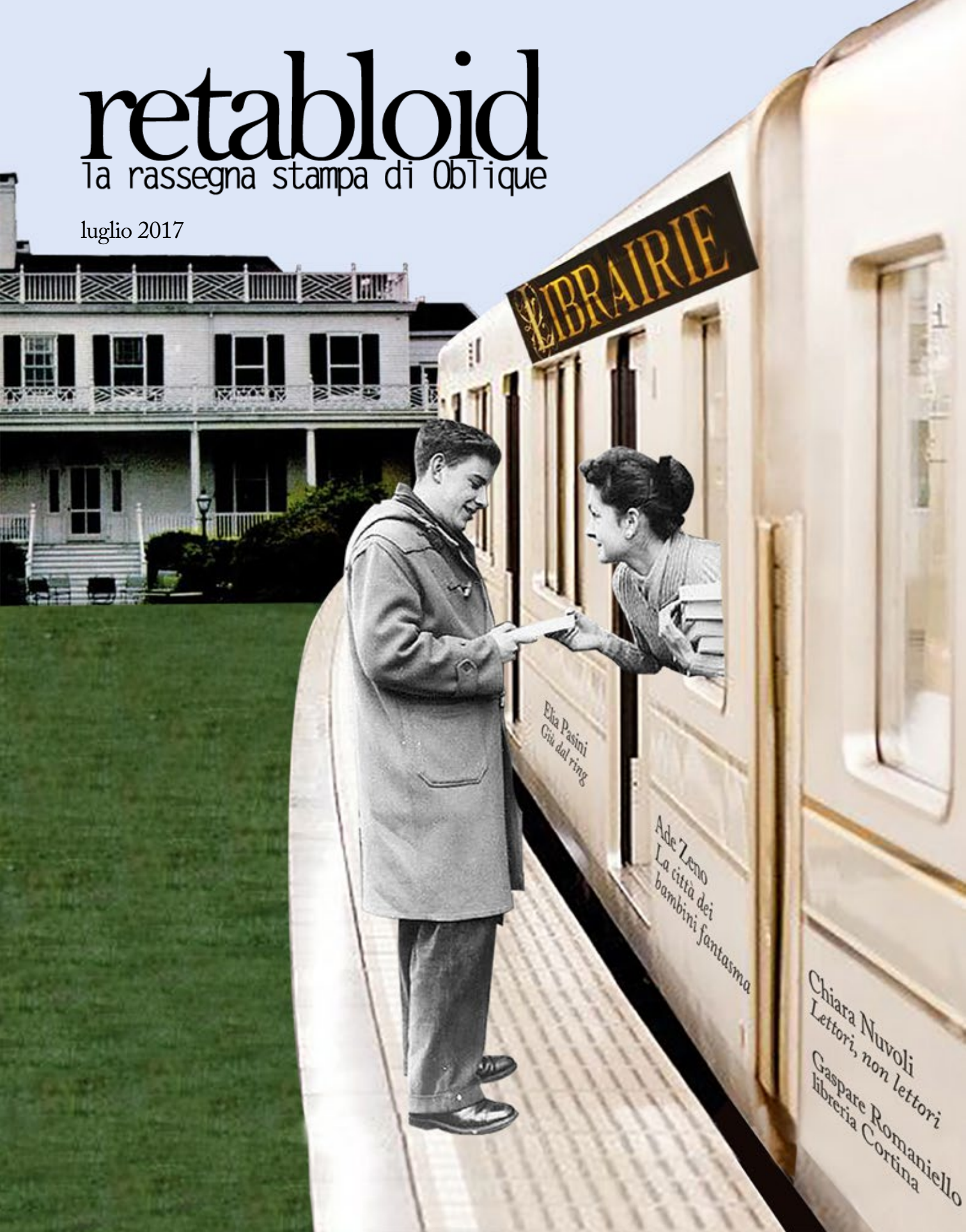


retabloid

la rassegna stampa di Oblique

luglio 2017





Ade Zeno (Torino, 1979) ha pubblicato due romanzi, *Argomenti per l'inferno* (No Reply, 2009) e *L'angelo esposto* (Il Maestrale, 2015). Insieme al collettivo Sparajurij ha fondato e diretto la rivista letteraria «Atti impuri».



Elia Pasini (Rimini, 1990) ha studiato storytelling presso Scuola Holden e Bottega Finzioni. Ha scritto, principalmente di sport e musica, su: «Playboy», «GazzaNet», «Rolling Stone», «minima&moralia», «L'Indipendente».



Chiara Nuvoli è nata in Sardegna nel 1993. Da qualche anno vive a Roma, dove ha studiato Disegno industriale e ha seguito il corso principe per redattori editoriali di Oblique. Ha pubblicato su «Cadillac» e «l'Inquieto».

retabloid – la rassegna stampa di Oblique
luglio 2017

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

L'illustrazione di copertina, *Mobile Book*, è di Sara Valente.

L'illustrazione di pag. 88 e la foto di pag. 93 sono di Chiara Nuvoli.

«Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce da una decina di penosi rifacimenti.»
Beppe Fenoglio

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

**LIBRERIA
CORTINA**

La libreria Cortina è nata a Milano nel 1946. Inizialmente specializzata in libri di medicina, con la fondazione della casa editrice Raffaello Cortina nel 1980, si è aperta a psicologia, psichiatria, filosofia, scienze umane, narrativa.

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

Ade Zeno

• • •

La città dei bambini fantasma

Poi, a una certa ora, nella Città nera fa buio e cielo e terra tornano a fondersi in uno. All'alba, invece, il labirinto cambia aspetto, la luce si riprende tutto e bagna gli angoli, i viottoli, le mura di terra bianca. Allora anche il nome muta forma: poche sillabe sussurate dagli autisti delle corriere dirette a nord o dalle guardie di frontiera mentre spulciano i passaporti scuotendo la testa. Al viandante ostinato verrà esposto con garbo un dettagliato elenco di svantaggi: tragitto troppo lungo, vie tortuose, tempeste di sabbia, predoni appostati ovunque. Per non parlare della destinazione in sé: un garbuglio di rovine abitato da malaria e bestie affamate. Niente alberghi, non un ospedale, acqua potabile a

singhiozzi, batteri ignoti pronti a farsi beffe di anticorpi impreparati.

Nessuno sarà disposto a indicarvi la strada per la Città nera. A meno che non abbiate con voi parecchio denaro. Oppure un amico pazzo.

Delle due, per quanto mi riguarda, la seconda.

Si chiamava Antoine, e la sua prima vita ebbe termine lì. Aveva soldi, follia, e una voce ostinata che gli ronzava nella testa. Parti, vai, ripeteva di continuo. Vola fino alla città in cui ogni cosa si perde. Non tornare più.

Era un pilota provetto, nessuno conosceva quei cieli meglio di lui.



Nessuno sarà disposto a indicarvi la strada per la Città nera. A meno che non abbiate con voi parecchio denaro.

Già dal giorno dopo, alcuni cronisti avrebbero parlato di incidente, altri di un abbattimento nemico che lo aveva fatto sparire nell'oceano. Il suo corpo, invece, stava affondando altrove, qui: nella città in cui per incanto si torna a essere ciò che siamo stati e ancora saremo. Girandole, spettri. Disorientati bambini fantasma.

Non eravamo veri amici, io e Antoine. A unirci, semmai, un legame più simile a una corrispondenza formale, uno scambio fra estranei talmente affini da riconoscersi al primo sguardo. Nobile lui, senza radici io, ci eravamo incrociati nel cuore di un'Europa martoriata dalla stessa guerra di cui non avrebbe visto la fine. Era brutto, pingue, elegante. Aveva una moglie e decine di amanti. Poi, di notte, mentre il resto del mondo sognava o moriva in trincea, riempiva i suoi quaderni di mappe e appunti. Fino al giorno in cui si decise a parlarne con qualcuno, prima che tutto svanisse nel nulla.

Non è esatto dire che me ne parlò: la confidenza – chiamiamola così – fu in realtà affidata a tre cartoline postali, scritte a distanza di alcune settimane l'una dall'altra. Mi raggiunsero per miracolo solo due anni dopo la fine della guerra.

Non sarò così irresponsabile da rivelarne il contenuto: altri, dopo di me, potrebbero commettere l'errore di spingersi fino alla Città nera, e questo non deve accadere. Basti riferire che i tre messaggi contenevano, nell'ordine: una confessione; una dichiarazione di intenti; una disperata richiesta d'aiuto. La prima mi disorientò. La seconda mi fece sorridere. La terza, invece, mi impose di preparare i bagagli e partire.

...

Nella città fantasma l'aria ha il sapore della polvere e al calare del sole niente sembra avere suono e nulla

pare vero, neanche il vento caldo che smalta gli occhi, nemmeno le gole dei gatti randagi che spostano le tegole lassù, fra le migliaia di tetti appoggiati su case senza padrone. Le notti sono un lungo intervallo in cui i respiri tremano e si fa largo il silenzio. Percorrere i marciapiedi che costeggiano le strade centrali – un budello di vie strette e fetide – è l'unico modo per non essere visti. Al vostro fianco, nascoste fra le ombre, si sposteranno anche le sagome esitanti dei superstiti, quell'esercito disarmato di bambini allo sbando.

La confessione di Antoine riguardava un delitto (tanto grave quanto non verificabile) di cui si riteneva responsabile al punto da meritare una condanna esemplare. Nella seconda cartolina, più articolata della precedente ma meno lucida, riportava notizie di un luogo in cui sarebbe stato possibile spiare peccati ignominiosi, una città governata da poteri segreti in grado di purificare gli uomini. Il terzo messaggio, infine, proveniva da lì, e lo sa solo il diavolo come sia riuscito a spedirlo. A quanto scriveva, era arrivato pochi giorni prima, ma già si trovava a due passi dal baratro. Insieme alla cartolina, nella busta senza affrancatura che mi tremava fra le mani, trovai la mappa con le indicazioni, oltre alla supplica di correre a prenderlo. Avrebbe potuto rivolgersi a un padre, a un fratello, alla più invaghita fra le amanti. Invece aveva scelto me, un intimo sconosciuto con il cuore spento.

Tornato dal fronte avevo trovato il vuoto: padre e madre sepolti sotto i bombardamenti, due fratelli dispersi nelle Ardenne, e una promessa sposa scappata con un ricco mercante russo. Questo Antoine non poteva saperlo, eppure qualcosa doveva averlo convinto che tristezza e oblio fossero scritti da sempre nel mio destino. Solo a te posso chiederlo, intimava un corsivo sbavato. Soltanto tu puoi riuscirci.

Il viaggio durò tredici settimane. Da un mercante di Tunisi venni a sapere che la Città si trovava duecento chilometri più a ovest rispetto alle mie carte. Alcuni contrabbandieri algerini giurarono sui propri figli che la direzione giusta era quella opposta. La tenutaria del più raffinato bordello di Aleppo pretese una cifra pari a nove notti d'amore per convincermi che avevo sbagliato strada un'altra volta. Eppure anche setacciando fra tante invenzioni qualche verità trova sempre il modo di affiorare. Seppi abbastanza presto che nella Città nera sarei morto subito se non mi fossi tatuato una stella a sette punte sul lato destro del collo. E che quello stesso marchio mi avrebbe fatto uccidere se mai lo avessi mostrato una volta uscito. La voce lenta e melodiosa di un predone berbero mi assicurò che in tutto il mondo non esistono guardie più feroci di quelle assoldate per vegliare sui bambini fantasma. Quando domandai a quell'uomo meno reticente di altri chi mai fossero i generali che comandavano le sentinelle della Città la sua bocca si storpiò in un ghigno felino.

I maghi, confessò poi dopo lunghe trattative. Esseri immondi che si nutrono di disperazione succhiandola da poveri folli disposti a barattare l'anima in

Nella città fantasma l'aria ha il sapore della **polvere**.

cambio di illusioni. Solo se sei disperato verrai accolto nella Città, aveva continuato il berbero. Solitario e triste come un cane mangiato dalla sete. Si chiamava Quabli, aveva ottant'anni. Mi fece giurare che se mai fossi tornato vivo dal viaggio non lo avrei cercato, né avrei detto a nessuno del nostro incontro. È a lui che devo le ultime, più importanti, indicazioni.

Prima di arrivare – mi disse – avrei fatto meglio a procurarmi un *niquab* di lino grezzo, l'unico modo per tentare di confondermi agli altri. Nessuno nella Città indossa abiti diversi da questo, se si escludono le guardie, coperte da tonache rosso rubino che si gonfiano sottovento come enormi gonne. Un taglio nel tessuto all'altezza del collo avrebbe esibito la stella a sette punte, il mio unico lasciapassare. Fu sempre il vecchio a indicarmi il nome di un tatuatore esperto: il risultato della visita in quella bottega di blatte e aghi roventi brilla ancora oggi sulla mia pelle scottata. Il consiglio più prezioso fu quello di varcare le mura al tramonto, quando le guardie si rilassano e i bambini fantasma cominciano a riversarsi sulle strade. Non tollerano la luce, il minimo abbaglio li porta a fuggire, a rintanarsi nei loro giacigli. Soltanto la magia delle ombre sembra ammorbidirli in una parvenza di conforto. Mentre gli aguzzini sorvegliano dall'alto coi fucili pronti a tirare, i bambini fantasma si aggirano ovunque senza meta. I più giovani – quelli arrivati da poco, anime in pena in cui ancora sopravvivono gli ultimi istinti – si nutrono di falene e scolopendre, cacciando lesti come pipistrelli. Ma la maggior parte dei *perduti* – più volte il berbero li chiamò così – siedono inermi tra la polvere. Un tempo erano stati uomini forti, forse belli, sicuramente ricchi. Esseri abituati a scrutare il mondo da prospettive superiori e a esercitare le più ambigue forme di potere. Fino al giorno in cui, chi per una ragione chi per l'altra, avevano



I bambini fantasma cominciano a riversarsi sulle strade. Non tollerano la **luce**, il minimo abbaglio li porta a fuggire, a rintanarsi nei loro giacigli. Soltanto la magia delle ombre sembra ammorbidirli in una parvenza di **conforto**.

scelto di liberarsi per sempre dai fardelli dello spirito. Ai maghi consegnavano tutto: oro, titoli, denaro. Quelli prosciugavano l'ultima stilla della loro miserevole anima. Nessuno – concluse il berbero – sapeva di preciso cosa venisse proposto in cambio. Indifferenti e spietati, padroneggiavano sortilegi in grado di cancellare nella mente ogni traccia di passato. Per trovare Antoine impiegai ventisette giorni.

...

La verità è che ero partito senza la speranza di rivederlo. Dopo due anni, i suoi messaggi appartenevano a un uomo che non esisteva più. Sapevo che Antoine era lì da qualche parte, ma riconoscerlo in quel formicaio di spettri sarebbe stato quasi impossibile. Ci misi poco a capirlo: una volta privati dell'anima, gli abitanti della Città nera mutavano lentamente forma assumendo, nel giro di pochi giorni, le sembianze di fanciulli gracili e biondi. Quando me ne resi conto, il sospetto di aver fallito divenne certezza, e fu quello il momento in cui compresi che non ero arrivato fin lì per salvare un amico, ma perché volevo perdermi anch'io, lasciarmi dimenticare. Diventare a mia volta un bambino fantasma.

Lo trovai rannicchiato in una pozza di escrementi e fango, respirava a malapena. Era solo un bambino, un cucciolo magro e ossuto, come tutti gli altri. Riconobbi il naso sottile, appena sporgente, delicatamente proteso all'insù. Inconfondibile, malgrado la

mutazione: un'appendice di cartilagine e ossicini che fin dai tempi dell'asilo gli era costata quel soprannome buffo, Pique la lune.

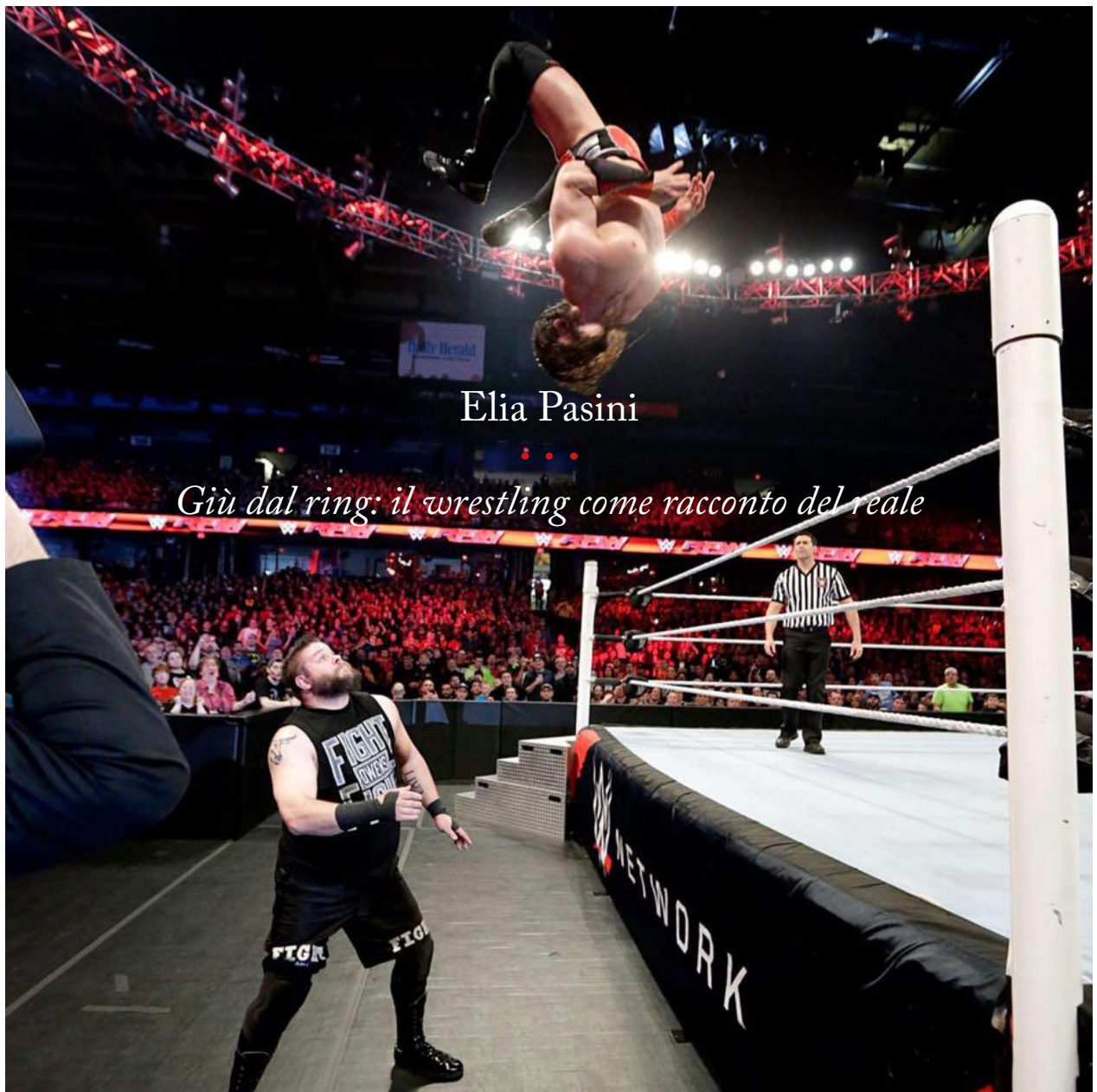
Provai a chiamarlo, non ottenni risposta. Sussurrai il mio nome. I suoi occhi congelati non tradivano né paura né ansia, solo uno sbalordimento lontano. Avevo fame, sete, e temevo che una volta piegato su di lui non sarei più riuscito a rialzarmi. Vidi il rosso di una sentinella appostata tra i due comignoli del palazzo di fronte, il fucile in spalla, il volto invisibile puntato verso di noi. Avrebbe potuto spararci, non lo fece. Ancora adesso mi chiedo quale paura trattenne la sua mano.

Superammo le rovine della Città nera, nessuno si oppose alla nostra uscita. Non uno sparo, una parola gridata dall'alto. I bambini fantasma, spaventati, si spostavano al nostro passaggio. Abbandonato sulle mie spalle, il corpo di Antoine sussultava, mentre io sprofondavo nella sabbia aspettando a ogni passo il morso di un serpente. Di fronte a noi la notte accarezzava il mare di dune scure tenendo segreta la giusta direzione.

Quando spuntò l'alba mi fermai per salutare le ultime stelle. Il bambino dormiva, sentivo la sua bocca soffiare i lenti respiri del sonno. Piangendo, gli baciai un ginocchio, sapeva di sale.

Mi voltai ancora una volta. Il sole aveva già cominciato a colorare di arancione le nuvole e le rovine ormai lontane, e l'oceano di sabbia che ammutoliva custodendo i nostri ricordi, le nostre anime, tutto ciò che eravamo o che non saremmo mai stati.

Ai maghi consegnavano **tutto**: oro, titoli, denaro.



Elia Pasini

Giù dal ring: il wrestling come racconto del reale

Di modi anticonvenzionali per raccontare storie, divenuti canonici a forza di abusarne, ne esistono un'infinità. Il cinema ha impiegato un po' per essere sdoganato, i videogiochi pure, facebook – sputo altezzoso dopo sputo altezzoso dell'élite culturale – ora è lo strumento principe dello storytelling, con la stessa élite culturale in prima linea. Nella hit parade

della narrazione per vie traverse, però, permangono zone d'ombra riconosciute come geneticamente inferiori, atavicamente incomprensibili, dimenticate; da dito supponente puntato.

Esempio: gli incontri/scontri tra uomini overpalestrati e in mutandoni che si prendono a pugni, per finta, si lanciano in sceneggiate al microfono

insultandosi l'un l'altro e compiono svarionanti evoluzioni per esaltare un pubblico fatto di nerd asessuati e famiglie di redneck-hillbilly. Il wrestling. Il racconto del non esistente per eccellenza, no? Lo sport fake per eccellenza, no? Il luogo, fisico e «spirituale», in cui i freak si danno appuntamento per sentirsi un po' meno freak idolatrando freak più freak di loro, no? No. No. No. E ancora no.

L'idea di fondere dramma, teatro e showbiz – con la lotta, in principio, sullo sfondo – non è di questo secolo, né di quello precedente. Qualcuno prova a imbastardire gli ingredienti già nell'Ottocento, come l'impresario statunitense Phineas Barnum; noto, appunto, per i freak show, esibizioni in cui trovano spazio nani, uomini altri due metri e cinquanta, donne barbute e pure il siracusano Francesco «Tregambe» Lentini, nato con un gemello siamese «parassita» incastonato tra schiena e lombi. Ma il wrestling discende pure dal carnevale, in cui s'interpretano personaggi in bilico tra comico e orrorifico; dal teatro greco con le sue maschere e i suoi parossismi. Sono di nuovo gli americani a fare del wrestling in potenza un wrestling in essere e poi in fieri – a dare la giusta cornice di entertainment a quello che già in origine ha al contempo i connotati dello show puro e dell'antishow per eccellenza.

Dalle fiere itineranti di inizio Ventesimo secolo, con lunghi combattimenti – brutali e non predeterminati – tra esperti di arti marziali, si passa a lotte dal risultato stabilito in anticipo e molto più brevi e ipercinetiche, coincidenti con la strutturazione di un vero wrestling business. Nel 1948 le federazioni Usa vengono unificate sotto l'egida della National Wrestling Alliance (Nwa) e iniziano ad attrarre investimenti da parte delle tv. Il perché è presto detto; il wrestling, pur con tutte le sue contraddizioni, è perfetto per il pubblico televisivo: sgargiante, colorato, fracassone, empatico, tragico e comico; al netto della disponibilità di interpreti prestanti e carismatici. Il business sale e scende per qualche anno, per centrare l'eccellenza mediatica e commerciale nel 1980, data del boom. Il wrestling diventa specchio

– grandguignolesco – degli edonistici Eighties: più che di ceffoni finti, ma forse non così finti, è fatto dell'intreccio di storie, inscenate dentro e fuori dal ring dagli atleti-attori. Storie di rivalità, autodistruzione, pure morte e rinascita – in cui i wrestler interpretano chi il buono (il *face*), chi il cattivo (lo *heel*) –, raccontate nelle scene di raccordo tra un combattimento e l'altro e a margine delle lotte stesse, o addirittura *dentro* i combattimenti, con parole e pose che diventano inscindibili da pugni, calci e proiezioni al tappeto. I personaggi portati sul quadrato evolvono di show in show, hanno un arco narrativo, entrano in empatia col pubblico esponendo le proprie idiosincrasie. I monologhi al microfono non sono scriptati, e seguono invece un canovaccio di massima, interpretato dall'atleta in base alle proprie inclinazioni emotive.

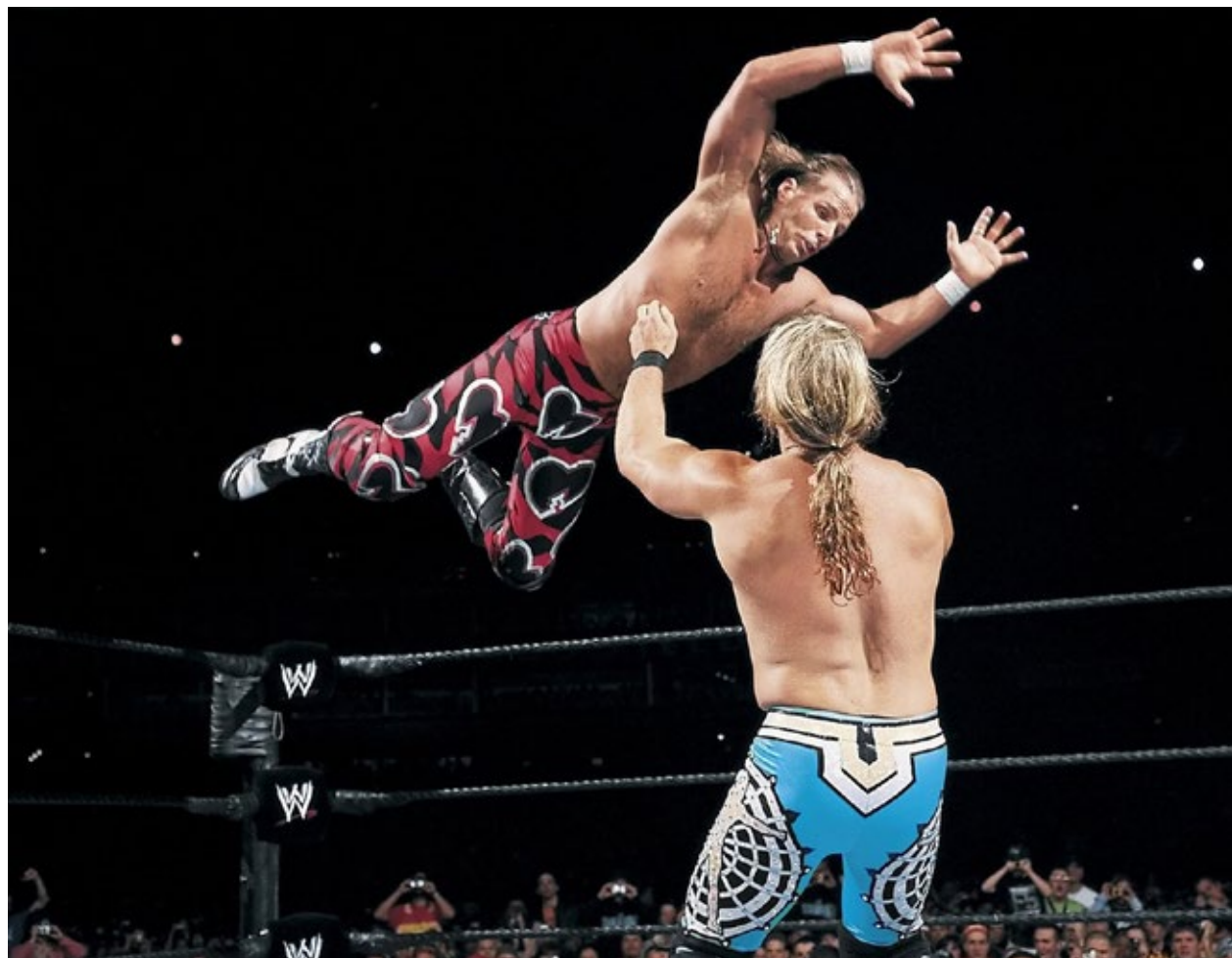
È questa non nuova ma accentuata componente drammaturgica a condurre l'ora egemone Wwf (World Wrestling Federation, poi diventata World Wrestling Entertainment per una querela giunta dal Wwf ambientalista) al definitivo scatto verso la fama. Vincent «Vince» McMahon, proprietario



Il wrestling, pur con tutte le sue contraddizioni, è perfetto per il **pubblico televisivo**: sgargiante, colorato, fracassone, empatico, tragico e comico.

della federazione, conia – cosa che non sorprenderà a questo punto – il termine «sports entertainment». Il comparto fisico-atletico importa, ma importa sempre meno: si cercano performer, prima che atleti. Il capostipite prototipico del nuovo concept di

wrestler è Ric Flair – diventato star nella Nwa e passato in Wwf dopo un filotto di match epocali –, da molti considerato il più grande di sempre per quanto ha fatto dentro e fuori dal ring. Flair – nome d'arte traducibile con «**stiloso**» – sa dosare le emozioni quanto esacerbarle; è mascellone e platinato come piace alle donne degli Eighties; è alle volte buffo e al contempo iconico come piace ai ragazzini, col grido di battaglia «uuuuuuuh» che diventa un inno generazionale; sa imprimere un'idea di ultrarealismo naturalista – è uno dei motivi per cui lo chiamano Nature Boy – nei combattimenti finti in cui è coinvolto. E, oltretutto, nel wrestling le lotte sono fittizie fino a un certo punto: si decide in anticipo chi combatte





e chi vince; quanto accade in mezzo è affidato in buona parte all'improvvisazione, coi contendenti che cooperano affinché l'incontro sia più spettacolare possibile e, per evitare che sappia di già visto, sono costretti a inventare nuove manovre, a mettere a rischio la propria incolumità con salti mortali dai paletti e arrampicate sulle impalcature delle luci, quando non con body slam sulle puntine da disegno o proiezioni sul filo spinato (pratiche tipiche dell'hardcore wrestling). Con l'appagamento del pubblico come unico mantra.

Ecco perché il wrestling è lo sport a più alto tasso di infortuni – dall'occhio destro uscito dall'orbita al mastodontico Vader, a tibia e perone del Sid Vicious atleta polverizzati dopo un'azzardata manovra volante – e di morti – tristemente storica quella di Owen Hart, passato a miglior vita dopo un volo di ventiquattro metri a causa dello sgancio prematuro da un cavo di sostegno. Sono centinaia i decessi collegati alla pratica professionistica dal 1900 in poi. Più di quelli di boxe,

motociclismo e automobilismo. Nel wrestling non esistono confini rigidi: l'intero corpo degli atleti, non solo le mani, ha un ruolo negli incontri; l'arena è sfruttata integralmente – intrusioni tra gli spalti comprese; non sono rare le trasgressioni dello script. L'unico limite è la fantasia: salti da gabbie alte cinque metri o doppi avvitamenti mortali; combattimenti in mezzo al pubblico e in cima a scale torreggianti. Tutto è concesso, tutto può far male: basta uno stunt non adeguatamente concertato, una mossa in duetto portata a termine in modo approssimativo. Sintomatico anche quanto successo a Droz, wrestler dello show Smackdown, che si è fratturato due vertebre cervicali ed è rimasto paralizzato dalla testa in giù a causa di una – apparentemente banale – proiezione in salto malriuscita.

Ma torniamo ai personaggi che traghettano il wrestling nell'Eldorado. A metà anni Ottanta la Wwf raggiunge l'apogeo: Hulk Hogan viene invitato, da pari, sul set di *Rocky 3*, film in cui sfida in un

Nel wrestling non esistono **confini** rigidi.

leggendario incontro – terminato in pareggio – Sylvester Stallone-Rocky. I 93.173 fan accorsi al Pontiac Silverdome per Wrestlemania 3 – e per Hogan contro André the Giant – sono «la più grande folla nella storia dell'intrattenimento sportivo».

Non è un caso che con i primi anni Novanta arrivi una fase di sofferenza economica e di cortocircuito narrativo. È un periodo di generazioni X, di vuoto valoriale, in cui le iperboli di Ric Flair sembrano d'un tratto slegate dalla realtà. La risposta di McMahon conferma come il wrestling, camaleonte per eccellenza, si possa adeguare al mondo che cambia nel tempo di una nuova gimmick (personaggio interpretato da uno degli atleti). Nasce la Attitude Era: il grunge in formato wrestling, né più né meno. 1996: il lottatore Stone Cold Steve Austin **fanculizza la**

Si decide in anticipo chi combatte e chi vince; quanto accade in mezzo è affidato in buona parte all'**improvvisazione**.

Bibbia in diretta televisiva, per rivendicare la propria appartenenza a un culto ben più radicale, quello dei nuovi punk dediti all'anarchia, all'alcolismo e al turpiloquio. È il preludio a una seconda epoca dorata non più fatta di Nature Boys, di lustrini e di paillette, ma in cui invece si può e si deve dire «cazzo» e fare gestacci, in cui le trame a bordo ring diventano più cupe, il pubblico più maturo, e in cui ascendono allo stardom personaggi da hall of fame come: The Rock, il People's Champion che oggi è tra gli attori più pagati al mondo; Sting, versione fighter del *Corvo* di Brandon Lee e star della Wcw (World Championship Wrestling); The Undertaker, il becchino-motociclista dalle pupille infossate più temuto e rispettato di sempre; Kane, la riedizione alta due metri e quindici del Michael Myers di *Halloween*; Mick

Foley, il pazzo più pazzo del sistema, che s'immola a ogni incontro per la gioia dei fan, senza cura per il proprio fisico antiatletico.

Foley annulla ogni distanza tra persona e personaggio, coincidendo con la gimmick portata sul quadrato. Sono un pazzo autolesionista; interpreterò un pazzo autolesionista, deve aver pensato. Mankind – umanità – con questo nome compie gesta che definire prive di razionalità e istinto di autoconservazione sarebbe riduttivo. Ha provato in ogni modo ad ammazzarsi sul ring, Foley; e ci è quasi riuscito. 1998, Pittsburgh; Hell in a Cell Match – combattimento in cui i contendenti si sfidano all'interno di una gabbia, con la possibilità di utilizzare la struttura in metallo per compiere manovre spettacolari e rischiose – tra Undertaker e Mankind. I due, verso la fine dell'incontro, si spostano sul tetto della Cell. Foley-Mankind viene sollevato dal Becchino e scaraventato a tutta forza contro la gabbia; rompe – cosa non prevista – parte dell'intelaiatura e **piomba a terra**, sul ring, dopo un volo di cinque metri. Sviene, sembra morto, i commentatori dell'incontro lo danno per deceduto; poi si alza come Lazzaro e decide di non averne avuto abbastanza, di voler completare il match. Lo completa – perde come da canovaccio, per la cronaca – e si porta a casa, con il volo da cinque metri: un trauma cranico, una spalla dislocata, escoriazioni al costato, un'emorragia interna, la mascella disintegrata, un dente – sbalzato dalla suddetta mascella – che gli s'incastona nel naso e dà il la a una delle istantanee più iconiche della storia del wrestling; il rispetto imperituro del pubblico.

È l'acme del realismo drammatico da ring, come se lo script dell'incontro – e della vita che prende il sopravvento sulla finzione – fosse stato elaborato da un Dickens sotto steroidi. C'è la rivalessa dell'emarginato – Mankind è Oliver Twist in maschera e portato al paradosso –, c'è l'incapacità genetica ad arrendersi alla brutalità della vita e della morte (non per nulla l'avversario di Mankind è un becchino), c'è il canonico ciclo caduta-risalita-affermazione di sé sul mondo, riassunto in venti minuti di voli,



capriole, boati dei tifosi, sangue. Da lassù, in cima, non si può che scendere.

L'apice del percorso narrativo dello sport entertainment ha già racchiuso in sé il proprio, inevitabile, disfacimento. Perché, se da una parte è vero che il wrestling continua fino a oggi – e continuerà a farlo in futuro –, a essere un sunto in maschere e gimmick dei tempi che corrono, è altrettanto vero che oltre una certa soglia di reinvenzione – la fantasia di cui si parlava poco sopra – non si può andare. Le acrobazie sono state riproposte allo sfinimento, le storie, già tutte raccontate, possono solo essere rideclinate. Negli ultimi vent'anni il wrestling non ha aggiunto

nulla al proprio percorso; ha invece adattato quanto già esisteva al nuovo mondo e al nuovo pubblico. Più social, più serialità, una fanbase anagraficamente e geograficamente sempre più trasversale. E forse, questo sì, un allargamento della consapevolezza in merito alla propria intrinseca nobiltà spirituale. Le apparenze ingannano, mai come nel caso del wrestling. Curioso come gli energumeni in calzamaglia della Wwe, immersi in un mondo sospeso dove finzione e realtà paiono inconciliabili, siano in definitiva epitome del raccontar storie contemporaneo. Come per il cinema, per i videogiochi, per facebook; ci vuole tempo per togliersi quel dito da davanti gli occhi.

C'è il canonico ciclo caduta-risalita-affermazione di sé sul mondo, riassunto in venti minuti di voli, capriole, boati del pubblico, sangue. Da lassù, in cima, non si può che **scendere**.

Il racconto

ooco Ade Zeno, <i>La città dei bambini fantasma</i>	3
---	---

Il reportage

ooco Elia Pasini, <i>Giù dal ring: il wrestling come racconto del reale</i>	7
---	---

Gli articoli del mese

# <i>Lavorare stanca ma aiuta a scrivere (guardate Melville)</i>	
Marco Missiroli, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 2 luglio 2017	17
# «L'Europa è una bugia.» Tre scrittori accusano il tradimento del sogno	
Serena Danna, la Lettura» del «Corriere della Sera», 2 luglio 2017	21
# <i>In crescita l'editoria per bambini</i>	
Natascia Ronchetti, «Il Sole 24 Ore», 3 luglio 2017	25
# <i>Il coraggio delle donne raccontato ai più piccoli</i>	
Claudia Morgoglione, «R2» di «la Repubblica», 4 luglio 2017	27
# <i>Quando Fitzgerald scrisse «Via col vento»</i>	
Irene Bignardi, «la Repubblica», 5 luglio 2017	29
# <i>Leggere, selezionare, discutere</i>	
Ennio Ranaboldo, «L'Indice dei libri del mese», luglio-agosto 2017	32
# <i>In cima alla vetta dello Strega con Thoreau e Rigoni Stern</i>	
Mirella Serri, «tuttolibri» di «La Stampa», 8 luglio 2017	35
# <i>L'autrice venuta dal silenzio</i>	
Franco Cordelli, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 9 luglio 2017	38
# <i>«Il mio fine è essere invisibile.»</i>	
Giuseppe Culicchia, «La Stampa», 11 luglio 2017	41

# <i>Come scegliamo cosa leggere</i>	
Francesco Guglieri, «Studio», 11 luglio 2017	43
# <i>Pubblicare romanzi: che guerra, partigiano Fenoglio</i>	
Giuseppe Marcenaro, «il venerdì» di «la Repubblica», 14 luglio 2017	46
# <i>Ragione e risentimento</i>	
Franco Cordelli, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 16 luglio 2017	49
# <i>All'inferno (con Orfeo) e ritorno. Il Buzzati più buzzatiano è tra noi</i>	
Lorenzo Viganò, «Corriere della Sera», 18 luglio 2017	53
# <i>Nella libreria-negozio di Amazon così il pop sfratta l'intelligencija</i>	
Antonello Guerrera, «la Repubblica», 20 luglio 2017	55
# <i>Luigi Brioschi: «Nella vita sono abitudinario e ossessionato dall'ordine».</i>	
Antonio Gnoli, «Robinson» di «la Repubblica», 23 luglio 2017	57
# <i>Liberating literature with Britain's book thieves</i>	
Alison Flood e Sian Cain, «The Guardian», 24 luglio 2017	63
# <i>Piccoli autori crescono</i>	
Mariano Sabatini, «Confidenze», 25 luglio 2017	65
# <i>Marco Vigevari: «Noi rompiscatole per il bene dell'autore».</i>	
Mario Baudino, «La Stampa», 26 luglio 2017	68
# <i>Le serie tv sono la nuova letteratura?</i>	
Guido Vitiello, «Internazionale», 26 luglio 2017	71
# <i>Michiko Kakutani is stepping down from «The New York Times»</i>	
Joe Pompeo, «Vanity Fair», 27 luglio 2017	73
# <i>Ho preso l'influencer</i>	
Gloria Riva, «D» di «la Repubblica», 29 luglio 2017	75

# <i>Di notte prego Shakespeare</i> Antonello Guerrera, «Robinson» di «la Repubblica», 30 luglio 2017	78
Gli sfuggiti	
# <i>Sigal Samuel: about faith, language and what she looks for in a short story</i> Meghan Bell, «Room», giugno 2017	81
# <i>Scrivere a mano?</i> Marco Belpoliti, «doppiozero», 12 giugno 2017	83
Il focus	
☺ Chiara Nuvoli · Lettori, non lettori	87
L'intervista	
☺ Gaspare Romaniello · libreria Cortina · Milano	95

Marco Missiroli

Lavorare stanca ma aiuta a scrivere (guardate Melville)

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 2 luglio 2017

Lavoro e letteratura: Marco Missiroli si è fatto i conti in tasca e ha calcolato il suo reddito legato alla scrittura pari a circa 1150 euro al mese

A lungo Paul Verlaine si lamentò del suo lavoro come impiegato comunale, frignando sulla spalla della moglie Mathilde con cadenza quotidiana. Quando ottenne l'agognata libertà si bloccò e scrisse poco o niente. La provata Mathilde annotò sui suoi diari che l'ispirazione del marito erano state le ore d'ufficio, non «la corsa libera nella furia della creatività». Sta di fatto che lo scrittore era in buona compagnia, basti pensare a Kafka che oscillò per l'intera esistenza tra il mestiere di assicuratore e il tormento per non avere il tempo necessario da dedicare alla narrazione, finché ottenne l'orario «a frequenza semplice» tornando a casa alle tre del pomeriggio che voleva dire «prima mangiare, poi riaversi un tantino della mortificante fatica dell'ufficio e rimettere il cervello in libertà, per cui ben poco rimaneva della giornata». Quando Kafka abbandonò la scrivania, il ricordo della vecchia quotidianità divenne però «un uomo vivo che dovunque io sia mi guarda con occhi innocenti, una persona alla quale sono stato unito in qualche modo che ignoro». Anche lui aveva fatto i conti con «il purgatorio inesorabile», come lo chiamò Flaubert, il dualismo che genera il conflitto dei conflitti: io voglio solo scrivere. Ma anche: dove sei, ufficio mio?

Colpi buona parte dei letterati, invischiando nel terribile incantesimo benestanti come William Faulkner,

che per allontanarsi dall'amato padre si buttò all'avventura professionale, convinto che la mansione giornaliera fosse l'aculeo narrativo. Scrisse, non a caso, il suo *Mentre morivo* in sei settimane, su una carriola ribaltata durante il turno di notte come fochista. Lavorare come processo igienico per la scrittura, di modo che rimangano storie davvero da raccontare. Lavorare come setaccio inesorabile per arrivare all'imperativo doloroso: scrivi solo ciò che vale la pena scrivere. Una teoria dell'evoluzione narrativa, insomma. Come Ivan Gončarov, padre dell'indolente Oblomov, che fu celebre per essere impiegato metodico e narratore lentissimo, tant'è che Turgenev lo ammoniva con regolarità per la sua produzione stitica, sentendosi dare in risposta il laconico «a me fa bene così».

A qualcuno faceva bene così, per la maggior parte rimase una condanna a cui sfuggire in ogni modo. Stendhal che ebbe numerose scrivanie forzate, tra cui quella di console, era allergico alla noia impiegatizia a tal punto che fu tra i più grandi assenteisti della storia francese. Aveva una fervida immaginazione anche nell'inventare scuse, tra cui quella di dover assistere un parente in fin di vita che invece godeva di ottima salute. Tutto per un paragrafo in più della propria opera.

Così ognuno di loro, assicuratori e consoli e fochisti e burocrati, non uscì indenne dalla questione

che un amico romanziere mi pose nel 2010: quanti scrittori lavorano anche? Era un tema già ragionato che portò nei giorni successivi a una cernita sommaria dei nostri colleghi italiani. Ho la lista appesa in ufficio – un elenco maldestro e presuntuoso – che ci aveva costretto a interrogarci su cosa intendessimo con «lavorare anche». Arrivammo al comune accordo che significasse alzarsi al mattino a un orario forzato (1), per svolgere mansioni variegate e regolamentate (2), al di là della produzione narrativa personale (3), per almeno sei ore quotidiane (4), portando a casa uno stipendio utile alla sopravvivenza (5). Aggiungemmo una postilla: per «scrivania» o «ufficio» includevamo un luogo in cui si realizzavano i cinque punti precedenti, anche casa propria quindi, l'importante è che si dovesse

un pieno sostentamento per metterci nelle condizioni di creare come bisognasse creare. L'abbondanza di ore libere per pensare a una storia, prendere appunti, dedicarsi al processo delle idee e della prosa, integrando il tutto con momenti umani per i legami, lo svago e l'esercizio fisico. Erano elucubrazioni dettate dalla stanchezza (e dall'invidia): facevamo turni di circa otto ore che ci costringevano a scegliere quando scrivere, tarda serata o prima mattina, attuando limitazioni alle relazioni sociali (leggi «isolamento») e somatizzazioni psicofisiche (colite e ansia, su tutti). Perché investivamo buona parte delle energie come redattore di una rivista di psicosomatica io, e come direttore marketing lui? Per un salario, certo. Ma non solo, e questo era un sospetto. Per cos'altro, dunque?

Lavorare come processo igienico per la scrittura, di modo che rimangano storie davvero da raccontare. Lavorare come setaccio inesorabile per arrivare all'imperativo doloroso: scrivi solo ciò che vale la pena scrivere. Una **teoria dell'evoluzione narrativa**, insomma.

adempiere a una richiesta di produzione quotidiana contrattualizzata.

Compilammo l'inventario scegliendo nomi e cognomi della nostra generazione, escludendo possibili ereditieri e già fortunati bestselleristi. L'elenco impreciso decretò che gli impiegati-narratori erano due su quattro. Si presentava una sentenza che ci lasciò frustrati: l'altra metà degli scrittori, privi comunque di abbondanza di diritti d'autore e di anticipi sostanziosi, aveva avuto il coraggio di sfidare il giogo lavorativo. Viceversa, ci accorgemmo ufficialmente che proprio noi stavamo rinnegando Conrad e la sua massima «mai una scrivania, piuttosto la fame».

Ci sentivamo ostaggio del salario e della paura di tentare, autodepredatori della sacra avventura che protegge la scrittura. Proteggere, ovvero rinunciare a

È una domanda che non ha mai smesso di tormentarmi e che si ripresenta con forza anche adesso, dopo aver mantenuto il mio lavoro con fermezza nonostante il buon risultato di vendite del mio ultimo romanzo. Come mai sono ancora qui? Tento di rispondere spulciando il diario quotidiano che riempio da quando ho sedici anni. Il 19 settembre 2009, riferito ai benefici della mia occupazione, scrivo «ti paga l'affitto, mangi fuori due volte alla settimana, gli sfi-zi, torni a Rimini con il Frecciabianca, una vacanza, impari cose nuove, potrai farti una famiglia». L'ultimo punto dell'elenco scoperchia un pensiero ferocemente ecosostenibile: mettere al mondo dei figli o mettere al mondo dei libri. Eppure di acrobatiscrittori-genitori ne era costellato, penso a Luciano Bianciardi, Raymond Carver, John Cheever, Lucia

Berlin, Andre Dubus e chissà quanti. Di cosa ho paura? Del mio poco talento rispetto ai mostri sacri? Di esempi passati in famiglia con il posto fisso? O di un'economia editoriale sempre più fiacca?

Faccio un passo indietro per risalire a un'educazione professionale che potrebbe condizionarmi tuttora. Nell'estate del 1995, quando avevo quattordici anni, i miei genitori mi mandarono a lavorare nell'edicola del cugino di mia madre a Rivabella di Rimini. Il turno sarebbe stato quello mattiniero, dalle sei a mezzogiorno, e io avrei raggiunto l'edicola in bicicletta (distava circa tre chilometri da casa mia). Accettai, firmando la condanna che mi avrebbe fatto rinunciare alle serate in discoteche con i miei amici, a perdere forse la verginità tardivamente, a essere preda di una catatonia che cominciava da giugno e finiva a settembre. Per tutta l'adolescenza rimuginai contro i miei genitori, mio zio, l'alba, i bagnanti e

Hai poco tempo per scrivere,
fallo meglio che puoi.

i quotidiani, ma come Kafka, quando un decennio più tardi terminarono le stagioni dell'edicola, io guardai quell'esperienza con assoluta malinconia. Finita l'edicola mi misi a studiare sul serio, finiti gli studi avrei trovato occupazione in un'agenzia di comunicazione a Milano, poi come redattore della rivista di psicosomatica dove ancora lavoro. Nel mezzo sono venuti cinque romanzi, scritti con una media al giorno di una pagina 14 cm x 21 cm, Garamond 13 (circa tre ore e mezza di media per portarla a termine). A livello economico, ripercorrendo tutti i contratti editoriali e i rendiconti delle vendite, solo dal penultimo libro uscito nel 2012 avrei potuto tentare (stentare) il salto. A questo punto bisognerebbe riportare l'esatto valore di anticipi, copie vendute, percentuali di royalty, indotti correlati (scrivere pezzi sul giornale, gettoni di presenza per presentazioni, qualche lezione di scrittura creativa),

ma credo sia sufficiente dichiarare che a oggi il mio reddito che gira intorno alla sola scrittura è, con una previsione a cinque anni, di circa 1150 euro netti al mese senza contributi pensionistici. Queste cifre potrebbero risolvere il mio dualismo, se proprio lo volessi. Esattamente come per il mio amico con cui stilai la lista, che ha sfruttato un grosso premio vinto e si è liberato. Ma io non lo voglio (non lo voglio?). Mettiamo che continui a lavorare perché amo fare il redattore nella mia rivista o per una mancanza di fegato o per un eccesso di buon senso. Mettiamo sia così, potrebbe non essere sufficiente rispetto al desiderio incallito che ho di tutelare «il geloso atto della creazione e della stesura», come disse un giorno Dorothy Parker a Fitzgerald. E se fosse ciò che rivelò Buzzati alla moglie, tornando un giorno dall'amata Belluno? Le disse: «Se non avessi avuto il giornale non avrei avuto i romanzi».

Il sospetto si sta trasformando in rivelazione: il mestiere diventa midollo insospettabile della propria narrativa. Meglio: la fatica di un mestiere irrorare la propria narrativa. Per quanto mi riguarda, nella rivista di psicosomatica mi occupo di argomenti estranei ai romanzi che ho pubblicato: fiori di Bach, omeopatia, asse cervello-intestino, peso delle emozioni sulla salute. Rivisitando il diario sono risalito a innumerevoli testimonianze di crisi durante la stesura dei miei libri, blocchi, strade sbagliate prese dai personaggi, un desiderio costante di avere molte ore di filato a disposizione per cavalcare la furia delle storie. Ho sempre incolpato me stesso e certe volte il poco tempo a disposizione. Ma il 17 novembre 2011 annoto «oggi comincio il numero sui reni, meno male. Il pensiero di rimettermi a inventare di quel condominio mi dà la nausea». E il 13 settembre 2013, «personaggio onanista, libertino e sentimentale... per prima cosa pensa a inserire le correzioni fitoterapiche, va'». Ancora, il 12 luglio 2013, «riunione redazionale fiume. Prima di andarci ero convinto di Parigi come unica ambientazione, ora potrebbe esserci anche Milano». Milano ci sarebbe stata davvero. Un altro commento del 2 marzo 2012,

con buona soddisfazione di Mathilde Verlain, «due intere settimane di ferie per scrivere un pugno di battute insipide, mi sono vergognato. Tutto questo vuoto è controproducente».

Di questi supplizi dedicati al troppo tempo libero ne trovo altri, diciannove in due anni, rivelando un'indole non poco insofferente al mare aperto. Infine qualcosa di grosso è annotato il 9 aprile 2007, «mi ronza questa storia sul Ku Klux Klan ma è una pazzia. Due mesi duri di rivista e se sopravvive in testa ci provo». Il Ku Klux Klan sopravvisse, la rivista di psicosomatica avrebbe testato l'epifania e completato il concepimento. Andare in ufficio era già scrivere.

I fiori di Bach hanno riparato i miei grovigli narrativi, e non per assunzione fisiologica. L'apparato urinario ha filtrato i miei avviticchiamenti stilistici. Le riunioni di redazione hanno messo alla prova le ispirazioni. Buon Dio, e se avessero avuto ragione Buzzati e Faulkner? Scrivere e lavorare fa in modo, senza che ce ne accorgiamo, di scrivere il meglio possibile, il meno possibile, nonostante le imprecazioni. Sbarcare il lunario è il miglior editor. Alla faccia di Hemingway e dei suoi taccuini riempiti al ritmo di un bistrot lumière. Alla faccia, seppur mi duole, di poter fissare presentazioni infrasettimanali. O di un tavolino a New York dove comporre versi romantici a ottobre. Delle residenze da scrittore o dei lunghi periodi all'estero. Del dover concentrare le ricerche e gli studi solo il weekend o nei ritagli di agenda.

C'è qualcosa che va oltre il 30 del mese, quando lo stipendio compare su una delle righe del conto corrente, producendo quiete. È un'alchimia sotterranea che scaturisce dalla fatica e depura l'ispirazione. L'edicola di Rivabella di Rimini era già un incipit:

tuttora mi metto a scrivere di mattina presto, tirando fuori la rinuncia che quegli anni mi hanno impresso. L'arte dell'ottimizzazione, come quando arrivavano i pacchi di quotidiani e bisognava fare la spunta in otto minuti, curando al massimo le cifre riportate, mentre qualche amico di ritorno dalla discoteca passava a trovarmi con l'aria beata. Un imperativo era già lì: hai poco tempo per scrivere, fallo meglio che puoi.

Rimane la faccenda del logorio, a cosa vanno incontro i nervi in tutta questa epopea? Tralasciando la psicosomatica, confesso che nei periodi di scrittura e redazione lascio per strada spensieratezze e battiti cardiaci, sonno, qualche volta i sentimenti. È la comparsa di un buco nero inesorabile, con conseguente brutalità di legami. L'orizzonte si fa sfocato, ma non si perde mai. Come se fosse la stessa scrivania a difenderlo, non solo a livello di usura, ma anche laddove è più volubile: timbrando il cartellino si compie un rimpatrio insospettabile. Lo disse Melville, impiegato alla dogana, «non avrò successo, o l'avrò. In entrambi i casi possiedo il luogo del ritorno».

Tornare su quella sedia con i braccioli, davanti a quel computer, con quelle incombenze: è anche un approdo a sé stessi. Estenuante, sì, ma oltre le leggi crudeli della gloria. Forse per paura, o solamente per un'epoca che permette meno azzardi. Forse per salario. Forse, invece, per l'estinzione di datori di lavoro d'altri tempi. Come il superiore di Honoré de Balzac, che in giornate di ritmi convulsi scriveva telegrammi al suo sottoposto: «Oggi il signor Balzac è invitato a non presentarsi in ufficio, perché c'è molto da fare».

Forse.

Kafka: «Prima mangiare, poi riaversi un tantino della mortificante fatica dell'ufficio e rimettere il cervello in libertà, per cui **ben poco** rimaneva della giornata».

Serena Danna

«L'Europa è una bugia.» Tre scrittori accusano il tradimento del sogno

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 2 luglio 2017

Zadie Smith, Édouard Louis e Clemens Meyer condividono
uno sguardo crudo sulle comunità di emarginati e
sulle contraddizioni della modernità globale

L'espressione «Unione Europea» provoca in Zadie Smith lo stesso senso di spaesamento dell'espressione «intersezionale», molto in voga tra gli intellettuali anglosassoni. Se la seconda – che si riferisce all'approccio di includere in un'unica battaglia per i diritti le lotte di donne, neri, Lgbt – viene liquidata dalla scrittrice con un «sono troppo grande per queste cose», sull'Europa diventa seria: «Non mi sento europea» confessa a «la Lettura» la scrittrice nata a Londra da padre inglese e madre giamaicana. «Piuttosto sono inglese, caraibica e londinese» aggiunge fiera nel suo turbante rosso che esalta i profondi occhi nocciola. Cresciuta nella complicata North West London, Smith è riuscita nei suoi libri, compreso l'ultimo *Swing Time*, a catturare i limiti della Londra multirazziale, mettendo in luce prima dei risultati elettorali le contraddizioni di un paese che ha usato il referendum sulla Brexit come un megafono: «Sono rimasta molto più colpita dall'elezione di Trump in America che dalla vittoria del Leave in Inghilterra» ammette la scrittrice, due figli e una cattedra in Scrittura creativa alla New York University [...]. «Credo che se incontrassi Theresa May passeremmo il tempo a litigare: mi considero in disaccordo con lei su tutto, ma capisco le motivazioni che hanno portato le persone a credere che un'uscita dall'Europa fosse necessaria e positiva.»

In un saggio pubblicato su «The New York Review of Books» qualche giorno dopo il voto [...], Smith, quarantadue anni, esprimeva un sentimento di empatia verso i suoi connazionali che avevano scelto di rompere «il clima di ipocrisia e di palese inganno» che circonda il mito progressista dell'integrazione e dell'Unione Europea. «Un'utile conseguenza della Brexit» scriveva «è rivelare, alla fine apertamente, una profonda frattura nella società britannica, che ha impiegato trent'anni per prodursi». È quella tra ricchi e poveri, tra bianchi e neri, tra un centro sfavillante e migliaia di periferie al buio. «La verità» ribadisce la scrittrice «è che le barriere sono dappertutto: circondano le scuole, i quartieri, le persone». È solo in un minuscolo recinto di privilegiati che, secondo la scrittrice, si è formata l'idea artificiale ed esclusiva di Europa.

Se storicamente è più facile immaginare un inglese a disagio con i dettami di Bruxelles, sorprende riscontrare la stessa diffidenza in un francese classe 1992. Édouard Louis, diventato un autore cult in Francia con *Farla finita con Eddy Bellegueule*, non si lascia andare all'entusiasmo da «effetto Macron»: «L'identità europea è fondata sulla distruzione. L'Unione stessa» spiega «si è definita sull'esclusione di ciò che non è europeo, come i migranti che annegano nel Mediterraneo».

Lo scrittore, cresciuto in una famiglia operaia della Francia del Nord, ha esplorato quel senso di esclusione, vissuto innanzitutto dai suoi familiari e dalla sua comunità: «Prima che una vicenda politica, la mia è una vicenda familiare: quella descritta nel libro» aggiunge «è la mia famiglia, la mia gente. Quando mi sono trasferito a Parigi, mi sono reso conto che nessuno parlava di loro, erano completamente assenti dalla politica e dalla cultura». Con un po' di ironia, Louis oggi ricorda la reazione del primo editore a cui propose *Farla finita con Eddy Bellegueule*: «Lo rifiutò dicendo: "Nessuno crede che quelle persone esistano"».

Il suo sguardo su una realtà tenuta a margine dal dibattito politico, ma diventata centrale con lo spettro del Front national di Marine Le Pen, ha ricordato a molti il destino toccato a *Elegia americana* di J.D. Vance: il racconto quasi profetico di un mondo dimenticato – nel caso di Vance quello delle comunità hillbilly nate all'ombra dei monti Appalachi – e diventato decisivo per capire le sorti politiche di un paese. «Il suo libro potrebbe essere la versione di destra e americana del mio,» commenta il giovane scrittore, finalista all'edizione 2017 del premio



von Rezzori con *Storia della violenza* «Vance giudica quelle persone e non va in profondità nella spiegazione antropologica, nell'individuazione delle cause esterne che determinano violenza e disagio». Ciò che manca nel racconto dell'autore americano, fondamentale per restituirgli un valore politico, è il perdono: «Dobbiamo provare a capire cosa spinge le persone a votare per Trump come per il Front national, senza giudicarle». Un'idea sul suo paese Louis ce l'ha: «Quel voto è una vendetta contro l'invisibilità a cui vengono condannate. Tutte le volte che mio padre vota per Marine Le Pen, io non mi arrabbio con lui, ma con la borghesia». Come Zadie Smith, anche Édouard Louis ritiene che sia stata la sinistra liberale dei salotti – quella che si proclama europea – a costringere le persone come suo padre a votare l'estrema destra, provocando «la radicalizzazione delle classi»: «Le istituzioni danno la colpa a mio padre se il sogno dell'Europa unita rischia di sgretolarsi,» continua «ma è la Ue ad aver escluso lui». È lo stesso principio della Brexit: «Gli inglesi hanno insultato l'Europa perché è stata prima l'Europa a insultare loro. Questa violenza contro i dominati è insopportabile: prima li offendono e poi si arrabbiano quando quelli si ribellano e li insultano a loro volta».

Se per Louis i riferimenti per ripensare l'unità europea sono «Pierre Bourdieu, Herta Müller e Podemos», per il tedesco Clemens Meyer – autore di un libro cult sulla promessa tradita dell'Occidente per i ragazzi della Germania Est, *Eravamo dei grandissimi* – in questa fase è opportuno «rifarsi alle proprie radici».

Lo scrittore di Lipsia, anche lui finalista al von Rezzori con un'opera arrivata in Italia dieci anni dopo l'uscita in Germania, invita a riflettere sulle

«La verità è che le **barriere** sono dappertutto: circondano le scuole, i quartieri, le persone.»

«Dobbiamo provare a capire cosa spinge le persone a votare per Trump come per il Front national, senza giudicarle.»

fondamenta sbagliate dell'Europa: «È stata creata sulle battaglie, sul sangue, sulle potenze coloniali decadute». Anche per questo motivo, Meyer – che ha descritto il cortocircuito di bambini cresciuti nel socialismo che si ritrovano a essere adulti nel capitalismo – ritiene più importante concentrarsi sul recupero dell'identità tedesca: «I giovanissimi che osservo nella mia città» racconta «mescolano culture e interessi molto diversi, ma ancora nella mia generazione, quella dei nati negli anni Settanta, il radicamento Est e Ovest è molto forte. Certo, gli anni del grande caos sono conclusi, ma il processo



di riunificazione no». Secondo Meyer, oggi al lavoro sullo scrittore tedesco Karl May, l'unico vero connettore di identità, nella Germania come in Europa, è la letteratura: «Il fronte per me è doppio: la Sassonia, perché appartengo a quei luoghi, e il mondo, poiché è casuale il fatto che sia nato in Germania». Tuttavia, secondo l'autore nato a Halle an der Saale, la letteratura tedesca sconta la mancanza di «un approccio proletario»: «Il racconto della criminalità, della vita di quartiere, della povertà, dell'emarginazione» spiega «è stato ignorato dai grandi scrittori della riunificazione».

È lo stesso vuoto denunciato da Louis in Francia: «Viviamo nella violenza,» commenta lo scrittore

«Gli anni del grande caos sono conclusi, ma il processo di riunificazione no.»



francese «ma questa è assente nei libri: c'è un scarto enorme tra il mondo reale e quello che ritroviamo nei testi in libreria, che parlano solo di piccola borghesia bianca». E invece i giovani tedeschi di Meyer che «ballano sulle macerie di uno Stato in declino» finiscono presto in un circolo di droga e violenza: «Ho pensato che proprio da quella tragedia potesse emergere un poema epico. *Eravamo dei grandissimi* parla della svolta che c'è stata in Germania, ma

nelle ombre della storia si declinano i destini, i sogni e l'identità di una gioventù all'interno di un nuovo paese che si va formando». Inutile provare a convincerlo che ci sia un altro orizzonte possibile oggi, che rende i ragazzi della sua Lipsia più simili a quelli di Parigi e Milano che della vicina Dresda. Meyer sistema gli occhiali a goccia sul naso e dice: «Non mi sembra che avessero grandi problemi a viaggiare anche prima della convenzione di Schengen».

«Non c'è notte in cui non sogni queste cose, e di giorno mi ballano in testa i ricordi, e mi tormento a chiedermi perché tutto è andato com'è andato. Certo, **ai tempi ci divertivamo anche un sacco**, ma in quel che facevamo avevamo sempre dentro un **senso di smarrimento** che non riesco a spiegare.» Clemens Meyer, *Eravamo dei grandissimi*, Keller editore

Natascia Ronchetti

In crescita l'editoria per bambini

«Il Sole 24 Ore», 3 luglio 2017

Il fenomeno Geronimo Stilton ha contribuito a far crescere un settore dell'editoria, quella per bambini e ragazzi

«Nell'età prescolare si sta valorizzando molto il ruolo del libro, fin dalla più tenera età. Per quanto riguarda i bambini in età scolare vediamo invece che, accanto a realtà dove la lettura è ancora poco promossa, ci sono molte scuole che investono sempre di più su progetti di promozione dei libri.»

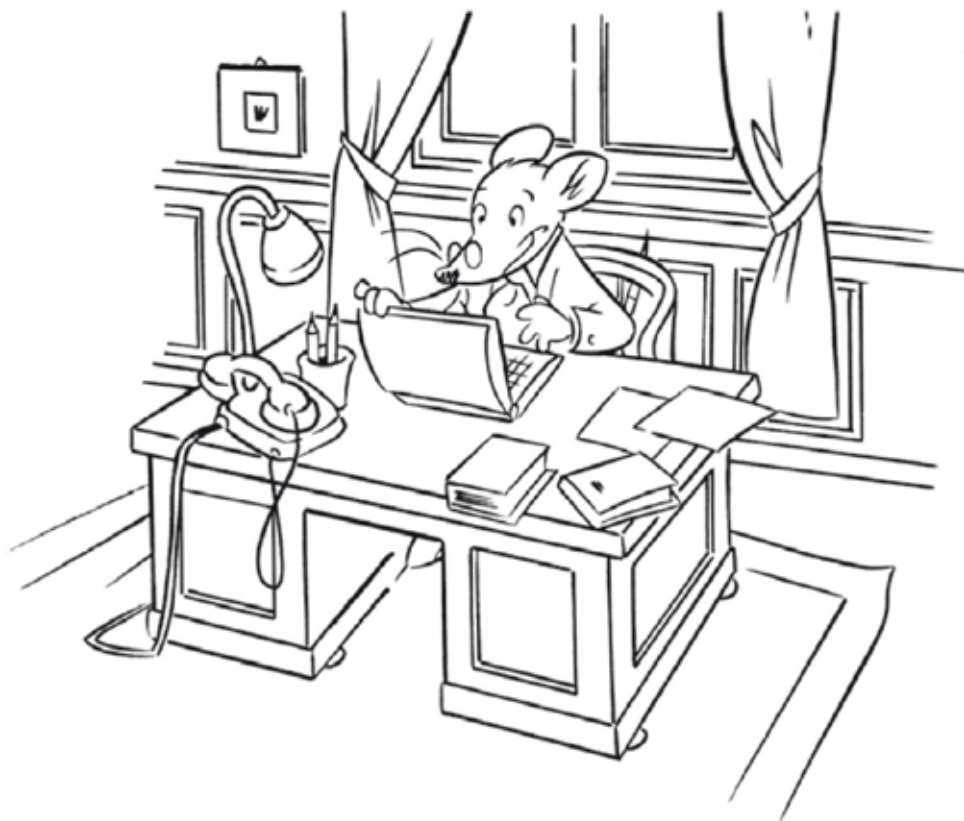
Lorenzo Garavaldi è il direttore della divisione editoria per bambini e ragazzi del gruppo Mondadori, a cui fa capo la casa editrice Piemme (oltre trentuno milioni di ricavi nel 2016, leadership nel segmento con un market share superiore al dodici per cento) che diciassette anni fa ha lanciato in Italia *Geronimo*



Stilton. Un vero e proprio caso editoriale – con trentatré milioni di copie vendute nel nostro paese, centotrenta milioni nel mondo e più di quattrocento titoli – che ha contribuito a risollevarle le sorti dell'editoria infantile, un comparto che beneficia di una rendita storica – una grande tradizione di massima qualità – e che negli ultimi tempi non ha assistito all'erosione che ha caratterizzato il settore. Per due anni consecutivi, nel 2015 e nel 2016, ha infatti visto una crescita del tre per cento dei ricavi, a fronte della stagnazione del resto dell'editoria, arrivando a generare un volume d'affari di quasi duecento milioni di euro. Questo grazie anche alla contaminazione tra libri contemporanei e classici della letteratura infantile e alla forte popolarità tra i bambini del topo Geronimo Stilton, diventato a sua volta un classico, con una costellazione di una decina di collane. Creato da Elisabetta Dami è il personaggio più venduto dell'editoria italiana per ragazzi. «Fin dall'inizio» ricorda Garavaldi «per la casa editrice fu un progetto importante sul quale investire con un'ottica strategica e la risposta del mercato fu positiva fin dal primo momento. La dimensione globale è arrivata con il tempo, con una forte presa, in Europa, in paesi come Spagna, Olanda e Francia e, oltreoceano, in Canada e negli Stati Uniti. Recentemente la popolarità del personaggio tra i bambini

sta crescendo anche in Cina, un paese dove si assiste a un forte sviluppo dell'editoria per ragazzi». Una questione di riconoscimento universale in una categoria di valori – la lealtà e l'amicizia prima di tutto – nei quali i bambini si identificano. Ma il motivo del grande successo di *Geronimo Stilton* è dato anche da una struttura narrativa che combina efficacemente testo e immagini: un modo per avvicinare i più piccoli alla lettura. Caratteristiche che, nonostante la contaminazione della digitalizzazione, anche nei paesi più avanzati sul piano tecnologico, consentono anche di mantenere intatto il valore del libro nella dimensione cartacea, che continua a mantenere una

centralità sia in Italia che all'estero. Qualità e cura, impostazione narrativa, combinazione tra testo e immagini saranno in primo piano anche nel libro speciale di *Geronimo Stilton* che come ogni anno uscirà dopo l'estate. E questa volta, per l'edizione 2017, con una novità: conterrà parole e messaggi nascosti da un inchiostro che scompare con il calore delle mani. Una nuova caratteristica per invogliare sempre più ragazzi alla lettura. «Un tema verso il quale» dice Garavaldi «riscontriamo che c'è sempre più attenzione. Non solo per la consapevolezza dell'importanza della lettura ma anche per la maggiore capacità degli adulti di sapere indirizzare i bambini».



Claudia Morgogione

Il coraggio delle donne raccontato ai più piccoli

«R2» di «la Repubblica», 4 luglio 2017

Da Ipazia a Anna Politkovskaja è boom per le biografie al femminile destinate ai più piccoli e che fanno ricorso con successo al crowdfunding

C'è chi le chiama cattive ragazze. Chi preferisce definirle bambine ribelli. Chi le vede come donne guerriere. E chi le considera disobbedienti, nel senso gandhiano della parola. Figure femminili forti, di ogni tempo e di ogni epoca: da Ipazia a Anna Politkovskaja, da Frida Kahlo a Rosa Parks. Tutte sono realmente esistite. Tutte hanno fatto la differenza. E tutte si ritrovano, adesso, al centro di un genere in grande ascesa, nella letteratura per giovanissimi: le raccolte di racconti ispirati alle loro biografie. Una non fiction rigorosamente vietata ai maggiori, intelligente nell'approccio e femminista nei contenuti, che accomuna titoli diversi per stile, prezzo, autori, marchi. Candidata a diventare la nuova educazione civica, politica, sentimentale delle teenager. E non solo. Il caso più eclatante è *Storie della buonanotte per bambine ribelli* delle italiane trapiantate in California Francesca Cavallo e Elena Favilli, pubblicato da Mondadori. Libro più finanziato dal crowdfunding di sempre (un milione e trecentomila dollari) e raro fenomeno editoriale, con le sue trecentomila copie vendute in Italia in quattro mesi e una permanenza ininterrotta nella top ten. La ricetta vincente è il mix tra passaparola internettiano, potenza delle cento biografie raccontate – artiste, scienziate, sportive – e confezione ricca. Per la casa editrice, un colpaccio. «Io già conoscevo e seguivo il lavoro di Elena e

Francesca, le app per bambini che creano con la loro società Timbaktu Labs,» ricorda Marta Mazza, editor di Mondadori Ragazzi che ha curato il volume «così quando è arrivato il momento, eravamo pronti a fare l'offerta». E ora è partita la gara per il sequel: «Le due autrici hanno lanciato sulla piattaforma Kickstarter la raccolta fondi per il prossimo volume, con altre cento protagoniste,» conclude Mazza «e speriamo di acquisirne i diritti anche stavolta». Ma ci sono altri grandi marchi che scommettono sulle biografie femminili, come modello alternativo alle principesse e dintorni. Ad esempio Einaudi Ragazzi – già artefice di una grande collana «dalla parte delle bambine», *Le Sirene*, a partire dal 2002 – ora pubblica *Le donne son guerriere – 26 ribelli che hanno cambiato il mondo* degli spagnoli Irene Cívico e Sergio Parra, con le belle illustrazioni di Núria Aparicio; e *Io dico no! Storie di eroica disobbedienza* di Daniele Aristarco: trentacinque racconti di vite, anche maschili, in cui però le donne – dalle madri di Plaza de Mayo a Malala – spiccano per coraggio e determinazione. «Lavoro da sempre con i giovanissimi, come insegnante e poi nei laboratori teatrali,» rivela Aristarco «e negli anni ho scoperto che leggendo non cercano solo intrattenimento o informazioni utili, ma anche un'idea di futuro possibile». Da qui la sua scelta di scrivere testi capaci di fare vibrare

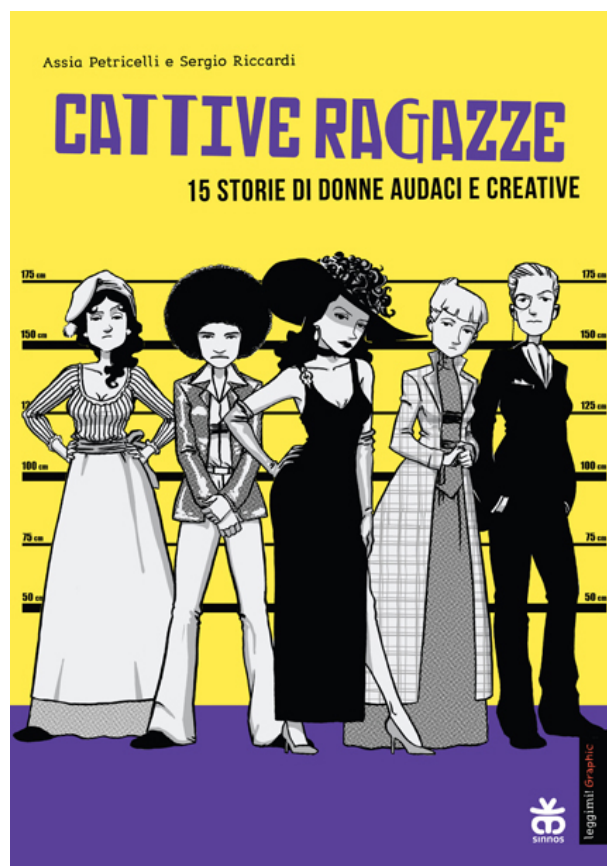
questa corda: «Le donne sono senza dubbio i soggetti più interessanti» prosegue lo scrittore, che sta già lavorando su una nuova raccolta «perché hanno una percezione più acuta della giustizia: la loro voce riesce a catturare anche gli adolescenti maschi».

Ed è proprio qui un nodo cruciale: la letteratura delle bambine ribelli aspira a diventare una forma di educazione civica per lui come per lei. Lo conferma Enrico Racca, che nel suo doppio ruolo di direttore editoriale di *Il Battello a vapore* Piemme e di Mondadori Ragazzi può contare su un osservatorio molto vasto: «È vero, questo tipo di storie piace anche ai ragazzi. Così come agli adulti, che spesso comprano i libri per loro stessi, e non solo per figli o nipoti. Ma se nelle nostre collane ci sono, da sempre, tante eroine femminili, realmente esistite o di finzione, è anche perché nel settore bambini e teenager c'è una prevalenza di editor donne, bravissime, che portano nel nostro mondo la loro sensibilità».

Questo spiega l'orientamento di chi i libri li seleziona e li pubblica. Ma dal punto di vista dei lettori, libri del genere vengono sempre «imposti» da genitori o insegnanti? «Assolutamente no,» prosegue Racca «anzi, più si sale con l'età dei ragazzini, più l'adulto conta poco nelle scelte. Sono prodotti accattivanti, mai noiosi. E che dal punto di vista dei contenuti arrivano al momento giusto: nel raccontare a 360 gradi il coraggio di essere donne assecondano lo spirito del tempo, colmano un vuoto». Non a caso, il 12 settembre *Il Battello a vapore* farà uscire *Noi cuori ribelli* di Daniela Palumbo, focus su sette grandi donne (tra cui Alda Merini, Franca Rame, Margherita Hack) concepito prima delle *Storie della buonanotte* Mondadori.

Non solo big, però: la piccola editoria per ragazzi, che spesso e volentieri sforna prodotti di eccellenza, anche stavolta non sta a guardare. Come dimostra uno dei marchi più attivi, Sinnos, che da qualche anno fa girare – soprattutto tra gli studenti – *Cattive ragazze*, graphic novel firmata Assia Petricelli e Sergio Riccardi: quindici biografie per immagini, dalla rivoluzionaria francese Olympe de Gouges

all'italiana Franca Viola che rifiutò la pratica del matrimonio riparatore. Tra pochi giorni il volume esce in una nuova edizione, a colori: «Nel nostro piccolo, un grande successo,» racconta Della Passarelli, numero uno di Sinnos «e il perché l'ho capito girando tante scuole, da Alcamo a Torino, con una tappa nel carcere di Saluzzo in provincia di Cuneo, con detenuti maschi: raccontiamo grandi donne, ma in controluce anche i grandi uomini che sono stati capaci di stare loro vicini». Il bilancio di questi tour, poi, è di quelli che allargano il cuore: «Ho visto con i miei occhi come, grazie a libri come il nostro, le lavagne delle scuole si sono riempite delle storie di tante altre cattive ragazze, diverse dalle nostre quindici. Una scoperta continua». Dalla lettura alla partecipazione attiva: questo sì che è un circolo virtuoso.



Irene Bignardi

Quando Fitzgerald scrisse «Via col vento»

«la Repubblica», 5 luglio 2017

Le lettere che F. Scott Fitzgerald scrisse al suo editor Perkins, all'agente Ober e agli amici scrittori mostrano il ritratto di un uomo triste, fragile, solo

F. Scott Fitzgerald non scriveva solo le cose bellissime e ammirevoli che ci siamo portati dietro dalle letture giovanili e dalle riletture dell'età adulta. Non scriveva solo *Belli e dannati*, *Tenera è la notte*, *Il grande Gatsby*, *Gli ultimi fuochi*, una serie di titoli così emozionanti che da soli basterebbero a qualificarlo come un grande poeta. Fitzgerald, anima infelice, tormentata, insonne, dannata come i suoi personaggi, scriveva ogni giorno per affrontare la vita che gli si presentava difficile, tormentosa, ardua. Scriveva al suo agente, all'editor, agli amici. Scriveva con tenerezza, con rabbia, con humour, cercando di far quadrare quel cerchio impossibile che era la sua vita di uomo innamorato di una donna difficile e infelice, bella e dannata, esigente e snob, in una parola di Zelda Sayre, la sua Zelda, che gli ha condizionato il destino e lo ha trascinato con lei in un vortice di dolore. Scott scriveva fino a trenta lettere al giorno: ai suoi collaboratori, al suo agente Harold Ober, al suo editor, l'ottimo Maxwell Perkins, a personaggi celebri di cui cerca il sostegno e l'approvazione, all'amata Zelda. «La mia vita è la storia di una lotta tra l'impetuoso desiderio di scrivere e una serie di circostanze tendenti a impedirmelo.» O, peggio, circostanze che gli consentono solo di scrivere dei racconti buttati giù in tutta fretta, roba da pentirsi il giorno dopo, se sei F. Scott Fitzgerald, e se non

ci fosse la necessità di sopravvivere. Ragion per cui Scott, in queste corrispondenze, fa continuamente i conti di quanto sarà pagato, di come, di quello che deve guadagnare per pagare lo strascico di spese che si lascia dietro Zelda, l'amatissima Zelda, l'egoista, la folle Zelda. Sono le situazioni e il ritratto di scrittore che emergono da *Sarà un capolavoro. Lettere all'agente, all'editor e agli amici scrittori*, a cura di Leonardo G. Luccione (minimum fax, traduzione di Vincenzo Perna). Queste lettere chiariscono anche la relazione tormentata che l'autore ebbe con Hollywood. Sul finire degli anni Trenta, assediato dai debiti, Fitzgerald tenta brevemente l'avventura come sceneggiatore nella mecca del cinema. Nel 1937, tre anni prima della morte, arriva un'offerta dalla Metro Goldwyn Mayer: mille dollari a settimana per sei mesi, più un'opzione di rinnovo a milleduecentocinquanta. Gli esiti di questo rapporto, però, saranno umilianti e produrranno un solo un film, *Tre camerate*, adattato dal romanzo di Remarque e diretto da Frank Borzage.

Prima di essere licenziato, l'autore ha il tempo di lavorare per una settimana o poco più a *Via col vento*. Per lo script gli viene chiesto di non usare parole diverse da quelle del best seller di Margaret Mitchell. Il 10 gennaio 1939, scrive al produttore David O. Selznick alcuni suggerimenti per la prima scena del



film: «Apriamo con un'attrice in crinolina e due giovani sconosciuti [...]. Poi possiamo passare a una storia d'amore deluso, sorveglianti che tradiscono, negri che sgobbano e ragazze che litigano, necessari alla trama perché semplici episodi su questo sfondo di bellezza». Le suggestioni verranno riprese davvero: l'attrice in crinolina, vestita di bianco, sarà ovviamente Vivien Leigh, ma per Scott non ci sarà alcun posto nei crediti del kolossal da otto Oscar. La porta di Hollywood si chiude: «Sapevo che non dovevo accettare» scrive all'agente Harold Hober. «L'improvvisa ricaduta nel bere è stata il tentativo di conservare energie per uno sforzo di cui non ero capace.»

Si riaccende qualche inutile speranza: «Quell'inglese, quell'Hitchcock, pare avesse messo me in cima alla lista per fare *Rebecca*».

Scott continua a scrivere lunghe lettere ad amici e meno amici che rivelano i punti di sutura, gli intrecci sotterranei della sua vita. Perseguitato dalla malattia mentale di Zelda, vive nell'ansia. Invia alla figlia Scottie lettere dolorosissime sul rapporto con la moglie, ormai perduta: «L'unica cosa che mi importava era bere e dimenticare». Scrive a Hemingway parole altamente elogiative dedicate a *Per chi suona la campana*. E si interroga: «Perché ho scelto questo maledetto mestiere fatto di giornate sedentarie,

notte insonni e perenne insoddisfazione?». Oggi potrebbero rispondere per lui i milioni di lettori, gli adattamenti per il cinema dai suoi romanzi e persino John Grisham. Il re del legal thriller, con il suo nuovo libro, *Il caso Fitzgerald* (Mondadori), si diverte

a creare un meccanismo diabolico attorno al furto dai caveaux di Princeton, alma mater di F. Scott Fitzgerald, di cinque preziosi, fragilissimi manoscritti dell'autore di *Il grande Gatsby*, assicurati per venticinque milioni di dollari.

A David O. Selznick
Appunti dattiloscritti
10 gennaio 1939

Via col vento

Giusto una parola sull'inizio. Per evocare istantaneamente il romanticismo del vecchio Sud suggerisco di prendere a prestito dai trailer. Sopra le pagine del libro che si sfogliano vedrei un montaggio di due o tre minuti delle più belle immagini scattate prima della guerra accompagnate dalle canzoni di Stephen Foster. Vedrei inquadrature di giovani a cavallo, negri che cantano, persone che cucinano su una griglia in campo lungo, immagini di Tara e Twelve Oaks, carri e giardini, felicità e allegria.

In alternativa, apriamo con un'attrice in crinolina e due giovani sconosciuti. L'aspettativa sarebbe allo stesso tempo placata e acuita da questo montaggio. Poi possiamo passare a una storia di amore deluso, sorveglianti che tradiscono, negri che sgobbano e ragazze che litigano, necessari alla trama perché semplici episodi su questo sfondo di bellezza. È su questo sfondo visto o rievocato che mettiamo in scena il film, e ciò che mi è mancato fin dall'inizio è stato un senso di felicità.

Ennio Ranaboldo

Leggere, selezionare, discutere

«L'Indice dei libri del mese», luglio-agosto 2017

Intervista a Deborah Treisman, editor della narrativa dello storico settimanale «The New Yorker»

Ci racconti la sua educazione in Inghilterra e come è diventata editor di narrativa.

I miei genitori sono entrambi inglesi, sebbene mio padre sia cresciuto in Sudafrica e mia nonna materna fosse francese. Insegnavano a Oxford, dove sono nata, e lì ho vissuto fino ai sette anni. Quando divorziarono, e dopo un anno in California, mia madre e il mio patrigno furono assunti dalla University of British Columbia, così ho vissuto in Canada per qualche anno; ho poi studiato a Berkeley, dove mi sono laureata in Letterature comparate. I miei genitori erano professori universitari, e lo stesso mia sorella maggiore e mio fratello; io volevo fare qualcosa di diverso ma che avesse in qualche modo sempre a che fare con la letteratura. A Berkeley, ho lavorato part time per «The Threepenny Review», ma dopo sei mesi mi sono trasferita a New York per un tirocinio da «Harper's». Da lì sono poi approdata a «The New York Review of Books», e poi a un trimestrale di arte e letteratura, «Grand Street», che dirigevo occupandomi di tutto quello che finiva nel giornale, narrativa, saggistica e poesia. Dopo quattro anni, nel 1997, fui assunta come vice editor di narrativa a «The New Yorker» e, cinque anni dopo, sono diventata editor.

L'articolo di «The New York Times» che annunciava la sua nomina diceva: «Cambia il guardiano della

letteratura a «The New Yorker»: per decenni, l'editor della narrativa di «The New Yorker» ha controllato il varco di accesso alla gloria letteraria». È ancora così oggi? E com'è cambiato nel tempo il suo lavoro?

Per uno scrittore non ancora pubblicato, «The New Yorker» è certamente un accesso importante al pubblico. Il giornale raggiunge più di un milione di lettori e le pagine web sono viste da un numero ancora più grande. Gli scrittori esordienti pubblicati dal giornale riescono spesso a firmare contratti con gli editori a pochi giorni dall'uscita del loro racconto. Il modo di lavorare e le mie responsabilità sono molto cambiate nel tempo. Oltre al racconto settimanale, produciamo molte altre cose: domande e risposte con gli autori, podcast, blog, interventi speciali per il web e per la nostra edizione digitale. Organizziamo anche un festival annuale, con eventi che coinvolgono tutte le arti, la politica, la tecnologia e altro ancora. Questo detto, la mia missione non è però cambiata: è ed è sempre stata trovare, curare e pubblicare le cose migliori che vengono scritte.

Ci racconti qualcosa della sua routine quotidiana al giornale.

Ci sono altre tre persone nella mia redazione, e tutte lavorano anche sulla scrittura non narrativa (io, per esempio, curo anche il teatro), e gli scrittori Hilton



Als e John Lahr. Riceviamo un enorme numero di scritti, e leggiamo costantemente: tutto quello che sembra meritevole di essere preso sul serio viene fatto circolare in redazione. Una volta alla settimana ci incontriamo per discuterne. In alcuni casi ci sono ovvi sì e altrettanto ovvi no. Altre volte, ci sono racconti che non funzionano del tutto ma che potrebbero migliorare con revisione e riscrittura. In questi casi, un redattore suggerisce dei cambiamenti, o propone specifiche modifiche allo scrittore. Siccome c'è sempre così tanto da fare in ufficio – racconti da correggere, conversazioni con gli scrittori, podcast da preparare, riunioni a cui partecipare, discussioni con i colleghi del web per qualche progetto, e con gli art editor per le immagini e le illustrazioni che accompagnano i racconti, discussioni con i fact checker e i revisori dei testi che lavorano su ogni pezzo, iniziative speciali o eventi pubblici da

programmare, e potrei continuare a lungo – tendo a concentrare la lettura al mattino, da casa. Mi alzo di solito alle cinque e mezza, così da poter leggere prima che si sveglino i bambini e ho poi ancora un po' di tempo quando vanno a scuola.

Quali sono i cambiamenti più importanti che ha introdotto al giornale, e quali le sfide per essere rilevanti e produrre qualità, sempre al più alto livello possibile?

Non credo che la rilevanza sia una preoccupazione, per la narrativa. Quella migliore sarà sempre rilevante, venti o duecento anni dopo essere stata scritta. Shakespeare sembra spesso molto rilevante in questo periodo! La maggior parte dei cambiamenti che ho perseguito hanno a che fare con le nuove tecnologie: i podcast non sarebbero stati possibili nel 1997, semplicemente non esistevano. Le interviste con gli scrittori che completano i racconti pubblicati ogni settimana non fanno parte del giornale cartaceo, ma è un piacere averle sul sito ed espandono, illuminandola, l'interazione tra i racconti e i lettori. Credo di aver anche cercato di ampliare la gamma della narrativa che pubblichiamo, e in tutte le direzioni. Ed è probabilmente giusto dire che ho pubblicato più lavori non americani di quanto non accadesse in passato; sia racconti in inglese di autori stranieri emigrati negli Stati Uniti sia racconti in traduzione.

Una parola sulle traduzioni e sul suo stesso lavoro di traduttrice.

Ho tradotto occasionalmente dal francese: un certo numero di racconti per il giornale; un libro di teoria letteraria, subito dopo la laurea; saggi e poesie di tanto in tanto. Ma non sono mai riuscita a trovare il tempo per intraprendere progetti più ambiziosi (ho persino dovuto rinunciare alla traduzione di un romanzo in cui mi ero impegnata perché stava prendendo troppo tempo). Per me è un enorme piacere ospitare voci diverse sul giornale: la letteratura è globale per definizione, e non c'è ragione per limitare noi stessi e i nostri lettori a una sola parte del mondo.

«La letteratura è globale per definizione.»

Qual è stata la sua interazione più ardua, o più soddisfacente, con un autore di «The New Yorker»?

Non ho molte storie negative da raccontare. Nella maggior parte dei casi, gli scrittori – per quanto vedo – apprezzano il processo di revisione di un loro racconto precedente la pubblicazione sul giornale. Ricordo però, all'inizio del mio lavoro a «The New Yorker» – nel 1999 – che ero alle prese con un estratto da *Ravelstein*, il romanzo di Saul Bellow. Affinché avesse il gusto e il movimento di una narrazione compiuta, dovetti mettere insieme pagine estrapolate da sezioni diverse del manoscritto. Sono cresciuta leggendo Bellow, e sentivo che non avevo il diritto di manipolare il suo lavoro in quel modo; così, gli mandai il testo rielaborato con qualche trepidazione. Dopo qualche giorno senza notizie, mi decisi a chiamarlo. Quando rispose al telefono, dissi nervosamente: «Mr Bellow, mi chiedevo se avesse avuto occasione di dare un'occhiata al montaggio e vedere se quelle giustapposizioni hanno senso per lei». E lui disse: «Bene, mi ha convinto!». E quello fu tutto: non voleva cambiare nulla.

Ci può dire qualcosa sugli scrittori contemporanei di cui apprezza maggiormente il talento e il potenziale?

Ce ne sono così tanti! Temo che se citassi qualche nome, correrei il rischio di dimenticarne altri e di offendere qualcuno. Ma si può certamente cominciare dall'antologia che pubblicammo nel 2010, *20 Under 40: Stories from «The New Yorker»*; quel libro fu messo insieme sulla base del nostro Fiction Issue e di alcune serie estive: conteneva i racconti di venti scrittori sotto i quarant'anni che ritenevamo allora tra i più promettenti.

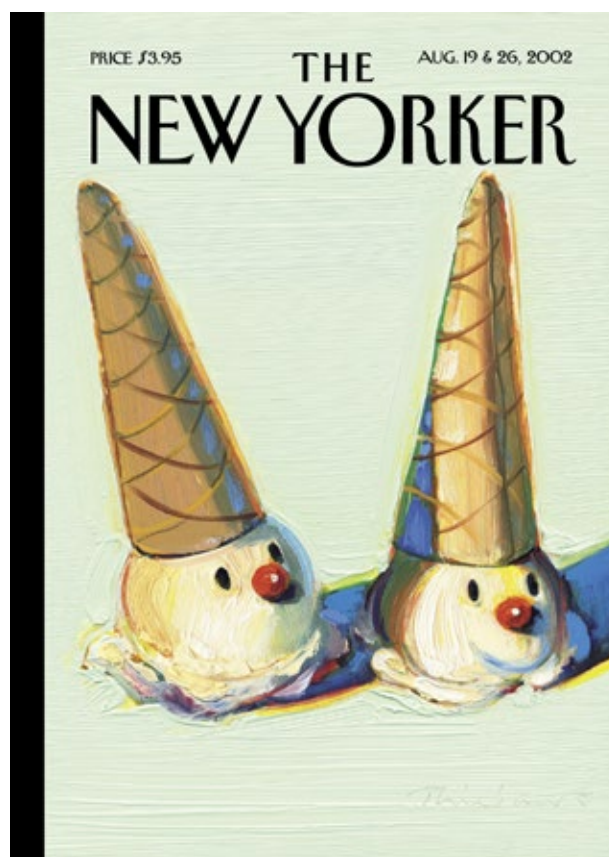
Mai tentata lei stessa dalla scrittura narrativa?

No, non ho alcun desiderio di scrivere narrativa. Penso di essere di gran lunga al meglio quando

lavoro con il materiale grezzo di qualcun altro, migliorandolo, di quanto sarei producendone di mio. C'è però un mio libro in uscita negli Stati Uniti, un progetto a cui ho lavorato per anni. È l'autobiografia del direttore di museo e curatore Walter Hopps, scomparso nel 2005.

Scelga per noi alcuni classici la cui lettura raccomanderebbe a giovani tra i tredici e i diciotto anni.

La mia figlia più grande ha dodici anni e non vuole leggere assolutamente nulla di ciò che le consiglio! Credo comunque che la mia lista comprenderebbe gli stessi libri che ho amato molto e con cui sono cresciuta: *Jane Eyre*, *Lolita*, *Il sole sorgerà ancora*, *Nove racconti* di Salinger, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Rumore bianco* di Don DeLillo e *Il dono di Humboldt* di Saul Bellow.



Mirella Serri

In cima alla vetta dello Strega con Thoreau e Rigoni Stern

«tuttolibri» di «La Stampa», 8 luglio 2017

Paolo Cognetti, vincitore del premio Strega con *Le otto montagne*, racconta: «Odiavo la città. I libri mi portavano lontano».

«Il rapporto con la montagna è la mia forza. E quando mi viene a mancare il contatto fisico e corroborante con boschi e torrenti supplisco con i libri che parlano di grandi vette e silenzi.» Già, proprio così, Paolo Cognetti ha scalato lo Strega e ha trionfato alla settantunesima edizione del premio romano con il romanzo *Le otto montagne*: durante tutto il tempo della gara stregonesca, tra dibattiti, appuntamenti e presentazioni, ha vissuto una crisi di astinenza. Si è trovato lontano dal cagnolino Laki e dalla sua baita solitaria, circondata dai larici, nei pressi di Brusson in Val d'Aosta. Per consolarsi ha viaggiato con due «numi tutelari» nello zainetto che incarnano lo spirito di boschi, rocce e dirupi: «Sono loro che mi hanno dato energia» sostiene il trentanovenne scrittore dalla barba e dai ricci ramati sul cui volto si scorgono ancora le tracce della recente competizione, mescolate all'euforia per la vittoria. «I testi da cui non mi sono separato mai in questi mesi di sfide e di tensioni sono stati *Walden ovvero Vita nei boschi* di Henry David Thoreau, uno dei primi grandi romanzi ecologici, e i racconti di Mario Rigoni Stern: sono stati i miei due capisaldi, le Bibbie, chiamiamole così, della vita all'aria aperta e della religione della natura» osserva ancora il narratore nato a Milano che ha venduto in trenta paesi *Le otto montagne*, che sono state precedute da raccolte di racconti

come il *Manuale per ragazze di successo* e *Sofia si veste sempre di nero* (minimum fax).

I libri per lei hanno sempre svolto un ruolo di supplenza, sono stati una forma di compagnia e di tutela fin dall'adolescenza?

Ero un bambino che stava spesso solo. Facevo molto sport ma socializzavo poco con i coetanei. Trascorrevi gran parte del tempo nell'appartamento senza giardino né terrazzo e d'estate arrivava la liberazione, con le ferrate e gli scarponi da montanaro indossati per le passeggiate in compagnia di mio padre. Odiavo la città. I libri mi portavano lontano. Volavano i pomeriggi con il cane Buck, stupendo protagonista di *Il richiamo della foresta*, e con Zanna bianca di Jack London, oppure sul Mississippi con *Le avventure di Tom Sawyer* e di *Huckleberry Finn* di Mark Twain, oppure su *L'isola del tesoro* di Stevenson.

Quando arrivano i primi amori?

Un disastro, per le ragazze ero sempre il migliore amico, quello con cui si parla tanto e ci si confida. Per sedurle provavo a regalare poesie e romanzi che, data la mia perenne indigenza, sottraevo furtivamente in qualche libreria milanese (ancora oggi mi sento in colpa). Giravo con in tasca *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Cesare Pavese.



Piccolo genio della matematica, suo padre, per via del suo talento, vedeva in lei un futuro da scienziato. Lo ha deluso?

Certamente. Quando ho finito il liceo, frequento la facoltà di Matematica e la Scuola civica di cinema di Milano. Ben presto mi è chiaro che il doppio binario della ricerca scientifica e letteraria è impraticabile: il romanzo *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi mi fa capire le radici più profonde della rivolta giovanile. Lascio l'università, scopro la beat generation, gli scritti di Fernanda Pivano, le opere di Kerouac, Bukowski, Hemingway, Sherwood Anderson, Salinger, Fitzgerald e John Fante. Voglio fare il narratore e seguo anche la mia

vocazione all'impegno sociale e politico: frequento la Scighera, circolo culturale alla Bovisa, periferia di Milano, e passo l'estate con i bambini di Cini-sello Balsamo che vivono in situazioni degradate. Marco Philopat, con *Costretti a sanguinare*, mi guida nei meandri del punk italiano, mi fa percepire il grido di furore dei ragazzi nel centro sociale Virus di via Correggio. Nanni Balestrini e Primo Moroni, con *L'ora d'oro*, mi fanno conoscere il movimento del '77. Nel frattempo creo con un amico una casa di produzione di documentari. L'America diventa la mia seconda patria e vi incontro scrittori del calibro di Jonathan Lethem e Rick Moody. Intanto le avventurose frequentazioni dei centri

sociali sono entrate in crisi, il clima politico sta cambiando e dopo i fatti del G8 di Genova, nel luglio 2001, i movimenti no global e le associazioni pacifiste non sono più il mio humus fertile. La crisi economica avanza e fa tabula rasa di documentari e collaborazioni varie.

Uno tsunami esistenziale?

Fino alla fine degli anni Novanta avevo vissuto ammalato dalla suggestione dello scrittore maledetto, dell'autore che va avanti a forza di eccessi, di alcol e benzedrina. Poi mi convinco che la scrittura è rigore e disciplina. Mi sveglio all'alba, compongo con regolarità e faccio tesoro dei saggi sulla letteratura di Raymond Carver, di Italo Calvino, ma anche di Pier Vittorio Tondelli. Riscopro la bellezza e l'autenticità della montagna, dove non ero più tornato da quando avevo sedici anni, e un libro di Jon Krakauer, *Into The Wild*, storia di Christopher McCandless e del suo viaggio solitario verso l'Alaska. Affitto una piccola baita. Quando ho finito la mia riserva di quattrini e non ho di che vivere trovo lavoro come cuoco (la mia specialità è la zuppa alla valdostana). Scrivo, cammino e incontro i miei nuovi autori.

Ovvero?

Per un periodo a farmi luce sulla strada della letteratura sono stati soprattutto i racconti firmati da mano femminile, da Alice Munro (quando ha vinto il Nobel ero felice come se lo avessi conquistato io) a Annie

Proulx, Virginia Woolf, Flannery O'Connor, Grace Paley e Natalia Ginzburg. Pensavo che lo sguardo visionario di un'autrice riuscisse a esplorare i legami interpersonali, le relazioni sociali. I romanzieri li ho sempre ritenuti più adatti a elaborare scenari epici in un confronto-scontro titanico con la realtà.

Per esempio?

Un tassello importante della mia formazione è *Due di due* di Andrea De Carlo in cui, oltre al rapporto tra due giovani alla fine degli anni Sessanta, si sviluppa la narrazione della fuga disperata dall'ambiente metropolitano, proprio come avviene anche nel caso del protagonista di *Le otto montagne*. Un altro mio pilastro letterario è *Narciso e Boccadoro* di Hermann Hesse in cui il vagabondaggio è una sublime forma di maturazione. A questi si aggiungono i maestri di stile, Beppe Fenoglio con *I ventitré giorni della città di Alba*, Primo Levi con *Il sistema periodico* e Goffredo Parise con *Il sillabario*. E poi Rigoni Stern.

Come mai li chiami maestri?

«Perché io sono uno che impara. Ogni volta che ho incontrato un autore non l'ho semplicemente letto, ho imparato qualcosa da lui e dalla sua scrittura. E ancora oggi sono continuamente alla ricerca proprio di questo, di "maestri"» conclude Cognetti, narratore-studente perenne, in procinto di ripartire verso Val d'Ayas con lo zainetto in spalla.

«Se il punto in cui ti immergi in un fiume è il presente, pensai, allora il passato è l'acqua che ti ha superato, quella che va verso il basso e dove non c'è più niente per te, mentre il futuro è l'acqua che scende dall'alto, portando pericoli e sorprese. Il passato è a valle, il futuro a monte. Ecco come avrei dovuto rispondere a mio padre. Qualunque cosa sia il destino, abita nelle montagne che abbiamo sopra la testa.»

Franco Cordelli

L'autrice venuta dal silenzio

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 9 luglio 2017

Ritratto di Jean Rhys, scrittrice britannica di origini caraibiche sopraffatta dalla malinconia, dal senso di perdizione, dall'alcolismo

Se si guarda la carta geografica del Centro America, in alto a destra del Venezuela c'è una specie di arco formato da una miriade di isole, che a volte sono delle Indie Occidentali e a volte Piccole Antille. Quella più in basso, cioè più vicina al Venezuela, è Trinidad, dove è nato Naipaul; poco sopra, oltre Barbados e Grenada, c'è Santa Lucia, dove nacque Derek Walcott (la prossimità tra i due Nobel dette luogo prima all'ammirazione poi alla rivalità); poco sopra troviamo la Martinica e ancora più su Dominica, dove nacque la creola bianca Jean Rhys; mentre in Guadalupe era nato Saint-John Perse, nell'isola più alta, Antigua, a Saint John's, è nata Jamaica Kincaid. Ho nominato due scrittrici, Rhys e Kincaid di cui quasi negli stessi giorni Adelphi ha pubblicato, della prima *Io una volta abitavo qui*, un'antologia di racconti tratti da tre raccolte: la prima del 1927 (debutto della scrittrice), la terza del 1976, dieci anni dopo il successo di *Il grande mare dei sargassi* e tre prima della morte, avvenuta quando lei aveva quasi novant'anni. Di Jamaica Kincaid invece il primo romanzo (in realtà un racconto lungo, come tutti gli altri libri suoi), *Annie John* del 1985, che in Italia era già apparso nel 1987 con il titolo *Anna delle Antille*. Avrei voluto confrontare queste due opere, quella di Rhys e quella di Kincaid: tra le due scrittrici ovviamente non vi fu rivalità alcuna e forse nessun accostamento possibile:

Kincaid, quando Rhys morì, aveva ventisei anni e non aveva pubblicato nessun libro. Ma alla lunga i racconti delle due si sono rivelati, alla rilettura o alla semplice lettura, troppo diversi, o troppo complessi, per un confronto in questa sede. Sulla Kincaid, in realtà, tornerò la prossima settimana.

In quanto a Jean Rhys *Io una volta abitavo* qui consente di mettere a fuoco un po' meglio il significato di un'oeuvre – nel senso che questo vocabolo aveva per George Steiner: esso «indica più del semplice elenco delle opere di uno scrittore. Implica una logica di rivelazione, di disegno che si rivela gradualmente. In un'oeuvre, *genres* differenti – narrativa, poesia, saggi critici – assumono un'unità personale. Il risultato ragiona come un tutto, la sua somma è più grande e coerente di ciascuna delle sue parti». Forse il senso di un'oeuvre compiuta lo aveva già dato la pubblicazione di *Il grande mare dei sargassi*: esso metteva in prospettiva i quattro romanzi precedenti, *Quartetto* del 1928, *Dopo l'addio* del 1930, *Viaggio nel buio* del 1934, e *Buongiorno, mezzanotte* del 1939. Dopo il quarto romanzo Rhys tacque per quasi trent'anni, anzi scomparve dalla scena, non lasciò traccia di sé fino a quando qualcuno non scoprì, per così dire, che viveva solitaria in Inghilterra, nel Devonshire. A leggere i suoi romanzi, oggi come ieri, che fosse scomparsa e vivesse solitaria non stupisce (né stupì) più che tanto.

Aveva avuto protettori (Ford Madox Ford), amanti e mariti, ma tutti l'avevano lasciata o li aveva lasciati lei. È quanto vediamo accadere in ogni romanzo. In essi, in prima o in terza persona, il senso di desolazione prevale, anzi domina: mai tante lacrime sono state piante come da lei o da chi (quale personaggio) per lei. Se la chiamassimo malinconia, nel senso dello sviluppo che essa ebbe secondo la storia che ne fa Jean Starobinski, ci dovremmo chiedere: fu una malattia endogena o una depressione reattiva? Ma a questa domanda si arriva in realtà dopo *Il grande mare dei sargassi*: è qui che Rhys mette in chiaro, rende anzi indiscutibile, quanto il mondo in cui visse la sua infanzia, proprio quello di Dominica, con una madre creola e un padre inglese, sia stato tra i meno concilianti che si possano immaginare. Fuggì, o fu costretta a fuggire, in Inghilterra. Visse, più derelitta che nomade, tra Londra e Parigi. I quattro romanzi degli anni Trenta ne sono una testimonianza lacerante: il dolore, il senso di perdizione, lo svuotamento progressivo di un'anima tuttavia intrepida rivelano una scrittrice di potenza rara, credo

alla fin dei conti sottovalutata. L'alcolismo di Rhys e come esso divenne letteratura ne fanno una scrittrice pari alle grandi del suo tempo e non inferiore a un altro alcolista di rango, Malcolm Lowry.

Questi quattro romanzi degli anni Trenta sono tutti uguali – la ripetitività e le minime variazioni che consentono di proseguire il discorso, insomma la durata, ne stabiliscono la statura. Ma il paradosso, che forse dovremmo chiamare contraddizione (come contraddittoria fu la sua origine) è tutto nel fatto che il precipitare di ciascuno verso la fine avviene sempre nello stesso modo, opposto all'idea di durata. Potremmo piuttosto parlare di consumo, di fissazione dell'istate – un istante e via, un istante e pausa, ogni frase è breve, è breve ogni paragrafo, tutti i capitoli sono scanditi dal medesimo ritmo musicale: con una chiusura fulminea – come se non si avesse voglia di andare avanti, come fosse troppo faticoso, come se qualunque racconto in sé compiuto non avesse senso, o meglio non ne avesse la sua pretesa. Viene in mente il «lasciarsi cadere» di Freud, con le varianti della malinconia suicida. Si vorrebbe un aiuto, che qualcuno ci trattenesse, ci desse una mano per non precipitare – ma dobbiamo riuscire a non cadere da soli o dobbiamo davvero chiudere lì.

Domina sulla malinconia endogena, dobbiamo dire per fortuna di noi lettori (e forse sua), la depressione reattiva. Rhys sempre reagisce e ricomincia. Ricominciò perfino trent'anni dopo aver smesso. E a questo punto interviene a chiarire le cose quel grande libro che è *Critica della ragione postcoloniale* di G.C. Spivak. Lo scrittore bengalese di nascita e docente alla Columbia University di New York scrive: «Nella figura di Antoinette, che in *Il grande mare dei sargassi* il marito rinomina Bertha, Rhys suggerisce che una cosa così intima come l'identità umana possa essere determinata dalla politica dell'imperialismo. Antoinette, bambina creola bianca dell'emancipazione in Giamaica, si trova tra gli imperialisti inglesi e i nativi neri. Nel raccontare lo sviluppo di Antoinette, Rhys riscrive alcune tematiche del Narciso [...]. Una sequenza progressiva di sogni rinforza l'immaginario



«Si può sapere che cosa stai facendo?»
«Sto **distruendo** il mio fascino femminile» disse Elsa.
«Ho pensato di farlo a pezzi, e subito.»

dello specchio. Nella sua seconda manifestazione il sogno è parzialmente ambientato in un hortus conclusus, un “giardino chiuso” – un romance che riscrive il topos del Narciso come luogo dell’incontro con Amore. Nel giardino chiuso Antoinette non incontra Amore, bensì una strana voce minacciosa che dice semplicemente “qui dentro”, invitandola in una prigionia camuffata da legalizzazione dell’amore». Ecco, il crimine originario è questo, è tutt’altro che endogeno. A sorvegliare ogni accadimento c’è la legge – quella in specie che separa i bianchi dai neri, i padroni dagli schiavi, fossero pure ex schiavi.

I due racconti più belli di *Io una volta abitavo qui* per me appartengono alla raccolta del 1976. In «Kikimora» siamo a Londra, nell’imminenza della guerra. Un incontro d’amore che è sul nascere si rivela impossibile perché se uno dei due, ricco e bello, uomo o donna, non «è viziato non ha fascino» – e se non ha fascino è meglio prendere in braccio Kikimora, il gatto, che viziato lo è di sicuro. (Alla fine del racconto la protagonista fa a pezzi il tailleur con le forbici, era l’abito che aveva indossato per avere fascino. Peraltro qualcosa di analogo, sebbene in senso opposto, accade in «Non si spara agli uccelli sui rami», nel quale la protagonista amaramente conclude osservando che la biancheria nuova comprata per l’incontro con un uomo non era servita proprio a niente.)

L’altro racconto cui accennato è «Chi lo sa cosa succede in soffitta?» è un racconto «bianco» per la sua forza ellittica. C’è una vecchia signora che riceve l’inaspettata visita di Jan, un olandese che aveva incontrato una sola volta. Perché è venuto? Non lo saprà mai. Nulla tra i due doveva accadere e nulla accade. Dopo che Jan è andato via (da Exeter, dove Rhys viveva e morì), la signora riceve un’altra visita, questa consueta, di un commesso viaggiatore, Mr

Singh. Lei gli compra due cose, una è una camicia da notte, di nylon. «Lui non cercò di venderle altro e richiuse la valigia. Lo accompagnò alla porta. Si stava alzando il vento e cominciava a far freddo. Domani il tempo non sarà bello, pensò» (le protagoniste di Rhys pensano ininterrottamente). «”Arrivederci, signora, grazie. Pregherò per lei”. “Ci conto” disse lei. E chiuse la porta a chiave.»

Ho detto che i due racconti più belli sono questi. Ma come *Quartetto* è probabilmente il capolavoro di Rhys e *Il grande mare dei sargassi* il suo libro più importante, nella prospettiva di Spivak i racconti cruciali, più significativi, di *Io una volta abitavo qui* sono *Addio Marcus*, *addio Rose* e *Acque infide* (anch’essi tratti dalla raccolta del 1976). Nel primo il capitano Cardew comincia a uscire con la dodicenne Phoebe. Le parla d’amore. Le tocca il seno. Edith, la moglie del capitano, capta che qualcosa non va. I coniugi tornano in Inghilterra. Per Phoebe è una liberazione, può tirare un sospiro di sollievo. Ma tutti i divertimenti che si era prefigurata, tutte le liste segrete per il corredo che s’era fatta, e tutti i nomi dei figli che avrebbe avuti («addio Marcus, addio Rose») – tutto si allontana sullo sfondo. Ancora più chiaro, anzi eloquente, è il secondo. Siamo a Roseau, dove Rhys è nata. Il falegname Longa viene accusato di aver toccato e di più una minore nera. C’è addirittura chi dice, al processo che gli si è intentato, di averlo udito minacciare la bambina di segarla in due come al music hall. Ma la moglie del maggior testimone d’accusa sospetta che il marito sia complice di un’altra testimone. Sono riusciti a cacciare il falegname Longa da Roseau e a mandare la bambina a Santa Lucia. La cosa migliore è che se ne vadano anche loro. Tutti via da Roseau. Via, come, struggermente, drammaticamente – e reattivamente – se ne andrà Jean Rhys.

Giuseppe Culicchia

«*Il mio fine è essere invisibile.*»

«La Stampa», 11 luglio 2017

Intervista a Ilide Carmignani. Da Bolaño a Borges, è ora la voce di Gabriel García Márquez. È sua la nuova traduzione di *Cent'anni di solitudine*

Ilide Carmignani, che dalla metà degli anni Ottanta, fresca di laurea, ha tradotto tra gli altri autori come Bolaño, Borges, Neruda, Onetti e Sepúlveda, è reduce da una traduzione che le è costata un anno e mezzo di lavoro: «Per gli Oscar Mondadori ho ritradotto *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, appena uscito in libreria. La mia collega tedesca ha avuto modo di lavorarci tre anni, un po' l'ho invidiata». E com'è stato ritradurre il romanzo che rese celebre Gabo in ogni parte del globo nei fatidici anni Settanta? «Bellissimo, ma complesso. In questi casi naturalmente scatta il confronto con la traduzione precedente, quella a cui i lettori si sono affezionati. Ma nel frattempo il mondo è cambiato. Mi spiego: all'epoca in cui il romanzo uscì da noi, la stragrande maggioranza degli italiani non conosceva l'America latina. Non esistevano né internet né i voli low cost. Per cui si traducevano termini intraducibili, parole culturali come per esempio il nome di certi volatili assai comuni laggiù ma inesistenti in Italia, ripiegando su qualcosa di simile. Così determinati uccelletti diventavano galline. Oggi non ha

più senso: la nostra idea di America latina è molto meno magica, più realistica, senza contare che facendo così il mondo rimpicciolisce, diventa tutto uguale.»

Dai banchi di scuola

Ma come si arriva a ritradurre uno dei capolavori della narrativa del Novecento? Ilide Carmignani, che da anni organizza cicli di incontri sulla traduzione al Salone internazionale del libro di Torino e seminari come Traduttori in movimento, va indietro con la memoria: «Ho cominciato a tradurre sui banchi di scuola, a Lucca. Da parte mia amavo molto leggere e scrivere. E tradurre, se ci si pensa, significa unire queste due cose. Mi ero appena laureata, era il 1984, e un docente mi chiese di tradurre *Ocnos*, una mirabile raccolta di poemi in prosa di Luis Cernuda, un autore della generazione del Ventisette. Mi disse di scrivere anche le note. Erano pagine ambientate a Siviglia, io lavoravo in giardino, era estate, la cosa mi piacque moltissimo. Fu lì che pensai che tradurre poteva diventare il mio mestiere. L'anno dopo mi iscrissi alla Brown University, e a Alan Trueblood, uno dei miei professori, chiesi uno special course sulla traduzione. Mi fece tradurre una scrittrice canadese, Margaret Laurence. Imparai moltissimo. Quando tornai in Italia, iniziai a propormi alle case

«Il traduttore è a sua volta autore, benché
invisibile.»

«Le lingue sono **cultura**,
sono **storia**.»

editrici. La prima cosa che pubblicai, su «Linea d'ombra» e grazie a Goffredo Fofi, fu proprio una traduzione della Laurence. Poi Marietti accettò di pubblicare una raccolta di racconti di Cernuda. E così è iniziato tutto».

Un mestiere sottopagato

Da ragazzina Ilide Carmignani amava tanto leggere che a scuola faceva la bibliotecaria per potersi portare sempre nuovi libri in classe durante le ore di lezione. «Li leggevo sottobanco. Spesso erano libri tradotti. Vede, di solito il lettore non si rende conto, leggendo, che il traduttore è a sua volta autore, benché invisibile. Non a caso chi traduce viene pagato in diritti d'autore. E però deve tendere appunto all'invisibilità, alla fedeltà, non aggiungere e non togliere nulla all'originale.» In Italia coloro che intraprendono questo mestiere vengono pagati anche la metà rispetto a quanto accade in altri paesi, dieci o dodici euro a cartella in media, cosa che li costringe a lavorare di fretta per riuscire a sopravvivere. Quali altri problemi incontra un traduttore? «Dal punto di vista della professione in generale, direi che il primo è proprio quello dell'invisibilità. È raro che un traduttore veda riconosciuto il suo lavoro. Ed è vero, le traduzioni in Italia vengono pagate poco, cosa che non consente al traduttore di lavorare con la dovuta calma. Se una traduzione è sottopagata, il primo a farne le spese è l'autore, e però si danneggiano anche sia la lingua italiana sia il rapporto tra due culture. Pensi alle sciatterie linguistiche con cui facciamo i conti ogni giorno perché sono entrate in circolo nel nostro parlato grazie alla pigrizia di certe traduzioni cinematografiche.»

Certo, a cominciare da quando usiamo «ho realizzato» anziché «ho capito». «Tradurre richiede una conoscenza non solo della lingua e della cultura e del paese in cui è stato scritto il libro a cui si sta

lavorando, ma anche un'ottima conoscenza della lingua italiana. Il che non è scontato.»

Questione di sfumature

E le difficoltà nel lavoro sul testo? «Il problema principale è costituito dal fatto che le lingue non sono congruenti. Il blu in una lingua e in una cultura non è esattamente lo stesso blu in un'altra lingua e in un'altra cultura. La parola non è la cosa. E il traduttore deve decidere di volta in volta come restituire quella parola. Il fatto è che le lingue sono cultura, sono storia. Da noi un cavallo è un cavallo e un cammello è un cammello, ma per gli inglesi ci sono numerose varietà di cavalli, e lo stesso vale per gli arabi in fatto di cammelli. Insomma, si ha a che fare con le famose sfumature. Ricoeur parlava del lutto del traduttore, mentre Leopardi sosteneva che la gloria dello scrittore perfetto è inevitabilmente offuscata dal lettore imperfetto.» Oggi gli editori per risparmiare «esternalizzano», come si usa dire usando un termine in sé orrendo. «Sì, c'è stata una terziarizzazione di tutta una serie di lavori editoriali, che ha toccato non solo i traduttori ma anche i redattori, coloro che rivedono la traduzione. Ricordo quando Renata Colorni poteva tradurre Freud all'interno della Bollati Boringhieri, oppure Canetti presso Adelphi. Oggi non usa più. Per un traduttore poi sarebbe bene poter avere sempre lo stesso interlocutore, un redattore di esperienza che conosca i testi e gli autori. Uno come Brioschi, con cui ho avuto la fortuna di lavorare in Guanda, o come Michele Riva, che una domenica mi convocò per farmi vedere uno a uno tutti gli errori che avevo fatto: imparai moltissimo. Oggi spesso la traduzione viene rivista da un esterno con poca esperienza, e non di rado la revisione fa danni. Certo l'editore risparmia, ma è un po' triste.» Che cosa consiglia a chi si vuole avvicinare a questo mestiere invisibile, sottopagato e difficilissimo? «Intanto chiedersi se si ha la vocazione. Perché di vocazione deve trattarsi. Poi seguire un corso, ce ne sono di ogni tipo. Quindi leggere moltissimo in entrambe le lingue. E infine scrivere, scrivere, scrivere: in italiano.»

Francesco Guglieri

Come scegliamo cosa leggere

«Studio», 11 luglio 2017

Leggiamo perché è il libro di cui si parla, perché ha vinto un premio, per sentirci parte di una discussione, per darci un tono

Le uniche persone verso cui riesco a provare invidia sono gli ossessivi. In particolare quelli che riescono a tenere una lista dei libri letti, ma anche dei ristoranti, dei film, delle serie, dei chilometri percorsi, dei posti visti. Ho un amico che ha annotato tutti i film visti al cinema, le persone con cui era, un breve giudizio sul film e anche sulle persone. Non ci sono mai riuscito. Ho iniziato mille volte e mille volte mi sono interrotto verso la settima voce. Le app a cui negli anni mi sono rivolto non hanno risolto il problema, dal momento che il problema sono io, che dovrei compilarle, non il modo in cui la lista viene creata. Capirete dunque l'ammirazione per Pamela Paul, l'editor di «The New York Times Book Review» e responsabile dell'area libri di tutto il «The New York Times», che ha scritto *My Life with Bob*, curioso memoir sulla sua relazione con i libri che parte dalla lista, che l'autrice è riuscita a tenere (beata lei!), di tutti i libri letti fin da quando era adolescente. Il fascino della biblioteca, così come quello delle liste, è nell'idea di pieno, di completezza, insomma di presenza che restituiscono al compilatore: il piacere che viene dal possedere un'immagine di sé, dei propri gusti, della propria identità, osservando ciò che si è letto e raccolto. Un Io-fuori-di-sé, oggettivato, un feticcio suvvia, che mi ricordi che sono qualcosa invece che nulla, una «solida realtà», come

direbbe Roberto Carlini, invece dell'incresparsi di un'onda nel tempo. Passatemi ancora una metafora immobiliare: sarà forse per la loro forma così simile ai mattoni che ci piace pensare che, mettendo in fila i libri, uno dopo l'altro su uno scaffale, si possa erigere un edificio (non si parla appunto di letture edificanti?), quando non un monumento.

Ovviamente tutto questo è un'illusione, una fantasia consolatoria, uno slogan pubblicitario: le liste e le biblioteche non valgono per ciò che raccolgono ma per ciò che scartano, non per ciò che vi è depositato ma per ciò che vi manca. Le biblioteche, soprattutto quelle personali, sono cartografie d'assenze, le liste sono cataloghi di mancanze. Se monumenti devono essere, al massimo sono monumenti funebri, cioè segnaposto di una perdita. Ci pensavo di nuovo leggendo *Scegliendo e scartando*, il volume (a cura di Michele Sisto, Aragno, 2013) che raccoglie i pareri di lettura per l'Einaudi scritti da Cesare Cases, uno dei maggiori germanisti italiani, consulente per la letteratura tedesca per la casa editrice tra il '53 e il '73. Per passione e professione sono un avido frequentatore di quel sottogenere (metagenere?) che sono le raccolte dei pareri di lettura editoriali – negli ultimi anni, oltre a questo, ne sono usciti almeno un paio di formidabili come quello di Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale* (Adelphi), e i

Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991 (Einaudi) – e quelli di Cases sono tra i più gustosi: ironico, tagliente al limite del sarcasmo, severissimo lettore al servizio di Einaudi e di una certa idea di letteratura. Sono soprattutto bocciature, quelle di Cases, proposte rispediti al mittente con maggiore o minore violenza, che lette tutte di seguito disegnano un paradosso solo apparente: «fare i libri» significa prima di tutto «non fare» libri. Che un libro venga tradotto è l'eccezione, non la regola. Del resto, scriveva Cases, «l'uomo si definisce solo scegliendo e scartando. Il rischio di sbagliare c'è sempre, ma è meno grave di quello di perdersi nella melma dell'accettazione universale».

«Omnis determinatio est negatio» diceva Spinoza: tutto ciò che esiste è la negazione di qualcosa d'altro, figuriamoci in tempo di overflow informativo e

oroscopi. In realtà più che recensioni erano deliziose «variazioni sul tema», ma era anche il suo modo per sabotare la divisione tra i libri «nobili» (narrativa, saggistica storica, filosofia) e letture «di servizio», che come la servitù è meglio tenere lontana dal salotto buono. Sarà perché ormai trovo pace solo tra i libri di cucina e le riviste di arredamento, eppure ho sempre avuto un debole per l'idea della Szymborska. Anzi, mi sembra ogni giorno più necessaria. Il fatto è che più la letteratura vede il suo riconoscimento sociale messo in discussione, più il mercato editoriale si ridimensiona e si «abbassa» a livello di status, più la lettura si presenta come un dovere, un obbligo sociale. Anzi social: chiunque abbia accesso alle classifiche di vendita sa che non c'è nessuna relazione matematica tra le vendite di un libro e la sua circolazione su Instagram. E se c'è, è al contrario: più

Cases: «L'uomo si definisce solo scegliendo e scartando. Il rischio di sbagliare c'è sempre, ma è meno grave di quello di perdersi nella melma dell'accettazione universale».

di epidemia longform in cui la scelta è un obbligo di sopravvivenza. Quello che chiameremo lettore professionale – espressione un po' eccentrica, vagamente ridicola, come il «mondano professionista» quale Barthes definiva Proust – è colui per il quale il tempo della lettura si è espanso quasi a coincidere con il tempo della vita tutto. Lettori editoriali, editor, redattori di giornali e riviste che devono scegliere, per dire, quale libro recensire e quale no, la domanda che si sentono rivolgere più spesso è: «Ma tempo per leggere per te, ne rimane?». La risposta è ovviamente sì, ma quello che dovremmo chiederci è: cos'è davvero facoltativo?

Lettture facoltative è una splendida raccolta dei testi che Szymborska scrisse per una rubrica in cui recensiva i libri che nessuno voleva recensire: divulgazione scientifica, manuali del fai da te, almanacchi,

un libro vende meno si fotografa, e viceversa. Ma questo, insomma, è cosa nota, e in fondo aspettiamo solo un Bourdieu che scriva il suo *Le regole dell'arte* al tempo di Zuckerberg.

No, quello che intendo qui non è una cosa che riguarda specificatamente i social. Il fatto è che da sempre la lettura, e in particolare la letteratura, si è presentata con un carico di preconcetti, a priori sociali, di dover essere, aspettative. Così ogni lettura diventa in qualche modo obbligatoria: perché è il libro «di cui si parla», perché se non lo leggi «sei fuori dalla discussione», perché è il libro «che incide sul reale», perché ha vinto un premio, perché devi averlo letto e al massimo lo rileggi. Perché «dobbiamo darci un tono». Perché quello stile e solo quello ha l'etichetta «letteratura» attaccata addosso e ci fa sentire membri alla tribù. Dimenticandosi quello che diceva proprio

Szymborska, e cioè che con un libro in mano «l'*Homo ludens* è libero. Almeno nella misura in cui gli è concesso di esserlo. È lui a stabilire le regole del gioco, obbedendo soltanto alla propria curiosità. Gli è dato di leggere sia libri intelligenti, dai quali apprendere qualche cosa, sia libri sciocchi, perché anche da quelli è possibile ricavare informazioni. È libero di non leggere un libro sino alla fine e di cominciarne un altro dall'ultima pagina risalendo verso l'inizio. È libero di farsi una risatina là dove non è previsto, o di soffermarsi infine su parole che poi ricorderà per tutta la vita. È libero infine – e nessun altro passatempo lo consente – di prestare ascolto alle argomentazioni di Montaigne o di fare un tuffo nel Mesozoico».

Szymborska: «I bambini amano essere spaventati dalle favole. Hanno un naturale bisogno di sperimentare emozioni forti. Andersen atterriva i bambini, ma nessuno di loro, una volta diventato grande, gliene ha mai voluto. Andersen prendeva i bambini sul serio».



Giuseppe Marcenaro

Pubblicare romanzi: che guerra, partigiano Fenoglio

«il venerdì» di «la Repubblica», 14 luglio 2017



Le vicissitudini editoriali del grande scrittore Beppe Fenoglio e del suo capolavoro, con tanto di stroncature arrivate da intellettuali illustri

Quando il 18 ottobre 1963 Beppe Fenoglio morì, la sua opera era pressoché sconosciuta. Rappresentava i partigiani fuori dai canoni sollecitati dalla cultura egemone, e il suo linguaggio originalissimo non era compreso. I suoi scritti vennero messi in disparte da coloro che avevano il compito di decidere le sorti degli scrittori emergenti. Solo Italo Calvino si sarebbe tolto gli occhiali ideologici affermando che Fenoglio era riuscito a scrivere «il romanzo che tutti avevamo sognato».

Oltre alla scrittura, la vita di Fenoglio (così la sua morte, cancro del fumatore) si avvìò alle sigarette, di cui era un compulsivo consumatore. Marca Craven. Appassionato della lingua inglese, il suo ideal mondo era l'Inghilterra elisabettiana. Gli sarebbe piaciuto essere un soldato di Oliver Cromwell, con la Bibbia nello zaino e il fucile in spalla. Al liceo aveva avuto insegnanti per lui indimenticabili, intellettuali e a un tempo eroi: Leonardo Cocito, professore di Italiano, comunista, tra i primi a aderire alla Resistenza, catturato e impiccato dai tedeschi il 7 settembre del 1944; Pietro Chiodi, docente di Storia e filosofia, studioso di Kierkegaard e Heidegger, anch'egli partigiano, deportato in un campo di concentramento tedesco, sopravvisse alla guerra. Entrambi modelli per la formazione antifascista di Beppe Fenoglio, nato a Alba nel 1922, figlio di un macellaio.

Quando nel 1952 gli fu chiesta una nota biografica per la presentazione editoriale del suo primo libro – *I ventitré giorni della città di Alba*, in uscita nella collana einaudiana I gettoni diretta da Vittorini – scrisse: «Studente (ginnasio-liceo, indi università, ma naturalmente non mi sono laureato) soldato nel Regio e poi partigiano; oggi, purtroppo, uno dei procuratori di una nota ditta enologica». Gli era stata chiesta anche una fotografia. Aveva risposto: «Sono sette anni circa che non mi faccio fotografare». Il proprio autoritratto, quello di un piemontese di campagna, timido, scontroso, con un senso contadino della dignità e dell'amicizia, affiora da un altro suo libro, *Una questione privata*, uscito postumo nel 1963: «Era brutto, alto, scarno, curvo di spalle. Aveva la pelle spessa e pallidissima, capace di infocarsi al minimo cambiamento di luce e di umore. A ventidue anni già aveva ai lati della bocca due forti pieghe amare [...]. La fronte profondamente incisa per l'abitudine di stare di continuo aggrottata».

Fenoglio bastava a sé stesso. La società delle lettere non guastò il suo essere scrittore. Le Langhe la sua dimensione universale, la verità umana. Si allontanò raramente da Alba. E nell'amata Inghilterra, di cui venerava lingua e letteratura, non approdò mai. A Roma capitò per servizio militare durante la guerra. E lì lo sorprende l'8 settembre. Riuscì a tornare

«Scrivo per una **infinità di ragioni**. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile. Insomma non certo per divertimento.»

a casa e subito entrò nella Resistenza, combattente nelle Langhe del sud. Nel terribile inverno del '44 nasce il partigiano Johnny, il suo personaggio più noto e celebrato. Fenoglio comincia allora a riempire quaderni di appunti forgiati in uno strumento linguistico che coagula la sua raffinata cultura inglese con il dialetto contadino.

«Scrivo per una infinità di ragioni. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile [...], anche per spirito agonistico,

anche per restituirmi sensazioni passate: per un'infinità di ragioni, insomma non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce da una decina di penosi rifacimenti. Considero la letteratura come lo strumento migliore che io abbia per giustificarmi. Mi costa una fatica tremenda e gravi rinunce.»

Scrive e riscrive lo stesso libro. la grande saga, il «libro grosso», che Fenoglio proporrà a Calvino nel 1957, in realtà il suo capolavoro, per quelle che potremo chiamare anche ingerenze (o vere vessazioni



editoriali), uscirà soltanto nel 1968, postumo, con il titolo *Il partigiano Johnny*. Con lui ancora vivo, verrà pubblicata soltanto la parte iniziale, Primavera di bellezza.

Già nel 1952, quanto era uscito *I ventitré giorni della città di Alba*, quel libro dal tono disincantato aveva dato luogo a fraintendimenti, tanto che «l'Unità» lo definì una «mala azione». Ancora nel 2007, Giorgio Bocca scriveva che «Fenoglio della Resistenza non ha capito nulla». L'albese fu rimproverato di perdersi in un bozzetto regional-naturalistico e di usare uno stile faticoso e artefatto: il suo celebrato *mélange* anglopiemontese. Insomma quello stile non fu certo accolto con la dovuta attenzione. Elio Gioanola, con il suo *Fenoglio. Il «libro grosso» in frantumi* (Jaca Book), attraverso una serie di capitoli, puntuali radiografie, illumina oggi l'officina creativa di Fenoglio. Come lui Gioanola è un uomo delle Langhe: «Non è stata la tematica partigiana a fare di Fenoglio uno scrittore,» scrive «sono le pulsioni interiori che lo obbligarono a esprimersi [...]». I fatti «storici» furono soltanto l'occasione-spinta. Pur apprezzandolo, i letterati del tempo tendevano a confinarlo tra i naturalisti di fine Ottocento, tra i Faldella «che ci raccontano di ambienti e condizioni, senza saper farne simbolo di storia universale; col modo artificiosamente spigliato in cui si esprimevano a furia di afrodisiaci dialettali» come scriveva Vittorini nella quarta di copertina di *La malora*,

uscito nel '54. «Come si fa a parlare di provincialismo naturalistico,» sottolinea Gioanola «di lingua facile, di afrodisiaci dialettali per Fenoglio, che dei dialettismi ha saputo fare una lingua altamente sublimata e separata stilisticamente da ogni realistico parlato?». E prosegue: «Quelle parole restano il documento dei maltrattamenti subiti da un grande scrittore [...], le disgrazie editoriali di Fenoglio partono proprio da lì». Quei giudizi avevano indotto Fenoglio a considerarsi scrittore di quart'ordine: «Non per questo cesserò di scrivere ma dovrò considerare le mie fatiche non più dell'apprezzamento di un vizio».

E fu proprio l'antico maestro Pietro Chiodi, nel 1957, a sollecitare Pietro Citati, consulente di Garzanti, ad incontrare il prostrato scrittore a Alba al bar dell'albergo Savona, ritrovo di tutta la cerchia intellettuale della città. «Può sembrare un'esagerazione» scrive Gioanola «ma che ne sappiamo della condizione dell'animo di Fenoglio che vede andare a pezzi quel “libro grosso”, quel libro per cui avrebbe potuto ritenersi “buono scrittore” e che invece sarà la rovina di un'intera opera?». Certo, perché Garzanti, accettando di pubblicare Fenoglio, mandò in libreria nel 1959 un altro «frammento», *Primavera di bellezza*, un altro pezzo del “libro grosso” che, così, si andava frantumando. L'itinerario editoriale di Fenoglio fu accidentato. Ancora una volta il suo grande progetto narrativo venne soffocato.

«Aleggiava da sempre intorno a Johnny una vaga, gratuita, ma pleased and pleasing **reputazione d'impraticità**, di testa fra le nubi, di letteratura in vita... Johnny invece era irrotto in casa di primissima mattina, passando come una lurida ventata fra lo svenimento di sua madre e la scultorea stupefazione del padre.»

Franco Cordelli

Ragione e risentimento

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 16 luglio 2017

Ritratto di Jamaica Kincaid, scrittrice antillana che
come musa ha il risentimento e come oggetto di
demonizzazione la madre

Quasi contemporaneamente Adelphi ha pubblicato un libro di Jean Rhys e uno di Jamaica Kincaid, due scrittrici antillane: la prima nata nel 1890 e morta quasi novantenne, la seconda nata nel 1949. Mi proponevo un confronto tra le due. Ma scrivendo la scorsa domenica di Jean Rhys dicevo come ciò risultasse difficile in uno spazio relativo: troppa differenza tra l'una e l'altra o, peggio, troppe analogie. L'analogia fondamentale è la libertà di pensiero e dunque di espressione: Rhys in *Viaggio nel buio* racconta di un aborto (siamo nel 1934) come nessun'altra scrittrice coeva e forse neppure successiva ha mai fatto; al pari di Rhys, Kincaid racconta i suoi amori, veri o immaginari, come hanno fatto solo scrittrici che ne avevano soprattutto l'intenzione. Anche in Kincaid un briciolo di questa intenzione c'è, ma essa ha una fisionomia di medusa, è rivolta all'indietro e come fulminata, non ha altro fine che non sia interno alla storia che sta raccontando.

In quanto alle differenze, ne sottolineerei due; Kincaid è una scrittrice intellettuale, Rhys non lo è; Kincaid calcola, Rhys non calcola nulla e mai. E poi: Rhys ubbidisce unicamente a un sentimento del vero, Kincaid è molto raro che dal vero non si allontani, la sua musa è il risentimento. Ma questa parola, che lasciamo oscillare tra Nietzsche e Edward Said, sembra fissata meglio nell'angoscia

dell'influenza di Harold Bloom: «Tutto ciò che costituisce e costruisce il mio libro vuole essere parte di un'unica meditazione sulla melanconia che insorge dalla disperata insistenza della mente creativa nel desiderio di priorità». In Kincaid tale insistenza non è tuttavia interna solo alla costruzione della propria opera, essa nasce dalla vita, ha nell'autobiografia le sue fondamenta. Bloom chiama «rapporti» le modalità revisionistiche. Sono sei, tutte e sei oltre la letteratura (e in essa), si colgono nei romanzi di Kincaid. Il *clinamen* è il fraintendimento poetico vero e proprio, il primo imperativo è scartare dalla norma, essere diversi da ciò che si era o è stato. La *tessera* è il compimento e l'antitesi, c'è una poesia-madre, deve entrare in scena una poesia-figlia. La *kenosis* è un espediente di rottura, svuotare il precursore quanto più possibile, sì che l'autoriduzione più tarda «risulta meno assoluta di quanto sembri». La demonizzazione, secondo Bloom, è il movimento verso un controsublime personalizzato (questa in Kincaid è la nota dominante, la meglio visibile: suo costante oggetto di demonizzazione è naturalmente la madre e, in quanto al personalizzare, lo troviamo rivendicato – *Vedi adesso allora*: «Tutto ciò che è impersonale io l'ho reso personale. Io infatti non conto nulla,» e qui siamo all'autoriduzione che si scontra nella *kenosis* «non desidero contare, ma conto ugualmente»).

Askesis è un «movimento di autopurgazione volto al raggiungimento di uno stato di solitudine» – come, anche in questo caso, leggiamo nel gesto cruciale della vita di Kincaid (e della stessa sua madre, quella vera o quella immaginaria), la partenza da Antigua, dove ha vissuto i sedici primi anni della sua vita – ed è impossibile non osservare che anche la madre, alla stessa età (coincidenza, usanza o invenzione che sia) era andata via – benché non da un'isola verso il continente, ma da un'isola a un'altra – andata via, dunque, dalla famiglia sua, dalle origini, da una radice che si vuole strappare, ma che strappare non si può. Il sesto rapporto di Bloom, nell'angoscia dell'influenza, è *apophrades*, ossia il ritorno dei morti: i defunti, nei giorni infausti o sfavorevoli degli ateniesi «tornavano per reinstallarsi nella case in cui un tempo avevano vissuto»: un evento che di continuo si ripete nella vita antillana (quasi bruciata dalla magia) e ne racconti di Kincaid; gli spiriti vi aleggianno, insidiano la serenità delle case.

Ma per non allontanarci troppo da questi racconti, per avvicinarci, credo sia giusto cercare una possibilità di valutazione. C'è nella sua opera, sostanzialmente sei romanzi, un libro di racconti e un pamphlet, uno spartiacque è *Autobiografia di mia madre* del 1996. Questo romanzo, chiamiamolo così, le dette il successo internazionale. Esso è un culmine ma anche, a mio parere, un principio di declino dell'energia creativa. Ipotizzarne le cause nella vita di adulta negli Stati Uniti – ovvero nel fatto che le «figure in lontananza» (come lei stessa intitolò il

primo capitolo del primo romanzo, *Annie John*, il libro che ora si ripubblica – era già uscito, con il titolo *Anna delle Antille* in anni remoti) nel fatto che quelle figure sono sempre più lontane e meno visibili – ipotizzarne le cause in tutto ciò è alla fine superfluo. Sta di fatto che al di là dell'esotismo che riluce e dà vita a *Annie John*, in questo libero del 1985 folgorante è lo stile di Kincaid. Esso è percettibile in modo quasi subliminale, non fosse questa una contraddizione in termini, ma diventerà una vera e propria «tessera», un compimento e un'antitesi, cinque anni dopo in *Lucy* (che Guanda pubblicò nel 1992), il suo capolavoro: là dove il vero stile di Kincaid, lo stile del moralista moderno, giunge a maturità dopo l'esperienza del pamphlet *Un posto piccolo* del 1988. Che cos'è *Un posto piccolo*? È un'invettiva contro la schiavitù, contro la dominazione. Non ne è stata la madre una figura della falsa coscienza (in *Autobiografia* di mia madre: «Il mio impulso è verso il bene, il mio bene è servire me stessa. Io on sono un popolo, non sono una nazione. Desidero solo fare di tanto in tanto delle mie azioni le azioni di un popolo, fare delle mie azioni le azioni di una nazione»). Ma questa coincidenza tra ciò che è personale e ciò che non lo è, subito dopo aver sciolto gli ormeggi, essersi liberata (aver scritto e pubblicato *Annie John*) invece falsa coscienza non è: consentirà, se necessario, anche di dividere, separare: prima il racconto, poi il pamphlet, e poi riunire, appunto in *Lucy* – e anche, ancora, in *Autobiografia*. Ma in modo esplicito, inequivocabile, Kincaid dice in *Un posto piccolo*: «Ti

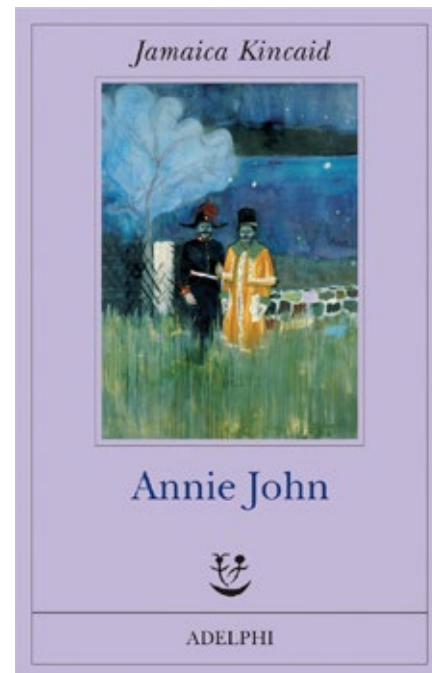
«Ma forse la mamma è uno sbaglio, e se lo è cosa devo fare di lei, cancellarla come quando sono a scuola e scrivo male le lettere? La mamma è un errore e posso correggerla? La mamma è una sciagura come quando il vento soffia troppo forte, o quando cade troppa pioggia, o quando la pioggia non cade per anni e anni? La mamma è una sciagura?»

«Che sorpresa desiderare di tornare nel luogo da cui ero venuta.»

sei mai chiesto perché ciò che la gente come me ha imparato da voi si limiti solo a come imprigionarsi e uccidersi a vicenda, come governare malamente e come prendere le ricchezze del vostro paese e depositarle sui conti svizzeri?». E più avanti: «La parola “affrancamento” è usata assai di frequente, è come se l'affrancamento fosse qualcosa di contemporaneo, di familiare a tutti. E deve esserci un senso in questo, poiché un'istituzione spesso celebrata a Antigua è la Scuola alberghiera, un istituto che insegna agli antighiani come essere dei bravi domestici». E infine: Antigua «fu scoperta da Cristoforo Colombo nel 1493. Poco dopo fu colonizzata da rifiuti umani provenienti dall'Europa che facevano uso di esseri umani provenienti dall'Africa, ridotti in schiavitù [...], per soddisfare il loro desiderio di ricchezza e di potere, per riscattare la propria esistenza infelice, per essere meno soli e vuoti: una malattia europea». *Un posto piccolo*, lo ribadisco, sta tra *Annie John* e *Lucy*. In *Annie John* Kincaid racconta di come una bambina antillana acquista coscienza e comincia il suo processo di liberazione. Esso comincia a dodici anni, quando tornando a casa vede il padre e la madre a letto, che fanno l'amore. Non dice una parola, né a loro né a noi. Ma subito dopo si innamora di una ragazzina, e poi di un'altra – che viene messa, quasi fosse uno schermo, di fronte alla prima. Sono fatti che coincidono nel tempo con i gesti di sfregio compiuti nei confronti delle parole e delle figure che si riferiscono a Cristoforo Colombo. È il tempo in cui colei che si chiamerà Annie John, come la madre si chiama Annie, leggerà e mai dimenticherà *Jane Eyre* (ecco un punto di somiglianza con Jean Rhys) e mai dimenticherà *Paradiso perduto*, Milton ricorre in ogni suo libro. Ma è soprattutto il tempo in cui la scrittrice, la protagonista per lei, capirà in modo

definitivo di non solo amare ma anche odiare la tirannica madre – quella donna che a un certo punto le apparirà simile a un coccodrillo, quella donna che è l'incarnazione stessa della schiavitù e quindi della dominazione.

Quando ne sarà lontana, negli Stati Uniti, in *Lucy*, non per nulla (è figlia di sua madre, e tutto il mondo è uguale a sé stesso) la vita borghese da ragazza au pair e da studentessa, mentre le accrescerà la coscienza di ciò che era (di ciò che sua madre è), le accrescerà, nella casa in cui vive, la coscienza di ciò che è diventata: «Cercavo di spiegare a me stessa come ero giunta a provare sentimenti come quelli che provavo in quel momento; avevo visto una parte essenziale dell'esistenza di Mariah immersa nella felicità e poi, quando il mondo perfetto che lei conosceva da sempre era scomparso senza preavviso, avevo visto la tristezza prenderne il posto; ero stata sdraiata nuda al chiaro di luna con un ragazzo di nome Hugh; non avevo saputo chi fosse Lewis, finché un giorno non si era rivelato come un altro



uomo, un uomo comune, quando l'avevo visto innamorato della migliore amica di sua moglie; ero stata quella persona e mi ero trovata in quelle situazioni. Ecco come avevo trascorso l'anno che era appena passato».

Lucy, o Jamaica Kincaid, è diventata un'altra. Avrà figli, come sua madre; ma a differenza di sua madre il suo amore per loro, magari quando si ammaleranno, non avrà nulla di spettacolare (*Mio fratello* del 1997), non fornirà a nessuno lo spettacolo di una superiorità su un'inferiorità, accresciuta magari da una malattia. E tuttavia sarà costretta a ripercorrere, di sua madre o di Mariah, la donna di cui custodiva i figli, la medesima strada il giorno in cui suo marito (*Vedi adesso allora*, pubblicato nel 2013, dopo undici anni di silenzio) comincerà a dirle che è una donna orrenda, che è diventata grassa, che tutto il suo amore per le piante è stucchevole. Nello stesso libro, in *Autobiografia*, aveva scritto prima che «la vita non è un mistero», ma poche pagine dopo che «è triste che la vita sia un mistero», ma poche pagine dopo che «è triste che la vita sia un mistero». È

il punto di rottura. È qui che lo stile (narrativo) di Jamaica Kincaid opera, o meglio subisce una svolta. È come presentisse ciò che avverrà alla sua famiglia qualche tempo dopo, anch'essa si sfascerà come quella di tante donne che aveva conosciuto, amato e detestato – fino ad augurare la morte. Lo stile asciutto del moralista poco a poco diventa sempre più lirico o pseudolirico, uno stile sentimentale. Le annotazioni brevi, a volte brevissime, dei primi libri, e gli spazi bianchi che ne derivavano, non ci sono più. Ora c'è un flusso, una specie di continuum, una interminabile e ingombrante quantità di anafore, in *Mio fratello*, in *Mr Potter* del 2002, e in *Vedi adesso allora*. La ripetizione diventa non tanto un modello quanto la condanna che si poteva presagire (per esempio quando dice e di nuovo dice, sempre tra parentesi, che il padre, ovvero il marito di sua madre, non è il vero suo padre, in *Mio fratello*); o il «mai più» che martellante si ripete già in *Annie John*, come presagio di ciò che anche lei, dopo tutte le sue lotte, dopo l'affrancamento, verrà: l'inaspettato.

«Perché, mi chiedo, non ho visto l'**ipocrisia di mia madre** quando, in tutti questi anni, diceva di volermi bene e di non poter vivere senza di me, mentre nello stesso tempo proponeva e organizzava una **separazione** dopo l'altra, compresa questa, che a sua insaputa io ho organizzato perché sia permanente? Così adesso l'ipocrisia ce l'ho anch'io, oltre ai seni (piccoli), ai peli nei posti giusti e a una vista acuta, e ho giurato di non farmi più ingannare.»

Lorenzo Viganò

All'inferno (con Orfeo) e ritorno. Il Buzzati più buzzatiano è tra noi

«Corriere della Sera», 18 luglio 2017



Torna in libreria, per Mondadori, *Poema a fumetti* di Dino Buzzati, la prima graphic novel italiana che nel 1969 sconcertò i critici ma segnò un'epoca

Quando, nel settembre 1969, venne pubblicato per la prima volta, *Poema a fumetti* suscitò un diffuso imbarazzo nel mondo editoriale. Per varie ragioni. Per la scelta dell'autore, Dino Buzzati, scrittore apprezzato, firma illustre del «Corriere della Sera», uomo serio e rigoroso, di pubblicare una storia illustrata; per quella parola, «fumetto», contenuta nel titolo che rimandava a un'editoria popolare considerata di serie B; per le donnine nude che popolavano le sue pagine, portatrici di un erotismo esplicito ai limiti della pornografia, che così poco piacque a Indro Montanelli. Ma anche (e forse soprattutto) perché non si sapeva bene come definirlo, dove collocarlo. Che cos'era esattamente *Poema*? Non propriamente un fumetto: i testi erano liberi nelle tavole disegnate, non contenuti cioè nelle classiche nuvole, e anche il tema trattato, il mito classico di Orfeo e Euridice rivisitato in chiave Pop Art – un viaggio nell'aldilà, un inno alla vita attraverso la rappresentazione della morte –, non era di quelli trattati di solito negli albi da edicola. Non era un semplice divertissement né un libro artistico né un romanzo con figure.

Era tutto questo contemporaneamente. Tant'è vero che non si capiva bene a chi fosse rivolto né chi avrebbe dovuto recensirlo, se i critici letterari o quelli d'arte. Per questo, nonostante il successo di pubblico – la prima edizione andò esaurita in pochi giorni –, rimase

sempre un libro atipico, e non solo nella produzione di Buzzati; un'opera indefinibile, spesso sottovalutata se non addirittura dimenticata.

Fino a oggi quando, a quasi cinquant'anni di distanza dalla prima uscita, *Poema a fumetti* ha finalmente trovato la sua giusta collocazione, il suo posto naturale nel panorama editoriale. Perché, considerato ormai unanimemente il primo esempio italiano di graphic novel, parola sconosciuta all'epoca, ma che oggi identifica un genere preciso che autori come Will Eisner prima e poi Art Spiegelman, Chris Ware, Igort, Marjane Satrapi... hanno via via definito e sviluppato, viene per la prima volta pubblicato in questi giorni nella neonata Oscar Ink della Mondadori, collana dedicata esclusivamente a fumetti e «romanzi grafici». Affiancandosi così negli scaffali delle librerie a lavori come *March* di John Lewis, Andrew Aydin e Nate Powell (primo fumetto della storia a vincere il National Book Award), come *Palestina* di Joe Sacco, e a comics più tradizionali come *The Black Monday Murders* di Jonathan Hickman e Tomm Coker, *Poema* diventa il simbolo, il prototipo del genere. Dino Buzzati, appassionato di fumetti – gli piacevano le imprese di Diabolik, nome con cui battezzò il suo ultimo cane, e l'umana poesia dei paperi disneyani – ne sarebbe orgoglioso. Ancora più soddisfatto nel (ri)vedere finalmente questo libro nel

suo formato originale, non più adottato dall'edizione del 1969.

Del resto lo sapeva bene il suo autore quando, regalando il libro alla moglie Almerina, le disse: «Lo pubblicherai tra vent'anni, quando non ci sarò più. Non è adatto a questi giorni!». Sapeva bene Buzzati, già mentre lo realizzava, che quel «poemetto figurato», quella cosa «che viene su dai visceri», come lui stesso l'aveva definita, anticipava i tempi. Era consapevole che la sua natura non convenzionale, la sua unicità, il carattere rivoluzionario della tecnica usata – che mischiava rielaborazioni di quadri e fotografie scattate apposta e poi ridisegnate (la moglie Almerina modella per Eura-Euridice, il pittore Antonio Recalcati per Orfi-Orfeo), inquadrature di film e immagini rubate da riviste erotiche straniere – lo rendevano inafferrabile. Un'opera beat con il sapore



Atipico e moderno perché **interattivo**, «un gioco serissimo» di rimandi tra autore e lettore.

grafico dell'epoca, un libro semplice e allo stesso tempo articolato, da leggere in meno di un'ora, come un qualsiasi fumetto, ma anche da scoprire poco a poco, lasciandosi risucchiare dalle sue pagine. Atipico e moderno perché interattivo, un «gioco serissimo», come è stato definito, di rimandi tra autore e lettore, introdotto soltanto da una breve nota (siglata semplicemente d.b.) nella quale Buzzati ringrazia «per gli utili consigli», alcuni personaggi, da Salvador Dalí a Caspar David Friedrich, da Friedrich Wilhelm Murnau a Federico Fellini. Di loro non viene specificato nulla se non un numero di pagina tra parentesi (che identifica una precisa tavola). Ma quelle poche righe forniscono a chi lo legge la chiave per entrare nelle pieghe più intime e nascoste del libro, suggeriscono gli indizi per iniziare un'indagine senza fine, da sviluppare a piacimento sulla trama della propria memoria. Perché ogni tavola rimanda a un'altra, come in un gioco di scatole cinesi, fino a svelare, accanto ai debiti dichiarati, altre citazioni, riferimenti, rielaborazioni, prestiti creativi, omaggi. Nei quali si inserisce anche la scelta della nuova copertina: il viso di Eura, omaggio alla figura della moglie Almerina scomparsa nel 2015.

Basta sfogliare *Poema a fumetti*, dunque, per assaporarne ancora e finalmente la freschezza, la forte modernità oggi più consapevole, riconosciuta e apprezzata di quanto non lo sia stata nei giorni della prima apparizione. I tempi sono diventati maturi per accogliere questo cartone in-animato che l'autore riteneva il più buzzatiano dei suoi libri e poterne così afferrare l'anima profonda. Nonostante ci siano voluti trent'anni in più di quelli previsti dallo stesso Buzzati.

Antonello Guerrero

Nella libreria-negozio di Amazon così il pop sfratta l'intelligencija

«la Repubblica», 20 luglio 2017

Il voto dei lettori al posto del giudizio dei critici,
la hit sugli scaffali sulla base dei successi on line.
E in prima linea i volumi di cucina

New York. La prima cosa da evitare quando si entra in una delle pochissime librerie fisiche di Amazon è chiedere ai commessi, tutti con il tablet attaccato al braccio: «Scusi, ma se compro un libro qui, poi avrò anche la versione elettronica sul mio lettore ebook Kindle?». Risposta scociata: «No, ce lo domandate tutti. Sono due cose diverse».

Al centro commerciale Time Warner Center di Columbus Circle, qualche settimana fa è stata aperta la prima libreria fisica a New York del gigante di Jeff Bezos, il miliardario americano che conquista ogni preda, da «The Washington Post» alla catena di supermercati chic Whole Foods Market. Già, perché anche Amazon, il moloch delle consegne a domicilio, ha ceduto alle librerie reali, umane. E ne aprirà altre nei prossimi anni.

Ma, appurato con umiltà che comprando un libro di carta non avremo l'ebook corrispondente, com'è una libreria fisica di Amazon? Simile a Ikea per i mobili. Arredamento ligneo, casalingo e iperfunzionale, reparti eccentrici e, soprattutto, un'attitudine estremamente popolare. Se in altre librerie, come la trendy Strand Book Store o l'elegante 192 Books di Chelsea dal religioso silenzio, ci sono ovunque le citazioni dei grandi scrittori su pareti e scaffali per darsi un tono, Amazon incarna l'anti-intelligencija. Frasi di scrittori o intellettuali? Neanche una, manco

fosse passato Pol Pot. Al contrario, ogni libro è presentato con una targhetta, su cui c'è la media dei voti che ha ricevuto sul sito internet di Amazon. E a presentare il tomo non è il giudizio di un critico o le scontate lodi delle fascette di copertina, ma il commento di un lettore comune che ha postato una recensione on line.

Insomma, siamo nel regno della letteratura e della saggistica ultrapopolare, virale, senza alcun filtro accademico. Lo si nota anche dando un'occhiata agli scaffali, tutti neri con lo stesso carattere bianco Bookerly del Kindle. All'ingresso, subito a sinistra, ce n'è uno che si chiama «highly rated books»: qui ci sono accatastati tutti i libri con la media voto più alta su Amazon, senza alcuna distinzione di genere. Sono i più cliccati, quelli con il maggior numero di stelline: troviamo, un'enciclopedia della Marvel, il fotografico *Album di famiglia di «Il padrino»* di Francis Ford Coppola, ma anche i saggi di James Baldwin, la biografia del conduttore tv Trevor Noah e il libro per bambini *L'aragosta è la miglior medicina*. In fondo, dall'altra parte del negozio, c'è un reparto che accumula libri mediante un algoritmo che sintetizza vari parametri, come le immancabili stelline on line, ma anche i preordini cartacei, il numero di commenti, le recensioni del sito letterario Goodreads eccetera. Tutti, comunque, senza alcun ordine, se non quello

Siamo nel regno della letteratura e della saggistica **ultrapopolare, virale**, senza alcun filtro accademico. Lo si nota anche dando un'occhiata agli scaffali, tutti neri con lo stesso carattere bianco Bookerly del Kindle.

del «contagio» sul web. Per quanto riguarda i reparti più classici, invece, anche qui ci sono delle sorprese. Resistono strenuamente narrativa, saggistica, scienze. Ma una parete intera del negozio, quella a sinistra dall'ingresso, è dedicata ai popolarissimi libri di ricette, spesso relegati in angoli poco visibili. Ce ne sono centinaia, per ogni appetito: da *Maangchi's. Real Korean Cooking* a *The Nordic Cookbook*, fino ad arrivare a *Zuppa per la Siria*. Anche i libri per bambini occupano un posto proporzionalmente enorme, circa un quinto di tutto il negozio (complessivamente di circa duecento metri quadrati), e ce ne sono di tutti i generi, per ogni intervallo di età, persino per «piccoli lettori precoci dai quattro ai sette anni». E

troviamo anche un intero reparto di «libri da colorare per adulti», oltre a un vasto angolo del negozio ovviamente dedicato all'elettronica Amazon, dal Kindle al «robottino per casa» Echo.

La musica in sottofondo è di un solo genere, il buon vecchio rock. *You Shook Me All Night Long* degli AC/DC, *Smoke on the Water* dei Deep Purple, *Southern Man* di Neil Young. Tutti i commessi concordano: si trovano molto bene a lavorare qui, dove tutto è ipertecnologico. Come con Apple, i pagamenti si possono fare tramite la app di Amazon, senza estrarre la carta di credito. Ma perché, in una libreria, vendete anche ghiaccio, palette e girapasta? Risposta dei commessi: «Non lo abbiamo mai capito».



Antonio Gnoli

Luigi Brioschi: «Nella vita sono abitudinario e ossessionato dall'ordine».

«Robinson» di «la Repubblica», 23 luglio 2017

Intervista a Luigi Brioschi, presidente e direttore editoriale della casa editrice Guanda: «L'abitudine nell'editoria sarebbe un impedimento».

Forse dovrebbe togliersi la cravatta e poi la giacca e provare a diventare Mister Hyde. Una trasformazione temo impensabile per Luigi Brioschi: ossessivo e perfezionista, editor di Guanda, un marchio importante (del gruppo editoriale GeMs), fatto di intuizioni raffinate ed egregi colpi libreschi. Ha fiuto il mancato Mister Hyde. Se lo interroghi, potrebbe stare ore a raccontarti con estrema cautela un mondo che conosce perfettamente. Non è un uomo, è una camicia stirata impeccabilmente.

È sempre così formale?

Diciamo che la forma è una grande invenzione della nostra civiltà. Ma non vorrei deluderla.

Perché mai?

Magari pensando che le forme nascondano il vuoto. Come dire? Dentro il vestito niente.

Al contrario, penso che la forma sia frutto di un duro apprendimento e forse di altrettanta perseverante ambizione. Non ricordo quando per la prima volta ho avuto l'esatta sensazione che un contenuto andasse disciplinato da una forma. Ma dovevo essere abbastanza bambino.

Da quale famiglia proviene?

Le mie origini sono milanesi, papà bocconiano e

dirigente di azienda. Fu piuttosto severo con i propri figli. Ci spedì al Leone XIII dai gesuiti. Ottimo liceo con un corpo insegnante colto e niente affatto oscurantista in materia religiosa.

Cosa le ha trasmesso quel mondo?

Probabilmente l'autodisciplina. Ma non ho mai fatto parte di quella comunità né ho mai partecipato a nessuna delle associazioni allora esistenti. Nel 1960 presi la maturità e poi mi iscrissi a Legge. Seguivo le lezioni di Diritto romano con Gaetano Scherillo e quelle di Filosofia del diritto con Renato Treves. Ascoltavo a volte le lezioni di Fenomenologia di Enzo Paci. Poi cominciai a frequentare Elio Vittorini. Trovai ammirevole il suo lavoro di editore. Era la cosa che più apprezzavo di lui.

Intende dire che la sua produzione letteraria non aveva la stessa attrazione?

Mi asterrei da un giudizio definitivo sulla sua opera letteraria. I suoi romanzi, come quelli di Pavese, oggi mi appaiono datati.

Com'era in privato?

Aveva una cordialità silenziosa. Era un uomo predestinato dal carattere e dalla natura della sua intelligenza a fare scelte impervie e non facili. Penso al

distacco dal Partito comunista e alla sofferenza che gli procurò un certo dileggio.

Si riferisce al rifiuto di pubblicare «Il Gattopardo»?

La sua fu una scelta chiara e coerente, ma totalmente fraintesa. Non osai mai chiedergli perché avesse rifiutato la pubblicazione nella collana I gettoni che aveva creato per Einaudi. Penso tuttavia che quella storia gli bruciasse.

Perché dice una scelta chiara e coerente?

La collana I gettoni doveva ospitare una narrativa sperimentale, quindi molto diversa dallo stile adottato da Tomasi di Lampedusa. Attraverso Vittorini conobbi Giansiro Ferrata, Ottiero Ottieri e Oreste Del Buono. Fu grazie a Del Buono che entrai alla Rizzoli.

Che cosa vide in lei per raccomandarla?

Sicuramente il giudizio favorevole di Vittorini e poi una certa tenacia nel volermi occupare solo di libri.

Questo rapporto con i libri quando lo scopri?

Avevo quattordici anni, per il mio compleanno mi fu regalato *Lord Jim*. Tutto quello che in precedenza avevo letto, da Verne a Salgari, sparì davanti all'immensità di Conrad. Fu un salto enorme che tra l'altro mi invogliò a leggerlo in originale. Devo a Conrad se a un certo punto intrapresi il mestiere di traduttore. Non a caso alla Rizzoli la prima cosa di cui mi occupai fu controllare la traduzione di un romanzo di John Barth, *Il coltivatore del Maryland*, uno dei primi testi geniali del postmoderno americano.

Chi lo aveva tradotto?

Luciano Bianciardi, ed era una traduzione eccellente. Purtroppo incontrai Bianciardi negli anni dell'etilismo. Mi dava angoscia vedere i segni di un'autodistruzione in un uomo che conservava perfettamente il valore della scrittura. Ma non quello della vita.

Accennava anche al suo lavoro di traduzione.

Bianciardi pretendeva da un testo tradotto una sorta di trasparenza assoluta. Naturalmente era più una idea regolativa perché si sa che tradurre è un'arte imperfetta. Feci le mie esperienze con autori come Dos Passos, Updike, Vonnegut, Fiedler. Mi hanno aiutato a formare l'orecchio letterario.

Ossia?

Capire se uno scrittore ha una voce, uno stile, qualcosa che nella scrittura lo renda diverso da tutti gli altri. Calvino diceva che nessuno conosce a fondo un testo come il suo traduttore. Tutto questo mi aiutò a intercettare uno scrittore sconosciuto da noi: J.M. Coetzee. Il suo *Waiting for the Barbarians* fu una lettura folgorante.

Si incaricò di tradurlo?

No, affidai la traduzione a Attilio Veraldi. Il libro uscì agli inizi degli anni Ottanta. Avevo fatto una discreta carriera in casa editrice. Che coincise con il periodo più turbolento per la Rizzoli. Nel 1983 Angelo Rizzoli era finito in carcere, la casa editrice, gestita con estrema disinvoltura, fu messa in amministrazione controllata.

«Cominciai a frequentare Elio Vittorini. Trovai ammirevole il suo lavoro di editore. Era la cosa che più apprezzavo di lui. Mi asterrei da un giudizio definitivo sulla sua opera letteraria. I suoi romanzi, come quelli di Pavese, oggi mi appaiono datati.»

Come viveste dall'interno quei momenti drammatici?
Non si capiva niente. Ci chiedevamo come era stato possibile che un gruppo editoriale florido finisse a gambe all'aria. C'era dunque molta incredulità e angoscia. Cercavo di fare il mio lavoro. Ricordo che in quel periodo lavorai all'ultimo libro di Georges Perec: *La vita, istruzioni per l'uso*. Era un romanzo sorprendente. Perec aveva fatto parte del gruppo OuLiPo e non a caso lo aveva dedicato a Raymond Queneau. Calvino che fu amico di entrambi mi telefonava spesso perché mi affrettassi a pubblicarlo. Era un libro enorme per mole. Perec non riuscì a vedere la traduzione, morì nel 1982 e il libro uscì un paio d'anni dopo.

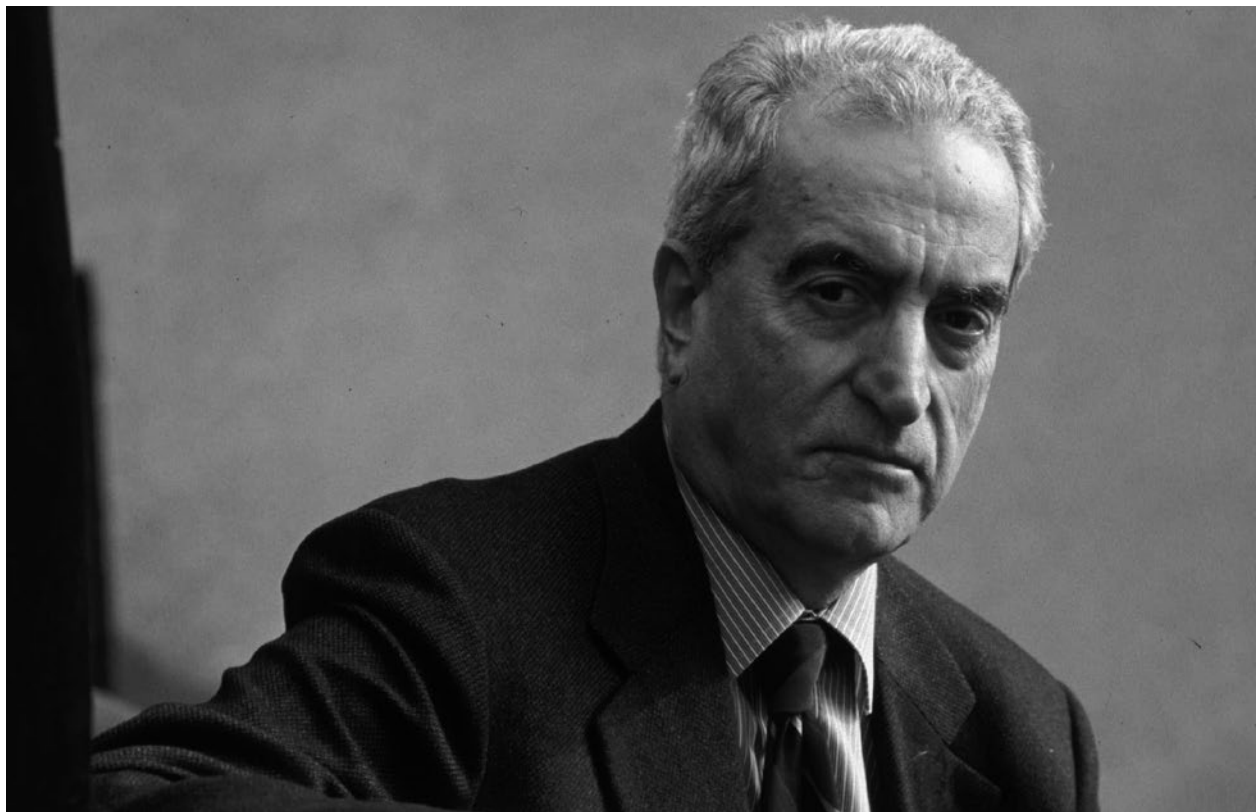
Fu in quel periodo che lasciò la Rizzoli?
Il clima in casa editrice si era fatto pesante, perciò accettai un'offerta di Mario Spagnol che era a capo della Longanesi.

Si dice che Spagnol avesse un fiuto nel trovare libri di successo.

C'eravamo frequentati per un po' alla Rizzoli. Fu lui a credere nel successo di *Radici* e a vincere il sospetto che *Il gabbiano Jonathan Livingston* fosse solo un insieme di facili frasette. In realtà furono due successi mondiali che rimpinguarono le casse della Rizzoli. Mario non fu solo l'uomo dei best seller, ma anche quello che volle fortemente rinnovare la Bur. A lui massimamente si deve l'arrivo in casa editrice di autori come Tommaso Landolfi, Giorgio Manganelli, Ennio Flaiano, Giovanni Testori, Carlo Cassola, Fulvio Tomizza.

Una certa classicità italiana con una punta di anticonformismo letterario.

Sapeva fiutare il valore dei singoli. Non l'ho quasi mai sentito parlare di linee editoriali, ma sempre del



valore dei singoli libri o dei singoli autori. Una lezione che mi è servita.

Di cosa si occupava in Longanesi?

Affiancavo Spagnol fino a quando nel 1987 Rizzoli, ormai fuori dai problemi finanziari, mi offrì di dirigere la narrativa. In quel periodo Luciano Mauri, insieme a Spagnol, rilevò il marchio Guanda, e anche in quel caso mi fu offerta la direzione. Scelsi Guanda perché davvero si poteva impostare un discorso del tutto nuovo. La casa editrice aveva un passato glorioso, ma un presente incerto. La mia idea era farne uno strumento che facesse soprattutto leva sulla narrativa internazionale.

È impressionante gli autori che avete imbarcato.

L'idea era semplice ma niente affatto scontata: come riuscire a tirare fuori un successo da un romanzo che non rinunci alla qualità. Oltretutto il catalogo Guanda in larga parte era finito altrove. Quindi bisognava darsi da fare e scoprire letterature nuove e autori colti al debutto. Un caso letterario fu *Il dio delle piccole cose* dell'indiana Arundhati Roy, un best seller da quattrocentomila copie.

Un altro debutto di successo fu Almudena Grandes.

Fu sorprendente il successo che arrivò a *Le età di Lulù*. Quell'esordio avvenne in modo strano. Grandes partecipò a un premio letterario con quel romanzo e vinse. *Las edades de Lulù* fu pubblicato in Spagna in una collana erotica e questo indubbiamente ne favorì il successo di vendite. Un'amica me lo segnalò e ne acquisii i diritti.

Fu anche in Italia un successo clamoroso probabilmente per lo stesso motivo, cioè il contenuto erotico.

Il romanzo uscì nel 1989 e divenne il libro simbolo di una Spagna che, essendo venuta fuori da una lunghissima dittatura, cercava anche nell'eros qualcosa di liberatorio. Da noi il libro apparve nel 1990. Vendemmo intorno alle cinquecentomila copie.

Altri successi arrivarono in quegli anni da Irvine Welsh e Nick Hornby.

Onestamente non mi aspettavo quelle clamorose affermazioni. Welsh aveva pubblicato dei racconti senza che ci fossero state delle reazioni. Poi mi accorsi di questo romanzo stranissimo, *Trainspotting*.

Se ne accorse in che modo?

Ero alla Book Fair di Londra e si parlava molto di questo romanzo da cui tra l'altro era stata ricavata una pièce. Incuriosito, quella sera andai a teatro per vederla. Era tutto esaurito. Mi colpì la folla, come impazzita, che da fuori tentava di entrare. Passai l'intera notte a leggere il romanzo.

Con che impressione?

Mi resi conto che alla virulenza dei contenuti corrispondeva il terremoto linguistico, la messa a soqquadro degli schemi espressivi e narrativi. Insomma, una novità su tutta la linea, un romanzo davvero originale. Lo acquistammo facilmente. Non ci fu concorrenza, probabilmente perché lo si riteneva un libro intraducibile.

Con Hornby come andò?

Il libro che da noi l'ha rivelato fu *Alta fedeltà* (che pur ovviamente resta il maggior successo: in Italia vendemmo mezzo milione di copie), mentre invece per il pubblico anglosassone è stato *Fever Pitch*.

«Scelsi Guanda perché si poteva impostare un discorso del tutto nuovo. La mia idea era farne uno strumento che facesse soprattutto leva sulla narrativa internazionale.»

«Scrivere è un compito troppo arduo per me che ho letto tanto. Per me la sola forma letteraria che conta è la casa editrice.»

Ma *Fever Pitch* da noi era stato preso per un libro sul calcio inglese, e dunque accantonato. Acquisii *High Fidelity* senza neppur pensare a quell'altro, incantevole libro. *Febbre a 90°* – che scoprii essere un romanzo di formazione più che un libro sul calcio inglese – arrivò solo in un secondo momento.

Come si sviluppano di solito i rapporti con gli autori?

Ovviamente non c'è una regola. La prima volta che incontrai Welsh fu in un ristorante marocchino di Londra. Lui aveva con sé Robin Robertson, tutt'ora suo editor alla Cape. Capii pochissimo, parlava uno stretto slang scozzese. Ricordo una figura introvertita, non facile da toccare in profondità. Fu un pranzo faticosissimo. Col tempo i nostri rapporti migliorarono, se non altro sul piano della comunicazione. Il suo inglese divenne meno criptico! Un caso diverso fu quello di Safran Foer.

Diverso perché?

Aveva un carattere differente da Welsh e da Hornby. Aveva ventiquattro anni quando l'ho conosciuto. Mi colpì la sua grande capacità di tenere assieme vita e letteratura. Quando lessi il suo manoscritto restai completamente affascinato.

Quale manoscritto?

Si trattava di *Ogni cosa è illuminata*. Credo di essere stato tra i primi al mondo a leggerlo. Un romanzo travolgente. Feci un'offerta per il libro e gli scrissi una lettera che motivava il mio entusiasmo. Lui ne fu contentissimo. Ancora adesso che sono passati molti anni, quando ci vediamo a New York o a Milano, mi ricorda quel giudizio

che fece leggere ai suoi genitori, riempiendoli di orgoglio.

Un altro legame forte è con Sepúlveda.

Il rapporto umano, l'amicizia, lo stare insieme hanno evidentemente una centralità nella vita di Sepúlveda, forse proprio per ragioni caratteriali ma anche di storia personale: la sua è stata una vita segnata dalla lotta contro la dittatura, dal carcere, dall'esilio, dal ricordo dei molti amici perduti.

È il vostro maggior successo editoriale?

È incredibile la sintonia che riesce a creare con il lettore. A oggi i suoi libri hanno venduto in Italia quasi sette milioni di copie!

Avendo frequentato, letto e a volte imposto parecchi scrittori, qual è il suo rapporto con la scrittura?

Non esiste, c'è solo il piccolo cabotaggio fatto dall'editing e dalle correzioni.

Non ha mai avuto la tentazione?

Mi è piaciuto tradurre, ma scrivere è un compito troppo arduo per me che ho letto tanto. Sono stato più volte sollecitato a scrivere le mie memorie. Ho detto no anche a questa offerta. Per me la sola forma letteraria che conta è la casa editrice.

A distanza di anni è la seconda volta che metto piede in questa stanza.

Cosa ne ha concluso?

È impressionante. Non è cambiato nulla. Ogni cosa ha il suo posto. Come se tutto sia stato congelato.

Sono abitudinario e ossessionato dall'ordine. Ma non lo sono nelle scelte editoriali. Del resto, l'abitudine nell'editoria sarebbe un impedimento.

Normativo e trasgressivo?

Un'oscillazione che può generare sorpresa. Non ho mai smesso di portare la cravatta. Ma al tempo stesso non è dalla cravatta che si giudica un editore.

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



Oblique

Alison Flood e Sian Cain

Liberating literature with Britain's book thieves

«The Guardian», 24 luglio 2017

Sempre più diffusi i furti nelle librerie inglesi:
tra i libri più rubati quelli di Baudrillard, Freud,
Nietzsche, ma anche la biografia di Lady D

It isn't quite Artful Dodger-grade thievery, but after noticing a steady erosion of their history stock, staff at the Jarrold bookshop in Norwich installed a security camera last year. The surveillance revealed that a customer had tied a cardboard box beneath his long coat, into which he was covertly lowering books before leaving the shop.

«He'd been doing it for months» says book buyer Chris Rushby. «He'd taken about twenty books. It shows a certain spirit of invention to have a cardboard box hanging by string from your neck. The police were called and he was arrested – I think he got a suspended sentence.»

Books are not generally a go-to item for thieves seeking high-value spoils, and booksellers tend to be sanguine over the issue. But stores around the country report that thieving is a problem. Small, expensive titles – such as the annual *Wisden Cricketers' Almanack*, a chunky volume priced at fifty pounds – are cited by many booksellers as targets for the light-fingered.

At Blackwell in Oxford, David Kelly pointed to an «ongoing love» of stealing J.R.R. Tolkien – the shop's local author – as well as other fantasy staples: Terry Pratchett, Robert Jordan and George R.R. Martin. «Books on Gcse and A-level reading lists are also always popular – we had a stage of keeping

Cormac McCarthy's *The Road* behind the till to limit theft. One spring saw fifteen taken from our shelves» says Kelly.

«Just this week this most unassuming man in his 60s filled his rucksack with books at the back of the shop and stealthily walked out» said Scott Southey from Southcart Books in Walsall. At the London Review Bookshop, John Clegg reports a fondness for philosophers. «Our most-stolen authors, in order, are Baudrillard, Freud, Nietzsche, Graham Greene, Lacan, Camus, and whoever puts together the *Wisden Almanack*. The appetite for Greene (which seems to have died down a little now) was particularly surprising, but I suppose they identify with Pinkie» said Clegg.

«We caught a gent last Christmas with four hundred pounds-worth of stolen books in his trousers and elsewhere. We grabbed all of the bags back, but he returned about half an hour later to reclaim a half-bottle of whisky and his dream journal, which had been at the bottom of one of the bags of stolen books. As we showed him the door he told us: "I hope you'll consider this in the Zizekian spirit, as a radical reappropriation of knowledge."» However, the antics of the professional thief – swiping glossy art books, pricey textbooks and Lonely Planet guidebooks off shelves to sell them on line or to

secondhand shops – are «not so amusing» says James Daunt, chief executive of Waterstones. «They're simply reselling them on eBay – the internet is a cause of concern to booksellers for more than one reason.» Most book thieves sell their haul on line, as it frees them from the scrutiny they would encounter at the till, says Chris Edwards, the owner of Skoob, a secondhand bookshop in London. «The death of secondhand shops hasn't reduced book theft, but made it harder to detect» he says. «If someone has stolen two hundred pounds books from Waterstones, if they are at all sensible, they'll bung it on Amazon or eBay. If they are very stupid, they'll come to us.» Culprits come in all shapes and sizes. For Helen Stanton of Forum Books in Northumberland, «our main problem is the under-fives who, once they've found a book, hug it and won't let go or try to march straight out». Matt Taylor, a former manager of Books etc in London, remembers the thirteen-year-old

boy «caught by the security guard having ripped out a page from an art book with a slightly adult nature». «Policy was to call his parents, and his look as his mother arrived an hour later indicated his life of crime was likely to have come to an end» says Taylor. «Later on, I had a woman steal the Andrew Morton Princess Diana biography and then burst into tears as soon as she was stopped, only able to say "she was the people's princess" over and over.» More than one store, however, reports that far from stealing, customers are more likely to leave behind a little extra for those who follow in their footsteps. Warwick Books says that it has had people hiding five pounds notes in books, while Taylor, who now works at Chepstow Books and Gifts, says he has had a customer buy a book token and leave it behind in his favourite book «so that whoever bought it would have a bonus book to read». «Thankfully most readers are very honest and are keen for bookshops to stay in business» says Taylor.



Mariano Sabatini

Piccoli autori crescono

«Confidenze», 25 luglio 2017

Come nasce uno scrittore oggi? Molti vengono da YouTube o da altri social network. Ecco la storia di quattro ventenni di successo

Con il fenomeno J.K. Rowling, che vent'anni fa dava inizio alla saga del maghetto Harry Potter, tutti hanno capito che scrivere storie per ragazzi può essere un grande affare: 450 milioni di copie vendute! Ultimamente però i giovani, stanchi di farsi intrattenere dagli adulti, hanno cominciato a scrivere in proprio. Gli autori under 25 rappresentano un fenomeno editoriale che va da Giacomo Mazzariol, autore di un libro ispirato alla sua famiglia, agli scatenati youtuber che si fanno gestire l'immagine da rigorose società di management.

Giacomo Mazzariol

Venti anni, autore di *Mio fratello rincorre i dinosauri* (Einaudi), storia del suo rapporto con il fratello down

«Mi è sempre piaciuto raccontare, ma non avevo mai pensato di scrivere la storia della mia famiglia. La difficoltà di un liceale è pensare a progetti a lungo raggio, quindi non facevo che prendere qualche appunto e abbozzare raccontini. Poi è arrivata l'opportunità di scrivere un libro e, per me che giocavo a basket ad alto livello, è stato come essere chiamati in NBA. Mi sono divertito moltissimo. Ho avuto difficoltà all'inizio: ci ho messo un po' a credere in me stesso, ma quando ho cominciato, sono andato dritto verso la fine come un treno. Ho rivissuto ogni

singolo episodio, mi sono arrabbiato con me stesso nelle scene in cui mi comportavo male, mi sono ridivertito a ballare a Carnevale con mio fratello. Scrivere ora è diventato una parte di me, lo faccio ogni giorno. Vivo la scrittura come il mio personale strumento artistico che filtra la realtà e non la comunica nel modo più diretto e veloce, come un post su Facebook, ma usa il tempo necessario per entrare in una dimensione estetica. È la mia grande bellezza. Ora vivo a Roma, sto scrivendo la sceneggiatura del film ispirato al libro, lavoro sulla prossima opera, studio Filosofia e ho mille progetti in testa. Tra vent'anni? Spero di vincere un Golden Globe e avere una casa in montagna con le mucche e l'orticello. Sulle Dolomiti.»

Jack Nobile

Venti anni, famosissimo su Youtube per i suoi video di magia e autore di *Il bello viene oggi* (Sperling & Kupfer), in cui racconta la sua storia

«Scrivere è stata un'occasione per raccontare come la magia sia entrata a fare parte della mia vita. È stato terapeutico, mi sono sentito molto libero. Non ho incontrato difficoltà particolari, forse solo parlare della scuola mi ha tirato fuori qualche ricordo spiacevole. Tempo fa, prima di andare a letto, annotavo su un diario i pensieri, le parole, le immagini e le

sensazioni che avevo in testa, e poi dormivo meglio. Scrivere questo libro è stato come portare un secchio pesantissimo in cima a una cascata e poi rovesciare l'acqua. È stato faticoso, ma aver donato la mia esperienza al mondo magari ha aiutato qualcuno. Ricevo duecento messaggi al giorno, molti sul libro. Una madre mi ha raccontato che le ha fatto far pace con la figlia, i ragazzi che amano la magia mi scrivono che si sono ritrovati nella mia storia. Adesso non penso al futuro, l'unica cosa certa è che il domani è la conseguenza dell'oggi.»

Estelle Maskame

Venti anni, autrice di *Lo sapevi che I love you?* (Salani), trilogia sulle avventure di una sedicenne

«Ho sempre amato raccontare. Ho studiato scrittura creativa a scuola e, crescendo, ho semplicemente continuato a scrivere sempre di più, fino a trasformare questo hobby in una carriera. Da piccola passavo tutto il tempo nella mia camera a inventare racconti. Inizialmente, li tenevo per me, poi a dodici anni ho scritto il mio primo romanzo d'amore. A tredici ho iniziato la stesura della trilogia che poi ho pubblicato. Desideravo che qualcuno mi desse un parere, ma mi sentivo in imbarazzo a far leggere ai miei genitori i miei scritti, così li ho postati on line. Se i miei libri fossero stati pubblicati in modo tradizionale, si troverebbero solo in libreria. Wattpad e i social media, invece, mi hanno aiutato a fare conoscere le mie storie e i miei personaggi a un pubblico



più vasto. Penso che sia meraviglioso avere un'opportunità del genere.»

Cleo Toms

Vent'anni, il suo libro *La magia delle #piccole cose* (Rizzoli) è nato dal canale YouTube dove racconta la sua vita.

«Ho sempre avuto la passione per la lettura e per la scrittura. Nel 2013 ho aperto il mio canale YouTube, impegnandomi con tutte le forze. Nel 2015, poi, mi è stata data la possibilità di pubblicare un libro e non ci ho pensato due volte: adoro creare e inventare mondi, personaggi e storie che s'intrecciano. Sono stata fortunata, finora gli ostacoli sono stati pochi, forse perché ho affrontato questa esperienza con tanta voglia di mettermi in gioco. Ho deciso d'inserire nei romanzi temi a cui tengo molto: il bullismo, l'omosessualità, l'importanza di credere in sé stessi. La maggior parte dei miei lettori sono anche le persone che già mi seguono sui social e su YouTube. A ogni presentazione desidero scoprire che cosa pensano, quali sono i loro personaggi preferiti e se hanno consigli su eventuali storie future. Mi piace condividere idee.»

• • •

Abbiamo chiesto a due editor d'importanti case editrici che cosa pensano del fenomeno dei giovanissimi scrittori:

Laura Treves (Mondadori)

«Al genere young adult (racconti per adolescenti), che è sempre esistito, ascriverei i romanzi di Moccia e prima ancora *Il giovane Holden* e *Piccole donne*. La novità è che ora gli autori sono ventenni e me la spiego con l'importanza che il web ha assunto nelle nostre vite, rendendo più facile far arrivare certi prodotti alle case editrici. Penso a Wattpad,

«Spesso i giovani autori sono grandi lettori, onnivori e curiosi, senza pregiudizi.»

la piattaforma per leggere e condividere storie, ma anche a facebook e a Instagram: questi canali sono per noi un osservatorio privilegiato di tendenze e un vivaio di talenti. Dovendo scovare i futuri scrittori, dobbiamo cercarli dove si trovano: Antonio Dikele Distefano, Susanna Casciani e Massimo Bisotti, per esempio, li abbiamo individuati così. Alcuni avevano pubblicato in self publishing, altri li abbiamo aiutati ad assemblare i pensieri per costruire una storia. Tutti loro, pur nelle diversità, hanno una scrittura meno strutturata, con frasi che suonano bene e danno vita a una forma di poesia moderna.»

Francesca Manzoni (Salani)

«Oggi molti autori nascono da piattaforme come Wattpad, che sono una sorta di palestre di scrittura. I nostri scrittori, però, sono un po' speciali. Anche chi è giovane lo è per caso, nel senso che l'età è un ingrediente di un piatto molto più ricco, c'è sempre una storia forte o importante, una scrittura mai banale. In redazione non ci siamo mai trovati a dover riscrivere un libro sgrammaticato solo per mettere un nome in copertina. Spesso i giovani autori sono grandi lettori, onnivori e curiosi, senza pregiudizi. Trovo che questo sia il modo migliore di leggere: provare tutto, ricordandosi che un libro si può anche abbandonare. Consigli? Esercitarsi moltissimo, scrivere e leggere qualsiasi cosa. Un agente serve, bisogna cercare la persona giusta e fidarsi dei suoi consigli. Anche quando dice che un manoscritto non è pronto per essere inviato agli editori.»

«Tutti loro hanno una scrittura meno strutturata.»

Mario Baudino

Marco Vigevari: «Noi rompiscatole per il bene dell'autore».

«La Stampa», 26 luglio 2017



L'agente letterario, una figura nata a fine Ottocento e diventata oggi imprescindibile. Dialogo con Marco Vigevari

Quando Marco Vigevari lavorava alla Mondadori, direttore editoriale per alcuni settori di narrativa e saggistica, c'era ancora l'Ufficio cortesia. «Rispondeva a tutti quelli che mandavano manoscritti o proposte, ovviamente sulla base di moduli prestampati, che però venivano combinati in base alle esigenze, non erano lettere standard»: e distillavano nel modo più dolce possibile i «no» dell'editore. Oggi, una situazione del genere – con tutto ciò che di ambiguo contemplava, perché l'Ufficio cortesia non discuteva i manoscritti e tantomeno dava consigli come, poniamo, dall'Einaudi faceva caparbiamente Italo Calvino – sarebbe quantomeno impensabile.

Vigevari, nel frattempo, ha lasciato la casa editrice e nel 2001 ha fondato con Claire Sabatié-Garat la sua prima agenzia letteraria. Ora è a capo di Tila (The Italian Literary Agency), la più grande tra le italiane, nata dalla fusione con la Ali di Chiara Boroli e dal contestuale acquisto, insieme, della Luigi Bernabò Associates, dopo la tragica scomparsa del suo proprietario e fondatore. Chiara Boroli è il presidente della nuova creatura, lui è l'amministratore delegato: una quindicina di dipendenti, ampi locali in centro a Milano, molti autori seguiti direttamente più altrettanti eredi dei grandi del Novecento, da Montale a Montanelli, e rappresentanze di editori e agenzie straniere.

Personaggi da romanzo

Anche il mestiere di agente letterario è diventato, come in tutto il mondo occidentale, un'impresa complessa, pur mantenendo una sua dimensione artigianale. Si tratta di far quadrare i conti e, nello stesso tempo, stare vicini allo scrittore liberandolo da molte incombenze per le quali spesso non è attrezzato, ma anche accompagnarlo nel percorso intellettuale o letterario. L'agente letterario è una figura – in fondo non troppo dissimile da quanto era già avvenuto per il teatro – che nasce alla fine dell'Ottocento, tra America e Inghilterra, ma che all'inizio fatica ad affermarsi, perché gli editori ne diffidano.

Col tempo diventa però imprescindibile: basti pensare agli innumerevoli agenti nei romanzi e nei film americani o inglesi dove il personaggio è uno scrittore: indimenticabile Martin Amis che in *L'informazione* mette in scena, oltre ai malori causati da un libro indigeribile persino per i poveri agenti che tentano di leggerlo, anche la loro dismissione perché troppo «morbidi» – proprio come era avvenuto a lui, nella realtà, quando scelse a sorpresa il celebre Andrew Wylie, la stella più brillante e massmediatica di questo firmamento.

Wylie negli anni Novanta è riuscito a strappare anticipi da best seller per i libri di letteratura, ed è stata la sua grande rivoluzione, anche se giunta ormai al

Termidoro. L'agente può intimidire, irritare, deludere, esaltare. Può essere un cattivaccio. Quello di Culicchia in *Essere Nanni Moretti* – ormai dilagano anche nei romanzi italiani, se pure con un certo ritardo – è per esempio cinico e spietato, anche se a ragione. Nel romanzo si sta mettendo però in scena, ironicamente, un cliché: l'agente letterario della realtà non è necessariamente quello che ti spinge a scrivere il best seller pattumiera di cui tu, intellettuale problematico, non sei capace.

Spesso entriamo nel merito di attività strettamente editoriali, dalle copertine agli incontri con gli uffici stampa, se ci viene richiesto: ma proprio perché l'autore vuole esattamente questo: il tuo sostegno e la tua conoscenza del mondo editoriale. Insomma, all'occorrenza siamo un po' rompiscatole.» Non sempre amati. «Ormai un editor serio preferisce trattare con l'agente, su un piano più professionale.» Senza emotività. «Però non è sempre stato così. Fino a dieci anni fa il capo di un grande gruppo,

«La massima soddisfazione per me è trovare una buona idea per un buon libro, scoprire un autore, aiutare uno scrittore a crescere, moltiplicare le vite della sua opera.»

«La massima soddisfazione per me» dice Vigevani «è trovare una buona idea per un buon libro, scoprire un autore, aiutare uno scrittore a crescere, moltiplicare le vite della sua opera. La soddisfazione economica, quella di aver fatto un buon affare, di aver venduto bene un titolo, c'è, ma nel mio caso dura poco». L'agente può diventare un amico, un grande amico, come per esempio gli accadde con Giorgio Bocca, già suo autore alla Mondadori ai tempi dell'Ufficio cortesia (tra l'altro non sopportava il fact-checking, «e si arrabbiava moltissimo se un redattore gli faceva osservare che da una certa finestra di Cuneo non si poteva vedere il Monviso»). Lo seguì nell'agenzia, e insieme decisero di cambiare editore per il nuovo titolo, *Piccolo Cesare*. A causa del fact-checking? «No, era un libro su Berlusconi. Probabilmente Mondadori lo avrebbe pubblicato ugualmente, ma a noi sembrò che il libro ne avrebbe risentito comunque, almeno per quanto riguarda l'immagine e la ricezione.»

La svolta degli anni Novanta

Giusto. L'agente serve soprattutto a questo. Per il resto, molte delle cose che fa non toccherebbero all'editore? «Un po' ci sovrapponiamo, è ovvio.

ad esempio, non ne voleva proprio sapere: o si discuteva direttamente con la casa editrice, o via, era l'aut-aut che cercava di imporre agli autori. Poi si è convinto anche lui.»

La vera svolta in Italia avviene alla fine degli anni Novanta, quando cresce di molto il numero dei nostri scrittori che cominciano a diventare più importanti dal punto di vista anche commerciale. «Prima quelli molto autorevoli, che so, Moravia o Pasolini, preferivano rivolgersi a un avvocato per quanto riguardava i contratti, e al resto badavano da soli.» Ora non è più così. Sono cambiati gli editori, il mercato, tutto, «anche se qualche redattore continua a masticare amaro alla vista dell'agente. Altri si offendono addirittura, ma va detto che in genere gli passa». Non è che un po' gli si ruba il lavoro? «No, è che ormai l'editoria è così complessa che l'autore ci si può perdere. E poi c'è il problema degli esordienti. In America è normale che si rivolgano prima a un agente, da noi non ancora, e sarebbe molto più sano se lo fosse.»

Rischi del mestiere

In America o Inghilterra si possono però rimediare anticipi più sostanziosi e si incassano più diritti



The Italian Literary Agency

d'autore. In Italia un esordiente può non guadagnare nulla dal suo libro, e questo per un agente, che lavora a percentuale, è un rischio. «Detto ciò, noi leggiamo moltissimi esordienti, anche se come tutti abbiamo affiancato un servizio di letture a pagamento, data la mole delle proposte.» Anche gli editori dovrebbero leggerli (gratis), e forse lo fanno. «Però molti libri, soprattutto per quanto riguarda le grandi case editrici, può accadere che non vengano letti affatto.»

Quanto vale scoprire un buon esordiente? «Tantissimo, dal punto di vista della soddisfazione. Ricordo quando Alberto Saibene, con cui collaboro da

tempo, mi fece leggere qualche pagina – le prime – di Daniele Rielli. È uno scrittore straordinario di reportage, che l'anno scorso, dopo un bel romanzo con Bompiani, è approdato a Adelphi con *Storie dal mondo nuovo*, un libro magnifico.» E quanto vale in termini economici? «L'Italia com'è noto è il paese dove è più difficile farsi pagare, anche a causa delle lentezze della giustizia civile. Questo riguarda tutti, anche gli scrittori.» Gli agenti recuperano i crediti meglio degli autori? «Facciamo quel che possiamo. Siamo ormai davvero in molti, direi che ci sono almeno venti agenzie importanti.» Qualcosa vorrà pur dire.

«Spesso entriamo nel merito di attività strettamente editoriali, dalle copertine agli incontri con gli uffici stampa, se ci viene richiesto: ma proprio perché l'autore vuole esattamente questo: il tuo **sostegno** e la tua **conoscenza del mondo editoriale**. Insomma, all'occorrenza siamo un po' rompiscatole.»

Guido Vitiello

Le serie tv sono la nuova letteratura?

«Internazionale», 26 luglio 2017

Letteratura e serie tv, delle due quale racconta meglio la realtà? Una è più nobile dell'altra? Ha senso fare paragoni?

Gentile bibliopatologo,
quando qualcuno mi dice che le serie tv sono la nuova letteratura e raccontano la realtà meglio dei romanzi vorrei picchiarlo. Sono un pericolo per gli altri?
Montecristo

Caro Montecristo,
sei tu a essere in pericolo! Scappa, ch  se ti lasci attirare in questi garbugli dialettici sei peggio che spacciato, sei fritto – inteso in senso molto letterale. Ricordi quando Pinocchio in fuga dai carabinieri si avventura in mare e finisce nella rete di un pescatore tutto verde, orribile come un mostro marino? L'omone trascina la rete in una grotta buia, in mezzo alla quale sfrigola una grande padella, e si mette a censire i pesci, pregustando la scorpacciata. Vediamo un po': triglie, naselli, muggini, sogliole, ragnotti, acciughe, e... che razza di pesce   questo? Esamina bene Pinocchio e conclude: dev'essere un granchio di mare. Ma quale granchio, risponde piccato Pinocchio, io per sua regola sono un burattino! Poco male per il pescatore: «Dico la verit , il pesce burattino   per me un pesce nuovo! Meglio cos ! Ti manger  pi  volentieri». E cos , infarinato a dovere, Pinocchio rischia di essere gettato in padella con gli altri pesci, andando incontro a un'atroce morte per frittura.

Hai capito dove voglio arrivare? Nel mondo mentale del pescatore, dove il pesce   misura di tutte le cose, qualunque novit  la rete dell'esperienza sospinga a riva dev'essere ricondotta alla forma-pesce. Un burattino, che anomalia ontologica   mai questa? Ah, certo, un pesce burattino – e tutto torna al suo posto nel cosmo. Se il pescatore di Pinocchio anzich  pescatore fosse stato un letterato puro, e se al posto di triglie e di naselli si fosse nutrito quotidianamente di romanzi,   probabile che incappando in una serie tv avrebbe detto, dopo qualche istante di sgomento: «Ah ecco, un romanzo-serie tv!». Ogni volta che qualcuno ti fa ragionamenti del genere – *Come   profondo il mare*   una canzone cos  bella che   quasi una poesia, *Maus* di Art Spiegelman   un fumetto che accede alla dignit  del romanzo, ogni inquadratura di *Barry Lyndon*   un quadro da esporre in un museo – cerca di sgattaiolare per tempo fuori dalla grotta della conversazione e scappa: hai davanti a te il pescatore verde, pronto a friggerti. Dare o togliere valore a qualcosa usando come metro di paragone qualcos'altro di pi  nobile, o solo di pi  consacrato dalla tradizione, pu  sembrare un espediente legittimo e perfino retoricamente efficace; in realt , non   molto diverso dal famoso detto secondo cui se mia zia avesse le ruote sarebbe una carrozza (e a ben vedere senza



ruote la carrozza avrebbe un che di mia zia, quantomeno di profilo).

Le serie tv sono la nuova letteratura? Credimi, comunque rigiri la questione – sul lato del giudizio di valore estetico o su quello sociologico dell’analisi funzionale, sul lato della struttura narrativa e sul lato della ricezione, sul lato dell’ispirazione o sul lato della contaminazione reciproca – finirai impanato e fritto. Accontentati di dire che *Breaking Bad* è una serie tv così bella che è quasi una serie tv. E che Walter White è un personaggio indimenticabile come il tuo Montecristo, protagonista di un romanzo così bello che verrebbe quasi da dire che è un romanzo.

Tutto il resto, parafrasando Verlaine, è frittura.

Se il pescatore di Pinocchio anziché pescatore fosse stato un **letterato puro**, e se al posto di triglie e di naselli si fosse nutrito quotidianamente di romanzi, è probabile che incappando in una serie tv avrebbe detto, dopo qualche istante di sgomento: «Ah ecco, un romanzo-serie tv!».

Joe Pompeo

Michiko Kakutani is stepping down from «The New York Times»

«Vanity Fair», 27 luglio 2017



Un ritratto del critico letterario più influente e temuto dell'editoria americana. L'inaspettato addio al giornale

The novelists of the world will sleep a little easier tonight. «Vanity Fair» has learned that Michiko Kakutani, «The New York Times» chief book reviewer and Pulitzer Prize winner, who has been, by a wide margin, the most powerful book critic in the English-speaking world, is stepping down. Her final review, on the debut novel by Nigerian author Ayo-bami Adebayo, was published on Tuesday. Reached by phone Wednesday night, Kakutani said that she could neither confirm nor comment. But sources familiar with her decision, which comes a year after the «Times» restructured its books coverage, told me that last year's election had triggered a desire to branch out and write more essays about culture and politics in Trump's America. One of her most influential pieces of the past few years landed in September, when Kakutani impishly **reviewed** Volker Ullrich's *Hitler: Ascent, 1889-1939*, in a style that sounded as if she could have been writing about another demagogue who was at that very moment consolidating power on the Us political scene. «Hitler» Kakutani wrote «was often described as an ego-maniac who “only loved himself” – narcissist with a taste for self-dramatization and what Mr Ullrich calls a “characteristic fondness for superlatives”». Kakutani's departure will instantly change the shape of the publishing world. She wielded the paper's

power with remarkable confidence and abandon. During the course of her nearly 40 years at the «Times» (she joined as a reporter in 1979, before switching to criticism in 1983), Kakutani, 62, helped make the careers of many literary namebrands, from George Saunders, Mary Karr, David Foster Wallace, and Jonathan Franzen, to Ian McEwan, Martin Amis, Zadie Smith, and others. Just as often, and more memorably, she tore apart some of the book world's sacred cows – often ones whose earlier work she had praised. She slashed away at Gore Vidal and Norman Mailer, who ranted about her in a 2005 «Rolling Stone» interview. («I'm her number-one favorite target... But the “Times” editors can't fire her. They're terrified of her.») Three years later, Franzen called her «the stupidest person in New York City», presumably for her pan of his memoir, *The Discomfort Zone*. One wonders what Franzen thought of her, years later, when she **wrote** about his novel *Freedom*: «This time, in creating conflicted, contrarian individuals capable of choosing their own fates, Mr Franzen has written his most deeply felt novel yet – a novel that turns out to be both a compelling biography of a dysfunctional family and an indelible portrait of our times». Kakutani was a fearsome and unpredictable gatekeeper, more so because she has been a singularly

private person, almost never seen or heard from outside of her reviews. She is said to be close friends with Maureen Dowd and Alessandra Stanley, part of a long-standing clique of empowered and influential women at the «Times». «No one has played a larger role in guiding readers through the country's literary life over the past four decades than Michi» «Times» Executive Editor Dean Baquet wrote in a memo to the staff after the story was published. A new chief book critic has not been appointed, but the «Times» announced that Parul Sehgal, a senior editor and columnist at the «Sunday book review», will join the paper's team of book critics.

Kakutani didn't stay for long in her literary lane. She wrote prolifically on topics like the Iraq War and 9/11, as well as tackling the ex-statesperson memoir genre. (George W. Bush, Dick Cheney, Robert Gates, Leon Panetta, the Clintons etc.) Not to mention her Barack Obama exit *interview*, in which the outgoing commander in chief regaled Kakutani with a thorough discourse on his reading habits.

Her reviews were news. Scoops have been as important to her as to any «Times» person. One Kakutani

anecdote that was relayed to me involved her July 2007 *review* of the final *Harry Potter* novel. As the story goes, a «Times» Company employee happened upon a pre-publication copy of the highly anticipated children's tome in some random Manhattan drugstore, the staff of which was apparently oblivious to standard embargo protocol. He picked it up, phoned the newsroom, and promptly saw that the book was delivered into Kakutani's hands by early afternoon. She plowed through all 700 some-odd pages and filed her piece in time for the next day's paper.

Kakutani joins dozens of other «Times» employees who have opted to take voluntary buyouts as the «Times» implements a plan, as I wrote about earlier this week, to free up budget for some 100 additional reporters. While the buyouts, which are to be finalized today, were primarily aimed at copy editors, both writers and other editors were eligible to apply for the exit packages, too. Kakutani is the most high-profile taker to emerge so far, but other notable «Times» figures, including Charles DuHigg, Ian Fisher, LaSharah Bunting, Bruce Headlam, and Fernanda Santos, are also on the list.

«While some readers will want to give Mr Franzen points for being so revealing about himself, there is something oddly preening about his self-inventory of sins, as though he actually reveled in being so *disagreeable*. And while it doubtless takes a degree of self-absorption for anyone to write a memoir, in the case of this book the author's self-involvement not only makes for an *incredibly annoying portrait*, but also funnels the narrative into a dismayingly narrow channel. In fact Mr Franzen is so focused on talking about his younger self that he fails (with one or two exceptions) to make other people come alive.»

Gloria Riva

Ho preso l'influencer

«D» di «la Repubblica», 29 luglio 2017

Professione Instagrammer: sembra facile, ma non lo è. Migliaia di euro per iniziare, da investire in fotografi e agenzie. Ma le opportunità di carriera sono alte

Clic. Sono trentamila euro. Un altro clic e sono altri trentamila euro. È un duro mestiere, quello dell'influencer, ma qualcuno dovrà pur farlo. Qualcuno capace, però, di farsi seguire sul serio. Guai a sottovalutare l'impresa. A chiedersi, cosa ci vorrà mai per essere come Chiara Ferragni?

Ecco. Di base, ci vogliono un mucchio di quattrini da investire tra parrucchiere, stilista, abiti carini, sciccosi cocktail, belle insalatine e macedonie create da chef-artisti, fotografo al seguito h24 e agenzie che non solo si occupano dell'immagine ma procacciano anche qualche follower in più. Davvero credevate bastasse fotografare la lasagna della trattoria sotto casa per diventare famosi? Eh no, quella è una bugia. La stessa che raccontano le amiche filiformi: «Ma io, davvero, mangio tantissimo!». Sì, certo.

Sembra un gioco da ragazzi. Ma Instagram, il social media più cool del momento, è un business in piena, che promette di travolgere il mondo della pubblicità convenzionale. L'app è una costola di facebook, utilizzata soprattutto dagli under 30 per condividere fotografie. Per i sociologi è l'espressione disegnata e tangibile del livello di autostima personale. Tutto il contrario di Snapchat, l'app che incoraggia a postare arcobaleni di casarecci (e agghiaccianti) selfie che, per fortuna, scompaiono nel giro di un giorno. Instagram, invece, sfruttando un elegante design e filtri per

rendere sgargianti e sexy panorami e primi piani, ha conquistato oltre settecento milioni di utilizzatori, nove in Italia. Per alcuni è anche diventata una fonte di reddito: gli instagrammer (più genericamente detti «influencer»), con i loro assaggi e consigli dettano le tendenze ai follower. È per questo che le case di moda e le aziende li strapagano per indossare i loro abiti e citarli con il simbolo # nella piccola spiegazione che sta in fondo alla foto. Dalla schiavitù del post promozionale non si salvano neppure i duri e puri, anzi. Salmo, rapper outsider che riceve venticinquemila like al minuto quando pubblica una foto su Instagram, non dimentica mai di taggare la Doomsday Society, che gli foraggia giubbotti, cappellini e magliette underground. E se non lo fa? Addio sponsor. Ma mentre Salmo di lavoro fa il cantante, ci sono migliaia di giovani che di professione fanno proprio gli instagrammer, e attorno al glossy social network sta fiorendo un mercato di professionisti. A Soho e Alamo Square il mestiere dell'influencer è di tendenza più o meno come lo era quello della rockstar negli anni Settanta. Serve una prova? Condé Nast, l'editore di «The New Yorker», ha annunciato di voler chiedere a Watson, il supercalcolatore di Ibm, di identificare potenziali influencer: la casa editrice vuole allevarli e sfruttarli, per tenersi stretto il monopolio della raccolta pubblicitaria dei grandi marchi di moda.

L'hanno capito anche gli italiani. Perché quando alla Bocconi di Milano c'è il corso di social marketing tenuto dalla professoressa Gaia Rubera non c'è mai una sedia libera: «Gli studenti fanno un sacco di domande. Vogliono soprattutto sapere quanto è redditizio questo lavoro». Appunto. Quanto si guadagna? «Dipende dal numero di follower e dalle statistiche dei social Auditel, che oltre follower valutano i like e i commenti. Si va dai cinquecento euro al mese a un impero» risponde lei.

In base ai dati dell'associazione Instagrammers Italia, uno scatto di Chiara Ferragni vale almeno trentamila euro, ma si fa pagare bene anche la soubrette Alessia Marcuzzi: una foto per diecimila euro. Le tariffe sono più o meno queste: centocinquanta euro a scatto per chi ha diecimila follower, duecentocinquanta euro per quattrecentomila, mille euro per un milione di follower. I conti tornano se

si considera che Marcuzzi ha oltre tre milioni di seguaci e Chiara Ferragni ha sfondato il tetto dei nove milioni. «Instagram è il trend emergente. È il social network d'elezione per le imprese che vogliono farsi una reputazione on line perché d'impatto, colpisce lo sguardo e rende più semplice stabilire un contatto con gli utenti rispetto a facebook. Alcune società hanno avviato vere e proprie Instagram campaign: vanno a caccia di giovani talenti del social disposti a testare prodotti e pubblicarli sul proprio profilo» spiega la docente, che preannuncia l'avvento di un nuovo tipo di marketing, sempre più legato all'analisi dei big data. La dimostrazione viene da Ditto Lab. Fino a due anni fa era una squattrinata start up del centro di ricerca del Mit di Boston e oggi fattura milioni di dollari perché ha creato un algoritmo per analizzare le fotografie, in grado di riconoscere la presenza di brand e marchi, e per quantificarne il



© Getty/Timur Emek

«L'instagrammer vende una parte della sua anima.»

livello di diffusione. A Ditto Lab non scappa nulla: il logo di una maglietta, il marchio di una bibita, il cartellone pubblicitario alle spalle. «Le aziende punteranno sempre più sui social media perché quel genere di pubblicità viene percepito come più naturale» conclude Rubera.

Attenzione però, gli instagrammer giocano con il fuoco: «Non appena il follower si accorge che le belle foto servono solo a convincerlo a comprare qualcosa, l'incantesimo si spezza e l'influencer perde credibilità» dice Ilaria Barbotti, presidente dell'associazione Instagrammers Italia, che lascia più di uno spiraglio a chi sogna ancora una carriera da influencer. «Il 2011 era l'anno giusto per cominciare a fare affari su Instagram puntando su moda, lifestyle, food e travel. Oggi il mercato è saturo, ma esistono opportunità se ci si specializza in settori ancora inesplorati come winery, cultura, arte, sport, tecnologia e automobile. Lì c'è parecchio margine di crescita» continua Barbotti.

Tuttavia saper fare belle foto non è sufficiente per sfondare il tetto dei cinquecentomila follower. Gary Vaynerchuk ha aperto a New York un'agenzia specializzata in social media marketing che oggi impiega settecentocinquanta persone. Spiega come Instagram sia un affare in grado di fagocitare l'intera vita di una persona: «L'instagrammer vende una parte della sua anima. Non importa quanto sia privato ed emozionante quel determinato momento della sua esistenza, conta soltanto scattare la foto che lo immortalata e condividerla. Al punto da rendere impossibile distinguere fra vita privata e business». Agli aspiranti, Vaynerchuk spiega che la «bella gente» che si fa i selfie, in realtà, non lavora quasi mai in solitaria e che la pubblicazione non è mai immediata. È spesso un fotografo professionista (che esige di essere pagato) a scattare. E solo le immagini migliori vengono scelte, accuratamente modificate in base alla tonalità e al colore, e poi pubblicate.

Un'altra particolarità di Instagram è la «resistenza» alla crescita dei follower. A differenza di twitter o facebook, dove facilmente si possono conquistare amici e adepti, qui è molto più difficile ottenere audience. Come si diventa famosi, allora? «Usando gli hashtag giusti. Ne servono almeno venti per ciascuna foto e attualmente il più popolare è #bestoftheday» spiega Vaynerchuk. Due sono i trucchi da conoscere per scalare le classifiche dei più cool di Instagram. Primo: esistono fotografi che per qualche centinaia di euro vendono pacchetti di immagini di piatti splendidi, paesaggi mozzafiato e situazioni cool da pubblicare nelle settimane in cui non si ha tempo per farne di propri. Sostanzialmente, si tiene questa riserva di finti momenti vissuti e la si sgrana all'occorrenza per dimostrare che si è sempre nel mood giusto, anche se è tutta una finzione e la settimana è stata pessima e le sere sono trascorse sul divano insieme al fedele Netflix. Qualcuno potrà obiettare che questo significa barare. E potrà indignarsi ancora di più quando scoprirà che il secondo truccetto è comprarsi un po' di finti follower: pratica diffusissima. Sono invece verissimi i soldi necessari per pagare stilista, abiti, pranzi e cocktail: come spiega Gary Vaynerchuk, il manager di tanti influencer famosi, serve un costante investimento di circa duemila dollari al mese fino ad arrivare al breakeven, che sorraggiunge attorno agli ottocento follower. Poi la strada è in discesa. A quel punto saranno le agenzie specializzate nel social marketing a contattarvi perché hanno davvero bisogno di voi, e vi ricopriranno di gadget. La buona notizia viene da Gianmarco Neri di Audiosocial, la start up che realizza la classifica quotidiana degli influencer italiani più quotati: «Lavoriamo per brand e marchi in cerca di influencer su cui investire. Le big company spesso vogliono risparmiare e preferiscono investire magari su Valentina Ferragni invece che sulla famosa sorella Chiara: lei oggi costa meno e ha più margini di crescita». Volti nuovi, emergenti, a basso costo e con idee originali, fatevi avanti: il mestiere più cool del momento è servito.

Antonello Guerrero

Di notte prego Shakespeare

«Robinson» di «la Repubblica», 30 luglio 2017

Intervista a Harold Bloom, che a ottantasette anni fustiga ancora i vizi letterari contemporanei. E dice:
«L'ideologia uccide l'arte.»

Delle tre cifre del numero civico è rimasto solo il 9. Si sono perse anche loro in questo elegante viale alberato vicino all'università di Yale, ben distante dal triste centro di New Haven, dove le abitazioni sono bianche, gialle, rosa. Casa sua, invece, è di un'antracite livida e austera, tra la freschezza dei tigli, delle querce e delle magnolie. Alla porta, candida come le finestre, non risponde nessuno.

Dopo un minuto, dietro la zanzariera prende forma una donna cauta, con un caschetto di capelli bianchi e gli occhi azzurri. Si chiama Jeanne. Non sa dell'appuntamento del marito. «Vado a chiedere, lei entri intanto» dice, sbattendo l'anta. All'ingresso, come in ogni casa anglosassone, c'è subito la rampa per il piano superiore, ma con una poltroncina montascale. Nel soggiorno ligneo illuminato dalle enormi finestre americane, tra un divano rigonfio, una grande credenza, scaffali colmi di libri e un tappeto scuro, c'è un vecchio impianto stereo che diffonde il concerto numero uno di Wolfgang Amadeus Mozart. Sulla cassa marrone c'è un cd beige di Bach. «Harold,» chiede al marito «c'è un giornalista italiano. L'hai invitato tu?».

Harold Bloom, il più famoso critico letterario insieme a George Steiner, l'inventore del Western Canon che ha eletto ventisei scrittori occidentali (da Dante a Shakespeare, da Molière a Goethe, da

Proust a Joyce) a modello ed essenza della cultura degli Stati Uniti e dell'Europa, colui che ha rivoluzionato lo studio e la bussola della letteratura in America e nel mondo, è lì, di spalle, fermo sulla soglia di una porta, nascosto dalla sedia a rotelle. Bloom non è più paffuto come molti anni fa. Le patologie e l'età l'hanno rimpicciolito, la maglia e il pantalone neri lo smagriscono ancor più ed è attaccato al lungo filo del respiratore. Ripete ossessivamente di avere ottantasette anni e di aver subito di recente «due difficili interventi chirurgici».

Ma Harold Bloom non si arrende. Come non ha mai mollato le sue decennali battaglie accademiche. Professore e totem indiscusso a Yale da oramai mezzo secolo, Bloom è stato il celebre teorico dell'Anxiety of Influence, che ha ribaltato la critica mondiale: i poeti che si fanno troppo influenzare dai loro baridi preferiti sono deboli. Quelli forti sono, invece, coloro che si ribellano all'ansia di somigliare ai loro padri letterari. Di qui il concetto e la necessità della «letteratura autoritaria», altro decennale pallino di Bloom: «Ma oggi la letteratura non sa più esserlo, non sposta più gli equilibri» ammette contrariato «e diventa sempre più irrilevante». Perché? «Gli studi umanistici sono morti a causa della loro eccessiva politicizzazione, dal marxismo al femminismo. Del resto, tutto ciò che viene politicizzato muore.»

Da sempre, Bloom detesta quella che lui ha battezzato e poi condannato come la School of Resentment, la «scuola del risentimento», e cioè i colleghi e accademici che inquinano la purezza della letteratura con le loro ideologie. Questo per il grande intellettuale americano è il male assoluto della critica, l'antilettatura per eccellenza. Che però, per Bloom, ha vinto purtroppo. «Sì, non sono riuscito a sconfiggerli. Saranno sempre lì, a rovinare tutto.» Bloom non ama la contemporaneità. Non chiede-tagli del Nobel a Bob Dylan. «Tutto il mondo mi ha chiesto un commento, dal "New York Times" ai cinesi. Non ho mai risposto. Perché è meglio che taccia.» Ma almeno la sua musica le piace? «No.» Accetta invece di aggiornare il «Canone occidentale». I ventisei eletti di quel capolavoro generazionale della saggistica oggi li cambierebbe? «Certo, potrei sostituirli con altri cinquanta, altri cento. Ma è inutile fare nomi adesso, sono quasi tutti morti.» E un Canone contemporaneo quale potrebbe essere? «Mi limito agli americani: Cormac McCarthy con *Meridiano di sangue*, *Il teatro di Sabbath* di Philip Roth, *Underworld* di DeLillo e poi Pynchon con *L'incanto del lotto 49* e *Mason & Dixon*».

Intanto, la musica classica veleggia ancora dal soggiorno. «Parigi, o cara, noi lasceremo», atto terzo della Traviata di Verdi. Bloom ne ascolta molta più del solito, ora che non può andare all'università: «Ma presto starò meglio, a gennaio torno in cattedra» promette. Intanto, il suo regno temporaneo è diventato questa piccola anticamera tra il soggiorno e la cucina, con vista giardino. I muri bianchi, i quadri densi e scuri, l'intonaco consumato dietro la sua sedia. È uno spazio minimo e indiscreto. A destra c'è un sottile divano letto su cui riposa una montagna incantata di libri, soprattutto edizioni

inglesi Penguin: Cervantes, Blake, Spencer, Auden, Marlowe, Tolstoj, Shaw, Bellow, Lindsay, Shelley. Al centro un tavolo frastagliato: una pila di giornali e riviste («The New York Times», la «London Review of Books», «Harper's»), scatole di medicine, un computer portatile Mac, sciropi, garze, un pulsossimetro da dito, un bloc-notes, matite appuntite, due mele, una banana, pillole rosse e gialle. Seduto al tavolo c'è anche un omone nero, con camicia di jeans e cappellino da baseball blu. I Bloom lo chiamano «Coffee», caffè. Bada alla salute del grande intellettuale americano. Coffee tace, ma annota misteriosi appunti su un quaderno. Sigle incomprensibili. «Venga più vicino, non ci sento bene» dice con respiro paterno Bloom mentre le sue parole fluttuano sugli occhi verde acqua. La sua ultima opera in libreria si chiama *Falstaff, dammi la vita*. Falstaff, lo smargiasso pingue e irresistibile dell'*Enrico IV* di Shakespeare e, guarda caso, ultima opera di Verdi, che ancora echeggia dal soggiorno. Non è un caso. Perché Bloom, nonostante tutto, non ha bloccato la sua inesauribile produzione letteraria. Di recente ha pianificato l'uscita di una collezione di cinque libretti sui suoi personaggi preferiti di Shakespeare. Il primo, già pubblicato, è Falstaff, per lui «l'immagine vera e perfetta della vita. Perché il suo spirito esuberante è l'umanità». «Poi a ottobre sarà il turno di Cleopatra *Sono aria e fuoco*, aggiunge, «ad aprile 2018 Lear *La grande immagine dell'autorità* e infine Iago e Macbeth».

Tutto questo perché, secondo Bloom, Shakespeare ha inventato l'umano. Non è solo la vita come palcoscenico, ma la letteratura che diventa vita, come il critico scriveva già in un suo vecchio libro: «Il Bardo è la tripla invenzione» dice. «Montaigne ha inventato un personaggio della letteratura, sé stesso;

«Gli studi umanistici sono morti a causa della loro eccessiva politicizzazione, dal marxismo al femminismo. Del resto, tutto ciò che viene politicizzato muore.»

Cervantes due, don Chisciotte e Sancho Panza; mentre Shakespeare decine.»

Ma Bloom, la cui lucida follia per la letteratura è nata all'età di quattro anni, quando viveva nel Bronx e gli capitarono tra le mani Hart Crane e William Blake nonostante parlasse solo yiddish, sta lavorando anche a un'opera che lui stesso definisce gigantesca: «Si chiamerà, forse, *Presenza*. Ma è indescrivibile: una sorta di memoir, con le letture di una vita e i miei amici in letteratura. Lo faccio perché Oscar Wilde diceva che la critica è l'unica forma civile di autobiografia.»

Già, gli amici. Bloom ne ha pochi. Molti erano poeti che non ci sono più. «Robert Penn Warren, Hart Crane, Mark Strand, James Merrill: mi hanno lasciato tutti. È rimasto solo John Ashbery, un grande poeta anche lui. Ma ha novant'anni oramai, e di salute sta messo male come me.» Bloom non è religioso, o almeno non lo è più. Ma per lui almeno la letteratura ora sa essere anche preghiera, laica. E così, quando l'afflizione è insopportabile, i versi e le pagine adorate da Bloom diventano salmi, espiazione, un mistico fiume di parole e speranza: «Sto male la notte. Mi sveglio e ho dolore. Allora cerco sempre conforto recitando Whitman, Shakespeare, ma anche Wallace Stevens, Yeats, García Lorca, Machado, Neruda, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes». Sono la sua religione, professor Bloom? «Sì, ora è così. Ma forse il migliore di tutti è il Dottor Johnson. Con lui mi trovo meglio di tutti. A parte mia moglie, i miei figli e pochi amici, queste

sono le persone che mi stanno più a cuore. Ma sono tutte morte ed è questo, a ottantasette anni, l'unico rimpianto della mia vita.»

Harold Bloom e Jeanne Gould si sono incontrati nel 1958, all'università di Yale. Lei era studentessa, lui era al primo anno da professore con un corso tutto suo. «Da allora non ci siamo più lasciati» dice lei, e ritorna subito in cucina. Il fragore dei piatti nel lavello elettrizza *La suite espagnola* di Isaac Albéniz, nuova colonna sonora dal soggiorno. Harold e Jeanne hanno due figli, grandi. «Sono interessati alla letteratura,» dice Bloom «ma non sono dei "professionisti".» È riuscito a trasmettergli l'amore per la letteratura come fa con i suoi studenti? «No. Non credo» replica con disappunto, fissando il giardino fuori dalla finestra.

Nel frattempo, da questa anticamera della coscienza, Bloom continua a fare lezione a un piccolo gruppo di studenti appassionati via Skype: «Non ce la faccio a stare senza di loro, non ce la faccio a stare senza l'università, non ce la faccio a non insegnare e trasmettere quello che so». Bloom ha un unico desiderio adesso. Anzi una certezza: «L'anno prossimo sarò di nuovo a Yale. Ce la farò. Perché sono soprattutto un insegnante, non un critico. È la mia professione, la mia vocazione. Insieme alla letteratura, è l'unico senso della mia vita. Non ho altri interessi. Nessuno. Se proprio devo morire, preferirei accadesse all'università mentre insegno. E sì, uscire di scena in un sacco nero, dall'aula, dal mondo, dal mio mondo».

«Sto male la notte. Mi sveglio e ho dolore. Allora cerco sempre **conforto** recitando Whitman, Shakespeare, ma anche Wallace Stevens, Yeats, García Lorca, Machado, Neruda, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes.»

Meghan Bell

Sigal Samuel: about faith, language and what she looks for in a short story

«Room», giugno 2017

Intervista alla scrittrice e giornalista canadese
Sigal Samuel, tra i giudici del Fiction and Poetry
Contest organizzato dalla rivista «Room»

You're the religion editor for «The Atlantic» and have written extensively about faith and Judaism, including in your debut novel, «The Mystics of Mile End». What does faith and spirituality mean to you and your work?

I find faith and spirituality, in all their various forms, endlessly fascinating. But I used to think that I couldn't write about religion in general and Judaism in particular in contemporary fiction. I thought I had to erase that particularistic interest and shoot for some mythic «neutral universal» (in Zadie Smith's phrase). Now I trust that I'll get at the universal through the particular, that in fact this is the only way we can ever get at the universal. I also trust that if I love to nerd out about X, somewhere there are other readers who are also secretly dying to nerd out about X. It's not my job to reach as many millions as possible. It's my job to reach those nerds and to reach them as perfectly as possible.

From a craft standpoint, what were some of the challenges of weaving multiple storylines and character points of view together?

You might expect that the biggest challenge would be switching between different voices and executing each of them well. I found that hopping between characters was actually a pleasure, because when I was daunted by one I could procrastinate by hanging

out with the other. For me, the biggest challenge was that I had to give up on certain pretty phrases or scenes I'd become wedded to in one storyline, because I realized they just didn't fit with the larger puzzle I was trying to assemble once all the other storylines coalesced.

Why did you decide to make Mile End (the place) your final narrator in «Mystics»?

The Montreal neighborhood of Mile End is home to hipsters and Hasidic Jews; it sets up the tension between secularity and faith instantly. All you need to do is describe what you see, and a conflict of ideas suggests itself. So choosing that neighborhood as the setting did half the work of plot for me. This was a great thing for me as a writer, because it catered to my laziness... I mean, efficiency.

You are a former second-place winner of «Room»'s creative non-fiction contest (in 2010). What was that experience like?

That experience really boosted my confidence as a writer. It was one of the first times I'd placed a piece in a literary magazine. I thought, hey, I can do this! And a few months later, a literary agent emailed me because she'd read my piece in «Room» and enjoyed it. She wanted to know if I was working on

any novel-length fiction and if I was looking for an agent. So, you never know who's going to be reading your work, and you never know where it might take you.

«Mystics» is, at its core, a story about family, but it's also a story about the power and limitations of language – a theme that also popped up in your contest-winning essay, «Love and Other Irregular Verbs», which discussed your experience learning multiple languages. Are there any words you wish there was an English equivalent of? The Hebrew word «davka» is pretty unique. The most common English translation would be «specifically», and it does mean that. But it's got more valences than just that. To «do something davka» is to do something negative on purpose, to do it with the goal of pissing somebody off. I also wrote a whole short story about words that don't exist in any language, but should. The story is called «Words I Wish I Had». Here are a few of the experiences I wish I had words for:

That split-second period (which seems to expand into an hour) between knocking over a piece of glassware and seeing it strike the ground.



- The pleasure of plunging your finger into oozing wax that is not hot enough to seriously burn but causes a gasp and then dries on your fingertip;
- Nostalgia for an abstract future event that may not happen, but you think that it probably will happen, and you already feel nostalgic about it;
- The sensation of being slightly choked by a turtle-neck.

Do you have any advice for newer writers who are just starting to send out their writing?

Working as an editor nowadays, I have to pass on fantastic stories every week. It's not that the stories aren't fascinating and well written. It's just that I have limited resources and I have to choose stories while keeping in mind various factors, not only quality. So, don't be discouraged when you get rejections. I've gotten loads of those. It is, to a large extent, a numbers game. Keep sending out your writing, if you feel the persistent need to write and share your work. If you don't feel that need, consider yourself lucky.

What do you look for in a short story?

I look for something I haven't seen before. Don't play it safe. Don't write something that you've already got all figured out. Write something that flows from a question that's urgent to you, a question to which your answer is still «I don't know». And seriously, write what you would want to read – which, let's be real, is probably something crazy and sexy and weird. I look for good writing and good characters, sure. I look for big, philosophical ideas. But I also look for weird.

«Write something that flows from a question that's urgent to you, a question to which your answer is still I don't know.»

Marco Belpoliti

Scrivere a mano?

«doppiozero», 12 giugno 2017



La scrittura a mano come residuo nostalgico ma anche come qualcosa di utile e necessario, come attivazione di zone decisive della nostra personalità

In un mondo dominato dalla scrittura delle macchine digitali (computer, iPad, smartphone, iPhone eccetera), scrivere a mano non è soltanto un residuo nostalgico, ma qualcosa di estremamente utile e necessario. Gunnlaugur SE Briem, noto type designer e scrittore d'origine islandese, racconta che in una ricerca dell'università dell'Indiana, condotta dal professore Karin Harman James, è stato seguito un gruppo di bambini tra i tre e i cinque anni. Alcuni avevano imparato le lettere dell'alfabeto digitando sulla tastiera, altri scrivendole a mano. Quest'ultimi ricordavano meglio l'orientamento delle lettere, per esempio distinguendo con sicurezza la *p* dalla *q*. Inoltre, la risonanza magnetica mostrava che i bambini che avevano appreso l'alfabeto scrivendo a mano avevano un'attività cerebrale simile a quella di un adulto; riconoscevano con più esattezza le lettere, cosa che è molto importante per «vedere» in anticipo le lettere e sviluppare quindi una velocità di lettura maggiore. Scrivere una lettera dell'alfabeto è meglio che guardarla, udirla o digitarla.

Nell'introduzione al volume *Scrittura corsiva. Un nuovo modello per la scuola primaria* della calligrafa e docente Monica Dengo, il type designer riferisce di altre ricerche nelle università americane intorno alle capacità che attiva la scrittura a mano rispetto all'uso della tastiera, o nell'attività di calcolo. C'è da dire

che scrivere a mano non è per nulla una cosa semplice per il bambino. Prima che sia in grado di farlo, deve raggiungere la raffinatezza del movimento del braccio e della mano. Tra l'omero e il pollice ci sono infatti ventinove ossa che devono essere tutte coordinate. Il che accade in modo completo solo dopo i cinque anni, quando il bambino accresce le proprie capacità motorie. È allora che si può imparare a scrivere, o almeno cimentarsi nel farlo.

La scrittura a mano è la combinazione di vari aspetti tra loro connessi: linguistico, la lettera come simbolo che riguarda il suono e la conseguente lettura; grafico, la lettera come forma sulla superficie su cui si scrive; psicologico, la lettera come risultato del modo di percepire e di esprimere sé stessi. Così scrivono Francesco Ascoli e Giovanni de Faccio in un libro, *Scrivere meglio* (Stampa alternativa & Graffiti), uscito anni fa, ma che è ancora un'ottima introduzione alla storia, alle metodologie e alla didattica della scrittura a mano: la calligrafia. Questo termine, tornato di moda da qualche anno – ci sono sempre più corsi rivolti agli adulti per imparare l'arte calligrafica –, è scomparso nella cultura italiana all'epoca della riforma Gentile nel 1923, quando fu sostituito con l'espressione «bella scrittura», per quanto in quel periodo, grazie al manuale di Alessandro Marcucci, *La bella scrittura nelle scuole elementari*, fu introdotta

una buona metodologia per insegnare la scrittura a mano ai bambini.

Dal 1985 non c'è più l'obbligo di questo insegnamento, mentre la calligrafia, che si era mantenuta nelle scuole di avviamento professionale, è stata abolita nel 1970. L'effetto congiunto di queste due scelte è la diffusione delle «brutte scritture», e nonostante le lamentazioni e le geremiadi rituali di insegnanti e pedagogisti, non si è più fatto nulla per migliorare la calligrafia dei bambini, salvo rare eccezioni di maestri e maestre che dedicano parte del loro tempo a questa istruzione pratica (oggi bisogna saper fare tante e troppe cose e i poveri maestri sono subissati da materie nuove, dall'inglese all'informatica).

Del resto, dalle prime scuole elementari fino all'università si scrive ancora a mano, e gli insegnanti sanno per esperienza la difficoltà che incontrano nel leggere temi o riassunti mal scritti, simili alle proverbiali scritture dei medici, i quali, a loro volta, oggi non scrivono quasi più a mano, ma usano i computer dei sistemi informatici regionali per ricette e diagnosi. Naturalmente si tratta di una delle numerose schizofrenie della nostra società contemporanea, dal momento che nelle cartolerie, nelle librerie tradizionali o nelle grandi catene commerciali del libro, sono ben presenti espositori con quaderni e bloc-notes, e la scrittura a mano è coltivata sui taccuini neri Moleskine, elemento cool, alla moda, da Chatwin in poi.

Lo scrittore che prende appunti sul suo quadernetto, scrivendo naturalmente a mano, è diventato quasi un brand da imitare. La maggior parte delle persone che sono andate a scuola tra gli anni Cinquanta e Ottanta del Ventesimo secolo ha imparato

a scrivere seguendo nel corsivo lo stile inglese, che è ancora la regina delle scritture calligrafiche, sia nella versione pendente sia in quella dritta, modello ottocentesco dominante nella scuola italiana. Come si sa il corsivo è la scrittura più veloce e scorrevole per scrivere manualmente, grazie al fatto che la si esegue sollevando poche volte la penna dal foglio.

Secondo Monica Dengo, calligrafa e docente, dal punto di vista storico il corsivo è la forma più evoluta, quella che consente lo sviluppo del ritmo e del flusso naturale dei pensieri dalla mente al foglio, del rapporto tra corpo, gesto e segno. In un testo del 1973, *Variazioni sulla scrittura*, rimasto a lungo inedito, Roland Barthes ricorda che l'insegnamento della scrittura a mano è fondamentale per la liberazione del corpo e l'espressione della personalità.

Nei vecchi metodi di insegnamento, ad esempio la pratica di tracciare aste prima di cominciare a scrivere le lettere, era dettato da una forma di rigidità. Non a caso Maria Montessori raccomandava di cominciare piuttosto dalle lettere rotonde. Il semiologo francese ricorda che la scrittura, «per il fatto di essere un prolungamento del corpo, comporta immancabilmente un'etica». Nell'Ottocento si decantava il vantaggio della scrittura dritta che, come un'ortopedia sociale, obbligava il bambino a tenere il corpo eretto, in posizione frontale, con le braccia sul tavolo, i due occhi a eguale distanza dalla carta. La rettitudine fisica come equivalente di quella morale. Barthes propende per la scrittura leggermente inclinata; per lui il movimento laterale della mano diventa più facile e rapido.

Nel suo bellissimo scritto, la cui prima edizione italiana è apparsa anni fa a cura di Giuseppe Zuccarino

«La scrittura a mano oggi è reputata da molti **lenta** rispetto alla velocità della mente, alla rapidità del pensiero che i nuovi media e le tecnologie informatiche tendono a sviluppare prima di tutto come un valore oltre che come esito effettivo.»



(Graphos), ci ricorda che in Occidente, a seguito delle costrizioni ebraico-cristiane, il valore supremo è sempre la libertà, mentre in Oriente si pratica un apprendimento meno libero. Sia nell'aspetto filogenetico sia in quello ontogenetico, la scrittura appare strettamente legata al disegno: il bambino riesce a disegnare dai due anni, ben prima di scrivere, ed è da questa pratica che si passa alla scrittura vera e propria. Il discorso sul rapporto tra corpo e scrittura, uno dei temi del saggio di Barthes, è davvero complesso, e dunque molto interessante. Come sanno bene le maestre e i maestri le questioni del piacere, del godimento e del desiderio sono fondamentali nell'insegnamento.

La scrittura a mano attiva zone della nostra personalità importanti e decisive. La scrittura a mano oggi

è reputata da molti lenta rispetto alla velocità della mente, alla rapidità del pensiero che i nuovi media e le tecnologie informatiche tendono a sviluppare prima di tutto come un valore oltre che come esito effettivo. Senza dubbio scrivere a mano è una pratica lenta, simile al camminare, ma proprio per questo promuove aspetti della psiche e della personalità individuale obliate, se non proprio cancellate, da smartphone e computer. C'è probabilmente un maggior equilibrio e armonia tra mente e corpo nell'uso della penna o del pennarello, per non dire nell'uso di stilografica o Rapidograph, oggetti ritenuti obsoleti. Monica Dengo propone di superare l'uso del corsivo inglese, abbandonato nel resto dell'Europa da tempo, a favore del corsivo italiano. Nel metodo

calligrafico inglese il trattino delle lettere minuscole come *a, e, i, u* duplica quello in uscita della lettera precedente; funge da abbellimento, tuttavia rende l'apprendimento del corsivo più difficile per il bambino. Chi ha imparato questo metodo nella scuola del passato ricorda la difficoltà di scrivere la *H* che somiglia a una *I* maiuscola unita alla *L*, aggiungendo un trattino verticale per non confondere questa lettera con l'articolo determinativo «Il». La calligrafa reputa che gli svolazzi siano difficili da memorizzare e non necessari. Il suo modello punta alla semplicità e sostituisce le maiuscole del corsivo inglese con le maiuscole (*H, M, N, R* eccetera), e abolisce gli anelli tormento della mia infanzia.

Certo, per chi come me ha appreso la scrittura a mano seguendo il modello del corsivo inglese, con i suoi svolazzi, i groppi, le giravolte della mano, è difficile adattarsi ora al corsivo italico. Per ragioni affettive, ma anche per quella forza d'inerzia che è fondamentale negli individui: ho imparato a fare così, ed è così. Posso testimoniare che quell'apprendimento calligrafico fu faticoso e difficile: tanto che dovetti riempire quaderni e quaderni di svolazzi, che mi risultavano ingrati e penosi con pennini metallici che aravano i fogli di carta, invece di accarezzarli (ah, la calligrafia del pennello orientale!). Così com'era difficile collegare con trattini le lettere seguenti. E questa tecnica scrittoria, che chiedeva a noi piccini qualità da esperti calligrafi, mi ha fatto guardare con perplessità, e spesso con un po' d'orrore, le pratiche calligrafiche delle mie figlie nel corso degli anni della scuola elementare.

Bisogna scrivere chiaro? Scrivere chiaro significa pensare chiaro, cioè bene, correttamente? Oppure anche io, figlio della ortopedia scrittoria del passato,

sono schiavo di una visione oppressiva dello scrivere? Imparare a scrivere, come sostiene Narciso Silvestri, maestro di colore e di geometria, significa sperimentare il mondo delle turbe grafiche: tremolio, atarassia, pause, corea; è attraversare il vasto mare dell'esperienza dell'agitazione e turbamento. Forse noi adulti ci siamo dimenticati cosa ha significato imparare a scrivere a mano, quali emozioni e sconcerti comportava quell'atto fondamentale per poter accedere al mondo dei grandi.

Per dar forma ai propri pensieri, dopo aver abbandonato lo spazio libero del disegno infantile, verso i cinque o sei anni, siamo tutti passati attraverso il continente agitato e concitato della scrittura come comunicazione di sé, dei propri pensieri e sentimenti. Roland Barthes in quello straordinario saggio ricorda che esistono due sottofondi della scrittura su cui gli educatori dovrebbero sempre riflettere: «da un lato, la sessualità (tutti sanno che arrivando alla pubertà i bambini cambiano scrittura come cambiano voce) e dall'altro il ritmo (l'attività cadenzata sarebbe inscritta nella parte più arcaica delle nostre strutture encefaliche; e gli antropologi ci insegnano che, vari millenni prima della nascita della scrittura vera e propria – attestata – gli uomini hanno prodotto delle iscrizioni astratte e ritmate)».

Ogni volta che s'impara a scrivere a mano è come ricapitolare in sé stessi quel percorso durato un lungo lasso di tempo, ritrovare sé stessi nella calligrafia, come nel disegno ritmico, è anche incontrare la propria identità. Meglio: nuotare sino alla riga, come ha detto un bambino con un bellissimo lapsus. Per questo mi auguro che le maestre e i maestri dedichino più tempo alla calligrafia, antica arte che non merita certo di scomparire.

«Senza dubbio scrivere a mano è una pratica lenta, simile al camminare, ma proprio per questo promuove aspetti della psiche e della personalità individuale obliate.»

Chiara Nuvoli

• • •

Lettori, non lettori

«Alla fine era venuta fuori una casa bellissima. Era molto spaziosa, ma dal prato nessuno avrebbe potuto indovinarne l'esistenza... Non aveva una pianta definitiva, cioè la disposizione delle stanze non era fissa. Di fisso c'era solo il pavimento e parte del tetto. Le pareti e le tettoie erano di foglie intrecciate, e si potevano spostare a piacere secondo il sole, il vento, il caldo, il desiderio delle due abitanti di stare insieme o da sole, la necessità di controllare da lontano la pianura intorno...

In genere, quando il tempo era bello, le pareti venivano tenute arrotolate in un angolo e la casa rimaneva aperta sui quattro lati.

Di mobili c'era tutto quello che può servire in una casa: niente di più, niente di meno. Lo stesso per gli oggetti utili. C'era invece una grande quantità di giochi e di libri, e quando in casa non c'era più posto, Aglaia li appendeva con delle cordicelle ai rami più vicini.»

Bianca Pitzorno, *La casa sull'albero*

I primi libri che ho letto sono stati *La casa sull'albero* e *Clorofilla dal cielo blu*, entrambi di Bianca Pitzorno. Era l'estate tra la seconda e la terza elementare. Ricordo la libreria in cui li ho comprati – libreria Ti con Zero, a Bosa; esiste ancora. Nei mesi successivi, di Bianca Pitzorno ho letto tutto. Poi, costretta dal fatto che il mio ritmo di lettura superasse di gran lunga la sua velocità di pubblicazione, ho iniziato a leggere anche altri autori. Avevo scoperto che leggere è bello. È stato il mio primo anno da lettrice forte.

L'Istat considera lettore forte chi legge almeno dodici libri in un anno (ovvero, una media di un libro

al mese) per motivi non strettamente scolastici o professionali. Nell'editoria, il lettore forte è, per ovvie ragioni, una categoria molto ambita: «Per cento libri venduti, preferirei di gran lunga avere cinque lettori forti che cento deboli. [...] chi legge uno o due libri in un anno senza sentire la spinta di andare oltre di fatto è un lettore solo per le statistiche» afferma lo scrittore Carlo D'Amicis in un'intervista a Rossano Astremo per «il Nuovo Quotidiano di Puglia» il 9 dicembre 2010.

Al contrario, un non lettore è chi nell'arco di tempo di un anno non ha letto, nel tempo libero, neanche un libro.

La prima indagine Istat sulla lettura di libri nel tempo libero risale al 1957. Nel 1965 i non lettori erano l'83,7% della popolazione, ma sono anni di crescita economica e aumento della scolarità: ventitré anni dopo, nel 1988, i non lettori erano il 59,6% della popolazione. Oggi (l'ultima indagine fa riferimento al 2016) sono il 57,6%, e il dato è in crescita: quattro milioni e 300.000 non lettori in più rispetto al 2010 (dati tratti dalla conferenza tenuta da Miria Savioli a Tempo di Libri il 20 aprile 2017).

«I non lettori, cioè quelli che dai sei anni di età in su non hanno sfogliato neppure un libro in un anno, sono complessivamente trentatré milioni. A guardarne il profilo ipotizzabile ci si accorge che non si è in presenza di un nuovo analfabetismo ma di una incostante frequentazione della pagina scritta, anche da parte di chi ha una propensione per i “prodotti culturali” e ha gradi spesso elevati di istruzione. A parte, infatti, che a spiccare per pigrizia è la popolazione maschile (il 64,5%) e la passione invece di quella femminile solleva l'asticella attestandosi al 51,1%, nel



2016 i non lettori risultano essere il 28,2% (aumentati del 7% rispetto al 2010) tra quelli che abitualmente si recano al cinema, a teatro e nei musei. La percentuale raddoppia tra chi usa la rete tutti i giorni (in aumento del 15% rispetto al 2010)» scrive Alessandra Pigliaru su «il manifesto» il 21 aprile 2017.

«L'elemento di maggior interesse e di riflessione riguarda la necessità di approfondire chi è un non lettore» afferma l'Associazione Italiana Editori (Aie), come riporta l'articolo di Pigliaru.

E dunque: cosa sappiamo dei non lettori, oltre al fatto che costituiscono la maggioranza della popolazione italiana?

Per chi legge abitualmente è arduo immaginare che si possa non farlo, che trentatré milioni di persone non abbiano aperto un solo libro durante l'intero 2016. Si ha difficoltà a identificare non lettori tra le proprie conoscenze. Conosco dei lettori deboli, certo, forse dei lettori occasionali – se mi impegno ho in mente chi, fra i miei amici, legge solo al mare sotto l'ombrellone se proprio nessuno vuole giocare a racchettoni –, ma ben diverso è pensare a qualcuno che proprio non ha letto *niente* e attribuirgli nome e cognome.

La prima che mi viene in mente è una ragazza che studiava con me all'università, alle spalle un percorso scolastico simile al mio – aveva fatto il liceo

linguistico, io lo scientifico, poi eravamo approdate entrambe a Disegno industriale. Mi parlava di un libro che le aveva consigliato un'amica: «Secondo lei dovrei leggerlo, me l'ha prestato. Ma a me non piace leggere, l'ultimo libro che ho letto è stato *Zanna bianca*, alle elementari». Dopo aver individuato lei, è tutto in discesa, e compilare il mio personale elenco di non lettori è sempre più facile: diversi tra i parenti, un buon numero di conoscenti (aiuta anche scorrere la bacheca di facebook), alcuni amici; a poco a poco quel 57,6% diventa più reale.

Due estati fa una delle mie migliori amiche – abbiamo letto per anni quasi le stesse cose, alle medie e al liceo ci scambiavamo sempre i libri che compravamo – mi ha detto: «Io ormai leggo pochissimo. È che conosco solo persone che non leggono. Tutti i miei amici dell'università non leggono, non capita mai di parlare di libri. Alla fine è successo che anche io ho iniziato a non leggere quasi niente».

Chi non legge si sente spesso in dovere di giustificarsi, e la giustificazione principe è senza dubbio la mancanza di tempo.

«Mi piacerebbe tanto leggere, ma non ne ho mai il tempo». Dopo anni che me la sento ripetere ho capito che chiunque pronunci questa frase stia mentendo. E la menzogna non risiede nella seconda parte («...non ne ho mai il tempo»), ma nella prima («mi piacerebbe tanto leggere...»).

Quello per leggere è uno dei momenti più difficili da trovare in una comune giornata. Qualunque impegno (e intendo proprio qualunque) risulta più pressante e ineluttabile se paragonato alla lettura. In primo luogo perché la lettura è sempre rimandabile, mentre svariate altre attività non lo sono (fare la spesa, stirare, lavare, cucinare, portare la macchina dal meccanico, prendere i figli a scuola sono necessità pratiche che richiedono la nostra più immediata presenza).

Inoltre la lettura è uno spazio sempre adattabile (posso leggere due pagine o venti o centocinquanta), dà l'impressione di poter essere agilmente recuperato (leggo stasera prima di dormire), mentre altre attività,

Conosco dei lettori deboli, certo, forse dei lettori occasionali, ma ben diverso è pensare a qualcuno che proprio non ha letto **niente** e attribuirgli nome e cognome.

anch'esse ascrivibili al piacere o al benessere personale, non lo sono (non posso andare in palestra solo cinque minuti o dal parrucchiere stanotte). [...] Quando qualcuno mi dice “mi piacerebbe tanto leggere, ma non ne ho mai il tempo”, io penso sempre una sola cosa: “No, non ti piace abbastanza”. Perché io lo adoro e quindi lo trovo, così come trovo quello per mangiare o per fare l'amore. Certi spazi si trovano.» Matteo B. Bianchi, *Quando manca il tempo per leggere*, «Linkiesta», 21 febbraio 2014.

«È diventato un luogo comune dire che oggi tutti siamo troppo occupati. C'è però una lamentela che si sente più spesso di altre: non abbiamo più tempo per leggere. Un amico che fa l'editor per una casa editrice (cioè un tizio pagato apposta per leggere romanzi) mi ha detto che ultimamente ha avuto un intervallo tra due lavori, e la cosa migliore è stata potersi finalmente leggere qualche romanzo. Qui c'è qualcosa che non torna: non si sente mai dire a un operatore di gru nei cantieri edili che è tutto contento di poter dedicare il tempo libero a far funzionare una gru.

Un altro lettore di professione, il romanziere e critico Tim Parks, ha scritto in un lungo articolo su “The New York Review of Books”: “Le condizioni in cui leggiamo al giorno d'oggi non sono più quelle di cinquant'anni fa e nemmeno di trenta. I momenti dedicati a letture serie te li devi conquistare e programmare”. Parks ha scritto questo articolo a giugno, e io ho finalmente trovato il tempo di leggerlo il mese scorso.

A rendere il problema ancor più spinoso è il fatto che per risolverlo non sembrano bastare i soliti metodi di gestione del tempo. Internet pullula di liste di consigli tipo “smetti di guardare la tv” oppure “portati sempre dietro un libro”. Ma l'esperienza mi dice che usare questi metodi per ritagliarsi mezz'ora ogni tanto non funziona. Ti siedi a leggere, e intanto il volano dei pensieri legati al lavoro continua a girare, oppure sei talmente stanco che l'ultima cosa di cui hai bisogno è un libro impegnativo. Secondo Parks la mente moderna “tende eccessivamente alla comunicazione. Non è solo il fatto di essere interrotti: è che *tendiamo* all'interruzione”. Per immergersi a fondo nella lettura non occorre solo tempo, ma un tipo speciale di tempo che non si ottiene semplicemente diventando più efficienti.

Anzi, “diventare più efficienti” fa parte del problema. Pensare al tempo come a una risorsa da massimizzare significa concepirlo in modo strumentale, cioè giudicare che un momento è speso bene solo se ci fa avanzare verso un dato obiettivo. Invece immergersi nella lettura dipende proprio dalla disponibilità a rischiare l'inefficienza, la mancanza di obiettivi e persino lo spreco di tempo. Mettere la lettura in una finestra temporale della propria agenda, trattarla come una delle tante “cose da fare”, può aiutare tutt'al più a trovare il tempo per una lettura specifica, che magari a volte sarà anche utile, ma non è certo il massimo della soddisfazione. “Il futuro si presenta come una fila di bottiglie vuote che scorrono su un nastro trasportatore inarrestabile e quasi infinito” ha scritto Gary Eberle nel suo libro *Sacred Time*, e noi “ci sentiamo in dovere di riempire quelle bottiglie di misure diverse (giorni, ore, minuti) via via che passano, perché se le lasciamo passare senza riempirle ci sembra di sprecarle”. È l'atteggiamento mentale peggiore per chi vorrebbe perdersi in un libro.

Ma allora qual è la soluzione? Forse vi sorprenderà sapere che è programmare orari regolari per la lettura. Potrebbe sembrare un metodo che favorisce un atteggiamento mentale efficientista, ma in realtà, osserva sempre Eberle, si tratta di uno di quei comportamenti

ritualistici che ci aiutano a “uscire dal flusso del tempo” per entrare nel “tempo dell’anima”. Anche lo spazio può essere usato in modo rituale, per esempio leggendo sempre sulla stessa poltrona o sulla stessa panchina del parco. Le distrazioni si possono limitare leggendo solo libri cartacei, oppure su un dispositivo dedicato. Anche il famoso consiglio di “portarsi sempre dietro un libro” può funzionare, purché uno ci s’immerga abbastanza spesso da fare della lettura lo stato di default da cui risale a galla temporaneamente per occuparsi di lavoro e altre faccende, prima di ricaderci dentro. Se tutto va bene, non sembra più di ritagliarsi a fatica “il tempo per leggere”: sembra di leggere, e poi trovare il tempo per tutto il resto.»

Oliver Burkeman, *Come trovare il tempo per leggere*, «Internazionale», 7 aprile 2015.

La verità è che chi vuole leggere, semplicemente, legge. Potranno esserci, certo, periodi in cui si legge meno, giornate in cui non si riesce a spostare il segnalibro neppure di un paio di pagine, ma credo si possa dire che è impossibile che la mancanza di tempo trasformi un lettore in un non lettore.

Il 14 gennaio 2014 «la Repubblica» pubblica un’intervista di Gian Luca Favetto a un uomo di quarantasei anni che «non solo non ha letto un libro negli ultimi dodici mesi, non ha letto un libro negli ultimi trent’anni, dice. Ha una vita piena, due gatti, un bel lavoro. È dipendente di un ente lirico. Suona in orchestra. Il suo strumento è il contrabbasso. Ne ha tre in casa. [...] “Preferisco non leggere anche perché non ho tempo,” spiega N.L. “e se ho tempo, non prendo un libro in mano, non mi rilassa, non mi piace. Piuttosto guardo un film. Quando provi un’opera o un concerto per sei ore, sei stanco, hai

bisogno di rilassarti. Da qualche anno ho scoperto la palestra: mi scarico facendo un po’ di aerobica, un po’ di pesi e alla fine la sauna. Ogni tanto, una cena con gli amici. Però spesso lavoro: una quindicina di sere al mese c’è spettacolo. È un impegno molto intenso, sia per il corpo che per la mente”. [...] Per dieci anni ha fatto il freelance, suonando opere, balletti, concerti sinfonici. Da quattordici anni è dipendente di un teatro. “Studiavo, suonavo e vedevo le fidanzate, quando c’erano” racconta. “Per esempio, non ho mai conquistato una ragazza con un libro. Ero un giovanotto abbastanza carino e non ne ho avuto bisogno... E poi, fare il musicista aiuta... In libreria entro solo per comprare le guide che mi servono durante i viaggi. Mi piace molto la Costa Azzurra, la Grecia, e poi Parigi, uno dei posti più belli al mondo. Non hai bisogno di passare dalla letteratura per sentire quello che Parigi ti offre: basta guardare il cielo, sempre altissimo e meraviglioso, o andare al Museo Picasso e al Louvre. Basta sedersi un quarto d’ora davanti a Notre Dame, e vale il viaggio.” [...]

N.L. si blocca di colpo per parare un ricordo. “Sai cosa mi viene in mente? Tre, quattro anni fa eravamo in Germania in tournée, io ero in camera con un collega che ha sempre un libro in mano, legge moltissimo, e quella volta gli presi dal suo comodino una commedia di Shakespeare... L’ho letta in tre sere, ma non ricordo il titolo, nemmeno cosa raccontasse, forse non mi sono nemmeno annoiato... Però, scusa, vai in tournée, magari a Tokyo, e stai in camera a leggere? Piuttosto preferisco ‘La Settimana Enigmistica’. La compro per fare gli incroci obbligati e la ricerca di parole... Sono una persona abbastanza fantasiosa, ma la lettura non mi aiuta a sviluppare la fantasia. La musica mi emoziona in maniera intima e viscerale, mi arriva. Se eseguo una

Chi non legge si sente spesso in dovere di giustificarsi, e la giustificazione principe è senza dubbio la
mancanza di tempo.

sonatina di Clementi o le invenzioni a due voci di Bach, me ne approprio, diventano mie. Anche l'arte mi nutre. Invece la lettura mi blocca, credo. Non so dirtelo con certezza: non leggo».

N.L., insomma, ammette di non leggere per il semplice fatto che non gli interessa farlo. Preferisce fare altro, occupare il suo tempo libero in modi diversi.

«La mia **teoria** è che se la domanda sul perché non si legge non ha senso, non ha senso nemmeno quella sul perché si legge.

Chiamo a supporto Francesco Piccolo, che nell'introduzione all'ultima ristampa del suo *Scrivere è un tic* spiega: «[...] Nel mondo ci sono due civiltà divise da un confine netto. [...] Da una parte si trovano quelli che leggono e/o scrivono. Dall'altra quelli che non leggono e non scrivono, né hanno intenzione di farlo [...]. Da qui si può facilmente capire che le due civiltà non comunicano facilmente. Quella dei lettori-scrittori è una civiltà in minoranza, e come tutte le minoranze presuntuosa e sicura di stare

La **verità** è che chi vuole leggere, semplicemente, legge.

dalla parte giusta. Quindi tenta di attrarre individui dell'altra civiltà per farli passare nella propria e individuo dopo individuo diventare maggioranza. Ci prova con ragionamenti tortuosi, offerte promozionali e ficcanti regali di Natale; sempre con scarsi risultati. Perché gli altri, che ascoltano ogni volta con volontà quanto sia meraviglioso diventare dei lettori, continuano a mostrarsi molto scettici».

Quindi ci sono i lettori e i non lettori, due civiltà che si ignorano finché ai lettori non scatta la voglia di convertire i non lettori.

[...] si parte dal presupposto che chi non legge dovrebbe leggere per il suo stesso bene, e se non legge si perde qualcosa. E io sono totalmente d'accordo:

chi non legge si perde molto. Il fatto è che io non mangio la cipolla. E da sempre, tanti di quelli che mangiano la cipolla provano a convincermi che ogni volta che rinuncio alla zuppa di cipolle, o alla cipolla al forno, o a quella arrostita o a quella che si mette in mezzo alle patate, nelle impanate e in tutte le altre mille ricette che prevedono la cipolla, io mi sto perdendo molto, moltissimo.

Non lo fa soltanto chi mi conosce poco, o così così, oppure chi mi ha invitato per la prima volta a cena in trattoria o in casa sua, no, lo fanno anche quelli che mi conoscono benissimo. Lo fa perfino mia madre, che da quarant'anni, ogni volta che mi siedo a tavola, mi spiega che sarebbe stato impossibile cucinare quella pietanza *senza* la cipolla, perché la cipolla è un ingrediente indispensabile, e in quel piatto niente avrebbe il sapore che ha se non ci fosse la cipolla. Perciò ogni volta che mi vede scartarla dal piatto come uno studente scansa dalla scrivania un libro, mi dice che sto andando contro i miei stessi interessi: mi sto perdendo davvero qualcosa.

E io ci credo, ne sono sicuro, me ne accorgo io stesso, e a volte provo pure a farmi violenza e ingoiare la cipolla. Però che ci posso fare? La assaggio e non mi piace, la mangio per fare contenta mia madre, o per non dispiacere chi mi sta ospitando, però, fosse per me, non la mangerei: per istinto e per inclinazione personale continuo a diffidare della cipolla, sia cotta che cruda, e nemmeno quando (devo ammetterlo) il soffritto di mia madre spande nell'aria un aroma invitante, io sento che questa mia diffidenza potrà un giorno essere vinta al punto di cucinarmi io stesso, per i fatti miei, un piatto che contiene cipolla. [...] Leggere o ti piace o non ti piace.»

Smettere di voler avere ragione, rassegnarsi al fatto che non si può convincere qualcuno che leggere è necessario. La lettura è un'attività individuale, e non si può fare sotto costrizione, a meno di ritrovarsi nella situazione del liceale obbligato a leggere Manzoni e Pirandello e a odiarli per gli anni a venire. «Molte persone **leggono** solamente poiché lo

ritengono un obbligo. Ma fare qualsiasi attività solo per non sentirsi in colpa nel caso in cui non la si compia non è mai una giusta motivazione, e solitamente non incentiva buone abitudini.»

I motivi per cui si arriva ad affermare «non mi piace leggere» sono molteplici – ci sono senza dubbio fattori sociali ed economici, culturali e ambientali; l'Istat mostra che a fine 2015 «quasi una famiglia su dieci (9,8%) non ha alcun libro in casa; il 63,5% ne ha al massimo cento» mentre un'indagine presentata dall'Aie a dicembre 2016 mostra che esistono in Italia «687 comuni sopra i diecimila abitanti, l'8,6% del totale, che non hanno una libreria». Sono dati da considerare, certo, ma credere che basti stilare un elenco di queste motivazioni per capire come mai in Italia si legga così poco è quantomeno naïf.

E i lettori, invece? Cosa leggono?

Nel 2016 (dati Nielsen, dal 3 gennaio 2016 al 31 gennaio 2016) «in vetta spicca *Harry Potter e la maledizione dell'erede* (Salani), ottava storia del maghetto nato dalla fantasia di J.K. Rowling, il testo dello spettacolo teatrale in scena a Londra coscritto dalla stessa Rowling con J. John Tiffany e Jack Thorne. Distanziato al secondo posto l'immane Andrea Camilleri con *L'altro capo del filo* (Sellerio); chiude il podio dei libri più venduti nel 2016 *La ragazza del treno* di Paula Hawkins, pubblicato da Piemme, e da cui è stato tratto l'omonimo film. Quarto posto per *Io prima di te* (Mondadori) di Jojo Moyes, quinto per *La paranza dei bambini* (Feltrinelli) di Roberto Saviano. Sesta posizione per Elena Ferrante con *L'amica geniale* (e/o), settima per papa Francesco con *Il nome di Dio è misericordia. Una conversazione con Andrea Tornielli* (Piemme). Chiudono la top ten *L'arte di essere fragili* (Mondadori) di Alessandro D'Avenia, *Caffè amaro* (Feltrinelli) di Simonetta Agnello Hornby e Antonio Manzini con *7-7-2007* (Sellerio)».

Un'analisi più approfondita, relativa allo stesso arco temporale, è quella fatta da «il Post», divisa per aree tematiche. La testata ha analizzato «la classifica Gfk delle prime quarantanove settimane del 2016, cioè

fino all'11 dicembre, integrandola quando necessario con i risultati con le vendite delle tre settimane finali dell'anno, il periodo in cui si vendono più libri». Alcuni dati: «Nei primi trenta posti di vendita delle prime quarantanove settimane del 2016 compaiono ben quattro offerte paghi uno prendi due: la prima è 2Ue=9,90€, cioè due libri a scelta dell'Universale Economica Feltrinelli a meno di dieci euro, al primo posto assoluto con 450.000 libri venduti (che però ovviamente vanno divisi per due); 147.000 cofanetti Mondadori Bravo due volumi, al settimo posto; Vintage Gold di Rizzoli al ventiduesimo posto, 83.000 copie; e Tandem (due libri a quindici euro) di Tea. Analoghe iniziative in classifica, ma non nei primi venti posti, sono quelle di Garzanti e ben due di Newton Compton. Che la crisi dei grandi editori sia stata attutita dalle promozioni, cioè dalle cosiddette “abbinate”, era un dato che emergeva anche dall'ultimo rapporto dell'Aie sullo stato dell'editoria. Nel 2015 i libri venduti 2x1 erano lo 0,5%, nel 2016 sono diventati il 2,2. [...]

Il classico: immarcescibile come un blocco di marmo, incorruttibile come un conto in Svizzera – una volta si sarebbe detto in Svizzera – si staglia *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry che nell'anno 2016 – il primo dopo la scadenza dei diritti – ha portato nelle casse di Bompiani la bellezza di 114.000 copie. [...] Marco Travaglio: dopo anni di vacche grasse, Marco Travaglio è presente nei primi cento con un solo libro, peraltro al novantacinquesimo posto: *Perché no*, 36.554 copie vendute all'11 dicembre, e diritti spartiti con la coautrice Silvia Truzzi. Il secondo e ultimo libro di Marco Travaglio nei primi 10.000 è *Slurp. Dizionario delle lingue italiane*, classificatosi al 9076° posto.

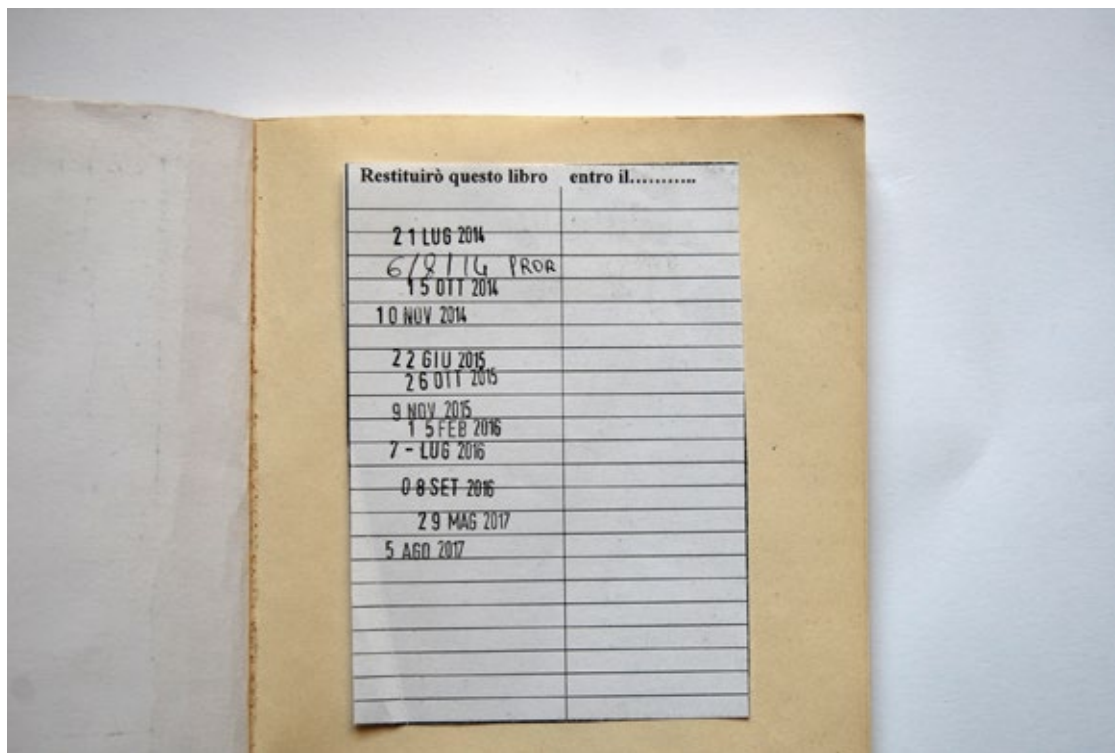
Diete: nella classifica ci sono tre libri di diete: il primo è *La dieta della longevità* di Valter Longo (83.950 copie), il secondo *La dieta Smart food. In forma e in salute con i trenta cibi che allungano la vita* (65.000) e l'ultima quella dei *Gruppi sanguigni* del sedicente dottor Mozzi, acquistata da 48.268 persone nel 2016 per un totale di 151.473 dall'uscita. Sempre sul genere di

chi scrive libri per comunicare di avere trovato la soluzione definitiva per l'eternità e la felicità, Marie Kon-do ha aggiunto alle 270.000 copie di *Il magico potere del riordino*, altre 37.000 delle 96 lezioni di felicità. A conferma di quanto funzionino i libri che promettono di insegnare superpoteri da segnalare le 16.000 copie abbondanti di *Il potere del cervello quantico* di Italo Pentimalli e J.L. Marshall pubblicato da Uno editori».

Più in generale, «quello che i lettori chiedono sono come sempre storie, romanzi, racconti. Possibilmente scritte bene. Poi se puntiamo lo sguardo alla tiratura media scopriamo che in seconda posizione ci sono i gialli, in terza le ricette di cucina e in quarta i dizionari. Proprio così. I dizionari. Diventiamo matti a leggere i dizionari».

A pensarci bene, io rientrerei in quel 63,5%, precedentemente citato, di persone che hanno in casa meno di cento libri: nella mia stanza ho Billy dell'Ikea

e dentro ci devono stare i libri e i quaderni e una scatola – a cui tengo molto – piena di cartoline che trovo carine e continuo ad accumulare. I libri che compro, una volta letti, li metto nello scompartimento più basso di Billy, che è quello dei libri che potremmo chiamare «in transito», quelli che devo portar via. Per contro, lo scompartimento più alto è quello degli «irriducibili», quelli che proprio devono stare nello stesso posto dove sono io. Quando torno in Sardegna prendo i libri dello scompartimento più basso, li metto in valigia e li lascio a mia madre; di nuovo a Roma la chiamo e le chiedo: «Beh, l'hai iniziato quell'ultimo che ti ho portato? Dove sei arrivata? E quell'altro, quello un po' strano, con quella copertina argentata? Fammi sapere quando lo finisci, eh». Frequento tanto le biblioteche. Quando prendo un libro in prestito lo apro, a Roma nella prima pagina c'è quel foglietto che dice «restituirò questo libro entro il»; frase seguita da un numero variabile di puntini di sospensione che va da zero – sono i foglietti più



vecchi – agli undici attuali. Poi l'elenco di date, che è la cosa più bella: adesso ho in prestito *Dettato* di Sergio Peter e la prima data è la mia, sono la prima che lo legge e mi sembra un ruolo di una certa responsabilità. Prima avevo preso *Treni strettamente sorvegliati* di Bohumil Hrabal – un'edizione del 1981, bellissima, stampata ancora a caratteri mobili –, l'ultima data era il 17 marzo 2007, e anche quella mi è sembrata una cosa importante, riprendere in mano quel libro dopo dieci anni in cui era stato fermo.

Secondo Francesco Pacifico (su «Domenica» di «Il Sole 24 Ore» del 17 dicembre 2015) «i lettori forti non sanno leggere»: «Quando ci piace qualcosa, cerchiamo di impararla meglio. È ovvio nel caso delle attività manuali, pratiche: lo sport, la cucina, il fai da te. Leggere forse non è un'attività pratica, ma è indubitabile che spetti al lettore ricostruire la scatola di componenti che è il libro, e che quindi il lettore debba imparare e perfezionare l'azione di leggere. Ma allora, come mai di solito il lettore forte, che legge più di un romanzo al mese e decine di recensioni, non si dedica a migliorarsi come lettore?».

A differenza di Francesco Pacifico, non credo che esista un modo giusto e uno sbagliato di leggere. Allo stesso modo non credo esista un criterio che permetta di distinguere libri giusti da libri sbagliati, libri che andrebbero letti da quelli che andrebbero snobbati. Certo esistono libri brutti e libri scritti male, libri che non mi sognerei mai di leggere – magari sbagliando – e libri che non hanno nessuna ambizione di essere il capolavoro che ti cambierà la vita o che finirà nel ripiano irriducibili della libreria Billy o di qualsiasi libreria del mondo, ma è giusto così. Non è scritto da nessuna parte che si debbano leggere solo capolavori. Non è scritto da nessuna parte che si debba leggere.

Bisognerebbe forse vivere meno di categorizzazioni. La divisione tra lettori e non lettori, lettori forti e lettori deboli, libri buoni e libri cattivi è certo comoda ai fini statistici, ma non sembra essere di alcuna utilità

per la risoluzione dell'eterna crisi dell'editoria italiana. In fin dei conti, un **lettore** è semplicemente «chi legge, chi attende alla lettura».

Fonti

Rossano Astremo, *Gli editori sono alla ricerca spasmodica del best seller*, intervista a Carlo D'Amicis, «il Nuovo Quotidiano di Puglia», 9 dicembre 2010. Gian Luca Favetto, *L'uomo che non legge i libri. «Che c'è di strano? Mi annoiano»*, «la Repubblica», 14 gennaio 2014.

Matteo B. Bianchi, *Quando manca il tempo per leggere*, «Linkiesta», 21 febbraio 2014.

I sette accorgimenti per diventare dei grandi lettori, *libreriamo.it*, 13 giugno 2014.

Luca Tremolada, *Quasi una famiglia su dieci non ha alcun libro in casa, aumenta solo il mercato degli ebook*, *infodata.ilsole24ore.com*, 19 gennaio 2015.

Mario Fillioley, *Perché «io leggo perché» non funziona*, «il Post», 30 marzo 2015.

Luca Tremolada, *Libri, cosa leggono gli italiani? E cosa stampano gli editori? Romanzi, gialli, ricette e... dizionari*, *infodata.ilsole24ore.com*, 6 aprile 2016.

Oliver Burkeman, *Come trovare il tempo per leggere*, «Internazionale», 7 aprile 2015.

Francesco Pacifico, *I lettori forti non sanno leggere*, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 17 dicembre 2015.

Rubina Mendola, *Librerie vuote e pance piene, cosa fanno gli italiani quando escono di casa*, *ilfoglio.it*, 8 gennaio 2017.

Bianca Pitzorno, *La casa sull'albero*, Oscar Junior Mondadori, 1998.

Redazione, *Best seller: i dieci libri più venduti nel 2016*, «il Libraio», 9 gennaio 2017.

Cosa dice la classifica dei cento libri più venduti nel 2016 in Italia, «il Post», 12 gennaio 2017.

Miria Savioli, *Come sono cambiati i «non lettori» di libri*, slide per la conferenza a Tempo di Libri, Milano, 20 aprile 2017.

Alessandra Pigliaru, *L'esercito agguerrito dei non lettori*, «il manifesto», 21 aprile 2017.

Libreria Cortina • Milano

• • •

Intervista a Gaspare Romaniello

La libreria Cortina è una libreria storica; quando ha aperto, nel 1946, era dedicata solo alla medicina e si trovava di fronte all'Ospedale Maggiore, oggi sede dell'università Statale. Come è partita e come è cambiata nel tempo?

È la prima libreria fisica, aperta nel 1946 davanti all'ex Ospedale Maggiore. Aldo Cortina, il fondatore, diceva che in realtà era l'università a essersi spostata davanti alla sua libreria e non viceversa. E cronologicamente è vero. Ma c'è un'altra storia affascinante, che viene da prima: Aldo Cortina andava con un carretto sia a Pavia – dove c'era già la facoltà di Medicina – sia qui intorno – dove c'erano le cliniche in cui gli studenti facevano pratica – con un carretto carico di libri e dispense e li vendeva direttamente

agli studenti. Abbiamo ancora clienti che ricordano il famoso carretto del signor Aldo, come lo chiamano loro. Gli anni Cinquanta-Settanta sono stati gli anni d'oro della libreria, che poi si è spostata nella sede attuale. Negli anni Ottanta ha aperto anche la sezione dei tascabili, poi ampliata quindici anni fa. Nel frattempo, in zona Città Studi, apriva una piccola libreria per coprire le facoltà scientifiche e il Politecnico; sette-otto anni fa questa piccola libreria si è spostata ed è diventata una grande libreria di quartiere che, in piccolo, fa un po' quello che la libreria Cortina fa in centro, e cioè offre tanto catalogo e tanti libri al di là di quelli scientifici in uno spazio da media-grande libreria di quartiere. Dieci anni fa è stata aperta un'altra libreria a vocazione



«È una libreria di **profondità di catalogo**, abbiamo interi cataloghi sia di piccoli sia di grandi editori. Abbiamo la pretesa di coprire bene tutti i settori del mercato librario.»

prettamente universitaria – la Bicocca – dove c'è la nuova università di Milano con le facoltà di Psicologia, Scienze della formazione, Economia. Questa è in sintesi la storia della libreria Cortina.

Come è organizzata ora la libreria? Qual è il settore più vivo? C'è una linea di continuità con l'origine?

La libreria ha avuto fin dall'inizio una forte vocazione universitaria, con una predilezione per la medicina. E infatti abbiamo un intero piano dedicato ai libri di medicina: libri di testo, libri universitari, per medici, per professionisti, sia in italiano sia in inglese. Questa vocazione è rimasta molto forte, e attualmente questa libreria è la più fornita d'Italia, e forse anche al di fuori. Poi col tempo si è aperta al settore della psicologia, grazie alla nascita nel 1980 della casa editrice Raffaello Cortina che nei primi tempi era specializzata in libri di psicologia, psicoterapia, psicoanalisi e psichiatria. È anche una libreria di profondità di catalogo, abbiamo interi cataloghi sia di piccoli sia di grandi editori. Abbiamo la pretesa di coprire bene tutti i settori del mercato librario: i titoli in questa libreria sono oltre centomila e, se sommiamo quelli delle altre, arriviamo a circa centocinquantomila-duecentomila. C'è anche un settore giuridico molto sviluppato, grazie alla vicinanza con la facoltà di Giurisprudenza, e un importantissimo settore di filosofia, storia e scienze umane – in parallelo con la vocazione della casa editrice Raffaello Cortina.

La nascita della casa editrice con una vocazione universitaria così forte ha cambiato il modo di lavorare della libreria?

In realtà la vocazione universitaria è sempre stata molto forte, anzi, come dicevo, è nato tutto come libreria

universitaria. La casa editrice ha sempre vissuto di vita autonoma. Già negli anni Sessanta-Settanta la libreria si è strutturata con l'idea – che continua ad avere – di accogliere più libri possibile. È una libreria in cui fino agli anni Ottanta, forse fino ai primi anni Novanta, non esistevano le rese. Per cui anche adesso concetti come l'indice di rotazione – di cui tanto si parla ai corsi per librai – sono aspetti di cui teniamo conto ma non in maniera meccanica, né costituiscono punti fondamentali del nostro lavoro, che per noi librai in Cortina sono lavorare con competenza e con l'idea che innanzitutto i libri ci devono essere. Se un libro rimane invenduto dopo sei mesi, non è detto che non si venda più, che sia un libro morto, anzi una delle caratteristiche che i nostri clienti apprezzano molto è che qui trovano tanti libri – anche quelli più curiosi, particolari. Capita spesso per esempio che un cliente, che ha fatto il giro delle librerie del centro, arrivi infine da noi e veda che il libro che cercava c'è. L'idea quindi è che il libro da noi ci deve essere.

Se dovessi dare dei numeri così a braccio: come vi dividete, in percentuale, tra fiction e non fiction?

Anche la narrativa ha una sua profondità di catalogo, ha uno spazio molto importante all'interno della libreria. I romanzi sono infatti i primi libri che si vedono entrando. Se vogliamo dividere molto grossolanamente narrativa e saggistica all'interno della libreria, potrebbe essere un trenta per cento di narrativa e un settanta per cento di saggistica.

La libreria è frequentata in particolare da universitari? Qual è la clientela tipica?

Gli universitari sono una parte importante, naturalmente. E i periodi in cui lavoriamo molto con

«Se il lettore è abituale e sa dove sono i romanzi, si diverte a passare il tempo a spulciare tra gli scaffali e ne riemerge soddisfatto perché ha trovato una perla che forse non avrebbe mai pensato di recuperare.»

l'università sono due: all'inizio dei corsi e nel momento in cui finiscono e bisogna studiare per gli esami. Ma oltre agli universitari ci sono i cosiddetti lettori forti – l'espressione mi ha sempre fatto ridere, mi immagino Braccio di Ferro che legge la



Recherche, però esistono eccome, e qui in libreria spesso i miei interlocutori ne fanno molto più di me su un determinato argomento, e quindi sono io a imparare da loro. L'aspetto più interessante è lo scambio, quello che si può imparare da questi lettori. A volte la varietà di richieste può diventare paradossale. Per esempio, l'altro giorno, nel giro di un quarto d'ora si sono rivolti a me nell'ordine: un cliente che cercava un libro sugli aspetti fiscali delle associazioni sportive, poi un ragazzo, un dottorando credo, che stava facendo una ricerca sulla decolonizzazione e il concetto di negritudine con particolare riferimento ai Caraibi, subito dopo una signora che aveva letto una recensione su un libro giallo ambientato a Milano ma di cui non ricordava nulla, e infine una ragazza che cercava «*Side Heart*, quel romanzo recente sull'India con Buddha in copertina» – ci ho messo dieci minuti per capire che voleva *Siddharta*. Quello che si impara del mestiere del libraio in una libreria come questa è la capacità di ricerca, la capacità di avere una visione, di farsi venire in mente proprio in quel momento gli editori che trattano il tema richiesto. È una competenza superficiale, e non può essere altrimenti d'altronde, ma ti permette di lavorare, e quando si comincia un discorso con il cliente è bello arrivare a individuare qualche titolo che possa effettivamente rispondere alla sua richiesta. Tra l'altro, serve anche ai clienti stessi: se sei bravo li aiuti a precisare il tipo di indagine sui libri, li aiuti a orientarsi nella bibliografia. Si lavora insieme. Ho un gruppetto di clienti costruito negli anni con cui ci si intende. Mi è anche capitato che qualcuno mi abbia regalato un libro. Con questi lettori è interessante il consiglio, che può diventare reciproco.



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 qui? Come si muovono in libreria, tra gli scaffali, chiedono consigli, osservano i libri, si fermano a leggere, entrano senza nemmeno girare e chiedono direttamente il libro che cercano?

Tenderei a considerare tutti lettori. Possiamo distinguere tra il cliente e il lettore abituale che si sa muovere in libreria in un certo modo. Oltretutto qui si apre un altro discorso: la nostra libreria è abbastanza complicata, non permette tanti movimenti, a meno

che non si viaggi tra i titoli di novità che sono sempre ben visibili. È difficile che un cliente o un lettore possa fare del tutto da sé, quindi il rapporto è quasi sempre diretto: otto clienti su dieci mi chiedono il libro perché non potrebbero cavarsela da soli... a volte non me la cavo neanche io da solo! Per la parte della narrativa – soprattutto delle novità – è più semplice. Se il lettore è abituale e sa dove sono i romanzi, si diverte a passare il tempo a spulciare tra gli scaffali e ne riemerge soddisfatto perché ha trovato una perla che forse non avrebbe mai pensato di recuperare. Però questa libreria non nasce come libreria di self service, e non lo è nemmeno adesso. Riprendendo la distinzione di prima, potremmo dire che questa non è una libreria dove è difficile che si capiti per caso, perché questa non è una zona di passaggio, benché sia in centro, e quindi la clientela di passaggio è abbastanza rara. È sicuramente una libreria di lettori.

Tornando alla sezione narrativa: il suo spazio com'era all'inizio? Ci sono differenze con lo spazio dedicatogli nella libreria attuale?

È sempre rimasto così dagli anni Ottanta. Da quell'epoca c'è sempre stato un ampio catalogo di narrativa e di saggistica. Quello che è cambiato negli ultimi anni – anche perché è cambiato il mercato – è la verticalità o l'orizzontalità della vendita, nel senso che ormai è difficile avere titoli che vendano centinaia di copie. Nel nostro caso è molto più orizzontale, anche perché è cambiato il tipo di clientela che viene da noi. Il best seller qui è sempre meno importante perché il lettore di best seller viene assorbito dalle librerie di catena o dal web. Poi, per fortuna, i picchi ci sono anche qui, ma abbiamo un tipo di lettore diverso, che non compra particolarmente i libri da classifica. Quando vado a vedere la classifica dei libri più venduti settimanalmente, dei primi quindici solo due o tre vendono bene anche nelle nostre librerie. Naturalmente i libri che sono in classifica li abbiamo tutti, però il nostro lettore è diverso. Quando esce il nuovo di Camilleri, è primo in classifica anche da noi. Lo stesso vale per la saggistica con Rovelli. Però

quando esce Fabio Volo è difficile che sia il primo nelle nostre vendite, anche se lo vendiamo. Stessa cosa per *La ragazza del treno*.

Quali sono i titoli di saggistica e narrativa più venduti dell'ultimo periodo?

Tra i titoli di saggistica più venduti ci sono Carlo Rovelli, Andrea Marcolongo e Nicola Gardini. Questi ultimi due sono fenomeni interessanti perché sono popolari ma anche di livello. Abbiamo anche *Atene, la città inquieta* di Mauro Bonazzi, che insegna Filosofia antica e che scrive periodicamente sul «Corriere della Sera». Tra i libri in classifica c'è anche *Pensieri di uno psicoanalista irriverente* di Antonino Ferro edito da Raffaello Cortina. È un libricino molto tecnico ma anche molto brillante sul

in cui è più popolata è l'orario di pranzo e poi dalle cinque fino alla chiusura. Questo perché più che un quartiere di residenza è una zona di uffici, e quindi è l'ora in cui le persone si muovono di più.

Oltre alle tre librerie Cortina, siete piuttosto strutturati anche nella vendita on line, attraverso il vostro sito. Che tipo di clienti preferiscono questa modalità? Come vi difendete da Amazon e ibs?

Qualche anno fa, quando abbiamo aperto il nostro portale, abbiamo scelto di fare un lavoro molto specifico per la vendita on line, lavorando sulla catalogazione, sulla divisione in settori dei singoli libri: abbiamo deciso di vendere on line solo alcuni settori storicamente forti per la libreria, quali medicina, psicologia e veterinaria. Abbiamo aperto un sito

«Quando vado a vedere la classifica dei libri più venduti settimanalmente, dei primi quindici solo due o tre vendono bene anche nelle nostre librerie. Naturalmente i libri che sono in classifica li abbiamo tutti, però il nostro lettore è diverso.»

lavoro dello psicoanalista. E il *Dsm-5, ovvero il Manuale statistico e diagnostico dei disturbi mentali*, che è un titolo da qualche migliaio di copie di vendita – anche se è per professionisti e psichiatri. Per quanto riguarda la narrativa, invece, si vendono molto bene Kent Haruf e Annie Ernaux, che modestamente, nel nostro piccolo, abbiamo cominciato a consigliare prima che diventassero piccoli fenomeni editoriali in Italia. E poi c'è il nostro Michele Mari, che insegna qui davanti e qualche tempo fa passando in libreria si è detto stupito di essere ancora «orizzontale», nel senso che il suo ultimo romanzo, non più recentissimo, era ancora esposto di faccia sul tavolo.

C'è una fascia oraria in cui la libreria è più popolata?
La libreria fa tutti i giorni orario continuato. L'orario

dedicato a questi argomenti – che presto amplieremo ad altri settori scientifici – scegliendo volutamente di non mettere on line tutta la libreria, l'intero catalogo, in quanto c'erano ibs e Amazon, per cui avrebbe avuto poco senso andare a fare concorrenza su tutto a questi colossi specializzati nella vendita on line. Quindi abbiamo scelto di puntare su alcuni argomenti e abbiamo lavorato a una catalogazione che è solo nostra, fatta con cura e attenzione. Il professionista, lo psicologo e il medico si riconoscono di più navigando nel nostro portale rispetto ad altri siti; oltre a un'offerta più ampia hanno una maggiore facilità a riconoscersi nei percorsi offerti dal nostro sito. Il difetto di tutto questo è che la nostra libreria, la libreria fisica, ne soffre: viene infatti identificata, da chi guarda il sito, come una libreria tecnica,

di medicina e psicologia, anche se noi cerchiamo in tutti i modi di spiegare che la nostra libreria è anche molto altro. Ma questo succede anche qui: spesso alcuni clienti si stupiscono di trovare romanzi.

Come sono i rapporti con i promotori?

Il rapporto con i promotori è strano. Ma ancora più strano è il rapporto tra gli editori e i promotori, e secondo me è più difficile ora che in passato, perché soprattutto i grandi gruppi editoriali sono sempre un po' indecisi sul lavoro promozionale, se il promotore serva o meno. I promotori sono molto diversi tra di loro ovviamente, e negli ultimi anni ho notato un ritorno di persone più competenti e attente. Per me il promotore è indispensabile sotto molti punti di vista: se parliamo del mercato universitario, ci è utile avere notizie sulla disponibilità del testo adottato e sui tempi di ristampa – se un libro manca, il promotore per noi è il tramite non solo per ottenere informazioni, ma anche per segnalare a nostra volta la necessità della ristampa di un libro o l'adozione di

un testo all'università; per quanto riguarda il promotore non universitario, il rapporto è diverso, perché si basa soprattutto sulla prenotazione delle novità con la segnalazione dei titoli su cui l'editore stesso punta e che anche noi teniamo d'occhio, mentre le dinamiche di rifornimento dei libri sono ormai molto cambiate. Ricordo il tempo in cui i promotori passavano regolarmente in libreria a fare la cosiddetta «spunta», ovvero a proporre di rifornire quello che era stato venduto del loro catalogo... ti parlo della preistoria! Naturalmente non avviene più così.

In fase di prenotazione si riesce a ottenere qualcosa soprattutto dai promotori che hanno meno editori e che possono permettersi di mandare l'estratto del libro o il libro in anteprima, che hanno la segnalazione dell'editore o che hanno addirittura avuto un incontro con gli autori. Con questi promotori si può avere un dialogo più ricco sui libri in uscita; invece ci sono quelli che hanno cinquanta editori e in quel caso bisogna sapersi districare perché il loro apporto è minore. Un altro aspetto sempre più rilevante





del rapporto con i promotori è la discussione degli aspetti commerciali: in questi anni di crisi profonda per il mercato è fondamentale per la sopravvivenza della libreria discutere e trattare le condizioni commerciali, la scontistica e le campagne promozionali; ha tutto un'importanza maggiore rispetto a qualche anno fa.

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

Il rapporto diretto con gli editori è veramente minimo. Certo, alcuni editori milanesi, anche importanti, sono nostri clienti, con loro un rapporto c'è. È

interessante notare come negli ultimi anni, soprattutto alcuni piccoli editori – nuovi editori di narrativa che nascono con tanta passione e stanno ottenendo buoni risultati – stiano tornando ad avere attenzione per le librerie indipendenti e per la loro sopravvivenza. Il fatto di incontrarsi direttamente in libreria serve a entrambi, perché ci si rende conto che è utile vedere sul campo cosa succede ai libri nel punto finale della filiera. Anche per il libraio è un'occasione importante per scoprire nuovi testi, nuovi autori.

Hai sempre lavorato qui o hai fatto prima esperienza in altre librerie? Qui che tipo di libertà hai?

«È interessante notare come negli ultimi anni, soprattutto alcuni **piccoli editori** – nuovi editori di narrativa che nascono con tanta passione e stanno ottenendo buoni risultati – stiano tornando ad avere **attenzione** per le librerie indipendenti e per la loro sopravvivenza.»

A Brescia ho lavorato per un breve periodo a Libraccio e poi per un paio di anni alla libreria Feltrinelli. Anche quella dimensione è ormai molto cambiata. Quando sono venuto a lavorare qui mi occupavo principalmente del reparto di psicologia; mi occupo ancora di quello ma anche di tutta la libreria in generale, e non solo di libri. Qui ho grande libertà di scelta e insieme a due miei colleghi di lunga data abbiamo definito una linea riconoscibile – in cui ci riconosciamo noi stessi –, che è quella in cui si riconosce anche il nostro proprietario-editore-libraio. È



una linea su cui abbiamo molta libertà, sia per quanto riguarda la scelta dei titoli sia per l'esposizione delle novità. Ognuno di noi tre ha la sua competenza specifica ma con il tempo siamo diventati interscambiabili. Sempre nell'ottica di essere il più possibile dei librai competenti che conoscono i libri e gli autori.

Il libraio è come un grande direttore editoriale che dispiega le sue collane e i suoi libri. Ti riconosci in qualche modo in questa descrizione?

In qualche modo sì. Un'altra metafora che mi proponeva qualche giorno fa il mio collega Pietro rispetto all'idea che si ha del libraio al di fuori del mondo delle librerie – che per molti è quella di una persona che legge tanto, il che è vero ma non è solo quello – è l'immagine del ristorante: al ristorante c'è un menu, i libri sono il menu della libreria e il libraio è il maître che propone le specialità della casa, ma poi c'è la cucina, la parte che non si vede e che è il luogo in cui accade tutto; nel caso di una libreria c'è tutto un lavoro che non si vede immediatamente ma che è la sostanza del mestiere del libraio.

È cambiato il tuo modo di leggere da quando sei libraio?

Sì. La mia lettura è cambiata, in senso professionale: ho sviluppato una capacità di lettura diversa, che non è necessariamente leggere un libro da capo a fondo per piacere, ma è leggere in modo più mirato, per avere una visione complessiva del tenore del libro e della scrittura. È una cosa che si impara a fare. Dall'altra parte è interessante il rapporto con un editore di saggistica di livello come Raffaello Cortina che permette di imparare a riconoscere la qualità del libro, la qualità delle bibliografie, e a distinguere un libro valido a partire da alcune caratteristiche strutturali del libro stesso. Ho maturato una capacità critica maggiore rispetto a qualche anno fa, proprio grazie a questo tipo di lettura professionale. Piccola nota a margine: ci sono ancora le persone che in libreria mi chiedono tra lo stupito e l'incredulo se li leggiamo davvero tutti i libri che abbiamo.



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? Cosa c'è sul tuo ora?

Essendo disordinato, sul mio comodino può esserci di tutto. Tendenzialmente ci sono i libri che ho comprato di recente e che mi incuriosiscono di più: li sfoglio e contemporaneamente leggo altri due libri. Poi i libri si accumulano e quando sistemo il comodino ritrovo libri che avevo dimenticato di avere. Al momento sul mio comodino ci sono *Bersaglio notturno* di Carlos Piglia, *L'infortunio* di Chris Bachelder, *Fra terra e mare* di Conrad, *Incontri coi selvaggi* di Jean Talon, *Galizia* di Martin Pollack e *Estrosità rigorose di un consulente editoriale* di Manganelli. Più l'ultimo «Texone».

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

Non mi occupo della libreria a casa, e quando me ne occupo creo solo confusione perché lascio i libri ovunque e poi non li ritrovo. Quando tre anni fa abbiamo cambiato casa, siamo partiti proprio dalla libreria, organizzando il nuovo spazio in base alla quantità di scaffali che volevamo per i libri. Per la prima volta, ma non so per quanto durerà, abbiamo più scaffali che libri! Il centro di tutta la casa è la libreria. In questo periodo è organizzata in modo piuttosto basilare, con una divisione tra narrativa, saggistica e fumetti, e poi in ordine alfabetico per autori – dopo aver fatto diversi tentativi di suddivisione in aree geografiche.

Tornando alla libreria, fate presentazioni, organizzate iniziative particolari?

Purtroppo no, per questioni di spazio, ma ci rendiamo conto che sarebbe una cosa molto utile da fare. Stiamo pensando di utilizzare lo spazio esterno tra noi e l'università, coinvolgendo naturalmente

quest'ultima. Sarebbe bello poter organizzare presentazioni e altre iniziative, è una cosa di cui sentiamo la mancanza, e in questi ultimi anni uno dei problemi maggiori delle librerie è attirare il pubblico. È un problema generale, dovuto all'affermarsi delle vendite on line, ma colpisce più nel particolare le librerie. Riportare le persone in libreria è una questione sempre più centrale per la sopravvivenza. Le iniziative possono aiutare, non solo per il valore dell'evento in sé ma perché le persone poi si ricordano della libreria come di un luogo in cui vale la pena andare, e così tornano a trovarci. Negli ultimi anni ho notato che il numero di persone che fanno un giro in libreria è nettamente diminuito, anche le librerie di catena – quelle che funzionano – sono diventati dei non-luoghi, in aree di passaggio come le stazioni, gli aeroporti o le vie commerciali. Il giro in libreria non è più un'abitudine diffusa, e così è in parte anche da noi, dove molte persone vengono appositamente, anche da lontano – storicamente il sabato qui in libreria è il giorno dei medici svizzeri. Su internet si possono avere molte informazioni sui libri, in tempi rapidi e

senza muoversi, e quindi il piacere di andare in libreria a vedere le nuove uscite è diminuito. Quello che noto inoltre con gli universitari è che entrano perché devono comprare un testo d'esame ma non sembrano incuriositi da altro, a volte nemmeno da quello. Sempre più spesso, dopo averlo guardato e soppesato, me lo restituiscono dicendo: «Grazie ci devo pensare» (viene da dire: già, ma pensare a cosa, visto che per fare l'esame te lo devi leggere?). Per fortuna – e da libraio mi fa molto piacere – c'è invece una piccola percentuale di studenti che vedi crescere e che nel tempo sono diventati lettori, con cui instauri anche un dialogo. Però sono pochi rispetto al pubblico che entra e compra solo il libro che gli interessa; è un rapporto che inizia e finisce lì. In libreria, ma soprattutto nelle vendite on line, abbiamo notato che quando con i clienti si stabilisce un rapporto diretto, per email o per telefono, le persone sono felicissime di trovare un interlocutore preparato e di avere un contatto più umano. È un aspetto molto importante su cui possiamo e dobbiamo lavorare per farci conoscere come libreria fisica e per sopravvivere.

