). «Pubblicare le opere del priore di Barbiana nella forma in cui sono apparse per la prima volta è altrettanto legittimo del corredarle di note e apparati» sostiene. «Prendiamo il caso della *Lettera ai cappellani militari*, di cui sono circolate diverse edizioni, con titoli a volte assai fantasiosi. Nessuno, finora, aveva ritenuto opportuno ricostruire le vicende del processo di cui quel testo era all'origine. È quello che ho cercato di fare e il risultato mi pare che renda più viva e attuale che mai la lezione di don Milani. Studiando le carte è stato

«Di don Milani non va dispersa la lezione principale, che è quella del ripensamento della società secondo valori e categorie non borghesi.»

possibile ricostruire nel dettaglio le minacce subite dal priore, ma anche chiarire il suo rapporto con il valdese Giorgio Peyrot, massima autorità sull'obiezione di coscienza all'epoca, e l'avvocato Adolfo Gatti, oggetto prima di sospetti da parte dei ragazzi di Barbiana per la sua appartenenza alla borghesia e poi accolto come alleato in un processo dal quale lo stesso Gatti, titolare di un importante studio legale, non aveva davvero nulla da guadagnare.» La contestualizzazione e l'inquadramento storico, prosegue Tanzarella, sono tanto più necessari se si considera il mezzo secolo abbondante che ci separa da quei testi. «Non tutti i lettori di oggi sono in grado di cogliere i riferimenti di don Milani a episodi e personaggi della cronaca di allora» osserva. «Da questo punto di vista, l'utilità delle note mi pare indiscutibile. Dopodiché, se qualcuno ne è infastidito, può sempre saltarle. Non dimentichiamo, a ogni buon conto, che quella proposta dal Meridiano è una sistemazione ancora incompleta. Sono convinto che, specie per quanto riguarda le lettere, potrebbero ancora esserci novità e scoperte.» Quanto al contrasto fra attualità e monumento, infine, Tanzarella suggerisce di rifarsi al criterio fissato da Adele Corradi, l'amica insegnante che fu invitata a tenere lezioni alla scuola di Barbiana. «Fu lei» ricorda «a sostenere che don Milani aveva indicato un metodo, non fissato una regola. Approfondire la conoscenza dei suoi scritti può impedire di prendere scorciatoie fuorvianti».

Laura Piccinini

Il futuro è illustrato

«D» di «la Repubblica», 17 giugno 2017

Le illustrazioni non sono mai state tanto efficaci, con vignette e cover da migliaia di visualizzazioni. Una reazione al siamo-tutti-fotografi?

L'illustrazione della francese Malika Favre sulle donne chirurgo per la copertina di «The New Yorker» – quattro facce di nazionalità diversa affacciate sul tavolo operatorio, in attesa che il paziente si addormenti – è diventata virale, replicata in centinaia di selfie da tutti gli ospedali del mondo e postata sui social network in una specie di gara. Il grugno di Donald Trump che si scioglie come un gelato sull'asfalto, del cubano Edel Rodriguez per «Time» è l'esempio di come il neopresidente Usa abbia generato «una nuova età d'oro dell'illustrazione». Lo Zuckerberg assaltato da uno stormo di faccine furiose, illustrato da Mike McQuade per «The New York Times Magazine» ha fatto crashare i social. E un portale assetato di clic come BuzzFeed si è dotato di illustratori ufficiali, tipo Rebecca Hendin, che macina immagini sulla politica mondiale o tematiche più intime, scabrose, da condividere in massa anche in formato gif. Roba da sette, dieci milioni di visualizzazioni. L'immagine viaggia più velocemente delle parole e quella disegnata non si è fatta ammazzare dai miliardi di foto che viaggiano sul web, anzi, «forse ha approfittato della nausea per quella sensazione del siamo-tutti-fotografi che c'è in giro» commenta Olimpia Zagnoli, star italiana della categoria. L'illustrazione prova a battere perfino le serie tv. Vedi le puntate di *Abstract* su Netflix: una è con il

genio delle copertine Christoph Niemann, che fa venir voglia di disegnare anche ai negati. Al telefono dall'aeroporto, Niemann la pensa così: «Metto una foto se voglio far vedere cosa e dove è successo o mostrare un personaggio. Ma per un'idea o un concetto astratto un'illustrazione funziona meglio. E tutto quello che sta succedendo in Europa, per esempio, ha meno a che vedere con i fatti e molto di più con l'interpretazione che ne diamo, economia, immigrazione, politica». C'è un'altra cosa. «La mia personalissima teoria è che i giornali sono fatti in maggioranza da persone che hanno dimestichezza con le parole e tendono a preferire le foto perché sono più facili e meno a rischio di interpretazione. Uno scatto di Trump che ride è meno ambiguo di un suo equivalente disegnato. Ma internet e Instagram hanno mostrato quanto la gente sia visualmente colta e chiedi immagini più sofisticate e complesse. Il compito di una copertina, nel mondo che sputa gazilioni di immagini al secondo, è conquistare la fiducia del lettore e usarla per farne qualcosa che non si aspetta, spingendolo a pensare più in là, che è poi quello che dovrebbe fare ogni storia.» Con i social puoi sapere che effetto fa la tua immagine in tempo reale. «E questo è impagabile. Certo, il pericolo è la dipendenza dai like che rischia di portarti alla ricerca della reazione immediata, da cui bisogna tenersi lontani e

che io chiamo “effetto Pringles” (il primo pacchetto è delizioso, ma divorato il secondo hai la nausea)» conclude Niemann. Che cerca sempre sviluppi tecnologici alle sue idee: come la prima cover (di «The New Yorker») in realtà aumentata da guardare sull'iPad con signora che sale sul metrò per poi uscire nella retrocopertina. «Volevo ironizzare sulla realtà virtuale, che è una fantastica soluzione anche se non sappiamo ancora a che problema» ride. «Probabilmente l'idea di una nuova cover a settimana presto risulterà superata: perché non dieci al giorno? Ma affinché un certo tipo d'informazione resti rilevante, credo che una periodicità regolare sia un meccanismo irrinunciabile. Per assimilare meglio. E anche Natale continua a venire una volta l'anno.» Guarda la preveggenza: il già citato BuzzFeed ha lanciato la newsletter letteraria Reader, con copertina illustrata una volta al mese. E «The New York Times» ha tirato fuori un inserto

«Ci sono temi di cui si parla molto che meglio si prestano a essere illustrati.»

disegnato, per «kidults». Qualcuno benedice l'effetto Trump. La stessa matita di BuzzFeed, Rebecca Hendin, dice di aver scoperto la sua vena politica ai tempi degli attentati parigini a «Charlie Hebdo». Lì disegnò un kalashnikov sparmatite e slogan «non smetteremo di disegnare solo perché avete cominciato a sparare», e fu chiamata da siti come Politico e Daily Kos (nel frattempo i suoi lavori sono finiti al Newseum, il museo delle news di Washington D.C., con incredibile archivio on line di copertine mondiali). E un altro giovane grande come Noma Bar, l'autore delle sagome che sembrano una cosa e ne rivelano un'altra (su «The Guardian», «The New York Times», «Metro», «Internazionale») e di tutte le copertine dei libri di Haruki Murakami, ha cominciato con la faccia di Saddam Hussein, quando era ragazzino in Israele durante la Guerra del Golfo, e ha deciso che la cosa che gli assomigliava di più era il simbolo bianco e rosso di pericolo radiazioni: gli ha messo sopra un basco ed era sputato il dittatore iracheno. Ai tempi della morte di Lady Diana, sorta di martire dei tabloid, Bar per commemorarla ricavò il suo profilo proprio dalla lente dell'obiettivo di un paparazzo. «Uso lo spazio negativo, quello che sta intorno a un soggetto o un oggetto, e lo faccio diventare protagonista, così guardi e dici, come ho fatto a non vedere?» Le sue immagini vengono considerate «antidolorifici». «Già. Abbiamo spesso a che fare con temi crudi come razzismo, molestie sessuali, e le mie illustrazioni, con la semplicità di colore e forma, tendono a renderli più digeribili, apparentemente soft. Sono meno pugno in faccia di una fotografia, ma almeno così non distacchi lo



sguardo e ti ritrovi a pensare.» Anche il francese Jean Jullien aveva «contraffatto» il simbolo della pace infilandoci dentro una Torre Eiffel stilizzata ai tempi dei primi attacchi terroristici in Francia, e lì, grazie ai social, ha avuto il boom, racconta Francesco Franchi, art director di «Robinson», premio Adi – Compasso d'oro, già ideatore di «Il».

«Come è stato virale il *Global Gramsci* del nostro Agostino Iacurci. Un talento incredibile.» L'illustrazione pare più potente che mai. «C'è questa sensazione, sì. In teoria si è sempre usata, da «La Domenica del Corriere» in là, negli anni Sessanta e negli anni Ottanta con Mattotti, Giandelli. C'è stata una fase anni Novanta in cui si è vista meno e non si concepiva nulla al di là della foto, adesso è ritornata dominante» continua Franchi. «Ci sono temi di cui si parla molto che meglio si prestano a essere illustrati, tipo la tecnologia», perché il futuro non lo puoi fotografare. O la cultura. E poi, paradossalmente, «con i nuovi supplementi letterari e simili, il vintage, che è ritornato in tutti i campi, ti aiuta a prendere il vecchio lettore che ci vede i dettagli del giornale di una volta e allo stesso tempo avvicina la fetta cosiddetta hipster dei giovani lettori più attenti, esigenti». O i nativi digitali che adorano l'arte del disegnare 2.0. Perché «negli ultimi anni c'è stato anche un notevole scarto tecnologico. Con le tavolette grafiche superevolute e l'iPad Pro si torna a lavorare a mano e questo ha fatto selezione tra chi sa disegnare e chi no. Anni fa con i disegni vettoriali al computer sembrava che potessero diventare illustratori tutti». «L'offerta è comunque alta, perché oltre alle agenzie che si sono moltiplicate (da Behance a Cargo Collective) ci sono gli indipendenti che si promuovono su Pinterest, è fin troppo facile trovarne. E guardate il boom di siti come *Coverjunkie*», un olandese che commenta il meglio delle copertine mondiali (comprese quelle del suo «*Volkskrant Magazine*», vedi l'omino con visibile erezione disegnato accanto a un ombelico femminile, per un'inchiesta sull'eroticismo). Chiedi a Franchi se non sia una bolla. «No, il mercato editoriale ne ha bisogno, e oltre al

giornalismo vanno forte i libri, la comunicazione, i reportage su temi delicati» (vedi la cronaca disegnata di un aborto spontaneo su «The New York Times»). «Sono convinto che la carta rimarrà, come un prodotto quasi di lusso e non qualcosa dove incartare le uova. Ma va ripensata, quanto ha senso stampare pagine tutti i giorni e non magari la copertina e basta? Perché la curiosità per la copertina, con l'aiuto dei social, deve restare. Anche se la guardi dal telefonino. Io, per vedere se funziona, la guardo prima da lì.» «Alla Scuola internazionale di Comics a Padova dove insegno, cinque anni fa mi capitava di avere classi da sei persone, adesso non sono mai meno di venti, le iscrizioni sono aumentate tantissimo» racconta Ale Giorgini, curatore della biennale *Illustri Festival* [...]. Ma dietro al luccichio c'è una professione che richiede sacrifici. Si sta al tavolo dalle sette di mattina alle sette di sera, e anziché staccare si ricomincia con le commissioni dall'estero perché



© Christoph Niemann

«Le illustrazioni sono sartoriali, su misura per calzare l'articolo con precisione.»

negli Stati Uniti è mattina. «Senza contare quando ho dovuto fare per “Gq Usa” una cover per gli Emmy Awards, in settantadue ore, ma ogni ora cambiavano i rumors sui favoriti e dovevo aggiornare tutto. Almeno il digitale ti consente di stare dietro ai tempi.» Dice Shout, alias Alessandro Gottardo: «Le illustrazioni sono sartoriali, su misura per calzare l'articolo con precisione». A Olimpia Zagnoli è stato chiesto di mettere un corso on line sul portale Skillshare. Viola Niccolai (suo il manifesto del Mi Ami festival), usa il pennarello «perché si sbaglia facilmente e oggi abbiamo disimparato a fare errori». Mesi fa, dopo aver conteggiato che su cinquantacinque numeri di un celebre settimanale solo quattro copertine erano di illustratrici donna, Julia Rothman e Wendy MacNaughton hanno lanciato il sito **Women Who Draw**, donne che disegnano, sei milioni di visualizzazioni da subito. E i grandi cartoonist Daniel Clowes e Chris Ware hanno rifiutato di partecipare al Grand Prix du Festival d'Angoulême per assenza di donne tra i premiati.

L'accusa è di affidare loro illustrazioni per blog frivoli, non editoria mainstream. Qualcuno ha contestato, citando illustratrici che hanno fatto la storia già tra le suffragette. E fa scuola il caso di Edel Rodriguez, che per una copertina di «Newsweek» sul sessismo nella Silicon Valley – una donna con la gonna sollevata da un cursore – fu accusato di «sguardo maschile» nell'illustrare un problema di cui non poteva capire in quanto uomo. La difesa dell'imputato fu che è «una strada pericolosa assumere che i più qualificati per un tema siano quelli che lo hanno vissuto. Come se per denunciare lo sfruttamento dei migranti si dovesse esserlo». Raggiunto adesso, Rodriguez aggiunge che il suo obiettivo

è che una copertina «porti a farsi domande anziché dare risposte». In ogni caso, il leggendario art director di «The New Yorker», che discute ogni settimana per concepire la copertina, è una donna: Françoise Mouly. Cavaliere di Francia, moglie del Pulitzer del fumetto Art Spiegelman, di cui lei pubblicò le prime strisce sulla rivista da lei fondata («Raw»). Chiamata dall'allora direttore Tina Brown, Mouly ha fatto raddoppiare la diffusione chiamando gli amici Crumb, Mattotti, suo marito, e i nuovi.

«Lei è la persona con cui discuto regolarmente» racconta Tomer Hanuka, nipponewyorkese i cui disegni generano feticismi, vedi la ragazza circondata da fiori e con cresta punk che annunciava botticellianamente la primavera 2017 (stampe in edizione limitata sono state vendute on line all'istante). O l'hipster tatuato e l'ebreo chassidico sul metrò, «due universi distanti che occupano lo stesso fazzoletto geografico» commenta lui. «Più siamo isolati fisicamente, sui social network, più abbiamo bisogno di identificarci in un'immagine riflessa che sia più autentica di tanti selfie. Per questo il disegno è così rilevante nell'era della comunicazione digitale: può sintetizzare un'epica o un momento casuale che ti fa interpretare il mondo in maniera più profonda.» Hanuka svela di avere un gemello illustratore con cui lavora in simbiosi, «a parte adesso, perché lui sta lavorando con Roberto Saviano alla graphic novel *The Realist*». Ride di come ogni copertina scateni dibattiti: «Il sito Gothamist ha ironizzato sulla coppia che guarda la città sepolta dalla neve da un appartamento “da quattromila dollari al mese!”». Purché si discuta. E come ci dice Bob Mankoff, ex «The New Yorker», art director di «Esquire»: «Davanti a un'illustrazione non puoi dire la leggo più tardi».

Wlodek Gorkorn

Scrivere versi è giocare a scacchi

«L'Espresso», 18 giugno 2017

Charles Simić, il grande poeta di origini serbe, si racconta, tra i ricordi di un'infanzia di guerra e le paure di oggi

Scrivo Charles Simić: «La sacra icona della Madre di Dio quaggiù è come un piattino di latte messo fuori perché le stelle del cielo lassù la bevano a mezzanotte». Poeta raffinato, fine intellettuale, critico letterario colto e acuto, è questo e molto altro Simić. Nato settantanove anni fa a Belgrado, arrivato all'età di sedici anni negli Stati Uniti, a Chicago, Pulitzer per la poesia nel 1990, e si dice che prima o poi l'Accademia di Stoccolma dovrebbe conferirgli il Nobel, a lungo professore all'università di New Hampshire, nei suoi testi mescola con grande perizia piccoli fatti di vita quotidiana con intuizioni che riguardano la trascendenza, non senza annotazioni e prese di posizioni politiche. Se non fosse un cliché abusato e se fosse vero, si potrebbe dire che Simić è uno degli ultimi intellettuali novecenteschi della Mitteleuropa, capace di mescolare generi per creare l'aura. Ma, poi, a parlargli direttamente viene fuori un uomo di lettere molto americano: pragmatico e sospettoso di ogni tentativo di trascendere i suoi testi, perché «nessuno sa come nasce la poesia». In Italia i suoi libri sono stati pubblicati da Adelphi: l'ultimo è una stupenda raccolta di saggi, *La vita delle immagini*, tradotta da Anna Bottini.

Secondo il critico George Steiner, Dio creò Adamo perché voleva accanto qualcuno che gli raccontasse storie. È per

questo che noi umani scriviamo, usiamo le parole?

Penso che raccontare storie sia un atteggiamento spontaneo, quasi irriflessivo. Narrare è piacevole, lo facciamo fin da quando siamo bambini. Per me il vero mistero non sta nel racconto delle storie, quanto nella poesia. Sono poeta. Ma non saprei dire perché lo sono. Credo che nessun poeta sia in grado di spiegare come nasca una parola, come venga fuori un verso e come tutto questo diventi poesia.

Eppure sarebbe interessante saperlo, non crede?

Bene, provo a raccontare il mio caso. Da ragazzo, ancora in Jugoslavia, leggevo romanzi, tantissimi romanzi. Sto parlando degli anni tra il 1944 e il 1946. Prima c'era l'occupazione nazista. Poi arrivarono i russi. La vita era dura ma non molto interessante. Io ero una specie di cattivo ragazzo. I vicini di casa scuotevano la testa quando vedevano mia madre e dicevano: «Poveretta, con un figlio così». In realtà volevo diventare pittore. Un giorno un vicino di casa, uno di quelli che pensava che sarei dovuto stare in un riformatorio, vide un mio quadro e mi chiese: «Sei stato tu a farlo? Beh, è proprio bello». La poesia invece l'ho scoperta tardi, all'ultimo anno del liceo negli Stati Uniti. Mi ricordo ancora lo stupore davanti alla prima poesia che scrissi. Oggi so quanto fosse brutta.

«Sono diventato poeta perché da giovanissimo, subito dopo la guerra, ero un ottimo **giocatore di scacchi**.»

Ha detto «stupore». La poesia è lenta. Trovare la parola giusta richiede tempo. E bisogna sempre essere stupiti come lo è un bambino davanti alle cose che scopre. È così? Sì. Ed è bene leggere le poesie a voce alta. Ma resta inevasa la questione di come si diventa consapevoli di cosa sia la poesia.

Racconti.

Storia personale. Molti mi chiedevano: «Perché scrivi in inglese e non in serbo?». Ma io ero un ragazzo dell'Illinois. Andavo per le librerie e vedevo raccolte di poesia. Però per capire che volevo essere poeta e non pittore mi ci sono voluti cinque anni. Se mi chiede per quale motivo, le rispondo e ripeto: non lo so.

Forse era una sfida. È più difficile essere poeta che pittore. La parola è più immaginifica dell'immagine.

E allora le dico come stanno le cose. Sono diventato poeta perché da giovanissimo, subito dopo la guerra, ero un ottimo giocatore di scacchi. Vincevo contro gli adulti. Ho amato e amo gli scacchi. L'infinito riflettere, il decidere la mossa, la furbizia e anche il dolore della sconfitta, adoro tutto questo. Lavorando con le parole, scrivendo le poesie ho una simile sensazione. Le poesie sono un genere non lunghissimo e che richiede un continuo armeggiare e aggiustare.

Sta dicendo che le nostre emozioni si possono tradurre in un linguaggio della razionalità matematica? La poesia è scienza esatta?

Sì. È così.

La sua lingua madre è il serbo. Ma scrive in inglese. Scrivere in un idioma diverso da quello natio dà una grande libertà?

Scrivo in inglese perché in serbo mi sento limitato. Molti anni fa, mi chiesero di tradurre una mia poesia in serbo. È stato un incubo, una sconfitta. Avevo capito che non sono in grado di comprendere come una parola, un suono viaggino nelle teste di chi quotidianamente usa la lingua serba.

Da ragazzo ha vissuto a Chicago e spesso dice che quella è la sua città del cuore. A Chicago ha deciso di diventare americano Saul Bellow. C'è qualcosa nell'atmosfera e nel vissuto di quella città che rende tutti americani?

Amo Chicago. Amo Michigan Avenue. Mi piacciono certi quartieri non lontani dal pieno centro, dove entri e vedi proletari che parlano una lingua slava, sono spesso ubriachi, bestemmiano. Mi sento quasi a casa. Scherzo. Sì, a Chicago è facile diventare americano. Comunque la mia città preferita è New York, da vero snob quale sono. New York è il luogo dei teatri, della cultura, dell'editoria.

Parliamo del suo paese natio. La guerra nella ex Jugoslavia venticinque anni fa stava indicando il futuro o, se vuole, il presente che stiamo vivendo? Siamo oggi tutti in preda ai populismi, ai fondamentalismi, ci piacciono i muri e le separazioni. E la violenza non è un tabù.

Sì, il misto di nazionalismo e religione che abbiamo visto all'opera nei Balcani degli anni Novanta era il presagio dei tempi che stiamo vivendo. La Jugoslavia

«Scrivo in inglese perché in serbo mi sento **limitato**. Molti anni fa, mi chiesero di tradurre una mia poesia in serbo. È stato un **incubo**, una **sconfitta**.»

era un paese laico, non ideologico. Ai comunisti al potere importava solo mantenere i loro privilegi: poter mandare i figli a studiare in Inghilterra o in Svizzera. La gente viveva mischiata, difficilmente si distingueva un serbo da un croato e così via. Ed ecco, all'improvviso: l'ossessione identitaria, e la fine del pensiero laico. Come era potuto succedere quello che è successo? Crollato il comunismo, per mantenere i privilegi e il potere i comunisti avevano deciso di essere più nazionalisti di tutti i nazionalisti e di diventare più religiosi di tutti i religiosi.

In uno dei saggi del suo libro «La vita delle immagini» parla del manifestarsi del male nella storia. Noi godiamo nel fare del male, nel far soffrire gli altri?

Sì è così. Ma poi, il male viene dalla voglia del potere. Si comincia con l'usare parole di odio, si incita a uccidere l'altro. E così si innesca una dinamica che nessuno più controlla e che fa venire fuori i peggiori psicopatici, i sadici, i mostri. E sono loro a stabilire le norme.

Teme che una simile dinamica di odio e di disprezzo per gli altri possa manifestarsi nell'America di Trump?

Abbiamo combattuto due guerre mondiali e avevamo tutti quanti la sensazione di un destino comune, di un'unità di intenti, nonostante i conflitti e le differenze. Eravamo tutti americani: facendo il servizio militare (io l'ho fatto) imparavamo a conoscerci a vicenda, a scoprire che quello dell'Alabama non è un mostro razzista e che il ragazzo di New York non è un ingenuo umanista. Oggi tutto questo è venuto meno. Siamo una società polarizzata, piena di fondamentalisti, di radio che diffondono odio e propagano linguaggi razzisti. È in atto una ribellione

contro la scienza. Chiunque può avere un'arma: a scuola, all'ospedale, in chiesa. E facciamo guerre inutili e costose, pensi all'Afghanistan. Aggiunga che non essendoci più limiti alle donazioni ai candidati alle elezioni, la politica rischia di diventare un affare di corruzione. Sì, siamo una società molto pericolosa. Per noi e per gli altri.

Torniamo alla poesia e aggiungiamo la politica. Spesso si dice che il destino dei poeti è essere esuli e perseguitati. Pensi a Orazio, Dante, Mandel'stam, Miłosz, Brodskij. Il poeta deve essere sempre fuori luogo?

Eviterei le generalizzazioni: ci sono poeti impegnati e altri che restano osservatori. Pensiamo agli Stati Uniti, all'esperienza più sanguinosa e più traumatica della storia di questo paese, la Guerra civile. Walt Whitman e Emily Dickinson, i nostri due più grandi poeti, reagirono diversamente. Whitman andò sul fronte, ebbe esperienze di ospedali da campo e scrisse molte poesie su questo, mentre Dickinson non ne scrisse alcuna, nonostante avesse partecipato a numerosi funerali di soldati, nella chiesa di fronte a casa sua. E non credo che lei sia stata meno grande perché ignorò la guerra.

In una sua poesia si parla di un uomo che alle sette del mattino sdraiato sul letto guarda la moglie che a sua volta legge i titoli del giornale. L'occhio dell'uomo cade sul seno seminascosto dalla vestaglia della donna, china su di lui. In quelle righe c'è desiderio erotico e intimità, ma anche la storia (titoli di giornale). Oggi però, quei due leggerebbero su tablet. E forse verrebbe meno l'aura di questa poesia. La poesia è legata al tempo?

Chissà, forse nel futuro dovranno mettere una nota a piè di pagina a quella mia poesia.

«Il significato è la sostanza della mia esistenza. Il mio sforzo per capire è un perpetuo girare intorno ad alcune **immagini ossessive**.»

Veronica Tosetti

Le sfide e il ruolo dei librai indipendenti nell'America di oggi

«Il Libraio», 20 giugno 2017



Dialogo con tre librai americani: che impatto ha avuto l'arrivo di Trump sui librai americani? È possibile resistere all'ascesa di Amazon e dell'e-commerce?

Non solo scrittori: il trentesimo Salone internazionale del libro di Torino ha reso anche i librai protagonisti della scena, allo stand American Indie bookstore. Lo spazio, allestito come se fosse circondato da pareti di *red bricks*, è stato organizzato dalla casa editrice americana Europa Editions, con la collaborazione della sorella italiana edizioni e/o, e nei concitati giorni della fiera ha ospitato tre librai americani. E non tre librai qualsiasi.

Sono tre professionisti delle librerie indipendenti più famose e più rinomate del paese, arrivati a Torino grazie a una borsa di studio offerta dalla casa editrice e da Other Press, nell'ambito del programma International Book Fair Scholarship: David Sandberg, fondatore di **Porter Square Books** a Cambridge e membro del direttivo dell'American Booksellers Association, insieme a Camilla Orr di **Changing Hands Bookstore** di Phoenix e Jenn Witte, rappresentante della **Skylight Books** di Los Angeles.

Tre approcci profondamente indipendenti con identità fortissime e molto ben definite, che ben rappresentano le voci fuori dal coro che servono

«Le librerie sono dei santuari.»

all'America contemporanea per rispondere alle minacce alla cultura che arrivano dalla politica interna. «Cosa diavolo sta succedendo in America?» sembra essere la domanda più frequente che i librai si sono sentiti porre, durante i giorni torinesi, come riporta Michael Reynolds di Europa Editions: «Trump si oppone a tutto ciò che è cultura, incluse le traduzioni. Scoraggia la lettura di libri diversi, ma ci sono altre persone che si oppongono e i librai sono tra questi». La casa editrice ha come motto «reach out and read the world» («guardati intorno e leggi il mondo») e traduce i libri di Elena Ferrante negli Stati Uniti: «Ferrante ha trovato un pubblico enorme, aperto a voci differenti. Anche dieci anni fa l'America non leggeva opere in traduzione, ma l'esperienza ci dice che le legge se gliene vengono date, quindi il problema è nell'industria editoriale. Ferrante potrebbe essere la nuova avanguardia? Lo spero. Negli ultimi sei anni, si è passati dal tre per cento al sette per cento di traduzioni, in parte proprio grazie ai suoi libri. Ciò ha aperto la strada ad altri scrittori italiani come Carlotto, Piperno, Lagioia, Camilleri e Starnone». E non è vero che, come dicono alcuni, il merito del successo internazionale, di pubblico ma soprattutto di critica, dei libri di Ferrante derivi dalla buona traduzione: «Sono best seller in dodici paesi, non è un caso e il successo

in America non è un'eccezione. La traduzione mantiene un forte sentore dell'originale, è molto più vicino all'italiano del normale».

A proposito dei temi, Ferrante viene considerata una femminista, per la visceralità e la forte presenza della corporeità: «Spesso in America si pensa alla letteratura femminista come saggistica e non narrativa, ed è molto raro che i clienti pensino ai suoi libri come femministi, ma lo sono!» è il pensiero di David Sandberg. Per Jenn Witte è lo stesso: «Ho fatto molta fatica per trovare un modo di vendere i suoi libri senza sminuirli. Li ho descritti come una perfetta esperienza femminile della vita, ma avrei voluto dire molto più di questo. Per me Elena Ferrante è un'icona femminista».

Jenn Witte è anche l'ideatrice della Feminist Library on Wheels, una biblioteca di libri e di fanzine a tema femminista su due ruote, un'iniziativa che si propone

«I libri hanno **intenzioni buone**, i libri possono aprire porte.»

di portare direttamente alle persone, in contesti diversi, e rendere disponibili a tutti libri sull'argomento. «Le librerie sono dei santuari»: il discorso della scrittrice Roxane Gay all'ultimo Winter Institute organizzato dall'American Booksellers Association non usa mezzi termini. Gli Stati Uniti, allo stato attuale delle cose, hanno un problema di inclusione e il ruolo delle librerie è creare degli spazi sicuri e quasi sacri, in cui i lettori e i cittadini possano rifugiarsi e coltivare la propria disobbedienza civile e il proprio senso critico. La scrittrice, famosa per il saggio *Bad Feminist* e in libreria con il libro *Difficult Women*, una raccolta di racconti, che fa della diversità la sua bandiera, in quanto afroamericana con origini haitiane, bisessuale e femminista, ha affermato: «Non avete idea di quante donne nere mi hanno scritto per dirmi che la loro raccolta di saggi è stata rifiutata perché "l'editoria ha già una Roxane Gay"».

È vero dunque che «l'editoria ha un problema con la diversità»? Jenn Witte è la prima a rispondere: «Quando Roxane ha detto così ci siamo tutti alzati ad applaudire. Dice la verità. I libri disponibili sono ancora per la maggior parte scritti da uomini bianchi, perciò il nostro lavoro come librerie è di trovare una diversità di voci e metterle in una rosa di preferenze, e alla Skylight Books ci sforziamo affinché sia così. La lettura è un atto di empatia e in America c'è una tale diversità culturale che statisticamente non è rappresentata nell'editoria, ma si sta facendo molto in questa direzione. Vedo anche sempre più lettori consapevoli verso i libri tradotti».

Camilla Orr prende la parola in merito ai metodi della sua libreria: «Noi abbiamo un settore apposito per la letteratura tradotta, e, dato che ai nostri lettori piace viaggiare, insieme alle guide consigliamo sempre dei libri relativi al paese in cui viaggiano». E qual è il rapporto con il digitale? Costituisce ancora una minaccia? Secondo David Sandberg, «la minaccia non sono gli ebook, ma Amazon che vende titoli cartacei. Infatti, numeri alla mano, gli ebook non stanno crescendo, anzi, vengono comunque preferiti dai lettori più anziani. La minaccia è il comportamento di Amazon a livello commerciale». Come fanno le librerie indipendenti a difendersi? «I libri di carta sono di nuovo cool, e noi ci soffermiamo sull'offerta, su ciò che le librerie possono dare, che Amazon non ha» è la risposta di Orr. Eventi, sessioni di autografi e incontri con gli autori, ad esempio: «La nostra prima preoccupazione è di fornire un'esperienza e lo spazio per parlare con gli altri. Questa è la nostra risposta». E comunque, la politica di Trump sembra aver avuto un esito positivo per le librerie: «Sin dall'elezione di novembre, abbiamo visto una crescita notevole di vendite, le librerie sono molto impegnate perché le persone arrivano mosse da ragioni politiche, inclusa la consapevolezza di investire nella comunità locale, per supportare attività che offrono non solo libri, ma una conversazione. Abbiamo molta speranza» sono le parole di Witte. David Sandberg è consapevole del ruolo delle



librerie nel panorama culturale: «Non ho interesse a cambiare le idee politiche delle persone, ma il nostro ruolo è di renderle consapevoli di ciò che c'è là fuori, suggerendo cosa leggere, e come primo risultato iniziare ad avere orizzonti più ampi. Dopo le elezioni, si sono resi conto di quanto le loro fonti di informazioni siano ristrette. Per questo organizziamo

workshop sull'impegno civico, sul volontariato, senza sostenere un partito politico particolare. Aiutiamo le persone ad avere una formazione su tematiche importanti, fornendogli gli strumenti e insegnandogli come reagire». I libri sono delle armi allora? Risponde Witte: «I libri hanno intenzioni buone, i libri possono aprire porte e sostenere dissenso».

«La minaccia non sono gli ebook, ma Amazon che vende titoli cartacei. Infatti, numeri alla mano, gli ebook non stanno crescendo, anzi, vengono comunque preferiti dai lettori più anziani. La minaccia è il comportamento di Amazon a livello commerciale.»

retabloid

Scrittori e illustratori fatevi avanti!
A dicembre c'è il **fiction issue** di retabloid.

Leggiamo e guardiamo le vostre proposte.

Regolamento su www.oblique.it



Valeria Colavecchio

Harry Potter compie vent'anni (ed è ancora un mito)

«Donna Moderna», 21 giugno 2017

Da 1997 a oggi il maghetto con gli occhiali e la cicatrice ha conquistato tre generazioni di fan. Ecco le ragioni di tanto successo

Quanti viaggi dal binario 9 e $\frac{3}{4}$ alla volta di Hogwarts in questi venti anni... Quando il 26 luglio 1997 è stato pubblicato il primo romanzo su Harry Potter, tutti immaginavamo che il maghetto con gli occhiali e la cicatrice, dopo mille avventure, sarebbe riuscito a sconfiggere il malvagio Voldemort. Ma nessuno prevedeva che avrebbe cambiato l'editoria per ragazzi: i libri della saga di J.K. Rowling sono stati tradotti in settantanove lingue, vendendo quattrocentocinquanta milioni di copie per un giro d'affari di sette miliardi di euro. «È il più grande successo editoriale degli ultimi venti anni» sottolinea Domenico Bartolini, direttore della rivista «LiBeR», che dal 1988 osserva le pubblicazioni per l'infanzia e analizza i prestiti di centinaia di biblioteche italiane.

Ha rilanciato il fantasy

«Dal 2000 al 2010 il libro più richiesto dai ragazzi è sempre stato un *Harry Potter*, seguito quasi sempre da un altro paio di volumi della saga» nota Bartolini. «Anche oggi i romanzi sul magico mondo di Hogwarts sono nelle prime posizioni.» Il best seller di J.K. Rowling è passato come un ciclone su lettori piccoli e grandi: «Prima, tra le nuove uscite annuali per ragazzi, i titoli fantasy non arrivavano alla decina: oggi sono quasi un centinaio. Non solo. *Harry Potter* ha aperto la strada alla serialità: a lui sono seguiti,

per esempio, i vampiri di Stephenie Meyer e i bambini alchimisti di Moony Witcher. Soprattutto, ha abbattuto il confine tra libri per l'infanzia e libri per adulti: tra i fan della Rowling ci sono bambini, adolescenti, trentenni e cinquantenni.

Parla del mondo contemporaneo

Ma per quale ragione *Harry Potter* è diventato un cult intergenerazionale? «Ha tutti i must della letteratura per ragazzi: dalla perdita al viaggio, all'elemento fantastico. Ma li trasforma in maniera attualissima» spiega Marina Lenti, autrice di *J.K. Rowling. L'incantatrice di babbani* (Edizioni Ares). «I protagonisti non sono eroi invincibili, ma tre nerd che incarnano da un lato l'inadeguatezza degli adolescenti, dall'altro l'importanza di essere sé stessi. Anche il mondo magico è, sì, fonte continua di meraviglia e divertimento, però è allo stesso tempo familiare e reale, con la scuola, i compagni, i giornali, la politica... Il tutto dentro un universo narrativo raccontato nei dettagli, con una grande capacità di invenzione linguistica e con una struttura rigorosissima: indizi, rimandi e storie secondarie si incastrano perfettamente per quasi quattromila pagine.» In venti anni *Harry Potter* è diventato un autentico classico, che non smette di affascinare il pubblico di tutte le età. Come confermano qui i fan

appartenenti a tre diverse generazioni di lettori. La prima ha scoperto *Harry Potter* nel 1997, quando è uscito. La seconda lo ha conosciuto nel 2007, quando veniva pubblicato l'ultimo capitolo della saga. Il terzo lo ha iniziato (e finito) adesso.

Tre generazioni di lettori

Beatrice Giudici, ventotto anni: «L'ho letto alle elementari e lo rileggo ancora».

«Quando nel 1997 il primo libro di *Harry Potter*, fresco di stampa, mi è stato regalato da un amico dei miei genitori non l'ho neanche notato» ricorda Beatrice, junior brand manager a Londra. «Poi ho deciso di dargli una chance e ho scoperto qualcosa di totalmente diverso da ciò che mi propinavano gli insegnanti: una storia ambientata ai giorni nostri. E che storia! Un bambino della mia età alle prese con amici, scuola e avventure. Ho finito il libro in tre giorni. Nel 2001, con l'uscita del primo film, quella che era una passione individuale diventò una mania collettiva... e una gara a chi finiva per primo i nuovi capitoli. Ogni tanto li rileggo: mi ricordano che per superare le difficoltà bisogna avere coraggio e combattere per ciò in cui si crede. Una lezione utile anche per i bambini di oggi. Intanto io mi sono trasferita a Londra da più di due anni... Forse è stata proprio la magia di *Harry Potter* a portarmi qui!»

Francesca Tamburini, vent'anni: «Mi ha aiutata ad affrontare l'adolescenza».

«Per me *Harry Potter* non è solo un romanzo: mi ha accompagnato negli anni ed è diventato un punto di riferimento» spiega Francesca, studentessa di Scienze e tecniche psicologiche di Alessandria. «Alle elementari era semplicemente una storia meravigliosa

nella quale immergermi. Crescendo, il suo mondo fantastico è diventato un rifugio dove allontanarmi dalla vita di tutti i giorni, dalla scuola e dalle piccole delusioni da preadolescente. Arrivata al liceo, ho conosciuto tanti altri "Potterhead", fan di *Harry Potter* come me, e molti sono ancora oggi i miei migliori amici. Nonostante i vent'anni compiuti, continuiamo a rileggere i sette libri e a sognare, forse ancora di più di quando eravamo bambini. Grazie a Harry, Ron e Hermione abbiamo imparato i valori dell'amore, del sacrificio, della determinazione e, soprattutto, dell'amicizia. Siamo cresciuti con i personaggi di questa saga, e loro con noi. Hogwarts è stata, e è sarà la nostra casa. Sempre.»

Leonardo Beducci, dieci anni: «Il mio preferito è Ron, un amico sincero».

«Ho scoperto *Harry Potter* guardando il film insieme alla mamma» dice Leonardo, che ha appena finito la quarta elementare a Milano. «Ed è scattata subito la scintilla. Ho tutti i libri e tutti i dvd. Con gli amici abbiamo inventato anche un quiz per vedere chi ne sa di più: io vinco sempre! Il mio personaggio preferito è Ron, perché è un grande amico. Ma la cosa più bella di *Harry Potter* è che è una storia piena di avventura e di magia. Ci sono momenti che fanno ridere, come quando Ron cerca di fare un incantesimo con la sua bacchetta rotta, e invece di fare vomitare lumache a Draco comincia a vomitare lumache lui... Ma anche momenti tristissimi, come quando Cedric muore per ordine di Voldemort. Leggendo i libri mi sento trasportato nella scuola di Hogwarts. E insieme a Harry, Ron e Hermione divento il quarto maghetto della compagnia.»

500 le copie della prima tiratura in inglese di *Harry Potter e la pietra filosofale* nel 1997. È l'unico libro firmato Joanne Rowling, diventata poi J.K. per paura che un'autrice donna allontanasse i lettori maschi.

Matteo Nucci

Se partecipare al premio Strega significa far pubblicità alla Toyota

«minima&moralia», 22 giugno 2017



«Se si partecipa a una gara lo si fa per vincere e per confrontarsi e per portare in giro il proprio libro. Ma che c'entra la pubblicità?»

«Ma come, Matteo, non lo sai che ci sono regole d'ingaggio?» mi ha domandato uno degli altri quattro finalisti di questa edizione del premio Strega, pochi giorni fa a Salerno, durante la prima delle presentazioni previste prima della serata finale. «Certo che lo so,» gli ho risposto «ma fare pubblicità alla Toyota non era fra le regole d'ingaggio».

Chi partecipa al premio Strega è bene che sappia una serie di cose. Si tratta del premio letterario più importante e complesso del nostro paese e dunque conviene informarsi. Sono parecchie le questioni ma certo gli impegni da prendere nel caso in cui si entri fra i cinque finalisti non vanno sottovalutati. Nessuno chiede a chi partecipa di firmare e promettere ufficialmente alcunché ma esiste un accordo implicito che del resto conviene a tutti quanti. Nelle settimane fra l'elezione della cinquina e la serata finale il premio organizza una serie di incontri in tutta Italia. La cinquina viene presentata al pubblico e si parla dei rispettivi libri. Chi mai vorrebbe astenersi? Lo si può fare. È lecito ma certo sconveniente. Nei confronti di chi organizza il premio, certo. Ma soprattutto nei confronti del proprio editore, del proprio libro e di sé stessi. Perché se si partecipa a una gara lo si fa per vincere e per confrontarsi e per portare in giro il proprio libro. Ma che c'entra la pubblicità? Francamente sono rimasto allibito quando l'ufficio

stampa di Ponte alle Grazie, all'indomani della cinquina, mi ha inoltrato una mail della Fondazione Bellonci, in cui venivano illustrate le richieste di Toyota Motor per i cinque finalisti. Si tratta di un testo molto interessante, tipico esempio di marketing dei nostri tempi. In sostanza, si chiede ai cinque finalisti di scrivere un racconto fra le sei e le otto cartelle da consegnare entro il 30 giugno. La narrazione deve essere «partecipata, ibrida, dinamica» per raccontare «una storia in movimento» ossia quel che di buono porta il movimento: conoscere persone, esplorare nuovi luoghi, arricchire il proprio punto di vista eccetera. Questi racconti saranno scaricabili on line dai siti Toyota e premio Strega, nonché pubblicati in un cartaceo stampato da Toyota per un «pubblico d'eccezione». Non è finita qui. I cinque scrittori dovranno anche rendersi disponibili per uno shooting di circa quattro ore da cui verrà tratto un video-pillola di novanta secondi, «una sorta di diario di bordo dei singoli scrittori in tour a bordo di una Toyota Prius». Ho letto e riletto questa straordinaria mail. Nulla contro la lingua dei pubblicitari, ma che c'entra col premio Strega? E perché io avrei dovuto partecipare a questo genere di operazione pubblicitaria? Se mi avessero chiesto, prima di iniziare la competizione letteraria, che questa sarebbe stata una delle «prove da superare», avrei potuto pensarci, considerare le

possibilità, magari avrei anche accettato, chissà, la storia non si fa con i se e con i ma. Fatto sta che non ne sapevo nulla, non avevo firmato nulla e certo non mi pareva in alcun modo edificante partecipare all'iniziativa. Così ho risposto immediatamente negando il mio consenso alla fondazione. Subito ho ricevuto la mail della responsabile comunicazione di Toyota Motor in cui mi veniva spiegato sostanzialmente che: «Insieme stiamo lavorando a un progetto di comunicazione, a un racconto sull'essere umano come protagonista del movimento e del miglioramento continuo, temi in cui noi crediamo da sempre e che guidano ogni nostra attività. Non si tratta quindi di una campagna pubblicitaria ma di un racconto che sarei felice di descriverle nel dettaglio; vorrei anche condividere con lei la nostra visione e altri progetti...». Ho quindi risposto che la si poteva chiamare visione, progetto di comunicazione o pubblicità, per me cambiava poco nella sostanza, perché comunque non avrei aderito.

E qui è venuto il bello. Toyota ha diffuso ugualmente un comunicato in cui io comparivo tra i partecipanti. Il **comunicato**, tuttora in rete, è stato ripreso da molte testate e, benché io non abbia granché da difendere della mia immagine, mi sono veramente indignato. Ho scritto un post su facebook per smentire la mia partecipazione. Il post è stato ripreso da «Il Libraio». Ero a Salerno a parlare del libro, appunto. E tutto sembrava a posto.

Evidentemente non mi riguarda e non deve riguardarmi quel che scelgono di fare gli altri finalisti. Dopo aver spiegato all'unico che mi interpellava che

una cosa è far pubblicità a un marchio quale che sia e un'altra è andare in giro per l'Italia a presentare il libro, dopo aver aggiunto che le presentazioni erano in programma fin dal principio e la pubblicità no, me ne sono tornato a Roma. Qui ho scoperto, ieri, da un comunicato d'agenzia che «il progetto Libro in movimento voluto dal premio Strega e Toyota andrà avanti malgrado la defezione di uno dei finalisti, Matteo Nucci, autore di *È giusto obbedire alla notte* (Ponte alle Grazie). Ad affermarlo è la stessa casa automobilistica giapponese che sottolinea: «Andremo comunque avanti. Si tratta» spiega a Adnkronos Patrizia Brunetti, responsabile comunicazione corporate «di un progetto di comunicazione e non di una campagna pubblicitaria. Agli scrittori non abbiamo chiesto di essere dei testimonial, ma soltanto di raccontare la loro idea del movimento». Ma se questo mi era già ben chiaro, non avevo previsto il geniale e sottile cambiamento di prospettiva. Prosegue l'agenzia: «C'è chi parlerà del movimento in termini spirituali o letterari,» ipotizza Brunetti «chi descriverà il movimento come “viaggio” per realizzare il proprio libro. In ogni caso non c'è alcun vincolo da parte degli scrittori». Quanto infine all'uso di una Toyota Prius, auto pioniera della tecnologia ibrida, Brunetti precisa che potrebbe essere «un facilitatore del racconto. In realtà, non c'è alcun obbligo di usarla».

Questa la storia. Sottolineo che usare «defezione» per il mio rifiuto di aderire è di per sé un errore piuttosto grossolano che dimostra l'arroganza di chi parla, certo che uno abbia già aderito poiché cooptato. Defezione si dà quando si abbandona un gruppo o si

«Vi immaginate **scrittori stranieri** con cui non ho alcuna intenzione di paragonarmi a bordo di una macchina mentre scrivono il loro diario? Ve li immaginate mentre in una manciata di giorni **si affannano** per mettere insieme una decina di cartelle da consegnare gratis a uno sponsor, a una casa automobilistica?»

diserta o si viene meno alla parola data. Io, in questo caso, non sono mai stato dentro alcun gruppo se non alla cinquina del premio Strega. Leggo ora su «Libero» addirittura che la mia defezione sarebbe «polemica». Perché se in Italia si dice di no si è polemicisti. Se si mette in discussione una richiesta grottesca si è rompiscatole. Ma tanto per fare dell'esterofilia, così in voga da noi: ve lo immaginate il premio nazionale di qualsiasi altro paese che all'indomani della definizione della sua shortlist dia per scontata la presenza dei finalisti in un progetto di questo genere? Un progetto di cui gli scrittori non erano stati messi a parte? Vi immaginate scrittori stranieri con cui non ho alcuna intenzione di paragonarmi a bordo di una macchina mentre scrivono il loro diario? Ve li immaginate mentre in una manciata di giorni si affannano per mettere insieme una decina di cartelle da consegnare gratis a uno sponsor, a una casa automobilistica? Ve lo immaginate? No. Impossibile.

Dicono che ce l'ho con Toyota o con la pubblicità o con le macchine. Non so nulla della filosofia Toyota, non possiedo automobili e certo preferirei che si usassero di meno ma quando posso le uso volentieri.

Non mi frega nulla della pubblicità perché non possiedo un televisore dal 1994, ma se in un bar c'è un video con la pubblicità dei pannolini io resto incolato allo schermo come un idiota. Nulla contro nulla in assoluto. Ma posso, oggi, accettare di partecipare a una simile iniziativa?

Scrivo i miei libri per chi voglia leggerli e non per un pubblico d'eccezione e se devo scegliere un pubblico d'eccezione voglio essere io a sceglierlo. Partecipo a premi letterari per vincerli, per far leggere i miei libri, per conquistarmi la posta in gioco. Ma cosa c'entra la visione del movimento targata Toyota o qualsiasi altra casa automobilistica? Cosa significa la distinzione fra comunicazione e pubblicità? E perché dovrei comunicare e condividere la visione del mondo di un marchio di cui ignoro tutto e la cui storia non ho intenzione di studiare? E per concludere, visto che ho sempre amato il premio Strega, il più importante vitale emozionante premio letterario italiano: cosa si pensa di uno scrittore, pronto a scrivere in dodici giorni quello che chiede uno sponsor, su un tema che sta a cuore allo sponsor? È questa la nuova idea di letteratura a cui dobbiamo uniformarci?



Annamaria Testa

Leggere. E non capire

«Sette» del «Corriere della Sera», 22 giugno 2017

Si chiamano «analfabeti funzionali»: non vanno oltre la comprensione della lista della spesa o di un cartello stradale. La colpa? Della scuola. E della pigrizia

Confrontate queste due frasi:

1. Il gatto miagola;
2. Il gatto miagola, perché vorrebbe il latte.

Tra i due gatti, e le due frasi, c'è un confine. Separa le persone capaci di leggere e di capire una frase come la numero due e le persone che oltre la numero uno non vanno. Sono gli analfabeti funzionali: quelli che possono decifrare un'insegna, un cartello stradale o un presso, ma non un bollettino postale, un grafico, un articolo come questo. Si tratta del 27,9 per cento degli italiani tra i sedici e i sessantacinque anni. Cioè di quasi uno su tre, secondo i dati Ocse-Piaac del 2016. Sono circa undici milioni di individui. Sono persone come noi: hanno un lavoro, un telefonino, una famiglia, un'automobile. Vanno in vacanza, fanno la spesa e parlano di politica con gli amici, ma possono informarsi solo per sentito dire. Sono ingegnose e mettono in atto complesse strategie per nascondere o compensare la propria condizione di analfabetismo funzionale. Magari, chiedono aiuto per leggere un modulo dicendo che hanno dimenticato gli occhiali. Intendiamoci: leggere (e soprattutto capire quel che si legge) è una prestazione tutt'altro che banale. In un bellissimo libro, intitolato *Capire le parole*, il linguista Tullio De Mauro dice che la parola scritta mette in gioco l'intera capacità di intelligenza e di vita di cui siamo dotati.

Quando noi leggiamo, il nostro cervello compie un lavoro complicatissimo, e lo fa in infinitesimi di secondo. Noi percepiamo e selezioniamo una catena di stimoli visivi (la forma delle lettere che compongono le parole sul foglio e sullo schermo) e li «fotografiamo» a gruppi con lo sguardo. Il nostro cervello li riconosce al volo, li decodifica (cioè risale al significato delle parole), li interpreta (cioè ricostruisce il senso che le parole hanno, messe assieme), li elabora (cioè connette ogni nuova frase con quelle che l'hanno preceduta) e si costruisce una rappresentazione dei contenuti del testo, mettendo in gioco tutte le sue capacità logiche, le sue memorie e le sue conoscenze. Fa tutto questo ininterrottamente e con fluidità, ma solo se è allenato. Altrimenti leggere è una fatica infernale.

Per chi legge con facilità e con piacere, l'esempio dei gatti è sconcertante. Ma dobbiamo prenderlo sul serio: è tratto dal libro *La cultura degli italiani*, in cui Tullio De Mauro dice con forza quanto è pervasivo l'analfabetismo funzionale nel nostro paese.

I dati Ocse-Piaac del 2016 ci dicono che il fenomeno non riguarda solo i più anziani, che sono andati poco a scuola e fanno mestieri non qualificati, ma anche un 9,6 per cento di ragazzi tra i sedici e i ventiquattro anni che in gran parte non studiano e non lavorano, e un quindici per cento di giovani tra i venticinque e i trentaquattro anni. Si tratta di quasi due

«Rinunciando a leggere, a scrivere e a far di conto, si disimpara anche a risolvere problemi e a pensare. E si torna indietro di almeno cinque anni di istruzione.»

milioni e mezzo di persone. Il fenomeno riguarda anche un drammatico 20,9 per cento dei diplomati (uno su cinque!), e un incredibile 4,1 per cento di laureati. Ma come può succedere tutto questo? I motivi sono diversi. Il primo è che analfabeti funzionali si diventa. Lo conferma il pedagogista Benedetto Vertecchi: chi non esercita le competenze che ha imparato a scuola, nel tempo le perde. Disimpara a leggere e a scrivere chi non affronta mai testi più lunghi e complessi della lista della spesa. Disimpara a far di conto chi si affida solo alla calcolatrice del telefonino. Nel corso del 2016, secondo gli ultimi dati Aie, il sessanta per cento degli italiani (laureati compresi) non ha aperto un libro di qualsiasi tipo: neanche un ricettario di cucina, una guida turistica, un manuale o un ebook. Il guaio è che, rinunciando a leggere, a scrivere e a far di conto, si disimpara anche a risolvere problemi e a pensare. E si torna indietro di almeno cinque anni di istruzione. In altre parole: anche chi ha fatto le scuole superiori può ritrovarsi con capacità di lettura, scrittura e calcolo da scuola media. E chi ha fatto le superiori proprio male, o le ha interrotte, precipita giù, giù fino alle elementari. Il secondo motivo è che piove sempre sul bagnato. Non solo gli analfabeti funzionali faticano di più a trovare lavoro, fanno lavori meno gratificanti e sono meno pagati, ma hanno molte meno occasioni di fare formazione, aggiornarsi e imparare qualcosa di nuovo; sono anche poco interessati a partecipare. Lo fa solo il quattordici per cento, mentre oltre la metà (il cinquantasette per cento) delle persone che hanno già buone o ottime competenze continua a formarsi. Il terzo motivo riguarda la scuola. Il nostro sistema scolastico viene progettato tra il 1923 e il 1925 con la riforma Gentile. È una scuola di élite, adatta alle classi dirigenti di un paese di analfabeti. Funziona

bene ma esclude, e non include. Nel 1963 la scuola d'avviamento, pensata per indirizzare i ragazzi più poveri al lavoro, viene cancellata. Si istituisce la scuola media unica, con obbligo di frequenza fino a quattordici anni. Ma gli insegnanti non sono preparati ad accogliere i figli delle classi più disagiate: ragazzini che a casa non hanno libri e non godono della formazione che una famiglia di buona cultura offre attraverso i viaggi, gli incontri, le semplici chiacchiere a tavola. Lo denuncia don Milani, nel 1967, con il libro *Lettera a una professoressa*. Il risultato è che il livello medio della preparazione cala e il problema si sposta alle superiori: lo si è affrontato con decenni di ritardo e non può ancora dirsi risolto. Intendiamoci: oggi nella scuola italiana tanti insegnanti meravigliosi lavorano in condizioni difficili, affrontando anche la nuova sfida di alfabetizzare bambini che provengono da culture diverse e lontane e parlano poco o niente l'italiano. Ma ci sono anche insegnanti impreparati: all'ultima selezione per diventare maestri di ruolo nella scuola elementare, tenutasi a Bologna, solo il ventiquattro per cento dei candidati ha superato la prova scritta. «Chi si è presentato non aveva la valigia degli attrezzi per entrare in una classe» ha commentato il direttore Stefano Vasari.

Il quarto motivo è connesso con il terzo. La scuola è fatta di insegnanti, prima ancora che di edifici o di burocrazie ministeriali, e i buoni insegnanti devono essere gente tosta, motivata e preparata. Andreas Schleicher, capo del programma internazionale Ocse-Pisa, lo ripete da anni: hanno un'istruzione migliore i paesi che valorizzano gli insegnanti, ne riconoscono e onorano il ruolo sociale, li pagano bene. Da noi, l'insegnamento viene ancora troppo spesso vissuto come una mediocre ma comoda soluzione

di ripiego. Per cambiare un intero paese attraverso l'istruzione bastano due generazioni, dice Schleicher: ci è riuscita la Corea del Sud, che negli anni Sessanta aveva il livello di sviluppo dell'Afghanistan di oggi. E per ridurre le disuguaglianze e migliorare la prestazione degli studenti bastano dieci anni: la Germania

ce l'ha fatta tra il 2000 e il 2010. Bisogna però volerlo e saperlo fare. L'alternativa è restare in fondo alle classifiche internazionali delle competenze, dopo la Spagna e prima della Turchia, del Cile e dell'Indonesia. E pazienza se il gatto continua a miagolare, e troppo pochi capiscono che vorrebbe il latte.



Il matrimonio è stato messo a repentaglio dall'amore. Dopo il Romanticismo è diventato inevitabile unirsi in matrimonio per amore, e scioglierlo se l'amore non c'era più. Quando l'amore non c'era affatto, il matrimonio non perdeva nulla per strada, semmai acquisiva qualcosa attraverso la consuetudine e la domestichezza. L'amore è una forza necessaria ma destabilizzante, capricciosa e incontrollabile, e la convinzione che si abbia diritto alla felicità, se non a possederla a bramarla e reclamarla (dunque un diritto ipotetico, il diritto a ottenere qualcosa che quasi mai si ha piuttosto che a conservare ciò che effettivamente si ha) conduce alla frustrazione. Il matrimonio è la tomba dell'amore solo nel caso vi sia qualcosa da uccidere: altrimenti prevale in esso un aspetto funzionale, pratico, sociale, protettivo, procreativo. Ecco perché è esemplare del modello di vita borghese: in esso agisce fortissima l'aspirazione al riconoscimento. Dunque si potrebbe invertire il detto: l'amore è la tomba del matrimonio.

Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, Rizzoli

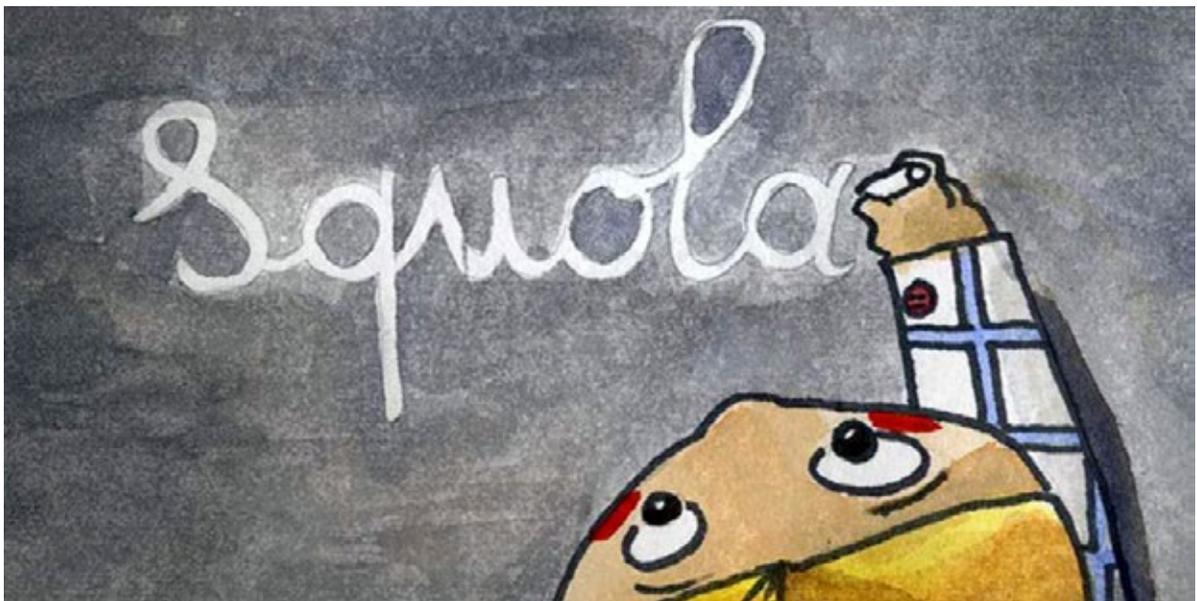
Giuseppe Antonelli, *E tu che analfabeta sei?*, «Sette» del «Corriere della Sera», 22 giugno 2017

Una celebre canzone di Totò parlava di un cuore analfabeta che aveva imparato a leggere e a scrivere soltanto la parola «amore». Ma più che una questione di cuore (o di «quore»), l'analfabetismo è una questione di testa, o meglio: di testi. Ormai da qualche anno, infatti, l'attenzione si è spostata dall'analfabetismo strutturale (quello di chi letteralmente

non sa leggere né scrivere) all'analfabetismo funzionale, quello di chi non sa capire o produrre adeguatamente un testo. Al centro dell'attenzione c'è ora la *literacy*, cioè la competenza alfabetica funzionale alla comprensione e all'utilizzazione pratica di un testo scritto. La mancanza di una sufficiente literacy è definita in italiano «illetteratismo»: una condizione nella quale si troverebbe circa un terzo della nostra popolazione. La definizione suona ambigua, in realtà, visto che in passato rimandava a coloro che non

conoscevano il latino (Dante scrive il *Convivio* in volgare pensando ad «alcuno illitterato») o che rifiutavano gli eccessi dell'abbellimento letterario («l'illitteratismo di Pascoli»). Oggi invece si riferisce a chi è in grado di decifrare o scrivere solo frasi elementari. «Il gatto miagola» era l'esempio che Tullio De Mauro faceva nel libro-intervista intitolato *La cultura degli italiani*; spiegando che, per mandare in crisi molti nostri connazionali, bastava aggiungere poco di più: «Il gatto miagola, perché vorrebbe bere il latte». Per scegliere il brano da mettere in apertura sono stati presi in considerazione diversi tipi di testo. Una guida turistica di larga diffusione, l'editoriale di un grande quotidiano, un saggio diventato un best seller. Alla fine, la scelta è caduta sul romanzo vincitore dell'ultimo premio Strega: *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati (Rizzoli, il brano è a p. 419). E questo non solo per difendere le ragioni della letteratura, un tempo terra d'elezione della lettura e oggi alla disperata ricerca di nuovi elettori. Ma anche, e soprattutto, perché il brano rappresenta – stando ad alcuni parametri linguistici – un esempio di perfetta medietà. La scala di valutazione Gulpease, basata sulla lunghezza delle parole e delle frasi, va da zero (massima

difficoltà) a cento (massima leggibilità). Il punteggio totalizzato da questo brano è cinquanta. Ovvero un testo ritenuto quasi incomprensibile per chi ha una licenza elementare (circa il sette per cento degli italiani adulti), difficile per chi ha una licenza media (intorno al trentatré per cento), facile per chi ha una licenza superiore (più del quaranta per cento) o a maggior ragione una laurea (meno del venti per cento). Un bell'esempio di lingua letteraria che non perde il contatto con la realtà circostante. Eppure: quanti rischierebbero di perdere il filo di fronte a frasi che non rinunciano a qualche inciso e subordinata, a volte allontanando pericolosamente soggetto e verbo? E quanti potrebbero avere dubbi sul significato di espressioni come «mettere a repentaglio», di sostantivi come «dimestichezza», verbi come «bramare», aggettivi come «procreativo»? Il dizionario di De Mauro classifica queste parole come «comuni» (tranne «repentaglio», considerata più rara). Ma i risultati delle ultime indagini fatte in scuole e università – e l'inesorabile analfabetismo di ritorno di chi ha lasciato da tempo gli studi – portano a essere meno ottimisti. Il gatto che miagola se ne sta nascosto sotto al tavolo. Gli illitteratisti anonimi sono tanti, e hanno bisogno del nostro aiuto.



Simone Sbarbati

Cos'è Canicola bambini

«Frizzifrizzi», 23 giugno 2017



Intervista a Liliana Cupido, fondatrice insieme a Edo Chierogato di Canicola bambini, originale spaccato dell'editoria per l'infanzia a fumetti

In oltre dieci anni di attività, la casa editrice indipendente Canicola, di base a Bologna, ha rappresentato uno dei più luminosi fari nel mondo del fumetto d'autore pubblicato nel nostro paese.

In una recente **intervista** a «minima&moralia», la giovane Bianca Bagnarelli, uno dei nomi di punta del nuovo fumetto italiano, parlando di autoproduzioni ha dichiarato che «la mia generazione ha trovato un solco tracciato da Canicola e si è mossa di conseguenza».

Lo scorso aprile, durante la Children's Book Fair e dopo aver piazzato via web qualche indizio di grandi novità in arrivo, Canicola ha lanciato ufficialmente la sua «costola» dedicata ai bambini: **Canicola bambini**, appunto.

Una scommessa coraggiosa, visto il desolante panorama dell'editoria per l'infanzia a fumetti e un'offerta editoriale che nella fascia sette-dieci anni va poco al di là del classico *Topolino* – niente contro *Topolino*, ci sono cresciuto, ci siamo cresciuti tutti, ma è giusto che le spugne che hanno i bimbi al posto del cervello si mettano alla prova anche con qualcos'altro.

Con un logo che è una versione baby di quello di Canicola e rappresenta un bambino su un triciclo «rombante», una collana che si chiama Dino Buzzati, in omaggio a uno dei più grandi narratori italiani, e un progetto visionario e pressoché unico qui da

noi, Canicola bambini ha debuttato con due libri, entrambi a fumetti ed entrambi a colori.

Il primo è la rivisitazione di una fiaba classica, *Hänsel e Gretel*, a opera dell'artista tedesca **Sophia Martineck**; il secondo è una storia inedita, *La mela mascherata*, scritta e disegnata da Alessandro Martorelli, in arte **Marroz**, tanto giovane quanto cristallino talento di cui abbiamo parlato più volte su «Frizzifrizzi». A raccontare l'iniziativa, la genesi delle due pubblicazioni, e come e perché Canicola bambini non è soltanto una collana ma un più ampio progetto non solo editoriale ma anche pedagogico, è Liliana Cupido, che con Edo Chierogato porta avanti Canicola. Liliana l'ho incontrata qualche settimana fa, nella sede della casa editrice in via Ranzani, a Bologna, che per lo zampino di un destino che evidentemente ama i bei loghi, è proprio accanto a un club di appassionati di motociclismo storico.

È solo un caso, visto il logo di Canicola, che siate vicini a quel club, giusto?

Sì, solo un caso.

Ok, tolto questo dubbio che mi ha assillato per tutte le rampe di scale, passiamo alle cose serie. Canicola bambini: si chiamava così anche un'antologia che avete pubblicato nel 2011 (bellissima, tra l'altro, ce l'ho anche io).

«Il fumetto può **dialogare** con tutte le forme artistiche, basta solo trovare una chiave d'ingresso plausibile. Per farlo bisogna studiare delle metodologie: non ci si può improvvisare!»

È stata quella la scintilla che ha acceso l'idea?

Con quell'antologia, che vinse anche un premio Boscato al Treviso Comic Book Festival, decidemmo di avventurarci su un terreno che fino ad allora non avevamo mai esplorato, non avendo mai prodotto prima qualcosa per bambini. Volevamo fare qualcosa di diverso rispetto a ciò che si poteva trovare in libreria. Qualcosa «alla Canicola». Decidemmo quindi di non puntare su autori specializzati nel mercato bambini e ragazzi. Sceglidemmo invece di puntare su autori, italiani e internazionali, che potessero avere una capacità visionaria e una prospettiva narrativa originale.

Ci sono storie anche molto forti, in quel volume. Sia visivamente che narrativamente.

Noi stessi l'abbiamo concepito come una sfida. Pensando: «Vediamo come reagiscono i lettori». La parola «esperimento» si addice benissimo all'antologia perché, se esami le storie una per una, non sono tutte perfettamente «centrate» sui bambini. L'idea era quella di cercare di destare stupore. Alla base dello stimolo del piacere della lettura c'è l'essere messi di fronte a qualcosa che non si conosce, qualcosa che può anche risultare inquietante. Non necessariamente incomprensibile ma magari non incasellabile.

Quello «avventurarsi» sul terreno da voi fino ad allora inesplorato del fumetto per bambini c'entrava qualcosa col fatto che voi stessi avete avuto dei figli?

Forse in maniera tangente, perché effettivamente in quel momento era nato nostro figlio, però in realtà l'antologia è andata a inserirsi in una sfera generale d'interesse che partiva già dal 2000-2001, quando io e Edo siamo entrati in **Hamelin** [...], di

cui facciamo ancora parte. In quell'ambito abbiamo avuto a che fare con tutta la sfera pedagogica e per dieci anni abbiamo lavorato anche con bambini e ragazzi attraverso laboratori, formazione... È un interesse, quindi, che ci ha sempre accompagnati.

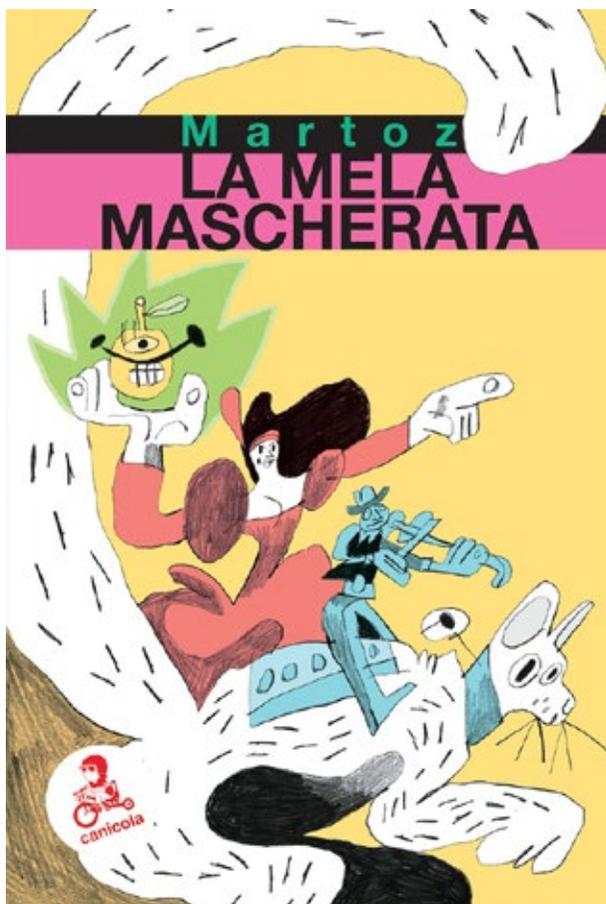
Torniamo a Canicola bambini: il progetto, i due libri usciti.

Dopo quell'antologia di sei anni fa, ci siamo messi a ragionare di più su dei canoni da rispettare, sulla leggibilità, sulla fruibilità, sulla comprensione, sullo scegliere un target più chiaro. Da lì abbiamo iniziato a elaborare un progetto che fosse più strutturato, sebbene proporzionato alle nostre (piccole) dimensioni. Due anni fa abbiamo cominciato a buttare giù le idee e abbiamo impiegato un anno per maturare davvero la fattibilità. Quando abbiamo deciso di partire, abbiamo scelto di non farlo subito con i libri ma attraverso laboratori e «metodologie Canicola bambini» in diversi tipi di situazione.

Puoi farmi qualche esempio?

Abbiamo collaborato col Teatro comunale di Bologna su un percorso di alfabetizzazione all'opera lirica attraverso il fumetto. Con il Mambo su un laboratorio che metteva in gioco un'opera della collezione permanente incrociandola con il fumetto, cercando di far vivere all'opera una seconda vita e aiutando poi i bambini a produrre un albo gigante.

L'idea dei laboratori è stata anche una questione di marketing – se così si può dire –, cioè far conoscere il brand Canicola bambini, o più una questione di ricerca vostra? Più che di marketing parlerei di presentazione di possibilità. E i laboratori sono una delle possibilità



di Canicola bambini. Però per noi si è trattato innanzitutto di ricerca. La svolta, il passaggio importante, è stato proprio quello di voler pensare ogni volta i laboratori in maniera diversa, rinnovare tutto a seconda della situazione in cui ci caliamo. Questo per dimostrare che il fumetto può dialogare con tutte le forme artistiche, basta solo trovare una chiave d'ingresso plausibile. Per farlo bisogna studiare delle metodologie: non ci si può improvvisare! Per questo i dieci anni di esperienza in Hamelin sono stati e sono fondamentali.

Che alfabetizzazione hanno i ragazzini, mediamente, rispetto al fumetto?

Molto povera di conoscenza e arricchimento. Se parliamo di storie a fumetto d'autore, diciamo che è

praticamente nulla. Nello stesso tempo, l'approccio al fumetto è naturalissimo e quindi questo spiega come mai i bambini, pur non frequentando alcun corso, pur non avendo insegnanti che li alfabetizzano sul fumetto, a un certo punto, dopo aver cominciato a disegnare e poi imparato a scrivere, tendano spontaneamente a far parlare i loro personaggi.

A scuola il fumetto si studia poco o niente. Eppure lo usano in molti libri scolastici.

Infatti è assurdo che non si cavalchi questa naturale propensione. A scuola, nella didattica nei programmi, praticamente c'è solo in quarta elementare un capitolo che a volte viene affrontato (e a volte no) che parla di fumetto come uno dei tanti media. Quello che noi facciamo, invece, anche in quei percorsi di alfabetizzazione più tradizionali, è proprio un grosso lavoro di promozione alla lettura: mostrare loro delle storie pubblicate, dei libri che possono trovare in libreria o in biblioteca e che non hanno niente a che fare con ciò che loro conoscevano già. Questo li stupisce sempre. In un certo senso li sconvolge, ma in maniera positiva.

In Italia c'è più sensibilità, rispetto al passato, nei confronti dell'albo illustrato. Ma col fumetto questo non succede.

Sia da parte dei genitori che da parte del personale scolastico, l'albo illustrato ha una sua collocazione: è una lettura più semplice (relativamente, perché nei buoni albi illustrati ci sono diversi livelli di lettura). Il fumetto, invece, è da una parte semplice e immediato, dall'altra può essere anche piuttosto complesso, ma la scuola dovrebbe capire che potrebbe sfruttare proprio questa complessità: è un potenziale enorme, anche per lo sviluppo di capacità cognitive, che viene assolutamente trascurato.

È così anche in altri paesi?

Da quello che abbiamo visto, dunque per esperienza diretta, in certi paesi del Nord Europa c'è una cultura del visivo molto più sviluppata. L'abbiamo sentito

fortissimamente in Finlandia, che non a caso è la patria di Tove Jansson. E poi in Francia, in Belgio... In Italia, per varie ragioni, da una grande tradizione a cui potevamo legarci e che potevamo proseguire, a un certo punto c'è stato un vuoto. Fondamentalmente si è trattato di un vuoto di produzione editoriale che ha causato quindi un vuoto di pubblico affezionato. Di conseguenza, essendo mancato un pubblico, essendo mancata un'abitudine a cercare il fumetto nelle librerie, quando poi il fumetto d'autore è – per così dire – «risorto», da cinque, sei, sette anni a questa parte, la situazione è rimasta molto difficile perché se ci sono problemi distributivi, cioè se l'editore ha problemi distributivi e di comprensione da parte del pubblico, diventa molto difficile sostenere quel prodotto all'interno della propria produzione. È

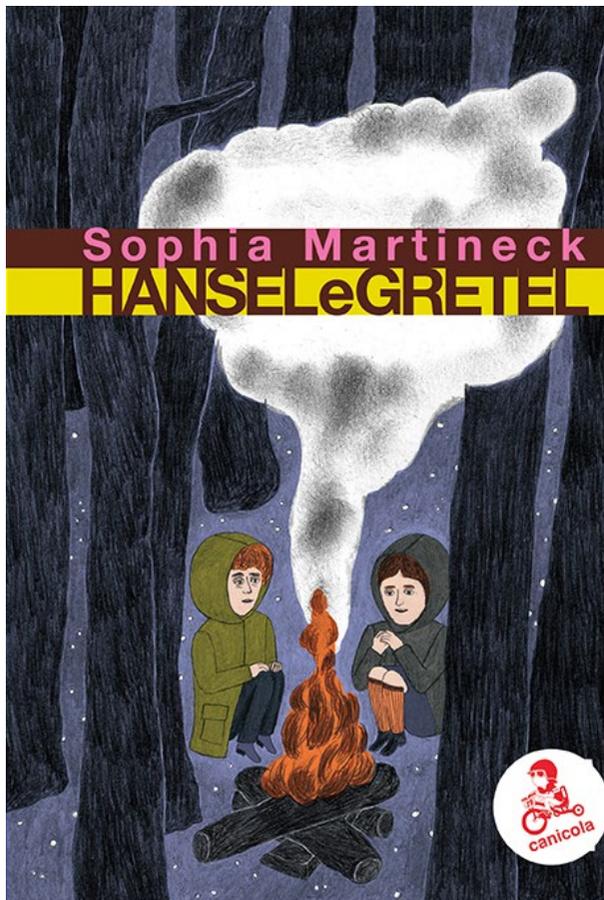
un cane che si morde la coda: le difficoltà distributive precludono delle possibilità.

Poi c'è tutta quella fascia di preadolescenti e adolescenti che si avvicina al fumetto a partire dal manga.

Ancora prima, c'è tutta quella fascia che va dai sette ai dieci anni, che sarebbe un'età ottimale a cui proporre delle buone storie a fumetti, e che potrebbe diventare un bacino di lettori fortissimi di buone storie a fumetti. A loro, nella migliore delle ipotesi, viene letto *Topolino*. Che va bene, per carità, però tutta una produzione editoriale rimane totalmente sconosciuta, alla maggior parte delle famiglie e, peggio ancora, alla scuola e alle insegnanti.

Voi siete piuttosto realistici nel valutare il potenziale pubblico dei vostri libri.

Noi sappiamo benissimo che stiamo affrontando una scommessa molto difficile. Sappiamo che il nostro pubblico potrebbe essere quello dei lettori che amano le cose sofisticate, alla Orecchio Acerbo e Topipittori, ma sappiamo di avere una chiave d'ingresso più complessa, visto che si tratta appunto di fumetto. Nonostante anche molti albi di Orecchio Acerbo e Topipittori siano complessi, hanno comunque un loro pubblico, avviato e affezionato. Da una parte, probabilmente, Canicola bambini coinvolgerà quelli che sono lettori Canicola, perché comunque la produzione per l'infanzia desta sempre curiosità e interesse in una fascia più ampia di quella dei soli bambini e ragazzi. Ma ovviamente non è questo il nostro obiettivo, perché falliremmo completamente se ci rivolgessimo solo alla «nicchia della nicchia», che è l'adulto senza figli che compra libri per bambini per «vanità» o per puro interesse personale. Non andiamo da nessuna parte se non arriviamo davvero ai bambini. Lo sforzo che stiamo facendo è proprio quello di irrompere in canali promozionali che ci erano sconosciuti, di cui non abbiamo mai avuto bisogno, cercando di creare una sorta di area che speriamo si ampli sempre di più. Quello che vogliamo far passare è che Canicola



bambini è un marchio di qualità, che merita la fiducia del lettore.

Questo è ovviamente più complicato in quei «mondi» in cui Canicola non è già conosciuto.

Stiamo parlando di prodotti che volutamente non ammiccano a una grafica infantilistica. La grafica l'abbiamo chiesta a Sarah Mazzetti, consapevoli del fatto che Sarah nella vita non fa grafica per bambini. Nel retro di copertina abbiamo deciso che metteremo sempre due strisce di fumetto perché deve essere chiaro che di fumetto si tratti. Il logo invece è di Vincenzo Filosa, autore anche del logo di Canicola.

Come avete scelto gli autori dei primi due libri, Sophia Martineck e Martoz?

Hänsel e Gretel di Sophia Martineck è stato il primo libro a cui abbiamo pensato come Canicola bambini. L'obiettivo era di iniziare con una fiaba, in modo tale da lavorare sia su degli inediti che su dei grandi classici. Quelle delle fiabe, tra l'altro, era un terreno inesplorato per Canicola.

Chi ha scelto la fiaba, lei o voi?

Noi. E siamo andati «di pancia». Prima facendo una scelta netta, orientandoci sui fratelli Grimm invece che, per esempio, Andersen o le mille altre raccolte. Riflettendo poi su tutte le tematiche, sulle simbologie, sulle icone delle fiabe dei Grimm, abbiamo pensato che la rappresentazione dell'infanzia che c'è in *Hänsel e Gretel* fosse quella che ci interessava di più. Credo anche che l'interpretazione di Sophia sia incredibile. È riuscita a carpire il cuore di questa fiaba, che ha un picco di sofferenza pazzesco e un senso catartico di risoluzione. Oltretutto i personaggi, nel libro, inizialmente sono disegnati come fossero dei fantocci e diventano sempre più «umanizzati» a mano a mano che si va avanti.

Avete prima scelto la storia e poi l'autrice?

Sì, e lei ne è stata subito felice. La conoscevamo già perché l'avevamo coinvolta nell'antologia Canicola

Germania e abbiamo scelto lei perché il suo apparato figurativo e il suo segno sono molto fruibili. E poi per via della sua grande abilità nel muovere «teatralmente» i personaggi, caratteristica che ci sembrava perfetta per un fumetto per bambini. A differenza dell'albo illustrato, dove testo e illustrazione sono separati, nel fumetto il lettore si immerge passo dopo passo, come nei fotogrammi di un film, con le inquadrature, gli zoom.

Il libro è stato realizzato in collaborazione con il Goethe Institut Rom e la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna. Anche quello di Martoz nasce da una collaborazione. Proseguirete con questo format?

Quando è possibile sì. Le collaborazioni ci aiutano molto e possono nascere cose davvero belle.

Passiamo a Martoz.

Il libro nasce da un innamoramento, da parte nostra, di un festival che si chiama Saluti da Cotignone. Si tiene a Cotignola, un paese in provincia di Ravenna. Qui, da anni, organizzano un festival rivolto all'infanzia e alle famiglie, tutto incentrato sul visivo e sul fare. Per quindici giorni il paese diventa una fucina di laboratori ed esperienze di ogni tipo: i bambini vengono fatti dormire in tenda e la sera concerti, spettacoli di teatro pensati sia per adulti che per piccoli. E non è il solito festival che per qualche giorno «tira fuori dal cilindro» qualcosa che non ha niente a che fare col territorio, perché la cosa bella è che a Cotignola c'è una Scuola arti e mestieri dove tutto l'anno si susseguono dei laboratori pomeridiani, per cui dopo la scuola i ragazzi delle elementari e delle medie sanno che possono andare lì e avere una cornice per delle attività creative – ma non del tipo «ti metto lì, ti parcheggio a disegnare», si tratta di belle attività.

Wow, non lo conoscevo. Sembra quasi di stare in un altro mondo.

C'è un'altra cultura, sembra di non essere in Italia. I bambini «masticano» il fumetto, il visivo, il disegno

tutto l'anno e c'è proprio un approccio completamente diverso, più spontaneo e maturo, al mondo del fumetto, perché ci sono operatori che tutto l'anno portano avanti dei percorsi. Al festival dell'anno scorso, con Canicola abbiamo tenuto quattro giorni di laboratori e, vista l'energia viscerale che abbiamo sentito, abbiamo subito pensato di proporre loro un progetto. La scelta è caduta immediatamente su Martoz. Lui all'epoca stava ancora lavorando al libro *Amore di lontano* e, avendolo conosciuto, ci è sembrata la persona giusta.

Chi conosce le opere di Martoz potrebbe pensare che sia un'idea folle coinvolgerlo in un fumetto per bambini.

Sì, perché il disegno di Martoz non è che sia proprio un disegno edulcorato, infiocchettato, e sia in *Remi Tot in Stunt* che in *Amore di lontano* ha saputo coinvolgere il lettore in un turbinio narrativo incredibile, dove anche l'incomprensione fa parte della fruizione della storia. Però abbiamo deciso di puntare tutto sulla forza del suo disegno, vedendo anche la serietà e la maturità con cui aveva affrontato i lavori precedenti. Essendo la prima volta che si confrontava con un progetto rivolto ai bambini, lui è andato in crisi e ha messo in discussione veramente tutto, sia in termini di disegno sia in termini di «pulizia» della narrazione. Ha capito che con i bambini non doveva cadere nel rischio dell'incomprensione e quindi è riuscito a essere estremamente limpido e chiaro in termini narrativi pur senza rinunciare a una certa sua complessità, fatta di elementi sì folli, che però danno un ritmo e non danneggiano la comprensibilità.

Come si è sviluppata questa collaborazione con Cotignola?
Evitando qualsiasi tipo di prodotto didascalico, Martoz si è messo in gioco per creare un racconto che

avesse alla base degli elementi realmente appartenenti alla storia del paese, piena di personaggi incredibili: artisti, maestri, musicisti con una vocazione pedagogica. Ha fatto un'immersione di due giorni nella storia e negli aneddoti di Cotignola, rendendo omaggio a una delle figure più importanti del paese, Luigi Varoli, ceramista, pittore, musicista, maestro. Avendo anche un interesse profondo per la Storia, quella con la *s* maiuscola, Martoz ha semplicemente preso da tutti i racconti su Varoli e gli altri quello che gli interessava di più, calando persone realmente esistite in una storia completamente inventata che però ha continue citazioni e rimandi alla realtà. Il tutto è stato un processo molto spontaneo da parte sua, e credo che se non fosse stato così non avrebbe funzionato.

Perché la collana l'avete chiamata Dino Buzzati?

È un omaggio all'autore e alla sua visionarietà. E un buon auspicio per le nostre storie, che vorrebbero avere quella magia che lui ha saputo creare, coniugando il fantastico col quotidiano e risultando sempre leggibile.

Quando uscirà il prossimo libro?

Il nostro obiettivo è raggiungere due titoli nel corso di un nostro anno editoriale (che va da aprile a novembre). Nell'economia della nostra produzione questo è già un numero incisivo. Si tratta di un progetto utopico, che stiamo anche affrontando in maniera assolutamente utopica. Nel tempo dedicato a uno solo di questi libri – confrontandoci con l'autore, consigliando, discutendo – un grosso editore probabilmente ne avrebbe fatti uscire quindici. Però noi i libri li facciamo così, li sappiamo fare così, ci piace farli così.

«Nel fumetto il lettore si immerge passo dopo passo, come nei **fotogrammi di un film**, con le inquadrature, gli zoom.»

Domenico Scarpa

Il mite inesorabile «Ponchi»

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 25 giugno 2017

L'editor einaudiano Daniele Ponchioli fece di tutto per restare anonimo ma finì tra i personaggi di due grandi romanzi

Bisogna partire dalla sua scrittura, che era scorrevole e rotonda, così nitida da poterla riprodurre a stampa: una calligrafia regolare ma non normografica, senza svolazzi adulti né ritardi infantili, imperturbabile e sincera. La scrittura di Daniele Ponchioli era un buon conduttore di fatti, idee, ritratti di persone; questa apparenza, tuttavia, corrispondeva solo in parte alla natura di lui. Di certo corrispondeva al profilo che ne tracciò Giulio Bollati, già suo collega di studio alla Normale di Pisa, nel chiamarlo a lavorare a Torino all'Einaudi: «Carattere mite e schivo, modesto fino alla mania e grande e metodico lavoratore».

C'era in realtà molto altro. Calvino, che a lui dedica l'«iper-romanzo» *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in quel libro attribuisce un insieme di suoi lineamenti al dottor Cavedagna, il quale possiede «la pazienza sconsolata delle persone troppo nervose e il nervosismo ultrasonico delle persone troppo pazienti». In un altro grande romanzo di cui si dirà più avanti, un personaggio da cui pure – fin dalla prima comparsa – tralucono somiglianze con Ponchioli si manifesta schiavo «della tremenda tirannia della carta stampata, dell'opera minuziosa, rompischiene,

Ha lo sguardo degli antichi cronisti.

contadinesca, che c'era dietro ogni libro». Nato nel 1924 a Viadana, nella Bassa mantovana, Ponchioli aveva effettivamente origini contadine. All'Einaudi, dove entrò nel 1951, diventò presto il redattore capo, ma qui contava la prima metà del doppio sostantivo: era lui l'uomo della fatica prosaica, era la grazia preveniente che storna la disgrazia editoriale, il refuso tremendo, magari a sfregio sulla costola del libro, oppure – come nel romanzo di Calvino – la confusione di sedicesimi che manda in malora tutto lo stock delle novità. Dal 22 ottobre 1956 al 10 febbraio 1958 Ponchioli tenne un diario di lavoro, che scrisse a penna su «due grossi menabò della collana Supercoralli». La sua pubblicazione è un grande merito di Tommaso Munari e delle Edizioni della Normale (*La parabola dello Sputnik. Diario 1956-1958*); non si sa (né l'apparato lo specifica) se esistano diari successivi, benché qualche indizio lasci credere di sì. E se queste quasi trecento pagine fitte fanno subito desiderare dell'altro è perché il diario di Ponchioli prende posto tra le fonti indispensabili per ricostruire la storia degli anni Cinquanta in Italia: la storia in senso assoluto, non quella editoriale o culturale. Uomo d'industria, uomo di ritmi da esaurimento nervoso (ne ebbe più d'uno, e li documenta), Ponchioli ha lo sguardo degli antichi cronisti. Nel 1956 l'impresa Giulio Einaudi Editore è come una cittadella del basso Medioevo, un libero

comune cinto di molteplici assedio: la crisi del Pci e dell'intera sinistra, imminente l'invasione dell'Ungheria da parte delle truppe sovietiche; la concorrenza di editori nuovi quanto aggressivi, tra cui svetta Giangiacomo Feltrinelli; l'ansia di trovarsi sempre all'avanguardia, saldi sulla semiretta verso il futuro – e nel presente, viceversa, l'assillo di una crisi finanziaria che mette a repentaglio l'azienda o almeno la sua autonomia, al punto che non è chiaro quali esiti avrà la licenza su una selezione del catalogo, accordata a un concorrente grande e solido (Arnoldo Mondadori), e la cessione del suo spicchio scientifico-tecnico a un collega (Paolo Boringhieri) che sta mettendosi in proprio.

Malgrado la presenza di un'assemblea (corrispondente alle riunioni del consiglio editoriale, che si tengono il mercoledì), Casa Einaudi è una signoria più che un libero comune. Da questa cronaca Giulio Einaudi emerge come un autocrate, ammirato e subito dagli uomini del suo corteggio: un genio capace di tutto, da cui ci si può aspettare di tutto, consapevole che tutto gli è permesso. Come un capo di Stato, per deplorare il soffocamento della rivolta ungherese indirizzerà al consiglio di sicurezza dell'Onu un lungo telegramma, e toccherà a Carlo Fruttero (che con sbigottito aplomb narra l'episodio nelle sue «memorie retribuite», titolo *Mutandine di chiffon*) stenderlo in lingua inglese e diramarlo nottetempo. D'altronde, ai lavori della cellula comunista «Giaime Pintor», espressione della casa editrice, partecipano non solo intellettuali impegnati come Italo Calvino o Massimo Mila, ma anche nomi che solo qualche bene informato saprebbe oggi associare alla sinistra: Luciano Foà, futuro fondatore dell'Adelphi, il medesimo Fruttero, il suo collega ma non ancora socio Franco Lucentini.

I dirigenti del Pci che «tacciano ed equilibriscono» (così Ponchioli) di fronte alla rivolta di Budapest, il loro capo Palmiro Togliatti immobile «come un vecchio rentier soddisfatto di sé» (così Calvino), ci permettono di registrare giorno dopo giorno per quali vie un insieme straordinario di scrittori, di studiosi, di editor (tutti maschi: maschilista è l'Einaudi dell'epoca), dotati al massimo grado di visione strategica,

furono costretti a impantanarsi nella tattica. Dal maggio 1957 al gennaio 1958 la cronaca di Ponchioli comprende anche i verbali del mercoledì: i quali si saldano con le riunioni commerciali – tenute il giovedì, d'importanza pari se non maggiore – e con le serate, le gite, i fine settimana del gruppo redazionale: nel Monferrato, a Stupinigi, al lago di Candia, all'abbazia di Vezzolano, a Ala di Stura dove Einaudi s'è costruito una casa. Il 5 ottobre 1957 sarà appunto Ponchioli, in una di queste libere uscite, ad avvistare per primo lo Sputnik: «Grosso e luminoso come Venere, passa sulle nostre teste e compie una parabola perfetta scomparendo nella caligine verso Chieri». Nessun altro libro ci consente di vivere dall'interno la vita di una casa editrice intorno alla quale orbitava tutto un mondo. È, naturalmente, un libro da cui si potrebbe raccogliere un'infinità di pettegolezzi: ma equivarrebbe a sprecarlo. Bisogna prendere esempio da Ponchioli, uno che – citando sempre il romanzo innominato – «vedere il suo nome stampato gli dava fastidio, era una delle sue fobie». Il 31 gennaio del 1958 Giulio Einaudi rivolge al «Ponchi» una richiesta: vuole leggere il diario. Il diario s'interrompe dieci giorni più tardi. Non sappiamo come sia andata, ma possiamo dire che nessuno avrebbe potuto offendersi, nemmeno di fronte ai giudizi più drastici: perché sono miti benché inesorabili, anche quando riferiscono fatti intimi, propri o altrui.

Semplicemente, Ponchioli ha saputo salvare e tramandare le voci segrete e il segreto delle voci. Lo avevano compreso Fruttero&Lucentini, che nel 1979 [...] in *A che punto è la notte* fecero rivivere il quid della sua persona nel personaggio del dottor Monguzzi: nel redattore editoriale Monguzzi, nel «Monga»: nella sua bontà e nella sua nevrosi, nel genio che dimostra come decifratore di indizi, nel suo difendere l'ossessione del lavoro ben fatto, nella sua delicatezza che piuttosto che perdere la propria vita se la dimentica: in quel «paziente, tenace, indefesso andirivieni» da cui veniva fuori grazie a lui, grazie al Monga, «la semplificazione (a volerla chiamare così)».

Emanuela Carucci

La libreria senza libri, il nuovo miracolo napoletano

«il Giornale», 25 giugno 2017



In una città dove sopravvivono solo le pizzerie,
Claudia Migliore ha lanciato una sfida: trasformare
i lettori in librai

«La cultura al Sud non è un bene primario. Nascono e sopravvivono solo pizzerie e friggitorie.» Claudia Migliore, quarantasei anni, moglie e mamma di due bambini, ha un gusto particolare per le sfide, meglio ancora se in ballo ci sono i libri, la lettura, quei beni così fragili eppure indispensabili per far crescere in una comunità proprio la cultura, la coscienza critica, la democrazia, il senso stesso della società.

Tre anni fa Claudia, che nella vita si occupa di progetti di formazione e affiancamento ai processi di modernizzazione delle pubbliche amministrazioni, volle provarci a lanciare il sasso nello stagno del Meridione scegliendo come epicentro della sfida la sua città, Napoli e la realizzazione di una libreria in cui i librai fossero proprio i lettori. Claudia, guardando proprio la sua Napoli, volle ribellarsi a quella frase di Gabriel García Márquez secondo cui «le stirpi condannate a cent'anni di solitudine non avevano una seconda possibilità». «Abbiamo aperto il 21 luglio 2014 con un solo libro: *Cent'anni di solitudine*» racconta Claudia Migliore. Quell'unico libro è la pietra su cui, tre anni fa, sorse a Napoli la comunità della libreria indipendente Io ci sto. Con una scelta precisa: i cittadini hanno deciso di diventare librai e riprendere in mano la cultura e la passione per la lettura. «Stavano chiudendo molte librerie storiche della città, da Guida a Loffredo,» racconta Migliore

«così il giornalista napoletano Ciro Sabatino scrisse il 13 maggio 2014 su facebook come la cultura partenopea stesse subendo un pesante depauperamento». Così propose: «Perché non ce l'apriamo noi una libreria?». Da lì in tanti risposero con tre parole sembrate subito, insieme, un impegno civile e morale: io ci sto. I cittadini non si conoscevano, avevano solo un comune denominatore: la passione per i libri e la voglia di riscattarli da un destino di oblio proprio come fanno i lettori e gli scrittori con la memoria. «Così, decidemmo di riunirci e lo facemmo nella sala del consiglio del Vomero. Eravamo più di quanto pensassimo, circa duecento.»

Un successo, inatteso, che rafforzò l'idea e la fece rapidamente crescere. Così sbocciarono gli alacri gruppi di lavoro, già impegnati, come api operose, dalla prima riunione. «Da subito decidemmo lo statuto, quello di un'associazione con una quota accessibile per tutti di cinquanta euro. Un gruppo si occupò del business plan, un altro» racconta ancora Claudia Migliore «della zona in cui aprire la libreria. Dopo uno studio accurato sulla popolazione capimmo che il Vomero era il quartiere più adatto». Il Vomero, quartiere borghese della capitale del Sud, si distingueva e continua a distinguersi, in particolare negli ultimi anni, per una popolazione con un'età media elevata e con un buon livello culturale. La sede



«I **cittadini** hanno deciso di diventare **librai** e riprendere in mano la cultura.»

scelta per aprire la libreria fu quella di via Cimaro-sa. «Nell'attuale sede di Io ci sto doveva trasferirsi la libreria Loffredo, poi fallita. La sede, quindi, era già stata sistemata con alcuni lavori di manutenzione. Qualche nostro cliente pensa ancora che siamo la libreria Loffredo. Noi siamo un'altra cosa ma certamente possiamo definirci una risposta contro tutto ciò che mina alla base la crescita della cultura. Noi resistiamo contro chi vuol far fallire la cultura al Mezzogiorno.»

L'8 luglio del 2014 è la prima data importante per la sfida di Claudia: l'atto di nascita dell'associazione sottoscritta da centocinquanta soci fondatori. In soli tredici giorni i preparativi per arrivare all'inaugurazione del 21 luglio 2014. «Facemmo così tanta pubblicità» ricorda Migliore «che quel giorno si presentarono più di duemila persone in libreria: una fila lunga tutta via Cimaro-sa».

Tanta gente e un solo libro, *Cent'anni di solitudine*. Messo lì a ricordare, tra le altre righe del romanzo di Márquez, una che fotografava quel momento emozionante: «Le cose hanno vita propria, si tratta solo di risvegliargli l'anima». Non mancarono critiche sferzanti, condite dalla solita, sferzante, ironia partenopea: «Uscì anche un articolo in cui si scriveva "solo a Napoli si può aprire una libreria senza libri"». Ma Claudia e la comunità dei lettori tirarono dritti sulla loro strada. Lettori e librai, un miracolo napoletano per una volta tanto senza san Gennaro. O forse sì. «La voglia di questa nuova comunità era tale» spiega ancora Claudia «che tre giorni dopo la sottoscrizione del contratto di affitto aprì. Fu un salto nel vuoto». Un salto oggi da record: l'associazione conta tra i seicento e i settecento soci e la libreria, dal 25 ottobre

2014, ha raccolto e proposto migliaia di volumi. È aperta sette giorni su sette, trenta-quaranta volontari si alternano nei turni durante la settimana ad affiancare l'unico dipendente, Alberto Della Sala, ex libraio-antiquario che ha donato alla libreria alcuni preziosissimi testi antichi. «Abbiamo i gruppi di lettura: quelli associati alle presentazioni dei libri e quelli che leggono un libro al mese. L'ultima settimana di ogni mese abbiamo l'iniziativa Old is Gold in cui si promuovono i libri usati donati dai clienti. A selezionarli un gruppo di quindici soci. Però voglio chiarire» aggiunge Claudia «che Io ci sto non è solo una libreria non a scopo di lucro, è innanzitutto un'associazione che non opera più solo nel campo culturale ma realizza anche promozione sociale perché la sua anima è caratterizzata da un forte spirito sociale. È partito da poco il progetto Aiutami a leggere, finanziato dalla fondazione Banco di Napoli, con la collaborazione dell'assessore alle politiche sociali del comune di Napoli per insegnare l'italiano e la lettura ai migranti. Lo stesso progetto lo metteremo a disposizione dei bambini dislessici. Inoltre facciamo corsi per i più piccoli, avvicinandoli alla lettura e anche corsi di scrittura creativa. Una sala intera dedicata ai piccoli editori che vengono valorizzati tantissimo con la promozione e le presentazioni dei libri».

Può bastare questo a Napoli per farle mantenere il ruolo di faro della cultura al Sud? «Probabile. Ci dicono che una libreria così non si sarebbe potuta fare in un posto diverso. Forse perché è proprio una caratteristica del napoletano la sensibilità e la capacità di muovere una comunità intera.» E di risvegliare l'anima delle cose che, come i libri, hanno vita propria. E un destino comune agli uomini.

Titti Marrone

«*Dopo il Nobel raccontare la verità è più difficile.*»

«Il Mattino», 30 giugno 2017

Intervista al premio Nobel Svetlana Aleksievič: «In Ucraina ci vorrebbe una vittoria senza guerra. Bisogna uccidere le idee, non le persone».

Svetlana Aleksievič, Nobel per la letteratura 2015, ha percorso la storia a passo d'uomo con i suoi reportage e i libri sulla Seconda guerra mondiale, il conflitto in Cecenia, quello afgano e con gli ultimi, sull'homo sovieticus e i suicidi seguiti alla disgregazione dell'Urss. La sua cifra espressiva è dar voce a chi non ne ha avuta: operai, contadine, reduci di guerre fratricide, superstiti di Černobyl', veterani, mamme dei caduti. Come in un unico grande «romanzo di voci», lascia parlare i testimoni quasi fossero il coro di una tragedia greca. È a Ischia per il premio internazionale di giornalismo che le sarà assegnato [...] e si sottopone al rito dell'intervista. Che parte con la domanda sul modo in cui interpreta, da giornalista, il meglio della professione e restituisce, da scrittrice, il senso del suo tempo.

Com'è nata la sua tecnica di reportage che si fa narrazione letteraria?

Ho scritto il primo libro, *La guerra non ha un volto di donna*, per sapere la verità non ufficiale. Sono cresciuta in campagna, in una casa che i miei genitori, entrambi maestri, avevano tappezzato di libri, ma le contadine del paese raccontavano cose diverse da quelle scritte lì. In Bielorussia un quarto degli uomini era partito senza più tornare, erano rimaste quasi solo donne. Fui molto colpita, da bambina, dai

racconti fatti stando sedute davanti l'uscio di casa: di dolore, morte, ma anche di bellezza e amore, tutto mischiato insieme. Le loro voci mi hanno inseguita nel tempo. Ho deciso di raccoglierle, di lasciarle palpitanti, viventi.

Dietro ogni suo libro c'è un lavoro di anni. Come riesce a tirar fuori cose durissime a dirsi, ed è vero che intervista anche più volte la stessa persona?

A volte anche cinque, sette volte: ci vogliono molti particolari per ricreare il tessuto di una vita. Per ogni libro impiego dai sette ai dieci anni, e in ognuno non ci sono mai meno di cinquecento voci.

Descrive la disillusione per l'esperienza sovietica di molti che ci avevano creduto, ma anche il senso di vuoto per la sua fine. Oggi tra i russi è più presente il primo o il secondo sentimento?

C'è un gran caos nella testa dei russi. Alcuni hanno messo a fuoco ciò che è avvenuto nella nostra storia, altri coltivano una nostalgia accentuata per il periodo sovietico. I fautori del cambiamento, negli anni Novanta, erano permeati dell'idea romantica che sarebbe bastato mandar via i comunisti per veder sbocciare la libertà, ma in realtà non sapevano che cosa fosse. Hanno vinto i pragmatici, che si sono divisi la ricchezza nazionale – gas, petrolio e altre



materia prime – sottraendola al popolo. Nessuno diceva di volere il capitalismo, nemmeno lo si nominava, tutti alludevano a un socialismo umanizzato. Idea non certo semplice, così come la realizzazione del socialismo, che in sé conteneva le categorie di libertà e fraternità e ha finito per produrre i gulag e una lunga scia di sangue.

Oggi torna una forte «domanda» di Urss, e lei descrive il rinnovato culto di Stalin, la moda di ciò che era sovietico, le escursioni nei gulag con piccone e abbigliamento da detenuto.

Quando ho fatto le mie interviste, ero stupita di questa nostalgia. Ma si spiega anche con i libri che parlano di quei tempi, con i professori che sono di

«Ho scritto il primo libro, **La guerra non ha un volto di donna**, per sapere la verità non ufficiale. Sono cresciuta in campagna, in una casa che i miei genitori, entrambi maestri, avevano tappezzato di libri, ma le contadine del paese raccontavano cose diverse da quelle scritte lì.»

quelle generazioni. Così anche molti giovani sono nostalgici, però poi vogliono anche passaporto e beni di consumo. Come diciamo noi, vogliono «la salsiccia da due rubli e l'automobile bella».

Tutta colpa di Gorbačëv? In «Tempo di seconda mano», lei intitola un capitolo «Di come c'innamorammo e disinnamorammo di Gorbačëv».

Gorbačëv ha agito troppo in fretta e per i russi ha superato i limiti, sarebbe da mandare davanti al tribunale della storia per aver disgregato la Grande Russia. La sua perestrojka è piaciuta in Occidente perché lui era un leader più di tipo occidentale che russo. Poi, si sa, si vota con gli occhi, e quando è spuntato Eltsin, alto, gran bevitore, dalla faccia di mugik, si è pensato: ecco uno come noi. Però è stato lui a regalare quasi per niente i nostri territori. Poi è venuto Putin, che fa credere alla gente che la sua politica rifonderà la Grande Russia, la farà rispettare nel mondo. Così impiega molte risorse economiche del paese per costruire una grande armata.

Quanto c'è di Stalin in questo ex Kgb che incarna il nuovo dispotismo asiatico, e quali sono i suoi aspetti più preoccupanti?

Per Putin lo Stato è più importante della persona: è già successo nella nostra storia e sappiamo con quali esiti, perciò ho intitolato il mio libro *Tempo di seconda mano*. Mi ha colpito che molte voci che ho raccolto abbiano detto: «Non c'importa di non avere la carta igienica, basta che siamo forti». L'uomo russo è sempre stato soggiogato da super idee come

«Per Putin lo Stato è più importante della persona: è già successo nella nostra storia e sappiamo con quali esiti.»

«L'uomo russo è sempre stato soggiogato da super idee come la rivoluzione, la grandezza imperiale.»

la rivoluzione, la grandezza imperiale, l'aver vinto la guerra contro Hitler «a mani nude», come ancora si dice. Manca la capacità di costruire un paese normale dove si viva bene. Quando domandavo «vorreste vivere in Svezia, Danimarca, Francia, Italia o in un grande paese?», l'ottanta per cento rispondeva la seconda cosa. Vogliono la Grande Russia. E non è solo responsabilità di Putin: lui interpreta questo sentimento, che però è in testa a tutti come pensiero condiviso.

Chi è più pericoloso per il mondo, Putin o Trump?

Sono due bei cadeau... Ma Trump può essere neutralizzato da una macchina democratica molto potente, la società americana. Lui fa una legge, la Corte suprema o il Parlamento la bloccano. Invece se Putin fa una cosa, tutta la Russia dice di sì. Ora in Russia c'è una campagna contro alcuni artisti che hanno difeso l'Ucraina, cosa che ho fatto anch'io sentendomi dare della russofoba. Uno di loro, un regista, mi ha descritto l'ufficio del poliziotto che lo ha interrogato: dietro la scrivania tre icone, una alta due metri di Stalin e due di Putin. E molti comprano riviste di judo solo perché è lo sport preferito di Putin.

L'assegnazione del Nobel ha reso lei una voce più ascoltata dal popolo, e le sue posizioni contro il premier bielorusso Lukašenko e Putin più considerate?

No, dopo il Nobel è più difficile perché ogni mia parola viene passata al vaglio di una verità ufficiale in cui le cose o sono nere o sono bianche. Sulla Crimea io ho detto che la Russia ha operato un'annessione,

«Le fake sono una forma di **terrorismo**. Quando la verità è post verità, non c'è modo di difendersi. Sembra di essere su un ring.»

sul Donbass che si è iniziato a sparare quando Putin ha mandato i militari, e che il sangue versato è sulla sua coscienza. Spero che l'Ucraina riesca a spezzare il giogo russo andando verso l'Europa: gioverebbe alla Moldavia e a tanti altri territori. Ma poi quando parli con un russo senti dire che Minsk è la città-madre della Russia. Io dico sempre: ci vorrebbe una vittoria in Ucraina, ma senza guerra. Bisogna uccidere non le persone ma le idee.

I giornalisti in Russia, come insegna l'assassinio di Anna Politkovskaya, vivono tempi difficilissimi. Ogni vincitore di Nobel russo ha avuto problemi, da Pasternak a Bunin a Solgenitsin a Brodsky. Lei ha mai temuto per la sua vita?

Sì, e sono stata portata in tribunale dopo il libro sulla Cecenia, ma poi ho vissuto undici anni all'estero. Per un artista, vivere in conflitto con il potere è normale.

«Uscivo di casa sempre con gli abiti freschi di bucato, la camicetta, la gonna bene in ordine, la biancheria pulita. Per l'eventualità che mi **ammazzassero**. Adesso vado da sola per la foresta e non ho neanche paura. Di solito non incontro mai nessuno, non c'è anima viva. Cammino, ricordo e mi chiedo se sia tutto quanto successo davvero a me e non a qualcun'altra.»

da *Preghiera per Černobyľ*, edizioni e/o

La cosa grave è il conflitto con il tuo popolo. Io ora vivo a Minsk e vorrei restarci. Di Anna Politkovskaja ho un forte ricordo: aveva seguito la guerra cecena, era completamente distrutta. Subiva continue minacce, viveva come in ostaggio di una situazione difficilissima. Siamo state insieme in Norvegia, lei piangeva spesso, era un nervo scoperto. Odiava i russi per quello che facevano in Cecenia e i russi odiavano lei per le verità che diceva.

Che futuro vede per il giornalismo, tra post verità e fake news?

Le fake sono una forma di terrorismo. Di recente sono stata data per morta dalla bufala diffusa da un giornalista italiano. Io ero a Seul e continuavo a rispondere al telefono a mia figlia, terrorizzata, e agli amici. Quando la verità è post verità, non c'è modo di difendersi. Ogni settimana spuntano due o tre account falsi con il mio nome, diffondono falsità e la gente ci crede. Sembra di essere su un ring. Tutte le persone indipendenti ne sono vittime.

L'intervista sarebbe finita, ma a sorpresa, nel finale i ruoli s'invertono e Svetlana Aleksievich decide... d'intervistare l'intervistatrice. «Mi dica dell'amore in Italia: da che cosa nasce questa vostra forte gioia di vivere? Sto scrivendo un libro sull'argomento, senza sangue e tragedie, raccolgo voci di uomini e donne che raccontino l'amore e la bellezza.»

Emanuele Coen

Martin Parr: «Nel kitsch l'Italia non è seconda a nessuno».

«L'Espresso», 12 maggio 2017

Il grande fotografo inglese spiega perché il cattivo gusto è un tesoro da difendere: rende il mondo folle, divertente e colorato. E degno di un clic

Camicia a quadri, pullover color vinaccia, pantaloni grigi, scarpe comode. Se non fosse il fotografo più celebrato del Regno Unito, maestro indiscusso del kitsch e degli eccessi della società dei consumi, potresti scambiare Martin Parr per un prof attempato in gita scolastica, alto e dinoccolato, con la macchina fotografica a tracolla.

Dietro i modi gentili di questo signore inglese di sessantaquattro anni, in realtà si nasconde un mentore inflessibile e un accanito bastian contrario: sbucca da dietro le quinte, negli studi De Paolis a Roma, e irrompe sul set di *Master of Photography*, il talent show europeo riservato a fotografi amatoriali e professionisti [...]. Malgrado la trasferta, la star dell'agenzia Magnum gioca in casa: il tema della puntata è Londra e lui, ospite d'onore, deve aiutare i concorrenti rimasti in gara a scegliere tre immagini tra le migliori dieci, quindici realizzate in una giornata di riprese di street photography, per sottoporle alla giuria. «Weird is good!» («strano è buono!») si esalta davanti a uno scatto, poi si aggira tra i monitor, incoraggia un concorrente timido, gli dà un consiglio sulla composizione, snobba i ritratti in posa di un'altra, apprezza il caos di gente e colori di un altro ancora. E alla fine sembra piuttosto soddisfatto. «I concorrenti sono capaci, alcuni piuttosto bravi, anche se li vorrei più ambiziosi. Certo, la prova del

talent show è davvero difficile: un solo giorno per fare tutto» dice Parr sorseggiando un cappuccino nel bar all'aperto del mercato multietnico di piazza Vittorio, tra insegne sgargianti e una distesa di tavolini di plastica rosso fuoco sotto il cielo azzurro. Habitat ideale per un flâneur a caccia della grande bellezza nel cattivo gusto.

Nel talent show «Master of Photography» lei giudica le immagini dei concorrenti e li aiuta a scegliere gli scatti migliori da presentare alla giuria. Qualche suggerimento per un fotografo emergente?

Avvicinati il più possibile, metti a fuoco il soggetto che stai inquadrando, individua il tema che vuoi raccontare. E scatta.

Alcuni fotografi sono autodidatti, altri escono dalle scuole, altri ancora si fanno le ossa come assistenti di professionisti. Lei come ha imparato?

Anzitutto da mio nonno George, ma poi da solo, perché fare foto non è difficile. Prendi la macchina fotografica, vai in giro e scatti.

Qual è stata la sua prima fotocamera?

Era una Kodak Retinette, un modello molto semplice, un regalo di mio nonno quando avevo tredici o quattordici anni. Fu lui il primo a suscitare il mio

interesse per la fotografia, era un appassionato fotografo amatoriale: mi insegnava a sviluppare i negativi e a stampare, stavamo insieme per ore in camera oscura.

E oggi come realizza i suoi scatti?

Con una noiosa Canon, con il flash integrato. Da otto, nove anni non uso più l'analogico.

Rimpianti?

No, il digitale è di gran lunga più efficace, si possono scattare molte più foto di quanto si possa fare con l'analogico. E di qualità di gran lunga superiore

in condizioni di luce scarsa, combinando la luce naturale con il flash.

A metà anni Ottanta, in piena era Thatcher, lei realizzò il suo primo progetto di successo: «The Last Resort», diario delle vacanze della working class a New Brighton, località balneare vicino a Liverpool. Colori accesi, saturi, luce radente, in un'epoca in cui trionfava il bianco e nero. In un'intervista lei ha dichiarato che il colore era frutto di una scelta politica.

Non è vero, la politica non c'entra nulla. La scelta del colore è dovuta a un'altra ragione: avevo conosciuto a fondo la fotografia americana e visto montagne di



© Martin Parr

cartoline, così ho avuto l'idea di esplorare il colore. All'epoca era una decisione controcorrente ma nel corso degli anni Ottanta, in Gran Bretagna, questo genere cominciò ad affermarsi.

Come riesce a ottenere colori così brillanti?

Non sono particolarmente brillanti. Basta aggiungere il flash, di qualunque tipo, e il colore aumenta di intensità. Il resto lo fa Photoshop, se ne occupa per mio conto uno staff dedicato.

Come sono cambiate le vacanze della working class rispetto agli anni Ottanta? Rifarebbe oggi quel genere di foto?

Non tornerei a New Brighton perché è completamente cambiata. Oggi è più povera, molte attività hanno chiuso, l'energia e il fermento degli anni Ottanta

«Non c'è mai disprezzo, ma ironia e senso dell'umorismo: il mondo è divertente, interessante, entusiasmante e anche pieno di pericoli. C'è il buono, c'è il cattivo.»

sono scomparsi. Mi è capitato invece di tornare a scattare in altre cittadine tuttora interessanti, come Scarborough, città balneare nel nord dell'Inghilterra. In generale la classe operaia si è ridimensionata e il benessere aumentato. In ogni caso a me interessano tutte le classi sociali, sono molto democratico.

Le sue immagini possiedono alcuni tratti inconfondibili: ironia, sense of humour, sarcasmo, a volte addirittura disprezzo.

Non sono d'accordo, non c'è mai disprezzo, ma ironia e senso dell'umorismo: il mondo è divertente, interessante, entusiasmante e anche pieno di pericoli. C'è il buono, c'è il cattivo. Cerco sempre di mettere nelle mie immagini tutte queste sfumature. Adesso

la realtà è ancora più folle e disordinata rispetto ai miei esordi, dunque più stimolante per il mio lavoro.

Il fotografo turco Burhan Ozbilici, dell'Associated Press, ha vinto quest'anno il World Press Photo con l'immagine che ritrae l'assassino dell'ambasciatore russo in Turchia subito dopo l'attentato, ancora con la pistola in mano. Cosa pensa di questo scatto?

A me il World Press Photo non piace, vengono selezionati solo i fotografi che presentano la propria candidatura. E quindi l'obiettivo del premio, vedere cosa fanno davvero i fotoreporter, è fallito in partenza. Esistono immagini bellissime, pubblicate da giornali o riviste, che vengono trascurate dal World Press Photo perché nessuno le candida.

Alcuni accusano i fotografi di sfruttare le persone, manipolandole per ottenere il risultato voluto.

Tutte le immagini contengono un elemento di sfruttamento, perché la fotografia usa le persone. Ma è un argomento noioso. I miei lavori hanno sempre attirato molte critiche ma non mi disturbano più, possono dire quello che vogliono. Faccio solo ciò che ritengo giusto.

Le sue immagini seguono due binari paralleli. Da un lato lo stile di vita british, dall'altro le più importanti destinazioni turistiche mondiali, come quelle immortalate in «Small World» (1995), uno dei suoi libri più riusciti. Perché il turismo di massa la affascina?

Il turismo è la più grande industria al mondo, un enorme business. Senza turismo anche l'Italia, e Roma in particolare, avrebbero un'infinità di problemi. Mi dicono che il vostro paese è sull'orlo della bancarotta e le banche stanno per approfittarne, non trovo nulla di insolito. In questo contesto il turismo sarà sempre più importante.

Negli ultimi anni il modo in cui i turisti scattano foto è cambiato radicalmente. Che effetto le fa?

Gli smartphone hanno completamente rivoluzionato il modo di fare fotografia, e hanno anche cambiato il modo con cui i turisti si comportano nei luoghi che

frequentano. Oggi assistiamo a una sorta di globalizzazione visiva, che cerco di riprodurre nelle mie immagini. Stamattina, per esempio, non vedo l'ora di terminare l'intervista e andare in giro per Roma a scattare, spero che lei si senta un po' in colpa per questo ritardo...

Ormai i siti turistici sono invasi dai selfie stick. Si sente assediato?

Niente affatto. I turisti sono sempre strani e buffi nei comportamenti. Si muovono come un gregge, hanno un modo di fare tribale. Ma sono molto contento di tutta questa confusione, ho fatto una montagna di foto di turisti con il selfie stick.

Ai tempi dei social media siamo tutti fotografi e condividiamo le immagini in tempo reale. Gli utenti di Instagram, oltre seicento milioni, pubblicano ogni giorno ottanta milioni di foto.

Non vedo dove sia il problema, non c'è alcuna contraddizione. Per quanto mi riguarda, più la situazione diventa caotica più mi diverto. I comportamenti un po' folli, imprevedibili, si adattano molto bene alla mia maniera di fotografare. E i turisti sono talmente presi dalla foga di scattare che non vedono nulla.

Nel libro «Real Food» (Phaidon) lei ha raccolto le foto di cibo realizzate nell'arco della sua carriera. Si considera un pioniere del «food porn», la mania di condividere sui social media le foto dei piatti?

Non direi, noi britannici amiamo il basso profilo. Però è vero che fotografo il cibo da venticinque anni. Con gli smartphone è diventato molto di moda, nei ristoranti chic si fotografano tutte le portate.

In molti la considerano il padre della fotografia kitsch. Il cattivo gusto è così diffuso?

Siamo circondati dal cattivo gusto. Grazie a Dio! Mi facilita di gran lunga la vita. Rispetto al kitsch, poi, l'Italia non è seconda a nessuno. Il cibo è molto buono, forse troppo. E questo dal mio punto di vista è una pecca. Peggior è il cibo, migliore la foto.

Dopo l'annuncio del referendum sulla Brexit lei ha attraversato il Regno Unito per documentare il lavoro dei produttori di cibo – agricoltori, allevatori, casari – e capire il loro grado di adesione al progetto europeo. Li ha poi raccontati in un lavoro imponente, concentrato sul «triangolo del rabarbaro», nel West Yorkshire. Lei cosa ha votato: «leave» o «remain»?

Per il «remain» senza se e senza ma, come tutti i miei amici e tutte le persone che conosco.

Come voterebbe oggi?

Voterei di nuovo per restare nell'Unione europea, anche se devo riconoscere che la Brexit, dal punto di vista fotografico, ha accentuato l'intensità delle immagini che si possono scattare in Gran Bretagna, rendendo più evidenti i contrasti nella società.

La premier britannica Theresa May ha convocato elezioni anticipate per il prossimo 8 giugno, per spazzare via gli ostacoli alla Brexit e rafforzare il partito conservatore. Cosa pensa della lacerazione interna al Labour? La sinistra in Gran Bretagna è nel caos. Jeremy Corbyn attira solo gli estremisti, la sinistra più radicale.

Lei si interessa da sempre del suo paese. In queste settimane sta realizzando una serie di cortometraggi per la nuova campagna promozionale di Bbc One, la tv di stato britannica. L'anno scorso, invece, ha curato una mostra con le immagini di fotografi di tutto il mondo, da Henri Cartier-Bresson a Robert Frank, che hanno raccontato la Gran Bretagna dal 1930 a oggi. Londra è ancora affascinante?

Siamo un paese molto strano. Per questo, soprattutto negli anni Sessanta, abbiamo attirato dall'estero talenti che hanno guardato con un punto di vista originale alla nostra società, alle nostre abitudini e alle divisioni tra le classi sociali. Per esempio, il fotografo italiano Gian Butturini scelse la Swinging London, pubblicando un libro straordinario nel 1969; Raymond Depardon si concentrò sulla classe operaia a Glasgow, città industriale in declino, mentre il fotografo cileno Sergio Larrain sul paesaggio urbano londinese. Sulla loro scia, oggi continuano ad arrivare molti fotografi. [...]

Nn Editore

• • •

Intervista a Serena Daniele

Hai cominciato a lavorare come editor, oltre che come redattrice e curatrice, nel 1998 presso Salani editore occupandoti perlopiù di narrativa per ragazzi ma anche di letteratura fantastica (come la serie Mondi fantastici). Nel passaggio a Nn Editore che tipo di cambiamento – se c'è stato – hai percepito rispetto a questa tua esperienza passata?

Direi un cambiamento notevole. Devo fare però una premessa: ho cominciato a lavorare in un momento in cui l'editoria non era quella di adesso. Nel 1998 sono entrata in Salani e nel 1998 è uscito Harry Potter di cui ho curato l'edizione italiana. Era un altro mercato, che aveva due direzioni ben precise: una produzione per adulti – romanzi, saggi e varia –, e una per



ragazzi, che molti editori consideravano come qualcosa che andava avanti con le proprie gambe – non era di nicchia, e aveva in qualche modo un percorso privilegiato. Da allora è cambiato tutto: è cambiato il concetto stesso di vendere e proporre un libro al pubblico ed è cambiato il pubblico. È stato uno scambio, se vogliamo: il mercato si è ampliato e a esso sono approdati lettori che volevano cose diverse. Nel 2016 – anno in cui sono entrata in Nn – questo percorso aveva prodotto una riflessione su che cosa effettivamente volessi fare come professionista e che tipo di libri avrei voluto scegliere. La mia considerazione è stata: qualunque sia il percorso che farò adesso, vorrei portare qualcosa della mia esperienza precedente perché mi ha dato tantissimo e mi permetterà di giudicare con un'altra testa. Mi ha trasformata profondamente,

mondo con qualche iniziativa specifica, perché è un mondo ricchissimo e sfaccettato, dove i lettori, dai piccolissimi agli adolescenti, sentono di poter attingere perfino ai libri considerati un tempo più difficili per loro. L'ampliamento del mercato ha permesso uno scambio tra lettori giovani e lettori adulti.

In quanto editor di esperienza ci piacerebbe sapere qualcosa di più sul tipo di relazione che deve instaurarsi secondo te tra un editor e un autore: quali sono il metodo e la giusta misura da applicare nel lavoro di revisione e di editing?

L'editore è anche il primo lettore di un'opera destinata alla pubblicazione, la sua lettura è orientata alla diffusione del libro. Questo permette all'autore di avere un primo confronto. Se l'autore ha voglia

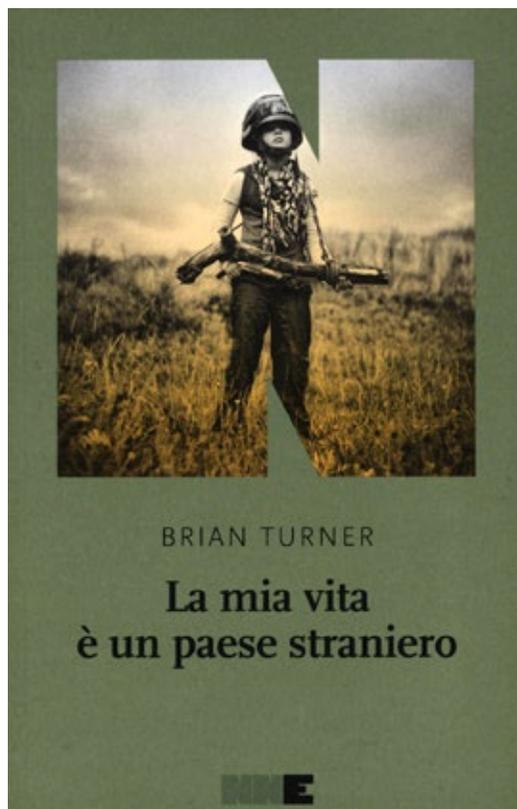
«Mi piace molto relazionarmi con gli autori. Fin dall'inizio deve essere chiaro che è l'autore a scrivere: io posso consigliare, anche giudicare, posso entrare nel merito di ogni problema, ma l'ultima parola è la sua.»

mi ha dato strumenti molto utili, e ora sento che una nuova avventura – perché il mercato è ulteriormente cambiato, e anche la sensibilità del pubblico – mi permette di fare altro. Questo altro l'ho trovato fortemente nel progetto Nn, in un catalogo più piccolo e più costruito dal basso, che mi permette di sperimentare anche un gusto diverso.

Quanto e come riesci a declinare il tuo interesse per la narrativa per ragazzi o per il genere fantastico all'interno delle scelte editoriali di Nn?

Rimango sempre affezionata alla narrativa per ragazzi che sia particolarmente spumeggiante, come è stata quella che ho avuto la fortuna di seguire per Salani con GI'Istrici. Ma la ritengo un'esperienza abbastanza chiusa. Non perdo comunque di vista la possibilità che in futuro anche Nn si apra a questo

di mettersi in gioco, di collaborare con l'editore per perfezionare il libro o fargli prendere una strada leggermente diversa, per prima cosa deve sapere che tipo di intervento occorre al testo. A questo punto interviene l'editor, con spunti e osservazioni. Trovo che sia l'aspetto più bello del mio mestiere. Mi piace molto relazionarmi con gli autori. Fin dall'inizio deve essere chiaro che è l'autore a scrivere: io posso consigliare, anche giudicare, posso entrare nel merito di ogni problema, ma l'ultima parola, anche scritta, è la sua. Di conseguenza è una presa d'atto, è una responsabilità d'artista che l'autore si prende. L'editor non scrive, ma può aiutare l'autore a chiarire un'idea: i contenuti, lo stile e la forza espressiva rimangono dell'autore. A volte gli autori si sentono più fragili dell'opera che hanno scritto e magari hanno bisogno di suggerimenti; ma sono certa che chiunque scriva



sia mosso da qualcosa di molto profondo, e tanto più l'autore ha talento ed è in grado di esprimere questo qualcosa, tanto meglio tutto questo funziona.

E se invece l'autore non ha voglia di mettersi in gioco? Se non si rende disponibile a un confronto con un editor?

La contrapposizione è sicuramente da evitare, è il primo nemico. Bisogna essere molto chiari fin dall'inizio. Se un editore ha apprezzato il romanzo e ha trovato qualcosa di forte in quella voce, la prima cosa che fa è chiamare l'autore, fargli presente anche le debolezze e chiedergli: «Questa debolezza vorrei renderla una forza: sei disposto a fare qualcosa?». Questo è il momento delle proposte – che può essere una, possono essere due ma può anche non essere nessuna. Lo stesso autore può farne, e se tutti sono d'accordo non ci sarà un confronto rigido ma, anzi, un percorso di completezza del libro. In caso

contrario, penso che sia meglio fare un passo indietro, per il rispetto reciproco: se a un editore non piace qualche aspetto dell'opera, ma per l'autore va bene così, forse è il caso di lasciar perdere.

Il tema dell'ultima edizione del Salone del libro di Torino è stato «oltre il confine», e una delle linee guida del progetto editoriale di Nn è appunto la volontà di lasciarsi «disorientare», di «rimescolare termini e confini» del mondo contemporaneo: in cosa consiste per te questo «disorientamento», e cosa vuol dire oggi raccontare oltre il confine? Uno dei libri che ho amato di più in assoluto l'anno scorso è *La mia vita è un paese straniero* di Brian Turner perché secondo me incarna proprio il concetto di «disorientamento», «rimescolamento» e di andare «oltre il confine». Dentro questo libro c'è una dimensione e un'osservazione della realtà, della responsabilità verso quello che accade: Brian Turner è tornato da una serie di fronti di guerra, ma è tornato in una maniera diversa, non è più l'uomo di prima. Questo vuol dire automaticamente oltrepassare il confine, lasciarsi disorientare e perdersi, e questo secondo me è lo stesso impegno che noi dovremmo dimostrare verso le voci autoriali a cui andiamo incontro. È anche il motivo per cui non importa tanto la storia – perché le storie sono quelle di sempre –, bensì l'esperienza che impregna quella

«Alcuni giacciono sul fianco altri sulla schiena, girati verso il cielo. Ognuno con una bandierina numerata accanto. Alcuni voltano piano la testa verso me, **gli occhi confusi** nel paesaggio di nuvole mentre chiedono con voci roche, sommesse, un poco d'acqua.»

storia, che parli d'amore, di gioco, di commedia, di famiglia, di abbandono: tutte cose che sono pertinenti a noi e che devono suscitare pensieri, desideri, riflessioni. Voglio sapere quali tracce hanno lasciato e come queste possono essere espresse artisticamente; non si tratta solo di tracce di dolore ma soprattutto di esperienza. Per questo la storia può anche essere molto semplice, immediata, ma è ciò che io ricevo, come la riflessione e il lascito che c'è dietro, a interessarmi. In questo modo si va oltre la vicenda privata dell'autore, si va incontro a ciò che lascia.

Qual è lo sguardo e la ricerca che Nn rivolge alla forma del racconto?

Nei racconti la mia sensazione è che l'autore si moltiplichi e, pur tenendo il controllo sulla propria voce, la presti a situazioni differenti. Un essere umano al centro che diventa tanti esseri umani. Secondo me è questo il motivo per cui tanti lettori amano i racconti: per la capacità dell'autore di disperdersi in tante narrazioni e allo stesso tempo di riuscire a tornare sempre indietro. Nn cerca nei racconti questo filo di Arianna, la voce che guida il lettore nel labirinto delle storie e che non si fa mai dimenticare, che rimane integra nonostante si disperda.

A proposito di racconti, hai riscontrato qualche caratteristica (di stile, linguaggio, tematiche) nei racconti della finale di 8x8 di sei stata giudice?

Sì, ho riscontrato delle caratteristiche simili. Ho notato che tutti i racconti, a eccezione forse di uno, sono scritti in prima persona. Questo è interessante

«Un essere umano al centro che diventa tanti esseri umani. Secondo me è questo il motivo per cui tanti lettori **amano** i racconti.»

«Nei **racconti** la mia sensazione è che l'autore si moltiplichi e, pur tenendo il controllo sulla propria voce, la presti a situazioni differenti.»

perché vedo nei concorrenti una predilezione per questo partire da sé, per la scelta della dimensione più intima del narrare. L'altra cosa che ho notato è che i racconti presentati sono abbastanza omogenei come stile e cura della lingua: la scrittura è di buon livello, dimostra una forte consapevolezza e una sensibilità acquisita. Questo è un aspetto molto positivo e da tenere in considerazione. Forse ho trovato meno sperimentazione di quella che mi sarei aspettata, sia per lo stile sia per la trama.

Dalla lettura dei racconti in gara c'è qualcosa che ti ha colpito nello stile, nel linguaggio o nei temi trattati?

In generale l'attingere al mondo più vicino e immediatamente riconoscibile come la famiglia e la scuola. Da questo punto di vista c'è stata poca sperimentazione. In questi racconti si percepisce un mondo meno ricco di risorse.

Più in generale, cosa deve essere per te un racconto a livello di trama, di scrittura e di forma?

Non ho particolari predilezioni. Leggo un racconto senza aspettarmi nulla di definito. I racconti, secondo me, si definiscono da soli e quindi si caratterizzano proprio per la capacità che hanno di tenersi insieme grazie a tanti elementi.

Credi che la lettura dal vivo dei racconti sia un valore aggiunto e che possa influire sul tuo giudizio modificandolo? Secondo me può dare un'indicazione preziosa sul

tipo di destinazione di scrittura. In realtà un racconto può essere una base di molti progetti: teatrali, cinematografici e visivi – perché si possono rendere per immagini anche delle narrazioni. Quindi in qualche modo sì, influisce. Però la scelta della forma scritta è vincolante: la lettura è prevalentemente un'attività solitaria, quindi il lettore viene coinvolto da qualcosa che non ha una voce se non quella che è lui stesso a dare, nella sua immaginazione. A questo proposito, mi preme aggiungere che esiste una pratica crescente di lettura collettiva – gruppi di lettura soprattutto – che sta trasformando l'esperienza del leggere, al punto da moltiplicarla e arricchirla attraverso i gusti e le sensibilità dei partecipanti. Parte del progetto di Nn riguarda proprio questo aspetto del lettore che diventa narratore, voce di un'esperienza condivisa. Le varie declinazioni della lettura ci interessano moltissimo. Noi di Nn stiamo preparando un corso per lettori che si orienterà proprio sulle diverse caratteristiche che la lettura può assumere a seconda dell'obiettivo: per una casa editrice, per un gruppo di lettura, per una recensione, per una presentazione e così via.



Investiresti su qualcuno di questi esordienti per un'eventuale raccolta di racconti?

Il racconto della vincitrice Gaia Formenti mi è piaciuto per la sua delicatezza e la sua dimensione poetica. Questo però non toglie che ci fossero delle buone idee in tutti quanti, proprio perché ho colto in ciascuno dei partecipanti una sorta di primo passo, qualcuno forse più invitante di altri. Inviterei senz'altro i partecipanti a continuare a scrivere e magari a misurarsi con cose «non facili», ovvero con temi non necessariamente legati a un'esperienza personale. Si può anche provare a osare di più: tutti hanno questa possibilità, in tutti noi c'è qualcosa che può spingerci più in alto, o in basso.

Devono avere la capacità di disorientarsi, diciamo...

Sì, esatto. Questa è una cosa che è un po' mancata. Però nelle intenzioni di qualcuno c'è. Mi viene in mente per esempio il racconto *Ammoniaca* che nella sua compiutezza (e nello sviluppo tutto sommato prevedibile) aveva in compenso una scrittura molto precisa, affilata. Questo vuol dire che dentro quella scrittura c'è qualcuno che può veramente provare a spendersi di più.

«A febbraio cominció un'insolita serie di furti. Per terra c'erano ancora cumuli di neve. Le cose rubate erano di grosse dimensioni - mietitrebbie, cisterne per il trasporto di mangime, persino una motolivellatrice gialla che si trovava nel deposito della contea, appena fuori Wylie - e sembravano svanire nel nulla.»

tunué

• • •

Intervista a Vanni Santoni

Da scrittore e direttore della collana Romanzi di tunué, cosa cerchi in un testo di narrativa?

A me interessa esclusivamente la qualità della scrittura, nient'altro. Per quanto riguarda la selezione di un testo non guardo ai temi né alle caratteristiche dell'autore, non mi interessa neanche che il romanzo sia compiuto, ma devo vedere grande prosa, anche a costo di correre il rischio di mettere in campo qualcuno che magari non ha ancora la testa sulla struttura. Perché non solo è quello che conta per

me ma anche perché oggi siamo nell'era della post letteratura – mutuo la definizione da Millet – in cui la trama forte unita a una lingua al grado zero è la chiave del romanzo commerciale, e quindi è inevitabile rispondere con la lingua. Il primo libro che ho pubblicato con tunué, *Dettato* di Sergio Peter, per quanto frutto della logica sopracitata – l'ho fatto perché era il libro migliore che avevo ricevuto fino a quel momento –, era anche una sorta di manifesto per la collana, proprio per il suo essere un libro



«Mi interessa l'interstualità,
le controculture.»

che qualunque altra casa editrice avrebbe ritenuto non vendibile: niente trama, solo lingua, atmosfera e struttura. L'effetto era anche più efficace avendo avuto l'opportunità di affiancarlo a un libro come *Stalin + Bianca* di Iacopo Barison, che oltre a essere scritto bene era anche molto vendibile, e quindi potevamo giocare con questo contrasto. È stato bello perché grazie a questi due libri ho potuto dare subito una certa impronta, cioè quella della prosa. Il fatto, puramente incidentale, che fossero anche due esordienti nati nella seconda metà degli anni Ottanta ha poi generato l'altra impronta forte della collana, ovvero il puntare molto sullo scouting e sugli esordi.

Ti è mai capitato di chiedere a uno scrittore di sviluppare un racconto per avere un testo più ampio e corposo?

Spessissimo in realtà. Facendo un riepilogo degli arrivi in casa editrice, solo *Dettato* di Sergio Peter era un libro quasi perfetto, che è arrivato in casa editrice come invio spontaneo – l'unico tra l'altro trovato così nonostante le migliaia di manoscritti vagliati –, sul quale ho fatto sì un lavoro di editing con l'autore ma molto leggero: andavano messi in luce dei punti scuri in modo che il chiaro arrivasse più forte, poi c'era da fare qualche taglio o spostamento, poco altro. Ma era un caso particolare perché Sergio Peter aveva lavorato anni e anni come lettore a una certa idea di letteratura, poi espressa con chiarezza ed efficacia in *Dettato*. Iacopo Barison l'ho conosciuto tramite MySpace – pensa un po', esisteva ancora –, dove teneva un blog: scriveva bene e lo invitai a comporre i testi che già scriveva in modo più strutturato; lui lo fece e pubblicò un pamphlet con un piccolissimo editore romagnolo. Da lì lo incoraggiai a scrivere un romanzo, così lui mi parlò di quest'idea che aveva: vedeva questi due personaggi, un ragazzo con i baffi e una ragazza cieca. Io gli dissi «vai, vai» e così nacque *Stalin + Bianca*.



«Tento sempre, e non è sempre facile, di mantenere un'onestà intellettuale tale da valutare la scrittura per quella che è, senza farmi condizionare dalla mia posizione.»

Lo Scuru di Orazio Labbate mi arrivò da un'agenzia, anzi da due: mi arrivò da un primo agente e lo scartai, poi mi ritornò migliorato tramite un secondo agente. Ci abbiamo lavorato molto, vedevo un potenziale enorme in questo ragazzo, infatti Orazio Labbate aveva una capacità di prosa a tratti incredibile, che però non controllava ancora appieno; c'erano ogni tanto pagine sublimi che ricordavano García Lorca e ogni tanto, invece, delle cose buttate là. Ho deciso di prenderlo con tunué, abbiamo osato, abbiamo lavorato molto sul testo e così è nato *Lo Scuru*, che è stato un altro nostro notevole successo.

Francesca Matteoni, *Tutti gli altri*, rientra esattamente nella casistica di cui mi hai chiesto, lei aveva scritto delle prose che erano uscite su «Nazione Indiana», erano molto convincenti però erano prose spurie, erano momenti, piccole descrizioni, e le ho proprio chiesto di capire se poteva metterle insieme e trasformarle in un romanzo.

Mario Capello, *L'appartamento*, è invece una cosa diversa, era un libro che doveva uscire per un'altra casa editrice che aveva licenziato alcuni collaboratori e alcuni libri legati a loro erano rimasti appesi... L'ho quindi recuperato facendo poi un ulteriore lavoro di editing con l'autore.

Dalle rovine di Luciano Funetta mi venne suggerito da due colleghi: prima Gianluca Liguori del blog Scrittori precari – un blog, che ora non esiste più, che lavorava molto sullo scouting – mi segnalò l'autore, e poco dopo mi contattò Alcide Pierantozzi per dirmi che Funetta aveva scritto un libro, e che era notevole. Contattai allora Luciano Funetta e alla fine lo convinsi a non andare con altri editori, e così siamo riusciti a prenderlo tra i nostri autori. Quello è stato un

grande successo, e sicuramente il fatto che lui avesse scritto su TerraNullius, che è un blog che io già monitoravo, ha significato molto perché era già entrato nel mio radar anche se non in modo ancora specifico. Mauro Tetti, *A pietre rovesciate*, è un caso ancora più curioso: vinse il premio Gramsci con una raccolta di racconti che si chiamava *Bestiario* – già questa è una sfida al cielo perché è il titolo di una raccolta di racconti di Cortázar – e lì avevo intuito il potenziale romanzesco perché questi racconti sono tutti ambientati nello stesso luogo: una Sardegna fantastica ma interessante perché non era la solita mitologizzazione di una Sardegna ancestrale, c'erano degli elementi di contemporaneità degradata molto interessanti. Quindi ho chiesto all'autore di provare a lavorare su quei testi per creare un vero e proprio romanzo.

Mescolo tutto di Yasmin Incretolli era già un romanzo, aveva preso una menzione speciale al premio Calvino, e da lì abbiamo lavorato, soprattutto sulla struttura e sull'ampliamento della seconda parte.

Per *Medusa* di Luca Bernardi è stata la stessa cosa: Bernardi aveva pubblicato alcune poesie su una rivista autoprodotta legata all'anarchismo fiorentino, «Collettivomensa»; poesie non solo molto convincenti ma anche molto narrative – io infatti le avevo notate proprio per il potenziale prosastico. Da lì è venuto lo stimolo a fare un romanzo. Dopo il primo tentativo che non era molto riuscito, tant'è che glielo rifiutai, lui fece un gesto davvero unico: invece di odiarmi per tutta la vita, come fa di solito il rifiutato, dopo cinque mesi si presentò non con quel romanzo rivisto ma con un altro romanzo, completamente nuovo, che era poi *Medusa*. In quel momento ho capito di avere a che fare con uno scrittore, cioè uno che non guarda in

faccia nessuno e se una cosa non funziona ha la determinazione per farne un'altra. Abbiamo poi lavorato insieme per strutturarla in modo appropriato.

Da qui si arriva a Francesco D'Isa, *La stanza di Therese*, che di nuovo aderisce completamente all'ipotesi iniziale della domanda, di fatto la trasforma in verità, sono quasi tutti così. Francesco D'Isa è mio amico, lo conosco da sempre, ha fondato la rivista in cui ho esordito io stesso, «Mostro» – una rivista letteraria autoprodotta legata ai movimenti fiorentini. Francesco scriveva quindi da prima di me, aveva già esperienze di scrittura ibrida, aveva fatto un libro, *I*, che era uscito per nottetempo, che era praticamente una graphic novel; poi ha scritto due romanzi, si è avvicinato alla prosa – lui di formazione è un artista visuale oltre che un filosofo –, *Anna. Storia di un palindromo* – che già tenevo d'occhio – e *Ultimo piano (o*

Per ultimo c'è *Tabù* di Giordano Tedoldi, che abbiamo presentato in anteprima al Salone del libro di Torino, che per noi è un'avventura: per la prima volta pubblichiamo un romanzo lungo, di un autore già molto affermato. All'inizio il libro era in lettura da altri editori che però tergiversavano; quando ho letto il libro ho forse capito perché: è un libro lento, con un innesco davvero a lunghissimo termine, che inizia a ingranare sui suoi veri obiettivi a pagina cento o duecento, anche se era scritto già molto bene. Allora ho detto a Tedoldi di venire con noi in tunué: avremmo pubblicato il libro subito. Così è andata, e ne sono molto contento.

Alla fine, quindi, quasi la metà dei nostri testi vengono da una situazione di testi più brevi, scovati o conosciuti per altre vie, su riviste, a partire dai quali ho chiesto agli scrittori di lavorare.

«Quasi la metà dei nostri testi vengono da una situazione di testi più brevi, scovati o conosciuti per altre vie, su riviste, a partire dai quali ho chiesto agli scrittori di lavorare.»

porno totale), e poi ha cominciato a pubblicare su una rivista che lui stesso cura, «L'Indiscreto», alcuni testi incentrati su questa figura di Therese, una ragazza che specula sulla questione metafisica, sull'esistenza di Dio e sull'infinito. Un tema su cui con D'Isa litigavamo da tempo, e litigavamo di brutto; questa tensione era però interessante, si creava una vera e propria lacerazione su una questione concettuale, al punto da insultarsi via email... Lì c'era qualcosa! D'Isa naturalmente è sempre stato molto bravo a scrivere. A un certo punto, siccome mi trovavo senza un'uscita forte per la primavera, che era il periodo centrale, quest'anno addirittura con due saloni del libro, ho chiamato Francesco per chiedergli se esistesse davvero un libro «di Therese» strutturato, al di là dei testi che erano usciti su «L'Indiscreto». C'era, e così è nato *La stanza di Therese*.

E invece come lettore cosa ricerchi? Qual è il tuo gusto personale?

Mi convince la lingua, si finisce sempre lì... In realtà cerco proprio di evitare il mio gusto personale, soprattutto nei libri che vengono scelti per la collana Romanzi di tunué. Come si capisce dalla mia produzione mi interessa l'intertestualità, le controculture. Se vogliamo, per quanto riguarda *La stanza di Therese* ma anche *Tabù*, la mia posizione su determinati temi è diversa, se non antitetica, rispetto a quella degli autori. Ugualmente non scriverei mai con la lingua di un Labbate o di un Tetti, non perché non mi piacciono, ma perché lontane dalla mia ricerca letteraria. Ma tento sempre, e non è sempre facile, di mantenere un'onestà intellettuale tale da valutare la scrittura per quella che è, senza farmi condizionare dalla mia posizione. Pochi libri della collana di tunué

corrispondono esattamente alla mia idea di letteratura, però presi nel complesso mi rappresentano; di certo, inoltre, gli viene riconosciuto da più parti di andare in una certa direzione, quella della qualità e dello spessore letterario, ed è ciò che conta.

Secondo te qual è – se esiste – il limite tecnico per definire un testo di narrativa come tale?

Non esiste niente del genere, perché oggi un fatto certamente interessante è il ritorno del romanzo alla propria piena potenzialità. A me molto spesso vengono poste questioni sui testi ibridi o «anfibi», come è stato considerato *Muro di casse* in particolare e un po' anche *La stanza profonda*, ma in realtà il romanzo nasce meticcio, non è ariano – come dice Gospodinov –, perché i primi romanzi moderni, a seconda di dove ci posizioniamo, possono essere considerati *Jacques le fataliste et son maître* di Diderot, che è un romanzo filosofico, ovvero una narrazione che serve a far passare determinati contenuti e concetti – qualcosa che di fatto è stato fatto già da Platone –, oppure ovviamente *Don Chisciotte* di Cervantes, che è un romanzo picaresco ma anche enciclopedico, contiene di tutto. Altre indiscutibili pilastri del romanzo moderno sono *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais o *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, gentiluomo di Sterne, e quelli sono davvero romanzi che contengono qualunque cosa. L'idea che il romanzo «puro» sia qualcosa che ha un inizio, uno sviluppo e una fine, dei personaggi definiti di cui alcuni sono i «protagonisti», e una risoluzione finale, è un'illusione creata dall'ascesa nel Settecento e poi nell'Ottocento del romanzo commerciale; quello fatto a quel modo effettivamente è il tipo di romanzo che si vende di più, su questo non c'è dubbio, però questo fatto ci ha condotti a pensare che il romanzo

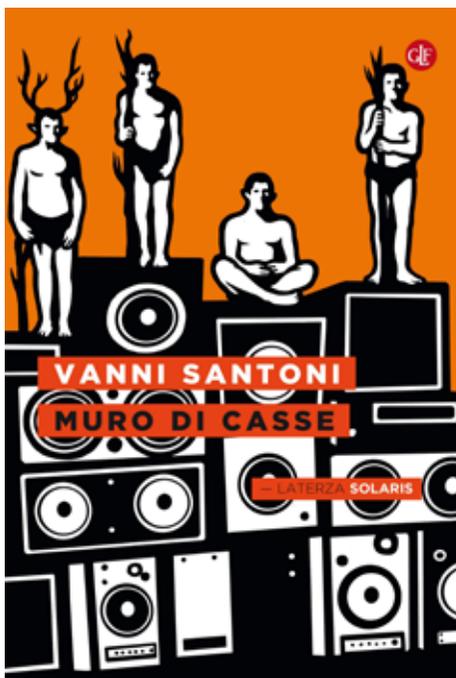
puro fosse quello, mentre il romanzo nasce ibrido e meticcio. Ora, molto semplicemente, tutti i dibattiti sull'autofiction, il realismo, lo sfondamento dei generi, l'ibrido saggio-romanzo, sono in parte oziosi, perché è il romanzo che si sta riappropriando di tutti i suoi strumenti; casomai il problema è inverso, è quello che poneva Mircea Cărtărescu per cui forse oggi la categoria di romanzo è diventata troppo ampia tant'è che può contenere ogni cosa e quindi non vuol dire più niente. Questa è una questione interessante.

Dal tuo percorso di scrittore emerge una certa predilezione per una scrittura improntata alla coralità e per le esperienze di scrittura collettiva, come il progetto Sic, Scrittura industriale collettiva: si può forse dire che il racconto sia una forma letteraria a te congeniale per la molteplicità di voci e di episodi a cui lascia spazio?

Non posso dire cose adeguate o troppo intelligenti sul racconto perché, a parte quando mi stavo formando come autore, ho scritto racconti solo quando mi è stato chiesto, per antologie ad esempio, e i miei racconti tendenzialmente finiscono per essere o lacerti di un romanzo che non esiste oppure romanzi brevissimi. Io sono sostanzialmente un romanziere, mi trovo in questa forma; naturalmente apprezzo il racconto nelle persone di Anton Čechov, Alice Munro, Raymond Carver, Donald Ray Pollock, Flannery O'Connor, Donald Barthelme e molti altri, oltre a Borges e Kafka che sono proprio due dei miei numi tutelari. Tra i miei contemporanei e coetanei italiani? Citerei almeno Luca Ricci, Gregorio Magini, Paolo Cognetti, Rossella Milone. È un'altra arte, una cosa che sta in mezzo, probabilmente tra il romanzo e la poesia, ma non è quello che faccio io. È chiaro, poi, che quando si comincia a scrivere difficilmente si hanno già gli

«Tutti i dibattiti sull'autofiction, il realismo, lo sfondamento dei generi, l'ibrido saggio-romanzo, sono in parte oziosi, perché è il romanzo che si sta riappropriando di tutti i suoi strumenti.»

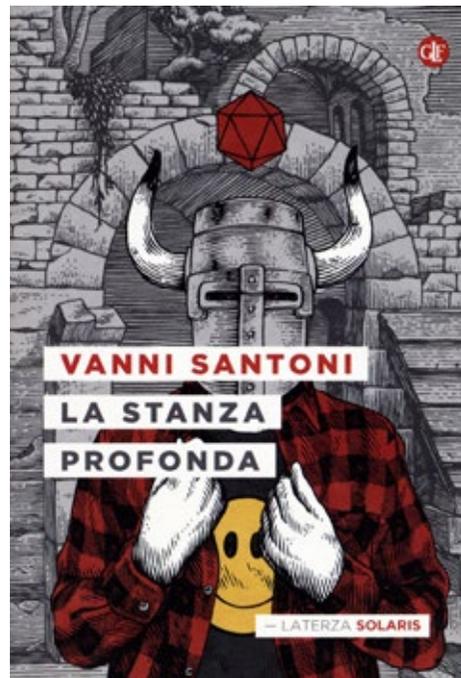
strumenti per confrontarsi con le pesanti questioni strutturali che impone un romanzo, e quindi si comincia con il racconto. Anche io ho cominciato con i racconti, sulla rivista «Mostro» di cui parlavo prima e su molte altre. Però per me, come per molti autori, è stata una forma di sperimentazione in un ambiente di sicurezza che mi serviva per arrivare al romanzo; diverso è il percorso di un raccontista che supera quella fase di sperimentazione per arrivare, o tentare di arrivare, a scrivere dei racconti perfetti o perfettibili.



La linea guida del progetto editoriale della collana che curi per tunué è riassunta nella formula «quattro quinti di realtà, uno di sconfinamento»: in che cosa consiste per te questo «sconfinamento» e lo hai ritrovato nei racconti degli autori che sono arrivati alla finale di 8x8?

La risposta facile sarebbe dire che ce n'è meno di quanto avrei voluto, però questo implica immediatamente una nota: sconfinare all'interno di un racconto breve è molto più difficile che sconfinare all'interno di un romanzo. Un esempio preso dall'esperienza

diretta: in *La stanza profonda* a un certo punto i personaggi vanno a cercare l'inventore dei giochi di ruolo, Gary Gygax, e lo incontrano, salvo poi scoprire che era morto qualche mese prima – chi è? Un fantasma, un figurante che si finge lui o una cosa che avviene solo nella loro immaginazione? Anche questo è sconfinamento, però lo faccio a romanzo avanzato e con molto tatto, solo così gli equilibri «reggono». In un racconto sfiorare subito su questo sarebbe stato più difficile, infatti tradizionalmente il racconto moderno



può essere diviso in tre filoni: il racconto realistico di Munro, Carver e altri autori, che offrono un piccolo squarcio di realtà, un acquerello ad alta intensità di un momento spaziotemporale ed emotivo specifico; il racconto fantastico tout court – ma, nota bene, fantastico-filosofico – di Borges e Cortázar; e poi c'è il racconto sperimentale, di Barthelme o della stessa Woolf dove, siccome il racconto è un oggetto circoscritto e quindi più sotto controllo, si può spingere molto di più sull'elemento sperimentale. Quindi fare

un racconto che abbia quel quinto di sconfinamento è difficile, perché se sconfini in un racconto rischi di sconfinare subito per due se non tre quinti. Questa regola si attua effettivamente nei libri pubblicati da tuué, si applica nello specifico al romanzo.

Hai riscontrato alcune peculiarità stilistiche, linguistiche o tematiche nei racconti della finale di 8x8?

Mi è piaciuto molto nel racconto di Gaia Formenti, *La morte delle stelle*, la capacità – anche un po' troppo sfruttata, in realtà – di creare dei paralleli simbolici forti tra macrotema e microtemi, tra visione del personaggio e visione generale del racconto. Questo in parte c'è anche in altri racconti. Anche con modalità più ambiziose: per esempio il racconto *Vuoto a galleggiare* di Ugo Sandulli è proprio per questo uno dei più ambiziosi, osa lo sconfinamento ma non lo controlla appieno... magari se ne avesse fatto un romanzo lo avrebbe misurato di più.

Come vedi nel complesso un'iniziativa come 8x8?

Benissimo. È sicuramente un primo campo di sperimentazione e confronto, e questo è fondamentale. A volte oggi quello che un aspirante esordiente non capisce è di doversi fare prima le ossa con il racconto, sulle riviste, confrontarsi con altri, magari fondare una rivista; invece manda via il manoscritto, e questo, per citare lo stesso Cognetti, equivale ad andare davanti a San Siro, mettersi i pantaloncini corti e aspettare che passi Galliani. Non avrebbe senso. Bisogna lavorare più dal basso, e 8x8 insegna a fare questo.

Hai un testo o un autore di riferimento che consiglieresti come modello a un esordiente?

Di base agli esordienti e ai miei allievi quando insegno scrittura consiglio per prima cosa di leggere Proust, scandalizzandoli e facendogli credere che sto facendo il fenomeno, ma se vuoi davvero scrivere è tempo di iniziare ad aprire un po' le ali e i polmoni, quindi bisogna confrontarsi subito con il massimo dei massimi, sia a livello qualitativo sia di ampiezza. Quella è la base. E il fatto che quasi sempre non lo abbiano letto,

nonostante vogliano scrivere, è di per sé indicativo del fatto che è un buon consiglio. Per il racconto ovviamente consiglio Čechov – spesso ai miei allievi faccio fare dei remake dei racconti di Čechov, facendogli cambiare ambientazione –, perché Čechov è il signore della struttura del racconto, quindi aiuta molto. Ad esempio un racconto di Munro, che è un diamante perfetto, non insegna quanto insegna un racconto di Čechov, che anche se l'ha scritto una sera di getto, è un racconto in cui lui prima pensa una struttura dalla meccanica efficace e poi la mette in scena. Questo come primo passo per il raccontista è molto utile.

In generale cosa consiglieresti a un esordiente per diventare uno scrittore a tutti gli effetti e per essere pubblicato?

Non c'è dubbio su questo, ci sto scrivendo anche un libro: la scrittura non si insegna. Si possono però dare dei consigli generali sulla pratica della scrittura, e dei consigli specifici sui singoli testi, quello sì. La prima cosa che deve fare un esordiente è riconfigurare le proprie letture, cioè leggere esclusivamente capolavori, per molto tempo; iniziare a rinunciare ad altre forme di intrattenimento per dedicare varie ore al giorno, tutti i giorni, alla lettura. Questo è il primo passo per chi vuole cominciare: il bisogno assoluto di restaurare un rapporto viscerale con i classici. L'altra cosa è la disciplina, cioè scrivere tutti i giorni, a ogni costo... Apro un blog, partecipando a una rivista, quello che si vuole, ma bisogna costringersi a scrivere tutti i giorni perché solo in questo modo inizieranno ad apparire con regolarità sufficienti nuove idee e nuove possibilità. Non si diventa scrittori se si scrive solo la domenica, quando si ha tutto il giorno libero. «Giudico uno scrittore da quante pagine scrive nei giorni di merda» diceva se non sbaglio Flannery O'Connor: sembra una battuta, è una verità profonda. Siamo tutti bravi a scrivere qualche pagina quando tutto va bene, hai pulito la scrivania e hai dieci ore davanti; se invece in una giornata incasinata in cui hai lavorato, i figli ti disturbano, hai i conti da pagare, riesci ugualmente a metterti al tavolo a scrivere un po' di pagine, allora probabilmente sei uno scrittore.

Libreria Lirus • Milano

• • •

Intervista a Carlo Oxoli

Qual è la storia della libreria Lirus: come, quando e con chi nasce?

La libreria Lirus è nata nel 1991, quando mio padre ha deciso di rilevarla dopo aver fatto una carriera da libraio, da commesso – anche se devo dire più da libraio –, in quella che allora era la libreria internazionale Rusconi, da cui l’acronimo Lirus. Era una libreria editoriale, un punto di riferimento a Milano, ma, dal momento che in quel periodo il gruppo Rusconi era in fase di smantellamento, non era una libreria dalle grandi fondamenta. Mio padre l’ha rilevata. I primi anni sono stati difficili, soprattutto

per il cambio di zona visto che in trecento metri cambiava il mondo: da una zona come corso Buenos Aires a via Vitruvio cambiava totalmente il bacino di utenza, e anche l’affluenza. Dopo le prime difficoltà, la libreria è cresciuta, ha avuto un’evoluzione anche nella struttura, pur mantenendo la stessa ubicazione e lo stesso numero civico, fino al 2001, quando siamo arrivati alla situazione attuale, e da allora siamo sempre cresciuti, a parte qualche anno in cui la crisi economica, tecnologica e di settore ha comportato alcuni cambiamenti professionali. Gli ultimi anni sono stati di passaggio perché a Milano molte



librerie hanno chiuso. Noi abbiamo tenuto duro e stiamo cercando di proseguire l'attività con tenacia. Di questi ventisei anni, per vent'anni la libreria è stata diretta anche da Salvatore Lombardo. Lui e mio padre incarnano l'anima della libreria. Ho cercato di assorbire il più possibile da loro, di acquisire le loro competenze, i loro punti di forza – anche se non è facile lavorare con due numeri dieci e non è facile prendere la loro eredità. È stata ed è tuttora una sfida impegnativa, ma è una sfida nella quale credo, perché penso che la libreria abbia un futuro anche a livello sociale. Certo, in una grande città come Milano non è così facile far emergere questo aspetto, forse è più semplice in una realtà di provincia o in un quartiere ben identificato. Cerco di rimettere in circolo tutto il meglio di ciò che mi hanno trasmesso, ma

così qualcosa che sia utile per comprendere i ragazzi; è più raro che un ragazzo possa leggere qualcosa per capire gli adulti. Da allora cerchiamo di curare molto bene il settore per ragazzi offrendo cose sempre diverse. Da Salvatore ho cercato di prendere un po' della sua pazienza. Non è facile perché spesso i clienti ti mettono in difficoltà: per esempio se un giorno il pagamento con il bancomat ha bisogno di trenta secondi in più rispetto al solito è un dramma, un vero dramma! Questo mi è servito per capire la concezione del tempo, e il fatto che tu pretenda la velocità in una libreria, dove stai comprando un oggetto che fa andare piano, che richiede attenzione e tempo, sembra contraddittorio. Questa cosa mi fa riflettere e mi fa capire come affrontare questo mestiere. Salvatore aveva una pazienza infinita, sapeva

«È un lavoro che richiede grande **umanità**, perché lavori a stretto contatto con le persone: il libraio deve entrare nel libro – in ciò che ha voluto dire lo scrittore – e deve **capire il cliente**. È una relazione complessa.»

ovviamente ho anch'io le mie idee, che non sempre coincidono con quelle di mio padre, ma è normale visto che apparteniamo a epoche diverse. Il mondo lavorativo è cambiato in venticinque anni, è chiaro che nascono contrasti, perché devi essere molto più veloce, devi rispondere in modo più veloce al cliente, che a sua volta è cambiato, ha molte più informazioni e più specifiche, che non dico che ti mettono in difficoltà ma perlomeno in soggezione. Ora devi dare al cliente qualcosa in più.

Salvatore e mio padre sono stati i miei punti di riferimento, e lo sono ancora. Anche se non lavorano più in libreria, so che interpellandoli riceverei da loro un feedback prezioso. Mio padre, soprattutto negli ultimi anni, aveva riscoperto il piacere dei libri per ragazzi, e credo che uno dei suoi mantra fosse che un ragazzo non può leggere un libro per adulti ma un adulto può leggere un libro per ragazzi e apprendere

gestire i clienti più difficili. Alcuni li ho ereditati, e devo dire che ti mettono a dura prova, però quando riesci a soddisfarli e ritornano dicendoti che sono rimasti soddisfatti è una bella sensazione: se quel cliente così esigente e puntiglioso, che non sa nemmeno lui cosa vuole, è rimasto contento del titolo che gli hai consigliato, allora sai che quel libro è adatto a un grande pubblico.

Inoltre questa libreria è cresciuta molto da quando è nata sia per i titoli sia per il parco clienti; è cresciuta economicamente e ora si sta ristabilendo. Insomma, è stato un lungo cammino, con momenti in cui abbiamo tirato il fiato, e quei momenti sono serviti per capire come proseguire il cammino.

Dove ha lavorato tuo padre prima della Lirus?

Erano gli anni Sessanta quando mio padre ha iniziato a lavorare in una libreria storica di Milano,

l'Emporio del libro, in corso Buenos Aires; poi insieme a un ragazzo che lavorava lì ha aperto un'altra libreria, la Libreria del Corso, di cui per vent'anni è stato direttore. Poi per altri venticinque anni è stato l'anima e il corpo di Lirus.

All'Emporio del libro ha avuto dei buoni maestri: è stato il suo primo lavoro, era un ragazzino e veniva da fuori Milano, aveva bisogno di lavorare e ha iniziato a fare il libraio. Quello che mi ha sempre detto è che allora in libreria c'era il tempo per imparare, mentre adesso questo tempo per imparare non c'è più perché la mole dei libri che vengono pubblicati, la rapidità con cui nascono e muoiono libri, collane e editori nell'arco di pochi anni non è paragonabile a quello che lui ha visto dagli anni Sessanta fino a oggi. C'era una mentalità più lineare e strutturata. Anche l'aspetto umano del lavoro in libreria è cambiato molto. È un lavoro che richiede grande umanità, perché lavori



a stretto contatto con le persone: il libraio deve entrare nel libro – in ciò che ha voluto dire lo scrittore – e deve capire il cliente. È una relazione complessa. E invece questa umanità si è un po' persa per colpa della velocità che fagocita tutto e che fagocita tante possibilità. Non è facile stare al passo.

Cosa cercheresti in una persona giovane per lavorare in libreria?

Innanzitutto cercherei la passione. Credo che per fare bene qualsiasi lavoro sia fondamentale essere appassionati. Puoi fare bene il libraio, il direttore editoriale, puoi fare bene il cameriere, il ristoratore o l'operatore ecologico, ma ciò che è importante è la passione e l'interesse che ci metti; puoi anche fare il lavoro più bello del mondo ma se lo fai con superficialità ti annoi e alla fine lo fai male.

Oltre alla passione, mi aspetterei curiosità e dinamicità. A maggior ragione per una realtà come quella di Lirus, che è una delle più grandi librerie indipendenti di Milano. «Indipendente» vuol dire che non siamo legati a nessuno, che siamo dei privati che investono nell'attività libraia e che credono che questo mestiere possa dare un aiuto a chi viene qui a cercare un libro, ma che sia di aiuto anche allo sviluppo del tessuto economico-sociale e imprenditoriale. Tra i miei clienti ci sono manager e imprenditori che vogliono informarsi sulle nuove tendenze e poi le riportano ai loro dipendenti e li formano; è un movimento a cascata di informazioni, che deve proseguire. Mi piace pensare che questo lavoro abbia un'utilità sociale, quindi chi vuole lavorare qui deve dare qualcosa in più a chi entra in libreria, e poi deve essere una persona aperta a livello imprenditoriale, una persona che sappia vedere le potenzialità che il mondo di oggi può dare, come la rete e i social, e che sappia riutilizzarle per la libreria anche se – attenzione – io non voglio snaturare il mestiere. Penso che fare il libraio sia una cosa e stare sui social un'altra... certo, le due cose possono intersecarsi, ma poi devi stare in libreria, formarti in libreria, devi sapere che cosa sta per chiederti un cliente. Se un giovane vuole venire a

lavorare in libreria mi va bene che sappia usare tutti questi strumenti, però vorrei che avesse una visione imprenditoriale più ampia: i like o le visualizzazioni di un post devono avere un risultato tangibile sia per la libreria sia per il cliente.

La vecchia idea del libraio chiuso tra i libri, che sa tutto di tutto, non è più attuale, piuttosto deve essere un imprenditore con delle idee, deve essere veloce e attento ai cambiamenti, capace di intuire e anticipare alcuni fenomeni che stanno per prendere piede e al contempo creare lui stesso dei fenomeni.

Nel caso di una libreria indipendente come Lirus, un lettore avvertito si aspetta che il libraio nell'esposizione e nella proposta sia come un direttore editoriale che dispone le sue collane e i suoi libri – e ormai anche altri prodotti di oggettistica. Come ti senti in questo ruolo di «gestore dello spazio» con una responsabilità culturale?

Non è per nulla facile perché spesso ti trovi davanti a un dilemma: quello che ho sempre imparato da mio padre e da Salvatore è che il libraio è un imprenditore, un commerciante, e quindi deve vendere il più possibile, altrimenti parliamo di un'associazione benefica, parliamo del libraio come di un benefattore o di un mecenate. Io devo vendere tutto. Se un cliente mi chiede qualcosa che non coincide con i miei gusti, chi sono io per giudicarlo! Certo, se si instaura un rapporto di fiducia posso guidarlo verso altre scelte. Quindi devo selezionare i libri in base alla mia clientela, e per farlo devo imparare a conoscere la mia clientela. Il lavoro di selezione si basa sulla scelta di libri che hanno un valore, che possono aiutare le persone a informarsi, conoscere e capire, ma dall'altra parte devo fare delle scelte che

rispondono alle esigenze dei clienti, senza doverli in alcun modo giudicare.

Inoltre sono dell'idea che anche i libri più popolari, in mano ai ragazzi, sono sempre meglio del telefonino o dello stare a bighellonare. Anni fa c'è stato il fenomeno Moccia: alcuni ragazzi sono venuti qui e mi hanno chiesto i libri che erano citati nei libri di Moccia, e così sono diventati dei lettori. Questo vale anche per altri fenomeni editoriali come *Harry Potter* o la saga di *Twilight*.

Non posso esimermi dal selezionare; a volte taglio interi filoni che non sono adatti alla mia clientela ma che sono comunque meritevoli di essere letti e che avranno il loro bacino di lettori. Molto spesso questa dinamica non piace al resto della filiera, agli editori, ai direttori editoriali e ai promotori, che si lamentano se non prendo un titolo su cui loro invece puntano: è possibile che io di quel libro riesca a vendere solo cinque copie, e di contro riesco a vendere molte copie di un libro che invece non ha avuto un gran numero di vendite. Non è facile selezionare, forse è una delle cose più difficili.

In libreria noti una maggioranza di lettori o di clienti? Puoi delineare un profilo del cliente e del lettore a partire da quelli che vedi tutti i giorni a Lirus? Secondo alcuni il cliente è colui che entra in libreria e compra e basta. Poi ci sono i lettori che sanno già quello che devono fare. La nostra libreria ha due tipi di acquirenti. C'è il cliente affezionato e c'è il cliente di passaggio (che di solito non torna più). Poi ci sono le mille sfaccettature delle situazioni: c'è il cliente storico della libreria, che è un lettore forte con il quale ti confronti e a cui sottoponi delle letture. C'è il cliente che viene

«La vecchia idea del libraio chiuso tra i libri, che sa tutto di tutto, non è più attuale, piuttosto deve essere un **imprenditore con delle idee**, deve essere veloce e attento ai cambiamenti, capace di intuire e anticipare alcuni fenomeni che stanno per prendere piede.»

e che compra tanto ma che non vuole essere seguito o disturbato, fa tutto da solo. C'è il cliente che entra ed è pronto a farsi consigliare. Ci sono persone che mi chiedono consigli di lettura e in base a ciò che cercano (romanzi, saggi) io devo capire dove andare a parare. Forse tra le caratteristiche fondamentali che deve avere una persona che lavora in libreria è sapere ascoltare e non elevarsi sopra le parti. Sapere ascoltare una persona che ti sta dicendo cosa desidera, che ha del tempo libero e lo vuole impegnare in una lettura da cui trarre benefici – che siano conoscenze, acquisizione di competenze o semplicemente tempo trascorso in compagnia di un personaggio –, e trovargli qualcosa che lo tenga legato a quelle pagine, che lo aiuti a dimenticarsi dei problemi del

lavoro, dello stress. Ad alcuni clienti metto da parte dei libri perché so già che quando vengono in libreria sono quei libri lì che vogliono vedere. Oltre a conoscere i gusti del proprio cliente è importante capire se è il momento giusto per proporgli un titolo o meno, perché magari in quel periodo è stanco, non ne ha voglia. Non posso certo proporgli un libro impegnativo – che gli proporrò in un'altra occasione. Poi ci sono persone che entrano in libreria per il best seller; a queste devi dare anche qualcosa che si avvicini al best seller e che non può trovare in giro. E quindi devi farlo diventare da semplice cliente un lettore. Oppure ci sono clienti che sono stati ben guidati all'inizio e poi hanno fatto dei veri e propri percorsi di lettura fino a diventare lettori



molto forti, appassionati. Poi ci sono dei clienti che vengono e comprano libri a scatola chiusa perché di te si fidano. Molti dei miei clienti ritornano e, se per caso il consiglio che gli ho dato non è stato all'altezza delle loro aspettative, me lo segnalano la prima volta, mentre la seconda me lo rinfacciano. E per una libreria come la nostra non puoi permetterti di sbagliare, altrimenti perdi la fiducia del cliente. Ho perfino dei clienti che tornano con le pagelle: si sono fatti lo schema, hanno dato dei voti e me li argomentano. Mi portano anche qualche riga scritta. C'è una signora che ha fatto una cosa carina e che stiamo pensando di implementare in libreria: usa dei simboli molto simpatici per valutare un libro. Vorrei comunque che i miei clienti aumentassero, per creare uno zoccolo duro, perché abbiamo la fortuna di ricevere anche i preprint, le bozze – che sono strumenti molto utili. Ho dei clienti dei quali mi fido a cui sottopongo un libro, e dal loro feedback amplio la platea. Tra i progetti della libreria c'è proprio questo: una comunicazione visiva all'interno della libreria da parte dei lettori per gli altri lettori. Le modalità le stiamo definendo ma, poiché sono una persona a cui piace fare le cose per bene e non mi piace correre, credo che alcune cose le rimanderemo all'anno prossimo. Di una cosa sono molto contento: i clienti qui dentro si incontrano, si relazionano dal vivo. Magari mentre stai consigliando un libro a una persona, e c'è un tuo cliente affezionato che ha letto quel libro, questo si inserisce nella conversazione e dice la sua su quel titolo. È il cliente che dà a un altro lettore la sua visione. L'idea è quella di creare per il futuro della Lirus una community di lettori che si possono incontrare qui e scambiare

«Oltre a conoscere i gusti del proprio cliente è importante capire se è il momento giusto per proporgli un titolo o meno.»

opinioni, anche per farne un book club. Penso che alla base di tutto ci debba essere la voglia e la passione. Se trovo intorno a me persone appassionate e intenzionate a scommettere in progetti e idee, è la cosa più importante.

Se facessimo una foto della tua libreria cosa se ne potrebbe leggere?

Si legge che ci sono settori particolari, più curati di altri perché li abbiamo ereditati o perché ce lo chiede il nostro bacino di utenti. Facciamo attenzione in modo particolare alla narrativa, il nostro cavallo di battaglia, che viene selezionata soprattutto in base alla qualità e all'intrattenimento. Non voglio passare per il libraio naïf, per me il lettore deve avere una pluralità di possibilità. Il nostro pubblico inoltre è molto eterogeneo.

È più presente il pubblico di quartiere oppure quello delle persone di passaggio che vanno alla stazione, che entrano in libreria e che non rivedrai mai più?

Ormai è del tutto preponderante il pubblico del quartiere, quello dei clienti fidelizzati; questo mi indirizza anche nella scelta dei libri da tenere in libreria. Negli anni abbiamo visto crescere dei settori solo in base alla moda del momento, però so che i miei clienti

«Molti dei miei clienti ritornano e, se per caso il consiglio che gli ho dato non è stato all'altezza delle loro aspettative, me lo segnalano la prima volta, mentre la seconda me lo rinfacciano. E per una libreria come la nostra non puoi permetterti di sbagliare.»

prediligono le buone letture e le letture di intrattenimento scritte bene, che vogliono leggere qualcosa che altrove non troverebbero. Se si parla di saggistica i nostri clienti vogliono leggere una selezione di titoli che diano un valore aggiunto a ciò che già conoscono. Ho dei settori più estesi e forniti di altri, come il settore sulla medicina alternativa e sull'esoterismo, perché ho clienti e scuole della zona che studiano questi temi. Ho un settore bambini molto ampio che cerchiamo di curare bene, con proposte che non sono solo per i bambini ma che anche per i genitori, che poi li trasmettono ai bambini. Il settore della cucina un tempo era uno dei più forniti della città – a detta dei clienti e dei promotori –, poi questo settore è cambiato e sono cambiati i valori in campo in quell'ambito: o si va su una fascia molto alta oppure la fascia media è stata assorbita dal boom dei cuochi, dal fenomeno televisivo, editoriale e di costume. I settori di storia e storia dell'arte sono sempre stati curati da mio padre e da Salvatore, per una loro comune passione. Cercavano titoli particolari da proporre in certi periodi dell'anno, come a Natale, quando c'è una maggiore richiesta del libro illustrato e del libro strenna. Per come sono i clienti di Lirus mi costringono a essere attento a tutto, ed è questo che ogni tanto mi mette in difficoltà: vorrei sapere un po' di tutto ma è impossibile. Per lavorare in libreria e rispondere alle richieste dei clienti bisogna avere una conoscenza illimitata: devi saper vendere un libro che faccia sognare un ragazzo o una ragazza, un libro che intrattenga chi vuole leggere un romanzo, un libro di medicina tradizionale cinese, un

«Oltre a saper fare il direttore editoriale delle tue scelte, devi saper fare il **sarto**, devi saper modellare le scelte che hai fatto su ogni singola richiesta.»

libro di psicologia, e devi sapere se a una persona che si avvicina a questo argomento è meglio dare un libro già strutturato oppure introduttivo. Quindi, oltre a saper fare il direttore editoriale delle tue scelte, devi saper fare il sarto, devi saper modellare le scelte che hai fatto su ogni singola richiesta.

*Una delle caratteristiche della Lirus è che postate ogni settimana su facebook la vostra classifica, che risulta molto diversa da altre classifiche, come quella Nielsen. Ci vuoi parlare del meccanismo della classifica di Lirus? È una cosa che abbiamo iniziato a fare un anno fa: già da tempo avevamo voglia di avere una nostra classifica ma non sapevamo dove ubicarla, poi su suggerimento di un nostro rappresentante abbiamo trovato questo spazio all'ingresso della libreria e devo dire che farla ci ha portato anzitutto un ritorno di vendite. Le classifiche nell'ambito editoriale che prendo come termine di paragone sono quella di «tuttolibri» di «La Stampa», «la Lettura» del «Corriere della Sera» e «Robinson»; comparandole alla nostra devo dire che almeno un cinquanta per cento è sempre diverso, e la differenza è nelle proposte: noi facciamo proposte in cui crediamo e abbiamo un ritorno dei clienti che si fidano di noi. Vedere certi titoli in piani altri delle nostre classifiche, titoli proposti da noi che hanno alle spalle alcuni fenomeni del momento, ti dimostra che hai fatto un buon lavoro, che sei andato a cercare nei cataloghi il meglio delle scelte fatte dagli altri. E hai margine per poter lavorare ancora meglio. La classifica di questa settimana per esempio rispecchia questa teoria: Camilleri – sappiamo che ha un pubblico che lo segue sempre e lo adora – è al secondo posto, ma al terzo, quarto e quinto posto ci sono tre libri che non trovi in nessuna classifica e che invece meriterebbero di esserci; anche al settimo, all'ottavo e al decimo posto ci sono libri che non sono in classifica. Al decimo posto in particolare c'è *La città dei ladri* (di David Benioff), un libro che ho sempre venduto e consigliato sia agli adulti sia ai ragazzi, nel periodo estivo o in quello natalizio, ma che è uscito cinque o sei anni fa.*

Il mestiere del libraio è anche fisico: come gestisci le novità che ti arrivano? Come gestisci gli ordini e la rotazione dei libri che spesso bisogna fare a malincuore?

Negli ultimi anni questo tipo di lavoro è cambiato tantissimo purtroppo, la velocità ha preso il sopravvento. Per scrivere un libro e editarlo ci vuole tempo; come ho detto a un mio amico scrittore, tutto il lavoro prima dell'uscita equivale all'allenamento per una gara dei cento metri, non per la maratona... poi ti devi giocare tutto in nove secondi e ottanta – credo sia più o meno il record attuale. Questa è un'immagine che rispecchia la realtà. Uno scrittore impiega del tempo per scrivere il suo libro, poi arriva in libreria e si deve giocare tutto con poco, perché escono tantissimi libri. Il mestiere del libraio è un lavoro fisico, impegnativo; fare il libraio non significa, come pensano molti, leggere tanti libri, anzi, da quando faccio il libraio leggo molto meno rispetto a prima. È un lavoro fisico perché devi spostare, disfare e buttare gli scatoloni dei libri. Devi sistemare le copie in magazzino. E poi c'è il rapporto con i clienti. È un lavoro mentale, che richiede molta memoria: devi sapere se un libro che arriva è già stato recensito, e devi essere informato se verrà recensito perché potresti avere meno copie rispetto al suo potenziale. Non ti puoi mai fermare né distrarre, hai mille input e devi essere il più possibile preparato; non basta girare tra i tavoli o sfogliare qualche pagina, devi saper consigliare il libro giusto a un determinato cliente. In questo momento in libreria abbiamo intorno alle venticinquemila referenze, siamo un po' calati negli anni, ma l'obiettivo del prossimo anno – dopo la campagna scolastica – è tornare ad avere fra le trentamila e le trentacinque referenze. Vorremmo avere più referenze e meno quantità, perché un cliente di passaggio può entrare e chiederti un libro strano, e se tu quel titolo ce l'hai, glielo sai vendere e comunicare bene, puoi esserti conquistato un cliente nuovo. A me è capitato con qualcuno: se dedichi uno scaffale a un editore di nicchia, per esempio, il cliente trova una proposta diversa, che non c'è da altre parti o che ha difficoltà a reperire, poi viene qui per rifornirsi di



quel genere di letture e nel frattempo si rifornisce di altri libri. L'investimento che hai fatto all'inizio con dei titoli che non avevi ti ha portato ad avere un nuovo cliente, soddisfatto e contento. Questo l'abbiamo riscontrato tante volte, e ultimamente anche di più, perché ormai le librerie fisiche rimaste sono o librerie indipendenti o librerie di catena: sappiamo bene che le librerie di catena fanno scelte diverse – per lo spazio a loro disposizione potrebbero avere un catalogo molto più ampio del mio –, ma abbiamo visto che assortendo il catalogo, ampliando il monte titoli, abbiamo un ritorno da parte del cliente che viene da noi per prenotare un libro che non ha. La profondità del catalogo è importante.

Per quanto riguarda la rotazione dei libri, ci sono dei settori che ruotano da manuale del libraio, per cui seguono indici di rotazione esatti, e poi per una libreria come la nostra che fa del catalogo il

«Il mestiere del libraio è un lavoro fisico.»

suo assortimento non c'è possibilità di farlo ruotare secondo manuale. Questo deve essere chiaro agli editori che spesso chiedono uno sforzo proprio alle librerie indipendenti per avere un ritorno di dati e di informazioni utili. Bisognerebbe aiutare le librerie a gestire meglio il catalogo, in modo finanziariamente meno oneroso, ma questa cosa dovrebbe andare di concerto in tutta la filiera editoriale.

In quanto libreria indipendente non potete usufruire dei prezzi di acquisto convenienti come le librerie molto grandi legate a qualche gruppo editoriale (come Feltrinelli e Mondadori che hanno un potere editoriale forte). Stai utilizzando e come vedi le nuove forme che stanno prendendo piede come il conto vendita assoluto, soprattutto con i piccoli editori?

Sì, con alcuni editori e anche con quelli che sono slegati dai distributori stiamo cercando di utilizzarle. E ci hanno dato risultati perché abbiamo implementato editori di nicchia che non avevamo e che ti danno quel valore in più. È chiaro comunque che una libreria come la mia deve avere il best seller: il libro di cassetta ti deve portare il cliente in libreria. E dopo che il cliente è entrato in libreria, sta alla bravura del libraio sottoporgli altre proposte e farlo diventare un suo cliente. Per cui, sì, queste possibilità devono essere senz'altro testate: con alcuni lo stiamo facendo e stiamo ottenendo buoni risultati. Però dovrebbero essere testate anche dagli editori un po' più grandi, ma devono essere chiari fin da subito. Se un editore, un distributore – qualunque esso sia, piccolo o grande –, non ha interesse a sviluppare un rapporto commerciale con un particolare tipo di canale, deve essere chiaro. Se non ha desiderio di lavorare con le librerie indipendenti va bene; ha fatto una scelta a cui mi adeguo. Se i grandi editori – o medio-grandi – non hanno interesse a sviluppare un canale delle librerie, devono essere chiari fin da subito, e poi

non possono pretendere dalle librerie la vetrina, lo spazio, il posizionamento, il motivo per cui un libro non vende. È chiaro che non lo sto vendendo: se non ho delle condizioni commerciali soddisfacenti, perché dovrei vendere un libro che non mi porta alcun valore aggiunto? Vendo quello che voglio io. E questo, viva Dio, è sempre stato il punto di forza di questa libreria. Io parlo per me, perché così come ci sono gli editori che hanno deciso di non lavorare con le librerie di catena ci sono anche gli editori che hanno deciso di non lavorare con i canali on line perché forse sono troppo onerosi o gravosi per loro.

Sono convinto che non ci debba essere una contrapposizione libraio-distributore o libraio-editore, anzi, ci deve essere una collaborazione proficua, perché la filiera del mondo editoriale è una filiera mediamente corta anche se al suo interno ha tanti ruoli e passaggi – dallo scrittore all'editore, dal distributore all'agente, dall'agente promozionale al promotore fino al libraio. Deve essere una catena che funziona di concerto, come se fosse un'orchestra; non ci possono essere elementi che stonano, altrimenti non andiamo da nessuna parte.

Secondo te le cose cambierebbero se arrivassimo al modello francese, cioè a uno sconto limitatissimo?

Lo sconto del cinque per cento in Francia ha portato a benefici: ha permesso a tutti di giocare allo stesso livello – quindi la piccolissima libreria indipendente di paese applica le stesse condizioni della libreria di catena di città –, e ad armi pari te la giochi come vuoi perché il cliente non ha la leva del prezzo come parametro: può avere la leva dell'assortimento per decidere di andare da una parte piuttosto che dall'altra, o in base alla rapidità di rifornimento. Io sono favorevole a una limitazione dello sconto che comporti una maggiore attenzione alla scelta dei prezzi, perché non ha alcun senso fare i prezzi alti e poi tagliargli come si è fatto in passato: si gonfiavano i prezzi ma

«È un lavoro mentale, che richiede molta memoria.»

tanto si sapeva che certi canali vendevano quel prodotto con lo sconto e alla fine il cliente pagava il libro come lo pagava prima. Dopodiché lo sconto è solo il primo di tutta una serie di problemi su cui si deve riflettere. Per esempio devono essere analizzate le forniture, i termini di pagamento ma soprattutto le campagne promozionali: se si mette il tetto di sconti ma poi qualcuno si inventa una campagna promozionale sulla collana della sottocollana non andiamo da nessuna parte e il cliente, disturbato dall'infinità di proposte di campagne promozionali, non sa più

«Mi piacerebbe che ci fosse un rapporto più stretto con gli editori.»

a chi rivolgersi. I primi anni che lavoravo in libreria c'erano pochissime campagne, c'erano le campagne istituzionali come quella Oscar, Bur, Einaudi e poche altre. Ma ricordo gente che durante la campagna Oscar veniva, si procurava il catalogo (perché Mondadori stampava il catalogo), faceva una spunta e usciva con decine di titoli nella busta. Ora non è più così perché è cambiato tutto, è cambiata la fruizione del libro e del tempo. Ma se si fanno mille campagne durante l'anno, il cliente non ha più l'attenzione di prima. Ora si è abituato all'idea di poter usufruire sempre di uno sconto; e se capita la settimana in cui non c'è, decide di ritornare in un secondo momento, ma magari il libro che aveva in mente di comprare se lo dimentica e quel titolo passa in cavalleria.

Come sono i tuoi rapporti con i distributori e i promotori? Come li gestisci?

Io tratto tutto con i distributori, e con gli editori che non hanno i distributori vado per rapporti diretti (quelli che hanno un valore significativo per la libreria). Con gli editori molto piccoli e distribuiti da distributori con cui non ho rapporti, cerco di usare i grossisti in modo da concentrare le richieste su un

unico canale, anche perché lì si tratta perlopiù di un servizio di reperimento per il cliente.

Per quanto riguarda i promotori, ci sono quelli storici, quelli che sono venuti fin dal giorno in cui mio padre ha aperto la libreria, e ci sono promotori nuovi. Più o meno con tutti c'è una conoscenza di qualche anno. Un promotore che ci conosce sa benissimo quanto può spingere e come, cosa può funzionare qui e cosa no. La scorsa settimana, sulla cedola di un promotore, ho cambiato cinque quantità su, credo, centocinquanta titoli. Era perfetta. Con il promotore deve esserci un rapporto di fiducia e collaborazione: i promotori sanno che se parte un titolo qui da noi possono proporlo ad altre librerie presenti nel loro portafoglio clienti e segnalargli che nella mia libreria si sta vendendo quel determinato titolo. Oppure ci sono promotori che vengono qui e mi dicono che c'è un loro cliente a decine di chilometri dalla mia libreria che sta vendendo tanto un libro che potrebbe andare bene anche qui. Allora vai a dargli un'occhiata e magari scopri che quel libro che ti era sfuggito potrebbe portare delle vendite e, di conseguenza, anche del fatturato per il promotore che sta facendo bene il suo lavoro interagendo con i suoi clienti.

«Con il promotore deve esserci un rapporto di fiducia e collaborazione.»

Quindi non hai alcun tipo di riserva visto che i tuoi promotori sono perlopiù storici. Molto spesso invece i librai trovano che i promotori siano un anello debole di questa catena.

Ho la fortuna di avere promotori preparati, competenti. Poi ce ne sono alcuni più capaci e appassionati di altri, ma questo secondo me dipende da come la loro promozione li mette nella condizione di fare bene il loro mestiere. È chiaro che se un promotore ogni settimana si trova cinque o sei fuori cedola da prenotare non può far bene il proprio lavoro. Il loro

ruolo è importante perché il libraio dovrebbe stare dietro a tutto ma non ce la fa: deve fare attenzione a quello che esce ma anche al catalogo, e il promotore gli dà una grossa mano. In fondo l'interesse è reciproco. Devo dire la verità, sono fortunato da questo punto di vista, sono contento dei promotori che ho, alcuni poi sono amici, altri hanno più o meno la mia età, e altri ancora sono, come dicevo, storici, per cui quando entrano qui non si inventano forniture strane o numeri strani. Con alcuni potrei mettere la mano sul fuoco su ciò che mi mandano. Con altri invece ogni tanto ci sono scontri verbali, anche con quelli che considero amici, quando vorrebbero impormi all'attenzione dei titoli che non ritengo funzionali alla libreria; ma magari lì nasce la trattativa: «Te ne do trenta», «te ne do quindici», «ti faccio lo sconto» eccetera. Ci si viene incontro, insomma.

Da quando lavori quanto è cambiato il ruolo dei promotori?

È cambiato parecchio. Da quando lavoro, e sono ormai quindici anni, l'evoluzione è stata continua. Ora, riflettendo a freddo grazie alla tua domanda, ho passato in rassegna tutti i miei promotori. C'è chi è molto dinamico e attivo, che è attento a come si muove il mercato, intercetta libri e consigli da altri colleghi librai e li ripropone se li ritiene in linea con la nostra proposta. Ci sono promotori che sono semplicemente dei data enter, passano, raccolgono le prenotazioni e fino al nuovo giro cedole né li senti né li vedi. Magari, non è per colpa loro, hanno cataloghi enormi, zone di competenza vaste... Ci sono poi alcuni che si attivano anche per iniziative: ultimamente, per esempio, un mio promotore, spinto dall'entusiasmo e dalla creatività, mi ha chiesto di

collaborare alla composizione delle vetrine con i titoli da lui promossi. Il primo esperimento è andato molto bene per entrambi. Credo che molto del loro lavoro dipenda dalla libertà che hanno da parte delle reti promozionali. Sinceramente, la maggior parte dei promotori sono una risorsa se si instaura un buon rapporto. Purtroppo alcuni li terrei alla porta, perché sono dannosi e non hanno spirito collaborativo ma guardano solo al loro tornaconto.

Che rapporto hai con le case editrici e come vorresti che fosse?

La Lirus gode di rapporti eccellenti con moltissime case editrici. Conosciamo molti editor, uffici stampa, direttori editoriali eccetera. Alcuni sono amici, quindi non c'è solo un rapporto professionale. Ritengo che ci debba essere sempre più un rapporto stretto di collaborazione tra chi fa i libri e chi li vende. Alcuni dei titoli che abbiamo venduto molto in libreria li abbiamo scoperti grazie al rapporto diretto e umano con l'editor o il direttore editoriale. Questi rapporti sono fondamentali, insostituibili, non esisterà mai algoritmo in grado di spazzarli via. Mi piacerebbe comunque che ci fosse un rapporto più stretto con gli editori. Trovare nuove forme di comunicazione e collaborazione, ovviamente se dall'altra parte c'è l'interesse di puntare ancora sulle librerie.

Come e quanto tempo prima vorresti essere informato sui libri che stanno per uscire? Riesci a inoltre leggere i libri prima che escano?

Normalmente abbiamo informazioni almeno tre mesi prima dell'uscita. Per esempio, in questo periodo, sto prenotando le strenne da settembre in poi. Il problema è che con la mole di titoli in produzione

«Non amo le proposte **simil bazar**. Se ho voglia di comprare i biscotti non vado in libreria, vado in pasticceria o al supermercato. Che in libreria debba esistere uno spazio dedicato al no book sono d'accordo, ma con raziocinio.»

«Chi lavora alla Lirus sa che prima di tutto viene il cliente. Chi oltrepassa la porta deve essere accolto con un **saluto** e congedato con un saluto.»

e in prenotazione da qui a tre, quattro mesi ti sei dimenticato il motivo che ti aveva spinto a prenotare quel quantitativo, oppure le intenzioni commerciali dell'editore sono cambiate. Diciamo che con l'avvicinarsi dell'uscita bisogna fare un refresh della situazione. Riceviamo diversi libri che grazie a nostri collaboratori riusciamo a visionare. Ricevere delle letture in anteprima prima dell'uscita ci permette di individuare le potenzialità del libro. Purtroppo qualche volta abbiamo chiesto dei libri alle case editrici, a poche settimane dall'uscita, e abbiamo ricevuto dei secchi no. Peccato però che le copie fossero finite a blogger... Dispiace quando la filiera non collabora a pieno. Di questo sono estremamente convinto: se la filiera lavora compatta i risultati arrivano per tutti.

Qual è il settore più attivo e vivace della libreria Lirus? E quali sono i titoli più venduti dell'ultimo periodo?

La Lirus è nota ai suoi lettori per le proposte, i consigli e i suggerimenti. Il nostro settore predominante rimane la narrativa, seguita dai libri per l'infanzia e dalla saggistica. Nella nostra pagina Instagram possiamo la nostra top ten. Diciamo comunque che la nostra classifica di solito si discosta di almeno un cinquanta per cento da quelle dei quotidiani.

Nel corso della tua esperienza e a partire da quello che vedi in giro nelle altre librerie, piccole e grandi, indipendenti o di catena, quali sono gli errori che non dovrebbero mai essere commessi in una libreria? Ci sono delle dinamiche o strategie che tu non sfrutteresti mai nella tua libreria?

Questa è una domanda molto complessa e allo stesso tempo affascinante, e credo meriterebbe un'intervista a sé. Brevemente: in libreria non applico quelle campagne tipiche da grande distribuzione. La

formula, per esempio, due libri a quindici euro o due a 9.90 non sono funzionali al canale libreria. Non amo le proposte simil bazar. Se ho voglia di comprare i biscotti non vado in libreria, vado in pasticceria o al supermercato. Che in libreria debba esistere uno spazio dedicato al no book sono d'accordo, ma con raziocinio. Gli errori da non commettere sono tanti, poiché l'utente evolve, cambia, e il libraio deve stare al passo. Chi lavora alla Lirus sa che prima di tutto viene il cliente. Chi oltrepassa la porta deve essere accolto con un saluto e congedato con un saluto. Ormai siamo tutti abituati ad entrare e uscire da certi spazi commerciali senza nemmeno salutare. Per noi non è così. Chi entra deve essere ben accolto. Non siamo perfetti, alle volte siamo impegnati con altri clienti, ma non appena liberi uno di noi va a portare il saluto. Per quanto riguarda le strategie, non sfrutterei mai la leva dello sconto. Ma questo va a inserirsi in un discorso più ampio. Bisogna riuscire a introdurre una legge alla francese, con un tetto massimo di sconto. Calmierare i prezzi. Qualche giorno fa mi è capitato tra le mani un libro, di novantacinque pagine a diciassette euro. È ingiustificato. Dare tutto per scontato è sbagliato, è una strada molto pericolosa. Quando giro, guardo le altre librerie, come sono arredate, come dispongono i libri eccetera, ma le migliori idee forse le ho avute guardando realtà di merceologie diverse. Se sono a cena in un ristorante, guardo i dettagli d'arredo, se entro in un negozio cerco di guardare i dettagli e trovare possibili nuove idee. Per il resto cerco di leggere libri o riviste dedicate al marketing, alla vendita eccetera e avere una mente aperta a nuove soluzioni.

Ci parli delle iniziative più significative della tua libreria?

Al momento le iniziative più importanti sono le presentazioni, i firmacopie e la collaborazione con le scuole. Sono molti gli editori e autori che desiderano presentare alla Lirus, ma talvolta siamo costretti a dire di no. I firmacopie, per il nostro tipo di pubblico, sono sempre apprezzati. Non tutti possono essere presenti durante l'orario in cui lo scrittore passa in libreria. Quindi ci comunicano il nome con la dedica da effettuare e poi passano a ritirare il libro comodamente. Una delle iniziative di cui andiamo più fieri è il concorso Leggere il Novecento, ideato insieme al professor Campanini del Leone XIII. Si tratta di un percorso di lettura e scrittura: i ragazzi leggono il libro dell'autore in questione e uno dei libri consigliati dall'autore stesso, un libro che ha avuto un'influenza nella sua scrittura, poi devono

«Il lavoro del libraio è in **evoluzione**. Per certi aspetti è molto vivo, per altri direi moribondo.»

fare un lavoro di riscrittura – partendo da una frase devono riassumere il testo – e preparare le domande per l'incontro-intervista. Abbiamo già fatto due edizioni: nella prima abbiamo avuto come ospite Marco Balzano, nella seconda Giorgio Fontana. I lavori dei ragazzi sono stati di ottima fattura. Stiamo già lavorando alla terza edizione.

A dicembre dello scorso anno poi abbiamo ricevuto l'invito ad andare in una scuola media a parlare di libri e di lettura. È stata un'esperienza sorprendente, ma la sorpresa più bella è stata sapere che alcuni ragazzi che non leggevano hanno vinto la ritrosia alla lettura e riscoperto il piacere di leggere. Avevano bisogno di una voce diversa da quella di genitori o insegnanti per scoprire alcuni titoli a loro adatti.

Oltre alle scuole vorrei arrivare alle aziende. È fondamentale riscoprire le potenzialità della lettura anche a livello professionale. Il libro in azienda può aiutare a

implementare competenze e può avere ricadute positive sulle dinamiche aziendali portando anche un profitto per l'azienda, perché conoscendo e sapendo di più si lavora meglio e si porta un valore aggiunto all'azienda stessa. Penso che il lavoro con le aziende sia un lavoro da coltivare: molto spesso si pensa che le due cose siano separate ma, dal momento che credo che non si finisca mai di imparare, proporre un libro anche di narrativa può essere utile. Ti faccio un esempio: qualche mese fa un mio cliente è stato in India e prima di partire gli ho consigliato *La tigre bianca* di Aravind Adiga, un libro di qualche anno fa ma che racconta uno spaccato dell'India ancora in pieno boom. Dopo aver letto quel libro questo cliente mi ha detto che gli è servito per capire ancora meglio con chi avesse a che fare e come rapportarsi a loro.

Quanto è vivo secondo te oggi il mestiere del libraio? E chi è il vero libraio?

Il lavoro del libraio è in evoluzione. Per certi aspetti è molto vivo, per altri direi moribondo, se non addirittura morto. Ormai il libraio non può più stare in libreria dietro al bancone ad aspettare i clienti. Deve uscire, andare nelle scuole, promuovere eventi. Ma senza perdere la sua anima e la sua identità. Inoltre il libraio, se la figura coincide anche con quella del proprietario o di una parte della stessa, deve essere un manager a trecentosessanta gradi. Deve verificare i dati di andamento, studiare le strategie commerciali e di comunicazione, sovrintendere il lavoro dei collaboratori, motivarli. Deve essere l'anima dell'azienda e il punto di riferimento dei lettori. Deve essere un selezionatore e un propositore. Le persone hanno sempre meno tempo e non possono sprecarlo in letture inutili, e il compito del libraio è quello di indirizzare e selezionare le più adatte. Il libraio deve essere come un sarto che modella su misura i vestiti. Il libraio deve promuovere cultura, bellezza, iniziative.

C'è qualcosa che la grande catena, il grande editore, promotore e distributore dovrebbero fare ma che invece non fanno?

Secondo me si potrebbe dare il catalogo in conto assoluto e pagare solo il venduto. Prendiamo per esempio un catalogo di bassa rotazione, come quello di una collana storica o una scientifica: di questi bisognerebbe fare una selezione di titoli che possano funzionare per la mia libreria. Se li vendo me li fatturi e te li pago, ma se in un anno non li vendo, te li rendo e cambiamo. Magari ci sono editori che non lo fanno in questo modo, ma mettono a disposizione un pagamento su un orizzonte temporale più vasto che ti permette di tenere per quattro o cinque mesi i libri, oppure ti danno un conto sospeso in cui se li vendi bene, altrimenti li riprendono e non li paghi. Le soluzioni si possono trovare, bisogna solo avere la voglia di parlarsi. Spesso all'interno della filiera non ci si parla, gli editori vedono i propri interessi, i librai vedono i loro, e in mezzo ci sono i promotori che guardano ai loro interessi quando ci sono le campagne per riempire le librerie. Un maggiore dialogo è la base fondamentale per dare al libro un futuro, e per dare un futuro ai lettori, altrimenti continuiamo a rincorrere i numeri, i fatturati, pubblichiamo libri su libri che però non portano alcun beneficio né alla libreria né al lettore né all'editore. Questo perché tre quarti della merce torna invenduta, perché il libraio non ha avuto tempo per guardarla, perché ci sono titoli pubblicati cinque o sei anni fa da un determinato editore che vengono ripubblicati da un nuovo editore tali e quali, senza nemmeno cambiare traduzione, e magari ne vende quindici copie. Moltiplica queste quindici copie per un certo numero di librerie e immagina il risultato di questo libro: in passato ne ha fatte zero, e ora cento. Perché? Perché in mezzo c'è

«Sono gli editori che devono parlare con le librerie, sono loro che devono avere ben in mente dove vogliono andare a **vendere** i loro libri.»

l'investimento dell'editore che ha creduto in questo libro. Oppure ci sono libri di cui ci si innamora, sui quali si spinge, ma che in quel momento il mercato non è pronto ad accoglierli perché è saturo. Sono gli editori che devono parlare con le librerie, sono loro che devono avere ben in mente dove vogliono andare a vendere i loro libri. Sono d'accordo che ci sono titoli che si vendono di più on line e che ci sono libri che si vendono di più in una grande distribuzione e meno in libreria. Però, ribadisco, non si possono fare pressioni sui numeri della libreria. Preferisco fare numeri con i titoli che so che posso vendere. Dall'altra parte, però, ci deve essere un impegno reciproco, un maggiore scambio di informazioni. Per esempio vorrei sapere perché l'editore ha comprato quel libro e perché ci crede, quante copie ne stampa e che obiettivo di vendita ha, così capirei quanto vale quel libro. Salvo rarissimi casi, questo non mi viene detto. Se un editore decide di stampare ventimila copie di un libro da cui si aspetta un obiettivo di vendita importante, vuol dire che ci sta investendo. Se ricevessi queste informazioni mi renderei conto dell'importanza che quel titolo riveste per lui. Perché in altri settori questi dati sono dichiarati? Se una casa automobilistica punta su un determinato modello di auto, e punta a commercializzare una certa cifra in un certo tempo, questo è chiaro a tutta la filiera.

C'è qualche titolo del cuore su cui la libreria ha tanto investito?

Penso a *Notte inquieta* di Albrecht Goes, che era un titolo che ha fatto ristampare mio padre e che era destinato all'oblio. Noi ne abbiamo vendute un migliaio di copie. È un libro che ancora oggi è sconosciuto ai più. Penso a *Il cacciatore di aquiloni* prima che diventasse un caso editoriale: noi avevamo già venduto centinaia di copie prima che arrivasse l'attenzione dei media. Quando Piemme non era ancora in orbita mondadoriana, i rappresentanti ci portarono i dati e noi eravamo la libreria numero uno in Italia per la vendita di questo titolo. Facevamo ordini di

rifornimento per centinaia di copie. Il libro che qui ha vissuto una seconda giovinezza è *La vita davanti a sé* di Romain Gary, pubblicato negli anni Sessanta e poi ristampato da Neri Pozza: nel giro di pochi anni ne abbiamo vendute migliaia di copie. Oppure *La casa della moschea* di Kader Abdolah; in pochi mesi abbiamo venduto centinaia e centinaia di copie, avendo un ritorno da parte dei clienti super entusiasta per questa lettura. C'è poi il caso di libri che hanno avvicinato, o riavvicinato, i non lettori. Ti faccio un esempio: tre anni fa ho scoperto un'arte marziale e una delle prime cose che mi ha detto il mio maestro – che tra l'altro è un gran lettore molto difficile da accontentare – è stata: «Il mio sogno è aprire una palestra, e la prima cosa che voglio metterci dentro è una libreria». Ha realizzato il sogno di aprire la palestra, e una delle prime cose che ha fatto è stato prendere una teca e disporci dei libri. Frequentando questa fantastica accademia, ho conosciuto dei ragazzi che si sono riavvicinati alla lettura, che hanno scoperto dei titoli adatti a loro e hanno riacquistato il piacere della lettura. È per questo che sono convinto che la libreria debba andare fuori dalle sue quattro mura. Ci sono tantissime possibilità, c'è la collaborazione con le scuole per esempio, ci sono le presentazioni all'esterno, in altri contesti (per esempio andremo in un rugby club a presentare un libro basato su un'amicizia legata al rugby).

Poco fa hai accennato alla tua idea di allargamento della libreria, della necessità di uscire dalle sue mura...

Esattamente. La libreria deve esplorare le dinamiche esterne e questo lo puoi fare quando sei pronto a uscire dalla tua libreria: non puoi dimenticare che la libreria deve funzionare e andare avanti da sola. Una volta uscito, devi cercare di seminare. Credo che un paese senza uno sviluppo culturale non possa avere

un futuro: una scuola senza un'implementazione di letture contemporanee insieme a quelle classiche non può dare un valore aggiunto agli studenti. Professionisti che si aggiornano solo nel loro settore ma non hanno un'ampiezza di vedute su altre dinamiche non possono galoppare per troppo tempo. Per cui il sapere, il libro, la cultura devono essere il più possibile alla portata di tutti.

Come hai organizzato la libreria che hai a casa? L'hai pensata secondo un criterio specifico? (Per casa editrice, per genere, per autore, per ordine cronologico, per ordine cromatico, secondo un criterio biografico emozionale?)

Non ho ancora avuto modo di dare un ordine preciso alla mia libreria di casa, anche perché ho ancora degli spazi da arredare. Al momento però ho diviso la libreria in due parti, narrativa e saggistica, e al loro interno ho suddiviso gli scaffali per argomento e genere: la saggistica è suddivisa in storia, arte, economia, attualità, e libri ad uso professionale; la narrativa in libri letti e libri da leggere, disposti in ordine alfabetico. Alcune case editrici, per esempio Sellerio e Adelphi, occupano uno spazio della libreria a sé stante. Ci sono poi gli scaffali dove ripongo i libri che sto visionando per lavoro. Su un ripiano separato da tutti metto i libri con dedica o quelli a cui sono particolarmente legato e che ogni tanto rileggo.

È vero, secondo te, che il comodino è in un certo senso una piccola libreria, un riflesso degli interessi e della mentalità del lettore in quel momento?

Sì, secondo me i libri sul comodino rispecchiano la parte più intima del lettore. Nessuno si porterebbe sul comodino qualcosa che non ritiene piacevole. Il libro che si legge prima di andare a letto deve lasciare buone sensazioni ed emozioni.

«Sono convinto che la libreria debba andar fuori dalle sue quattro mura. Deve esplorare le dinamiche esterne.»