

Diderot

# retabloid

maggio 2019

«Accogliere lo Straniero in quanto tale e dare ospitalità alla sua creatività ed espressività senza cedere a una traduzione assimilante ed etnocentrica è possibile.» **Franca Cavagnoli**



Flora Annie Steel, scrittrice inglese, ha vissuto per più di venti anni nel Punjab, dove ha tratto ispirazione per le sue opere (tra cui *Fiabe indiane dei cinque fiumi*, Nuovi Equilibri, 2007) e dove si è occupata di istruzione e di questioni femminili.



Luca Romiti è nato a Roma nel 1990. Si è laureato in Lettere moderne a Roma e dopo una breve incursione nella piccola editoria a Milano ha concluso gli studi a Bologna. Col racconto *Bologna è un enorme posacenere* ha vinto l'undicesima edizione di 8x8.



Andreea Simionel è nata nel 1996 in Romania e vive a Torino da quando aveva undici anni. Dopo il liceo scientifico si è iscritta a Lettere. Ha pubblicato un piccolo libro con Gemma Edizioni, e suoi racconti sono apparsi su «Tuffi», «Narrandom», «effe».



Anna Siccardi è laureata in Filosofia alla Statale di Milano, diplomata in drammaturgia alla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi e in Arte moderna presso il Sotheby's Institute of Art di Londra. Il suo primo romanzo uscirà all'inizio del 2020.

**retabloid** – la rassegna culturale di Oblique  
maggio 2019

Il copyright dei racconti, degli articoli e delle foto  
appartiene agli autori.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,  
illustrazioni.

Regolamento su [oblique.it](http://oblique.it).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

[redazione@oblique.it](mailto:redazione@oblique.it)

# Not

• • •

## Intervista a Corrado Melluso

a cura di Alice Paoli e Giulia Vallone

---

*Come nasce Not e qual è la sua linea editoriale?*

Ognuno dei fondatori naturalmente la racconterebbe in maniera diversa. Da parte mia posso dire che, prima di tutto, ne ho discusso con Valerio Mattioli, col quale ci conosciamo da anni, abitando entrambi a Roma est: stavamo lavorando al suo *Superonda*, uscito con Baldini+Castoldi – per la quale lavoravo al tempo – e abbiamo cominciato a ragionare su cos'è il comparto editoriale, a cosa servono i libri. Baldini+Castoldi è una casa editrice molto classica, anni Ottanta, in un certo senso, in cui si dà per scontata una finta verità che si ripete spesso, ovvero che si fanno i libri vigliacchi, i blockbuster, le biografie dei personaggi televisivi, perché poi questo consente di pubblicare cose più nobili; bene, questa è una stronzata assoluta. Fare quei libri, i romanzi di Faletti, l'autobiografia di Mara Maionchi, il libro di *MasterChef*, rende impossibile fare gli altri, perché danno una connotazione al marchio editoriale che è impossibile, alla lunga, scrostare, ridirezionare. I giornalisti letterari un romanzo culturale se lo aspettano da Adelphi, da Einaudi, non dal tuo marchio che nel frattempo fa il libro di *MasterChef*. E quel libro a cui tenevi moltissimo e che credevi centrale nel racconto e nell'analisi del presente finisce per passare inosservato.

Ci siamo quindi ritrovati a ragionare su come imporre certi libri che stavo già pubblicando lì dentro, come quelli di Bifo, *Il lavoro ombra* di Craig Lambert, *Inox* di Eugenio Raspi, *Un'Odissea minuta* di Daniel Di Schüler: una serie di libri molto politici che però non arrivavano. Allora abbiamo tentato di ragionare fuori dalle regole classiche del mercato

editoriale, e ci siamo interrogati sull'utilità effettiva dei libri, sul loro possibile uso nella società contemporanea, considerando per esempio come grossa parte dell'intrattenimento, quella che una volta era appannaggio della letteratura popolare, dei romanzi storici, dei noir, dei fantasy, sia stata sussunta in altre forme di intrattenimento come Netflix, i videogiochi – io sinceramente non ho tanto bisogno di un libro di avventura se nel frattempo esce *Red Dead Redemption 2*. Ci siamo concentrati quindi non sul mercato strettamente editoriale, ma sul panorama socioculturale complessivo; abbiamo riflettuto, per esempio, sul fatto che in Italia non ci sono mai stati così tanti laureati, non c'è mai stata un'alfabetizzazione così alta, non si è mai letto tanto (considerando anche la lettura in internet).

Abbiamo pensato che fosse il tempo di iniziare a pubblicare libri anche noiosi, magari, astratti, filosofici, schizoidi, che però avessero un certo tipo di cogenza storicoculturale. E se ci pensate nei cataloghi di gran parte degli editori questo concetto manca quasi del tutto: il criterio della cogenza è praticamente sparito, lasciando spazio soltanto all'opportunità commerciale immediata. Il giallo va bene per tutte le stagioni, così come il romanzo sentimentale, e anche, tutto sommato, quella saggistica di cassetta, oggi tanto popolare, che verte tutta su un piano etico e che o scade immediatamente oppure rimane banalmente astratta.

Volevamo intervenire, coi nostri libri, sul dibattito pubblico, sull'agenda culturale complessiva attraverso quello che pensiamo, e oggi possiamo dire – ed è probabilmente una delle cose più rare per un editor

– di non vergognarci di nessun libro che pubblichiamo, anzi, di più: di esserne orgogliosi.

*Come si inserisce il progetto all'interno di Nero?*

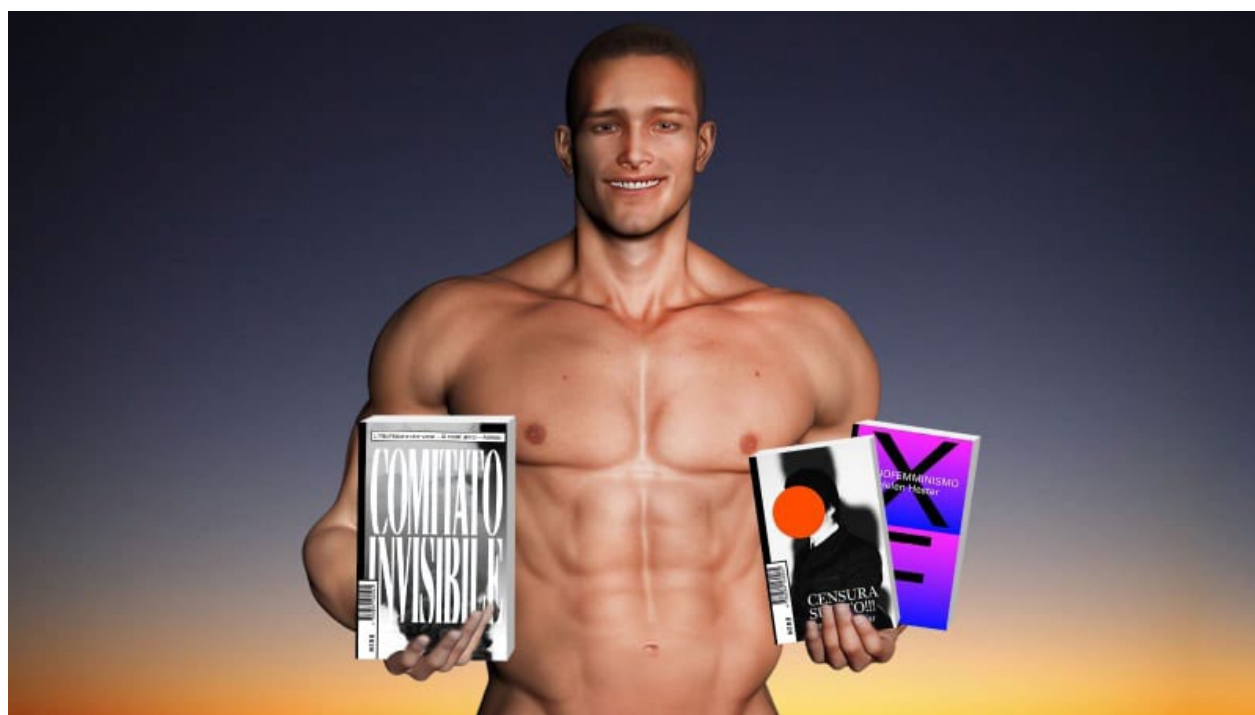
Nero stava già facendo questo discorso con gli strumenti linguistici dell'arte contemporanea, che peraltro è sempre più politica e va via via inglobando istanze che provengono da un certo tipo di saggistica – penso ai rapporti tra Timothy Morton e l'arte contemporanea –, ma lo fa appunto con altre allegorie, con altri linguaggi.

Penso a Gustav Metzger, che con Nero ha pubblicato *Act of Perish! A Retrospective*: un artista assolutamente politico, che ha addirittura dato fuoco alle proprie opere per protestare contro la guerra in Vietnam; oppure potrei parlare di Giuseppe Stampone, che ha fatto per Nero *Odio gli indifferenti*, una semplice sequenza di bandiere, quelle dei paesi che hanno vinto il Nobel per la pace: sfogliandolo ti rendi conto che a vincerlo sono stati, anno per anno, tutti i paesi più guerrafondai. Oppure libri come *Il*

*soliloquio di re Leopoldo* curato da Elisabetta Benassi – e in generale l'opera di Elisabetta Benassi, che rientra perfettamente in questo ambito tematico.

Abbiamo tentato di mettere insieme le due cose, riportando Nero in Italia, una casa editrice che guardando al mondo dell'arte si muoveva, dal 2004, su un mercato più internazionale che nazionale – quasi tutti i libri del catalogo d'arte sono in inglese, e distribuiti all'estero da distributori come Les presses du réel per il mondo francofono, Vice Versa per la Germania, Dap per gli Stati Uniti. Abbiamo quindi stretto dei rapporti di promozione e distribuzione in Italia, abbiamo riportato quel catalogo nelle librerie Feltrinelli, e nelle librerie indipendenti.

È ricominciata un'interlocuzione con i lettori italiani intanto attraverso la rivista, e poi con i libri di **Not**, che è l'acronimo di Nero on theory – proprio a sottolineare la linea di continuità tra il catalogo d'arte e questa nuova collana. Volendo fare un discorso culturale, di intervento politico – che poi tutto è politico, qualsiasi cosa si pubblichi, e le major





dovrebbero ragionare più su questo fatto –, la rivista è fondamentale. L'idea è di sviluppare un percorso quotidiano che trovi poi un'incarnazione cartacea una volta al mese, non tanto in una collana di libri quanto piuttosto in una sorta di mensile, come la periodica mondadoriana di un tempo, in cui però non si fanno gialli, non si fanno romanzi di fantascienza (se non qualcuno), ma soprattutto saggistica. Infatti i nostri libri sono numerati, hanno una sequenza che per noi dovrebbe comporre un discorso di senso che si va sviluppando pubblicazione dopo pubblicazione. Spero che si noti, ma probabilmente no.

*La collana nasce con un'attenzione evidente verso la politica e la contemporaneità, con la volontà di portare anche in Italia testi che rappresentino un pensiero radicale: quali sono stati i vostri riferimenti? E a quali lettori dunque vi rivolgete?*

Intanto tutto è politico, ogni pubblicazione è politica, anche quelle che non lo sembrano. Faccio un esempio: nel momento in cui oggi, nell'Italia del 2019, io pubblico un giallo ambientato nella comunità cinese di Milano, questa potrebbe sembrare semplicemente una scelta che vuole sfruttare un'opportunità commerciale, perché i gialli solitamente vanno bene; bisognerebbe però considerare quanto il cercare il marcio in quella comunità migrante stuzzichi un certo umore politico diffuso attualmente, il fascioleghismo insorgente. Non si tratta quindi di una pubblicazione neutra, apolitica, non è mero intrattenimento, è un intrattenimento che ti rientra dalla finestra come intervento politico che asseconda delle logiche e degli umori generali senza combatterli.

L'indipendenza delle case editrici, secondo me, si misura più in questo che nella proprietà: quanto riesci a essere indipendente rispetto alla temperie culturale che hai intorno, quanto fai cose che ti sembrano utili, e pubblici libri per necessità culturale e non per possibilità commerciale. Questo per me è essere indipendenti.

Dopodiché, non vogliamo ingabbiare il nostro pubblico in un target di mercato esattamente per questo

«Tutto è politico, ogni pubblicazione è politica, anche quelle che non lo sembrano.»

motivo. Una delle considerazioni fatte mentre stavamo decidendo di pubblicare *Inventare il futuro*. Per un mondo senza lavoro era: il reddito universale di base era una parola d'ordine della sinistra, pensiamo al «salario sociale» di Rifondazione comunista, alla tradizione antilavorista, che agiva già negli anni Settanta (e di cui Bifo è stato uno dei primi portavoce in Italia), a un certo punto però quell'idea è stata pervertita sotto forma di reddito di cittadinanza ed è diventata dei Cinque Stelle; mentre nel frattempo la sinistra parlamentare si è riallineata su posizioni lavoriste neoliberali, che per noi non sono più di sinistra e peraltro rendono orfana un'intera parte di elettorato, di popolazione, di persone che potrebbero guardare le cose in maniera diversa.

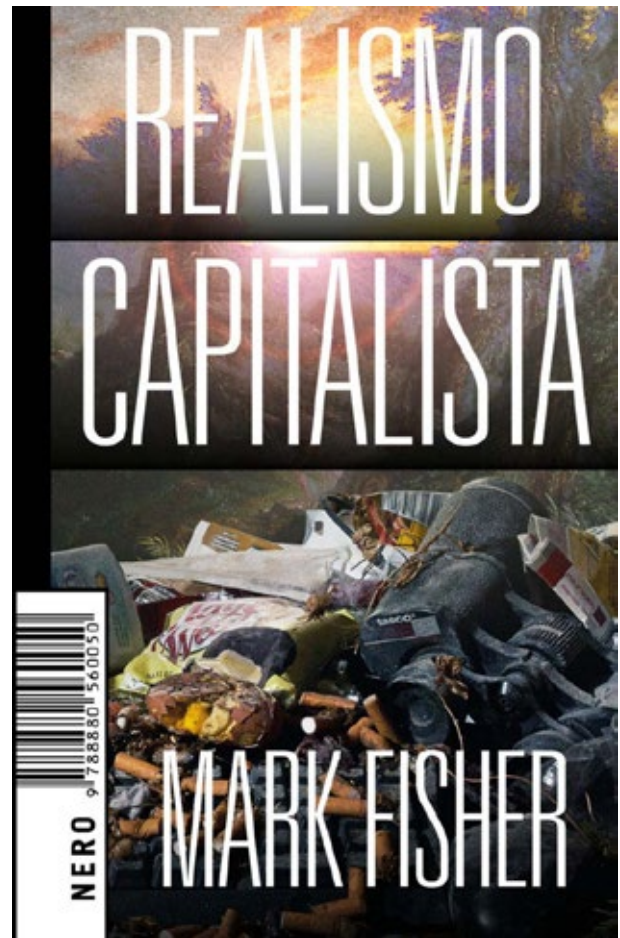
La radicalità in questo senso è quasi etimologica: tentare di tornare alle radici dei problemi, delle cose, e analizzarle al netto di tutte le sovrastrutture che un certo comparto culturale – che alla lunga ha finito per occupare l'intero spazio pubblico inteso come «sinistra» (ma solo per autoattribuzione) – gli ha messo sopra in questi anni.

*Tornando alla distribuzione, che hai citato prima, per i vostri libri vi affidate a un grande distributore come Ali, ma proponete anche una formula di contatto diretto con i lettori, quella dell'abbonamento: è una scelta che deriva da una iniziale volontà di autodistribuzione, oppure siete partiti fin da subito con questa idea? Ha portato buoni risultati?*

Sapevamo che arrivando in libreria non avremmo avuto le pile di libri, che non avremmo avuto interi tavoli con le nostre pubblicazioni, e quindi abbiamo dovuto ragionare su due piani. Da un lato, ci siamo rifatti alla formula classica, in cui il promotore e il

distributore fanno il loro lavoro, anche se naturalmente è più semplice andare da loro e dire «questo è un legal thriller, prenotalo» rispetto a dire «questo è un trattato di demonologia medievale, prenotalo». Con la promozione abbiamo quasi un accordo: se capiscono un libro che pubblichiamo me lo dicono, perché significa che dobbiamo preoccuparci, c'è qualcosa che non sta andando come dovrebbe. Dall'altro, pensiamo la collana appunto come un mensile, quindi l'idea degli abbonamenti è stata una delle prime cose che ci è venuta in mente, anche perché crea un certo tipo di affezione: noi abbiamo forse pochi lettori, a livello numerico, ma affezionatissimi. I nostri libri hanno una media di vendite di 2000-3000 copie (che non è pessimo per l'editoria generale) ma parlano

magari a un totale di 5000 persone. Non tentiamo di essere ecumenici, sia perché altrimenti dovremmo disinnescare in parte le istanze che proponiamo, sia perché crediamo sinceramente che si faccia un lavoro culturale migliore nel prendere un libro che avrebbe venduto quattrocento copie di gran valore e nel fargliene vendere 3000 rispetto al prendere un libro che ne avrebbe vendute 200.000 e nel fargliene vendere 250.000. Questo è un lavoro che fanno i grandi editori rubandosi il bestsellerista a vicenda di continuo: ci sono i Carofiglio che cambiano casa editrice costantemente perché si pensa che l'editoria sia prendere un grande autore e farlo vendere ancora di più. Se pensi invece di agire sul contesto culturale che hai intorno finisci per fare un altro lavoro.



«Entrando in libreria con un libro, il primo di una collana, e poi col secondo, e poi col terzo, ma con un catalogo tutto da costruire, una cosa non potevamo permetterci: **la classicità.**»

*Parliamo delle vostre copertine, tutte dal forte impatto visivo: chi si occupa del progetto grafico?*

Internamente se ne occupano Federico Antonini e Francesco de Figueiredo, l'art director, che si occupavano già dei libri d'arte. Le nostre copertine nascono anche da una considerazione commerciale: entrando in libreria con un libro, il primo di una collana, e poi col secondo, e poi col terzo, ma con un catalogo tutto da costruire, una cosa non potevamo permetterci: la classicità. Se avessimo fatto come Sellerio, editore che ha tutta quanta la mia stima, e che può garantirsi quell'uniformità estetica perché ha una tradizione lunghissima, o Adelphi, che ha una riconoscibilità immediata e ancora di più la sicurezza di essere esposto in libreria su un bancale che mostrerà bene o male, come una macchia, l'intero catalogo, noi avremmo un libro, poi due poi tre, e magari divisi tra sociologia, economia, fantascienza, sparpagliati per le librerie, la cui uniformità sarebbe stata impalpabile.

Avevamo invece bisogno di trovare qualcosa che rendesse da un lato riconoscibile la collana, e dall'altro rendesse visibili i singoli titoli. Quindi abbiamo deciso di utilizzare questo foglio di Pvc in copertina – che ci ha dato moltissimi problemi di stampa: abbiamo fatto milioni di mockup, mai visti così tanti –, di non avere un unico formato – ne abbiamo utilizzati due diversi ma ne abbiamo un terzo che prima o poi potremmo usare –, di apporre in copertina, in basso a sinistra, il codice a barre, e per il resto essere del tutto liberi. La decisione del foglio di Pvc viene anche da un'altra esigenza: quasi tutte le case editrici che usano opere d'arte in copertina sono costrette a inserirle in un riquadro e mettere il lettering sopra o sotto, non sull'immagine, perché gli artisti e i musei vietano di intervenire sull'immagine pura. Con

questa soluzione possiamo tenere l'immagine a piena pagina e creare un doppio layer. Questo è anche un modo per poter dialogare con la casa editrice d'arte: abbiamo usato infatti artisti come Jon Rafman, Takeshi Murata, Brenna Murphy e Richard Mosse, che non ci avrebbero consentito di mettere il lettering sopra, se non con questa modalità.

*In questo anno e mezzo di attività di Not, quali sono state per voi le soddisfazioni maggiori?*

Tutto un gruppo di persone, che non sono più soltanto lettori ma amici e complici, si è radunato intorno a questa collana, ed è una cosa molto bella. Anche le presentazioni un po' in tutta Italia, da Roma a Milano a Udine a Bari a Palermo, vanno sempre piuttosto bene e sviluppano un bellissimo dibattito, sono partecipate a livello emotivo, ideale; sembrano quasi assemblee, anzi sono meglio delle assemblee: si arriva a un punto e si è addirittura più complici.

Poi l'impatto che Not ha avuto su un certo tipo di pensiero mainstream: mi ha stupito che *Realismo capitalista*, il primo libro che abbiamo pubblicato, sia stato citato in bibliografia nel libro di Calenda – non che ami particolarmente Calenda, anzi per nulla, però il fatto che si sia interessato a questo piccolo libretto uscito per una minuscola casa editrice mi ha dato un po' il senso delle cose. L'essermi trovato a parlare di antilavorismo insieme a Susanna Camusso mi ha fatto considerare quanto questi temi abbiano una loro cogenza (torniamo al discorso di prima) e che vadano approfonditi.

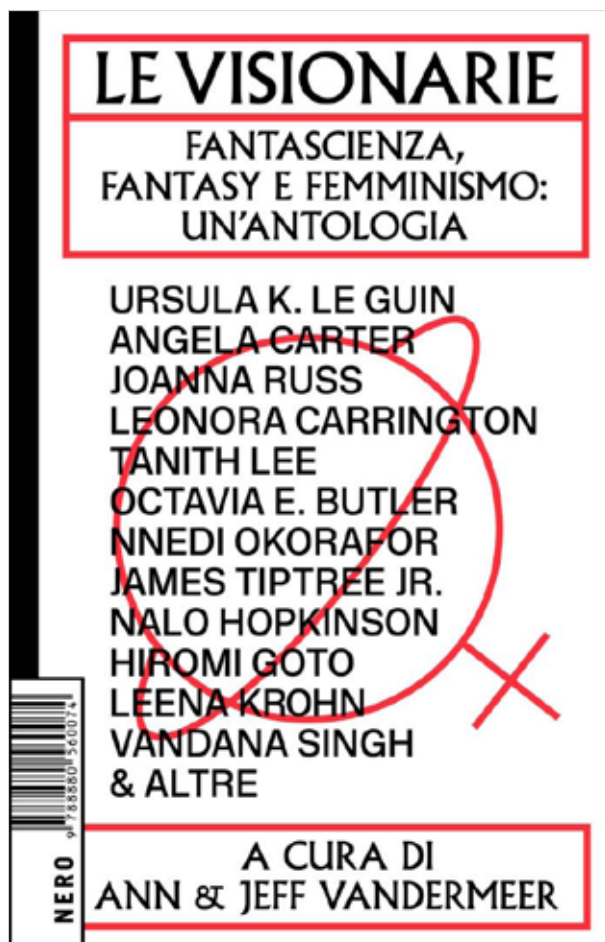
*C'è stato quindi un riscontro interessante?*

Sì, ma anche banalmente a livello di copie vendute, di marketing: il distributore è molto contento, il



promotore pure, e anche se noi non guardiamo soltanto a questi dati, non possiamo non esserne soddisfatti, pur sperando di continuare ad allargare sempre di più il campo... parlando, ragionando insieme.

*Oltre alla dominante produzione saggistica, è in atto un'apertura alla narrativa? Avete pubblicato per esempio l'antologia di racconti «Le visionarie», curata in italiano da Veronica Raimo e Claudia Durastanti: come si lega questa scelta all'impostazione generale del catalogo? Noi facciamo i libri che pensiamo siano necessari. Credo sinceramente che in questo momento una certa componente allegorica non funzioni più, proprio per quel discorso sull'intrattenimento che facevo prima. Un tempo potevano uscire libri come*



*I dolori del giovane Werther e inventare il suicidio moderno, avere un impatto sulla cultura collettiva che oggi i libri non hanno più; lo stesso *Game of Thrones* diventa *Game of Thrones* a traino della serie televisiva, Tolkien torna a essere Tolkien in seguito ai film. Il sistema di assorbimento della funzione allegorica si è proprio spostato e, per buona parte, disinnescato: *Hunger Games*, un libro che diventa famoso appresso a una serie di film, racconta dell'ipercompetizione nel capitalismo contemporaneo, in cui uno sopravvive e gli altri muoiono – non siamo più nemmeno a «gli altri sopravvivono e uno diventa ricco», ma «uno sopravvive e gli altri muoiono» –; e questa allegoria non viene sciolta poi dal lettore, non c'è una presa di coscienza, un'epifania dietro a questo tipo di rappresentazione. Oppure si pensi alle *Cinquanta sfumature di grigio*, un romanzo in cui è la classe dominante a sfruttare sessualmente quella dominata, che però non viene letto in questi termini, e diventa pura fantasticazione esotica.*

Forse è il tempo di utilizzare i libri come luogo di resistenza in cui le cose si dicono «dritte», per come è più semplice dirle, e a volte, dato che tutto è in continua contraddizione, è più semplice dirle attraverso i meccanismi di rappresentazione allegorica. Per esempio, in merito a *La fila* di Basma Abdel Aziz, sarebbe stato molto più strano nella nostra collana un reportage sulle primavere arabe, da un campo profughi nel Nord Africa, un saggio che racconta l'Egitto nella transizione tra Mubarak e al-Sisi, che pubblicare un romanzo come questo, che per noi però quasi non lo è – la forma romanzo viene semplicemente utilizzata per raccontare una cosa che altrimenti sarebbe stata più noiosa, e per questo ci è sembrato efficace farlo. E lo stesso vale per *Le visionarie*.

*A proposito di «La fila» di Basma Abdel Aziz, cosa significa essere al Salone internazionale del libro di Torino con questo libro?*

Si è parlato moltissimo in questi giorni di antifascismo: quel libro racconta cosa succede agli abitanti di un paese che ha l'assoluta sovranità, in cui il



sovrano si è veramente dato, in cui la confessione religiosa è importante nella gestione della quotidianità degli abitanti, in cui il potere dello Stato è coercitivo e violento e fascistoide. Attraverso questo libro riusciamo quindi a raccontare la vita sotto il fascismo, seppur dislocato geograficamente altrove. E penso sia un buon modo anche per affrontare le polemiche che ci sono state in questi giorni: portare Basma, che è un'attivista politica (è finita in carcere quattro volte, l'ultima pochi mesi fa per reati d'opinione), e farle raccontare cosa è l'inferno del fascismo, dalla sua viva voce, dalla sua privata esperienza fisica.

*Avete da poco annunciato la collaborazione con Ratigher per la pubblicazione dei fumetti di Michele Mari. Ci può dire di più?*

Beh, con Ratigher faremo un lavoro piuttosto lungo e serio su Prima o Mai come modalità distributiva e di produzione. E abbiamo deciso insieme a Michele Mari di iniziare con questo libro: sono riduzioni a fumetti di libri che lui ha realizzato lungo tutto il corso della sua vita. *La morte attende vittime* l'ha fatto che aveva otto-nove anni, e poi fino ai venticinque-trenta ha lavorato col fumetto – dentro il libro ci saranno le riduzioni a fumetto di *Dei Sepolcri* di Foscolo, di *Il visconte dimezzato*, di *Uno studio in rosso*, c'è un racconto di Bradbury a fumetti, e c'è quindi anche tutto un rapporto di Mari con un certo tipo di letteratura, il modo in cui la tratta, trasportandola su un altro mezzo. Poi faremo anche probabilmente il libro dei Giovanotti Mondani Meccanici che è il primo esempio di fumetto digitale in Italia: pubblicati originariamente su «Frigidaire», venivano fatti su un Apple II con un procedimento assurdo in cui ogni vignetta era una schermata che veniva poi fotografata, messa su un pannello più grande e rifotografata, per arrivare poi all'impaginazione finale. E poi abbiamo degli altri progetti, tra cui anche la carena di una moto. Prima o Mai ci consente, insomma, libertà assoluta, e quindi di divertirci con dei progetti anche strambi.

*Il catalogo quindi si espande e si diversifica con l'apertura ad altre forme di arte?*

Il punto non è tanto la forma, è il cosa si dice: noi il fumetto l'avevamo già fatto nella collana d'arte, si veda *L'almanacco de I fumetti della gleba* del Dr. Pira – genio assoluto –, non è quindi lo strumento linguistico a creare il recinto all'interno del quale mettiamo poi le cose; ciò che importa è l'istanza che viene portata avanti e il modo in cui trova casa all'interno di Nero.

*Oltre a questo, qualche altra anticipazione sui progetti futuri di Not?*

I prossimi libri saranno *Nuova era oscura* di James Bridle, un libro su come le tecnologie contemporanee ci stanno portando verso una forma di nuovo Medioevo. Poi avremo *Ctrl+C, ctrl+V* di Kenneth Goldsmith, il cui sottotitolo è *Scrittura non creativa*, contro il concetto di scrittura creativa ai tempi del linguaggio di programmazione e di altri tipi di scrittura che diventano composizione collettiva. Avremo *Ballardismo applicato (Applied Ballardism)* di Simon Sellars, tradotto dall'ottimo Luciano Funetta; *Streghe (Witches, Witch-Hunting and Women)* di Silvia Federici, che racconta della caccia alle streghe come prima forma di guerra del capitalismo contro il sapere medico, esoterico, che era diffuso, non proprietario, e come forma di accumulazione primigenia del capitale, di patriarcalizzazione della professione medica, e altro ancora. Poi faremo *Candy Crash Capitalism*, su Marcuse, i videogiochi per iPad e l'ossessione da gamification; un altro libro di Timothy Morton, un altro di Bifo. E poi arriveremo al primo libro da first publisher, scritto da Edmund Berger, di cui poi proveremo a vendere i diritti esteri; saremo però noi a doverlo tradurre per poterlo pubblicare.

Con gli italiani stiamo lavorando soprattutto sulla rivista e con Medusa che è la nostra newsletter sull'Antropocene, curata da Matteo De Giuli e Nicolò Porcelluzzi, che dovrebbero a un certo punto arrivare a un libro sui temi ecologici fatto da loro: il primo italiano finalmente pubblicato da Not.

effequ

• • •

## Intervista a Francesco Quatraro

a cura di Alice Paoli e Giulia Vallone

---

*Partiamo dal logo: cosa rappresenta e perché?*

Il logo – che attualmente è un’evoluzione grafica di quello che è stato all’inizio – è una garzetta, un piccolo airone bianco: se ne trovano in abbondanza nella laguna di Orbetello, dove è nata la casa editrice, fondata da mio padre. Mia madre, che si diletta a disegnare, dipinse una garzetta nell’atto di alzarsi in volo, lui lo trovò un bel simbolo e lo usò come logo; quel disegno è stato poi stilizzato, ne abbiamo fatto un’elaborazione più concreta, più «da brand», e adesso è come lo vedete.

Curiosità: ci siamo trasferiti a Firenze da un anno, e sul Mugnone, il fiumiciattolo che passa vicino alla nostra redazione, in zona Cure a Firenze, ci sono le garzette. L’immagine romantica che vi si può leggere è quella di un uccello, tipico di un territorio, ritratto nell’atto di spiccare il volo: ha delle radici specifiche e simboliche, ma vuole librarsi nell’aria. È un tantino retorico, ma ci si può vendere anche in questa maniera.

*Il forte legame con la Maremma è evidente fin dalla fondazione, ma effequ negli anni ha ampliato la produzione editoriale anche oltre i confini toscani.*

La casa editrice ha una genesi molto particolare: diciamo che se guardo com’è ora e com’è nata vedo due cose completamente, radicalmente differenti. Però è bello che in qualche modo si sia trasferita un’esperienza. **effequ** è nata nel 1995 – io avevo tredici anni, non è che fossi realmente conscio di quello che significasse – con produzioni locali, che volevano raccontare il territorio; adesso è di moda raccontare il territorio, ai tempi non lo era tanto, ma era un chiaro desiderio di mio padre, che ebbe

delle buone idee, anche andando avanti negli anni. La mia esperienza editoriale sta soprattutto nell’aver vissuto, all’inizio, dentro una situazione editoriale artigianale, che però si è andata evolvendo: in questo modo si impara sul campo, oltre ad avere via via delle formazioni più specifiche. Poi è ovvio che da una casa editrice locale a una casa editrice che è distribuita sul suolo nazionale passano un sacco di epoche, che hanno contribuito a formare quello che è più o meno il volto definitivo di effequ – anche se di definitivo probabilmente non c’è nulla, però, ecco, direi che siamo in una fase di assestamento quasi conclusa.

*Cosa ha significato dunque trasformarsi in questo modo?*

Ha significato pensare in modo radicalmente diverso, da un punto di vista editoriale, perché devi cominciare a farti un’idea, anche se quest’idea rimane vaghissima – ce ne rendiamo conto nei riscontri che abbiamo attraverso i social, in cui siamo in contatto con migliaia di persone quasi da ogni parte del pianeta: abbiamo un’idea del desiderio che possa incontrare queste persone, poi all’atto pratico non sappiamo mai realmente qual è, e ogni volta c’è da riscoprirlo. Per cui ha significato mettersi in tanti panni diversi, doversi fare più eterogenei, e soprattutto mettere in discussione quelle che erano le convinzioni su ciò che ci piaceva: il passaggio da quel che ti piace a quel che invece ritieni debba essere pubblicato.

È anche, in qualche maniera, una responsabilità, perché insomma tu stai sprecando della carta in un periodo in cui c’è da salvarla – consapevole che il tuo lavoro verrà consegnato alla memoria collettiva – e



deve veramente valerle la pena, senno' hai compiuto un'operazione che non serviva a niente. C'è anche un equilibrio etico da mantenere in questi casi, e sul piano nazionale questo tipo di etica è senz'altro determinante. Poi c'è tutto un discorso di mercato, commerciale, che è di altro stampo, e forse possiamo tralasciarlo perché riguarda una buona fetta dell'imprenditoria artigianale in senso ampio, non soltanto dei libri.

*Cosa è rimasto di quegli inizi nella produzione attuale?*  
La leggerezza, e la capacità di non prendersi mai troppo sul serio, che è probabilmente una delle caratteristiche di mio padre, che trovo importanti, e che mi auguro mi abbia trasmesso. È una dote che dovrebbero avere in molti, soprattutto in ambito editoriale.

*Lo spostamento della sede a Firenze, avvenuto di recente, è un'evoluzione che avete sentito naturale?*

Absolutamente: necessaria quanto naturale, perché Firenze era il punto di riferimento di effequ da tanto, dal 2013 circa, per tanti motivi; il passaggio è avvenuto anche per fare un lavoro più professionale, più completo – e questo mi dispiace perché io la versione romantica della provincia, la possibilità di vivere in provincia l'ho sempre voluta mantenere; su questo, al momento, credo di aver perso. Non si può fare editoria in provincia, almeno non nella mia: è bello, ma non è possibile; a un certo punto rimani un po' confinato lì. Certo, non che Firenze sia questa metropoli.

*E Firenze che tipo di realtà editoriale è? In che modo è diversa per esempio da Roma, Milano, Torino? Come la percepite in questo senso?*



La percepiamo abbastanza nostra, ciò detto non siamo fiorentini né io né Silvia, perché abbiamo entrambi origini del Sud – lei pugliese e io napoletana –, siamo nati e cresciuti in luoghi della Toscana di provincia – lei in Valdarno, io in Maremma (anzi in Costa d’Argento) –, e quindi da esterni siamo in città senza sentirci tanto *di* quella città quanto *con* quella città. Compararla ad altre città è difficile: molto a Firenze è nascosto, poco è alla luce del sole. Probabilmente è un vecchio retaggio della città, corporativistico in qualche modo: un discorso un po’ medievale, in cui «ognuno si fa la propria cricca». Queste «cricche» poi possono essere anche molto interessanti, ma vanno scoperte, e spesso si scoprono per casi fortuiti: questo anche, volendo, da un punto di vista letterario, editoriale. Per fare un esempio concreto (me la sento perché voglio citarlo): c’è un gruppo di persone a Firenze che ho conosciuto per

via dell’editoria: hanno un blog che si chiama *in-fugadallabocciofila.it*, e lo trovo una delle cose più brillanti che ho visto finora nel web. La loro idea è di raccontare il cinema attraverso dei racconti che in realtà parlano d’altro: il cinema diventa, talvolta, solo un pretesto; viene raccontato un film con un racconto che va da tutt’altra parte, quindi tu da lettore arrivi a conoscere prima la scrittura di un autore, la sua visione, e solo in un secondo tempo il film di cui questo sta, indirettamente o direttamente, parlando. È un taglio veramente bello, loro sono una realtà fiorentina che apprezzo tanto, ma non ne mancano altre; questo è il buono di Firenze, è solo che è un bello che spesso non si vuol far conoscere, e rimane lì.

*Il vostro catalogo spazia dalla narrativa alla saggistica (con i Saggi pop) agli illustrati (Illustri), fino ai Ricettacoli: c’è un elemento che unisce le collane?*



Sì, l'elemento è il desiderio di arrivare a molti, non nel senso di far successo ma nel senso di dare leggibilità e complessità insieme: è un'impresa difficilissima, è un'impresa culturale basilare, però l'obiettivo è quello, non tanto di fare le cose di qualità – «qualità» è una parolaccia e ha dietro una retorica terrificante, per cui chiunque può ammantarsi di fare qualità, che poi non vuol dire niente. L'interesse è appunto fare qualcosa che sia incisivo, che lasci il segno, che sia memoria, e quindi non proprio che debba cambiare il mondo, ma che in qualche modo ci provi; e dall'altra parte che sia comunque fruibile, diffondibile, e lo possa leggere (come diceva Beatrice di coseconlab.com) «un letterato come mi' nonna»: una sintesi abbastanza calzante.

C'è da precisare la questione delle collane: effequ fa narrativa e saggistica, principalmente e quasi unicamente. Poi ci sono le altre due collane, speciali (quella che unisce narrativa e gastronomia e quella che ha a che fare con le illustrazioni), di cui facciamo pubblicazioni con cadenza di due o tre anni, perché è bene non perdere quelle dimensioni.

Non vogliamo però avere i piedi dappertutto: andiamo avanti con la narrativa e la saggistica, e queste sono le cose principali; il resto sono colori.

*La collana di narrativa ha da poco cambiato nome, da Dodicidiciannove a Rondini: a cosa si deve questa evoluzione?*

La narrativa è leggera e inquieta, le rondini sono leggere e inquiete. Poi questa cosa degli uccelli in editoria funziona tantissimo – dagli Struzzi in su ce n'è tantissimi, di tutti i colori: Rondini non ve n'erano, ci piacevano anche perché devono esser tante per fare primavera – e anche qui si possono inventare un sacco di artifici retorici bellissimi... La verità

è che è un uccello leggero e inquieto, e rappresenta quindi molto bene il taglio della narrativa.

*Questa è dunque la vostra idea di narrativa?*

Sì è questa, con l'obiettivo editoriale che dicevo prima – per esempio, prendo a spunto *Chilografia* di Domitilla Pirro, che parla di un tema pesantissimo, da tutti i punti di vista, con un linguaggio sorprendentemente leggero: riesce a dare delle coltellate e a ballare il tip tap allo stesso tempo. E questo è piuttosto rappresentativo; poi possiamo anche capovolgere la cosa: parlare con un linguaggio densissimo di qualcosa di frivolo, sempre di leggero e inquieto si tratta. Però l'originalità passa attraverso questo – senza trascurare una scrittura effettivamente alta, vale a dire senza risolvere con dei trucchi del mestiere delle pagine complesse. Ripeto: una complessità leggibile da tutti.

*E questo aspetto si riflette nel motto di effequ: «Libri che non c'erano». Ma nel panorama editoriale attuale come si fa a dirlo?*

Lo so, è una cosa di un presuntuoso orribile. Perché ovviamente vale per tutti i libri: prima non c'erano, ora ci sono. Forse è una presa in giro, che però sta dietro all'idea – appunto, presuntuosissima – che le nostre pubblicazioni siano cose nuove che non si trovano in circolazione. Noi tuttavia siamo persuasi di questa cosa, in realtà, perché di Saggi pop come, per esempio, *Eccentrico* di Fabrizio Canfora – una autobiografia saggistica narrata dal punto di vista del protagonista, in cui allo stesso tempo il protagonista è l'oggetto del saggio – non se ne trovano molti. Sì, puoi trovarne di simili magari, che so, all'interno di una più vasta collana Einaudi, ma è un volume tra tanti: noi invece proprio quella cosa vogliamo fare.

«L'elemento è il desiderio di arrivare a molti, non nel senso di far successo ma nel senso di dare leggibilità e complessità insieme.»

Questo approccio può funzionare bene o male, perché ovviamente si parte da un discorso di nicchia; ma del resto da indipendente se non ti guadagni proprio quel tipo di nicchia è inutile che provi a fare l'editore massimalista: non servirà, non ne varrà la pena.

*effequ nasce come realtà familiare: ci racconti un aneddoto legato alla casa editrice?*

Ci sono un po' di curiosità legate a questo: intanto il nome è, banalissimamente, l'iniziale del nome e del cognome di mio padre, mia e di mio fratello – effequ è nata dopo di me e di mio fratello, di conseguenza non ci ha chiamati così per la casa editrice ma viceversa. E in realtà mi piace questa cosa, perché credo che i nomi delle case editrici debbano essere poco fantasiosi, molto semplici: poi la fantasia si applica in altro; i loghi, i brand troppo ampollati non li trovo rappresentativi.

Aneddoti interessanti su effequ ce ne sarebbero a bizzeffe, alcuni assolutamente non raccontabili, ma si tratta soprattutto di questioni interne.

Una cosa divertente: il primo contratto che io portai in casa editrice, ovvero Gabriele Merlini, con il suo romanzo *Válečky* (un titolo impensabile per un romanzo, però ci piaceva – anche lì, devo dire, ero piuttosto inesperto): per firmare il contratto lo portai a Orbetello da Firenze (lui è fiorentino), avevamo riempito un frigo intero di Tennent's e lui firmò sospinto da questo muro di Tennent's.

*Qualche anticipazione sui progetti futuri?*

A breve esce un romanzo «leggero e inquieto», si chiama *L'iguana era a pezzi* di Giulio Pedani, anche questo è un esordio perché ci piace farci del male con gli esordi; però non potevamo fare a meno di pubblicarlo, perché ha una scrittura di quelle che ci si addicono: è bravissimo e soprattutto riesce a raccontare una storia tutta italiana in modo sorridente. Trovo che molti nostri autori non siano esattamente definibili «italiani», né Domitilla Pirro né Jacopo La Forgia, Sergio Oricci figuriamoci, e questo è invece, probabilmente, il romanzo più «italiano» che abbiamo

fatto, ed è molto bello. La storia, in brevissimo: un ragazzo riceve la notizia del coma di un suo amico e dal confine con la Francia, dove si trova (in Val Susa), parte a piedi, percorrendo tutta la via Francigena per arrivare a Roma e andarlo a trovare. I capitoli vanno di tappa in tappa (l'autore fra l'altro è un camminatore), e c'è tutto il paesaggio italiano che scorre davanti al protagonista che avanza (e in questo volendo si rintraccia tutta una tradizione italiana, pensiamo anche a Rumiz o a Cognetti, anche se non accosterei minimamente il romanzo a questi nomi); mentre si osserva l'Italia mutare nei suoi aspetti geografici si ripercorrono i trent'anni che hanno legato gli amici, e parallelamente si ripercorre la storia d'Italia di quello stesso periodo. Quindi una delle doti del libro è saper incrociare il discorso fisicogeografico con quello storico – non risparmiandosi, talvolta, delle situazioni comiche.

Un saggio che tra poco uscirà invece è un saggio sui tarocchi, e la caratteristica veramente pop di questo saggio è che parla di tarocchi ma in una chiave letteraria. L'autrice è Francesca Matteoni, una poetessa – o poeta che dir si voglia – di grande esperienza. È una scrittrice con una passione viscerale per i tarocchi, io stesso l'ho vista raccontarli e lo faceva talmente bene e talmente in maniera letteraria... raccontava tutte le storie che potevano esprimere i tarocchi e tutto quello che esteticamente l'immagine di una carta poteva comunicare, ogni simbolo aveva una storia profondissima (l'autrice è folklorista di formazione). Raccontava delle cose bellissime, era proprio il Saggio pop perfetto: un tema in realtà molto popolare trattato con una fortissima capacità letteraria e allo stesso tempo con una grande narratività.

Un'altra ancora è un'operazione della quale andiamo molto orgogliosi: a settembre uscirà un'antologia (ogni due anni facciamo delle antologie di racconti), si chiamerà *Future*, verrà curata da Igiaba Scego e sarà composta da scrittrici italiane di seconda generazione, provenienti dall'area mediterranea e africana. Le nuove voci dell'Italia, perché l'idea è che questa è l'Italia, e la voce di questa Italia non la stiamo sentendo: c'era bisogno di farla sentire.

Flora Annie Steel

• • •

## Riccioli d'oro e i tre orsi

traduzione di Giulia Marich



C'erano una volta tre orsi che vivevano insieme nella loro casa nel bosco. C'era un piccolo orsetto, poi un orso di mezzo, e infine un grande orso. Ognuno aveva la propria ciotola per il porridge: una piccolina per Piccolo Orsetto, una di mezza grandezza per Orso di Mezzo, e una grande per Grande Orso. E ognuno aveva una sedia su cui sedersi: una piccolina per Piccolo Orsetto, una di mezza grandezza per Orso di Mezzo, e una grande per Grande Orso. E ognuno aveva un letto in cui dormire: uno piccolino per Piccolo Orsetto, uno di mezza grandezza per Orso di Mezzo, e uno grande per Grande Orso.

«La porta non aveva il catenaccio, perché gli orsi erano bravi orsi, **non facevano male a nessuno** e mai avrebbero pensato che qualcuno ne facesse a loro.»

Un giorno, dopo aver preparato il porridge per la colazione, e dopo averlo versato nelle ciotole, andarono a fare una passeggiata nel bosco mentre il porridge si raffreddava, perché non potevano mica bruciarsi la bocca mangiandolo troppo in fretta visto che erano orsi educati, davvero beneducati. Mentre erano fuori, una bambina di nome Riccioli d'oro, che viveva dall'altra parte del bosco ed era stata mandata dalla mamma a sbrigare una commissione, passò davanti alla casa e guardò dentro la finestra. Poi sbirciò dal buco della serratura, visto che lei non era per niente una bambina beneducata. Poiché non c'era nessuno in casa, sollevò il chiavistello. La porta non aveva il catenaccio, perché gli orsi erano bravi orsi, non facevano male a nessuno e mai avrebbero pensato che qualcuno ne facesse a loro. Così Riccioli d'oro aprì la porta ed entrò, e fu molto contenta quando vide il porridge sul tavolo. Se fosse stata una bambina beneducata avrebbe aspettato che gli orsi tornassero a casa e allora, forse, l'avrebbero invitata a fare colazione visto che erano bravi orsi – magari un po' rudi, com'è tipico degli orsi, ma comunque di buon cuore e molto ospitali. Ma Riccioli d'oro era una bambina impertinente e maleducata, così non ci pensò due volte e si servì da sola.

Prima assaggiò il porridge di Grande Orso, ma era troppo caldo per lei. Poi assaggiò quello di Orso di Mezzo, ma era troppo freddo. Infine passò al porridge di Piccolo Orsetto e lo assaggiò: non era né troppo caldo né troppo freddo, ma proprio giusto, e le piacque così tanto che lo mangiò tutto, fino all'ultimo boccone!

Poi Riccioli d'oro, che era stanca perché invece di sbrigare la sua commissione si era messa ad acchiappare farfalle, si sedette sulla sedia di Grande Orso, ma era troppo dura per lei. Allora si sedette sulla sedia di Orso di Mezzo, ma era troppo morbida.

Quando infine si sedette sulla sedia di Piccolo Orsetto non la trovò né troppo dura né troppo morbida, ma proprio giusta. Allora si accomodò, e lì rimase finché la sedia non si sfondò, e Riccioli d'oro finì a terra con un tonfo, e si arrabbiò molto, perché aveva proprio un caratteraccio.

Ora, visto che voleva riposare, Riccioli d'oro salì al piano di sopra, nella camera da letto in cui dormivano i tre orsi. Prima si sdraiò sul letto di Grande Orso, ma era troppo grande per lei, e non arrivava al cuscino. Poi si sdraiò sul letto di Orso di Mezzo, ma era ancora troppo grande per lei, non toccava con i piedi. Infine si sdraiò sul letto di Piccolo Orsetto, ed era proprio giusto dalla testa ai piedi. Così si coprì per bene, e lì rimase sdraiata finché non si addormentò.

Nel frattempo, i tre orsi pensarono che ormai il porridge si era raffreddato quel tanto per non bruciarsi e tornarono a casa per fare colazione. Ma quella sconsiderata di Riccioli d'oro aveva lasciato il cucchiaino nel porridge di Grande Orso.

«**QUALCUNO HA TOCCATO IL MIO PORRIDGE!**» disse Grande Orso con il suo vocione gracchiogrillante.

Poi Orso di Mezzo guardò il suo porridge e vide che anche lì dentro c'era un cucchiaino.

«**QUALCUNO HA TOCCATO IL MIO PORRIDGE!**» disse Orso di Mezzo con la sua voce di mezzo. Infine Piccolo Orsetto guardò la sua colazione, e anche lì c'era un cucchiaino nella ciotola, ma non era rimasto neanche un po' di porridge!

«**QUALCUNO HA TOCCATO IL MIO PORRIDGE, E SE L'È MANGIATO TUTTO QUANTO!**» disse Piccolo Orsetto con la sua vocina piccolina.

A quel punto i tre orsi, visto che qualcuno era entrato in casa e aveva mangiato la colazione di Piccolo Orsetto, iniziarono a guardarsi intorno. Ma quella sconsiderata di Riccioli d'oro non aveva sistemato





per bene il cuscino duro quando si era alzata dalla sedia di Grande Orso.

«QUALCUNO SI È SEDUTO SULLA MIA SEDIA!» disse Grande Orso con il suo vocione gracchioragliante.

E quella sconsiderata di Riccioli d'oro aveva schiacciato il cuscino morbido di Orso di Mezzo.

«QUALCUNO SI È SEDUTO SULLA MIA SEDIA!» disse Orso di Mezzo con la sua voce di mezzo.

«QUALCUNO SI È SEDUTO SULLA MIA SEDIA, E L'HA SFONDATA!» disse Piccolo Orsetto con la sua vocina piccolina.

Allora i tre orsi pensarono che fosse meglio continuare a dare un'occhiata in giro nel caso ci fosse un ladro in casa, così salirono al piano di sopra e andarono in camera da letto. Ma Riccioli d'oro aveva lasciato fuori posto il cuscino di Grande Orso.

«QUALCUNO SI È SDRAIATO SUL MIO LETTO!» disse Grande Orso con il suo vocione gracchioragliante.

E Riccioli d'oro aveva lasciato fuori posto il poggiatesta di Orso di Mezzo.

«QUALCUNO SI È SDRAIATO SUL MIO

«Qualcuno si è sdraiato sul mio letto— ed è ancora qui!» disse Piccolo Orsetto con la sua vocina piccolina.»

LETTO!» disse Orso di Mezzo con la sua voce di mezzo.

Ma quando Piccolo Orsetto fece per guardare nel suo letto, vide che il poggiatesta era al suo posto! E che il cuscino era al suo posto sopra il poggiatesta! E sul cuscino—?

C'era la testa bionda di Riccioli d'oro — che invece non era al suo posto, poiché non aveva alcun diritto di stare lì.

«QUALCUNO SI È SDRAIATO SUL MIO LETTO— ED È ANCORA QUI!» disse Piccolo Orsetto con la sua vocina piccolina.

Riccioli d'oro aveva sentito nel sonno il vocione gracchioragliante di Grande Orso, ma dormiva così profondamente che le era parso nient'altro che il rumore del vento, o il rombo di un tuono. E aveva sentito la voce di mezzo di Orso di Mezzo, ma era stato come sentir parlare qualcuno in sogno. Ma quando sentì la vocina piccolina di Piccolo Orsetto, quella era così acuta e così squillante che si svegliò di colpo. Scattò a sedere, e quando vide i tre orsi a lato del letto, rotolò giù dall'altra parte e corse verso la finestra. Ora, la finestra era aperta perché gli orsi, da bravi orsi ordinati e puliti quali erano, la aprivano ogni mattina quando si alzavano. Così quella piccola monella di Riccioli d'oro, spaventata, saltò giù; e se nella caduta si sia rotta l'osso del collo, o se poi sia corsa nel bosco e si sia persa, o se sia riuscita a trovare la strada di casa e si sia presa degli sculaccioni per essere stata una bambina cattiva e non aver fatto il suo dovere, nessuno lo sa. Ma i tre orsi non la videro mai più.

«Ma i tre orsi non la videro mai più.»



## Le interviste

Corrado Melluso · Not	3
Francesco Quatraro · effequ	10

## Il racconto

Flora Annie Steel, <i>Riccioli d'oro e i tre orsi</i>	15
---	----

## Gli articoli del mese

# <i>Editori per il Ventunesimo secolo</i> Oliviero Ponte di Pino, «doppiozero», 5 maggio 2019	21
# <i>Altri cento di questi giorni</i> Severino Colombo, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 5 maggio 2019	28
# <i>L'editore di Anagrama: ecco dove va la narrativa di lingua spagnola</i> Cristina Taglietti, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 5 maggio 2019	31
# <i>Traduzione come ospitalità</i> Franca Cavagnoli, «alfabeta2», 5 maggio 2019	34
# <i>La sostituibilità degli anglicismi con corrispettivi italiani</i> Antonio Zoppetti, treccani.it, 6 maggio 2019	36
# <i>«Vi svelo i segreti di un mercato gonfiato ad arte»</i> Dario Pappalardo, «Robinson» di «la Repubblica», 12 maggio 2019	40
# <i>L'illeggibile meraviglia di «Finnegans»</i> Maurizio Crosetti, «la Repubblica», 15 maggio 2019	42

# <i>Ma che sfida fu inventare il nostro «Q»</i> Wu Ming, «la Repubblica», 17 maggio 2019	44
# <i>Sally, che tocca il cuore ai Millennial</i> Mara Accettura, «D» di «la Repubblica», 18 maggio 2019	46
# <i>Per Nanni Balestrini</i> Gilda Policastro, leparoleelecose.it, 20 maggio 2019	50
# <i>Ascoltate gli alberi, sentirete il sussurro di Dio</i> Richard Powers, «tuttolibri» di «La Stampa», 25 maggio 2019	52
# <i>«Sergio Claudio Perroni, amico mio, trovavi sempre le parole giuste.»</i> Sandro Veronesi, «Corriere della Sera», 26 maggio 2019	54
# <i>Servono insegnanti veri. Basta con i facilitatori</i> Carlo Sini, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 26 maggio 2019	56
# <i>Competenze sotto attacco</i> Cattaneo, Ferrera, Grignolio, Muzi Falconi, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 26 maggio 2019	59
# <i>Moravia, questo sconosciuto</i> Lara Cardella, «L'Espresso», 26 maggio 2019	62
# <i>Holden chi? E Salinger fu bocciato</i> Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 30 maggio 2019	65
 <b>I racconti di 8x8 – just one night</b>	
Luca Romiti, <i>Bologna è un enorme posacenere</i>	68
Andreea Simionel, <i>Dio bla</i>	70
Anna Siccardi, <i>Il gioco</i>	72



# Oliviero Ponte di Pino

## *Editori per il Ventunesimo secolo*

«doppiozero», 5 maggio 2019

L'evoluzione delle case editrici, tra processo di terziarizzazione all'ascesa del web e dei social media al nuovo modo di fare scouting al crowdfunding

---

Fino a qualche tempo per casa editrice si intendeva un'azienda – oggi qualcuno direbbe «impresa culturale» – che produce e vende ai consumatori oggetti fisici prodotti in serie: libri, giornali, riviste... Ma qualcosa sta cambiando ed è già cambiato, come ha raccontato al cinema *Il gioco delle coppie* di Olivier Assayas.

Un celebre aneddoto – o una geniale invenzione di Umberto Eco – ha per protagonista un editore, forse Valentino Bompiani, che durante un party viene avvicinato da un'elegante signora che gli chiede che lavoro faccia.

«L'editore.»

«Bello! Ma allora lei scrive libri?»

«No, a quello ci pensano gli autori.»

«Ah... Allora li stampa?»

«No, di questo se ne occupa la tipografia.»

La bella signora è sempre più perplessa: «Insomma, li vende?».

«A venderli ci pensano i librai.»

«Mi scusi, ma allora lei cosa fa?»

«Tutto il resto!»

In questa paradossale risposta c'è già il seme dell'evoluzione che stanno vivendo e vivranno le aziende editoriali. Fino alla metà del Ventesimo secolo i grandi editori si ispiravano a un modello industriale che aveva l'ambizione di coprire l'intera filiera

produttiva, affidata ai diversi reparti dell'azienda. La redazione si faceva carico di quelli che oggi definiremmo pomposamente «i contenuti», ovvero la preparazione di testi e immagini per la stampa. L'editore e i suoi consulenti si facevano carico anche della ricerca e sviluppo, scovando e acquisendo autori e mettendo in cantiere titoli e collane. Con il declino dell'«editore protagonista» (secondo la definizione di Gian Carlo Ferretti) e l'avvento dell'industria culturale, sono arrivati gli editor e gli scout. Gli «editoriali» progettavano a volte l'intero contenuto di un'opera, tipicamente nel caso di enciclopedie, libri scolastici, guide e manuali. Nella maggioranza dei casi, si attingeva alla creatività di autori selezionati con cura. Un reparto seguiva la realizzazione del «supporto» fisico, ovvero la stampa dei volumi cartacei, avvalendosi di una tipografia di proprietà. Era un viavai di bozze, veline e cianografiche tra la tipografia e la redazione, che era anche bottega di apprendistato e luogo di scambio tra generazioni diverse. Altri reparti si facevano carico della distribuzione e della promozione del prodotto finito presso le librerie e della vendita porta a porta.

Una prima mutazione l'ha determinata il processo di terziarizzazione, che ha investito diversi settori con dolorose ristrutturazioni aziendali, riduzioni di

personale e a volte la perdita di professionalità sedimentate nei secoli. Il vantaggio competitivo era determinato dalla creazione di economie di scala. I grandi gruppi editoriali hanno via via ceduto le tipografie (in Italia l'ultima cessione di rilievo è stata quella di Mondadori Printing nel 2008). Società esterne gestiscono i servizi amministrativi, la promozione e la distribuzione. Un ulteriore vantaggio era la maggiore flessibilità con riduzione del costo del lavoro, che corrisponde alla precarizzazione e proletarianizzazione del lavoro intellettuale. Sono state esternalizzate la fotocomposizione, l'impaginazione e la correzione di bozze, che a partire dagli anni Ottanta è quasi scomparsa e si è profondamente trasformata, anche in seguito alla diffusione dei programmi di videoscrittura. Spesso la redazione e la grafica sono curate da service o da collaboratori esterni.

Le case editrici light oggi continuano a presidiare direttamente le funzioni ritenute strategiche: in genere la direzione editoriale e poi gli editor, per la ricerca e lo sviluppo e per il controllo di qualità. E in genere l'ufficio diritti, l'ufficio marketing e l'ufficio stampa, quando non viene affidato all'esterno per l'intera produzione o per alcuni casi specifici. Il prodotto fisico è quasi rimosso dall'orizzonte di chi in sostanza gestisce e media flussi di informazioni. È un andirivieni di file con allegati.

Questo processo a partire dagli anni Novanta è stato affiancato dall'irresistibile ascesa del web, che ha rivoluzionato i processi comunicativi e le strategie distributive e commerciali. Il primo imprenditore di successo su internet è stato Jeff Bezos, che ha iniziato la sua carriera di super-ricco vendendo libri in rete con Amazon. La principale conseguenza di una comunicazione che consente a tutti di parlare con tutti è la disintermediazione: sia l'autore sia l'editore per la prima volta possono comunicare direttamente con il potenziale lettore, al quale possono pubblicizzare e vendere il prodotto senza il filtro dei librai, dei media e della critica, sfruttando la flessibilità dei prezzi nell'e-commerce.

Un terzo cambiamento di cornice è arrivato con la creazione di piattaforme a pagamento per la distribuzione sia di musica (Spotify e iTunes) sia di libri (Amazon Kindle e iBooks) sia di film e video (Netflix). I contenuti non arrivano più in «pacchetti» discreti (il libro e la pagina, il cd e la canzone, il giornale e l'articolo) ma in un flusso ininterrotto che ricorda quello dei rotoli di papiro o la programmazione radiofonica e televisiva. Il testo digitalizzato diventa liquido e si rimodella adattandosi al supporto – personal computer, ereader, tablet, smartphone... Attraverso la connessione costante è possibile saltare da un contenuto all'altro attraverso i link ipertestuali o seguendo il flusso delle notifiche.

Con la digitalizzazione e la smaterializzazione dei contenuti cambia lo statuto dei prodotti culturali. Nel 2012 Bruce Willis scatenò una feroce polemica quando scoprì di non poter lasciare in eredità alla figlia le migliaia di file scaricati da iTunes perché non erano di sua proprietà. Non era diventato padrone di un bene ma, in sostanza, aveva solo acquistato una licenza d'uso. I diritti restavano di proprietà della casa discografica (e nel caso di Amazon dell'editore). Con queste piattaforme il «possesso» lascia il posto alla «fruizione». Chi scarica un brano musicale, un ebook o un film, chi si abbona a un giornale o a una rivista on line, non acquista un oggetto fisico. Accede a un servizio che gli viene erogato finché dura l'abbonamento. Non lo può rivendere, per esempio. Né lasciarlo in eredità (anche se sono stati proposti alcuni correttivi).

I padroni e guardiani della maggioranza dei contenuti di internet – ovvero Google, facebook, Apple e twitter – hanno a lungo sostenuto di non essere editori ma società di servizi, e dunque di non avere responsabilità sui contenuti ospitati, pur svolgendo di fatto una serie di funzioni editoriali e di informazione – oltre che applicare una censura insindacabile sui contenuti. La situazione è almeno in parte cambiata dopo i recenti scandali sulle fake news e sulle violazioni della privacy, anche a causa del loro

impatto politico, ma restano molte ambiguità e una censura ancora più pervasiva e priva di controlli.

Queste trasformazioni – la terziarizzazione, la convergenza verso il digitale con la smaterializzazione e la liquefazione dei contenuti, la disintermediazione e la connessione permanente – caratterizzano anche altri settori. Basti pensare ai fenomeni di condivisione dei mezzi di trasporto come car e bike sharing. In apparenza questa rivoluzione non riguarda direttamente le funzioni e le modalità operative di una casa editrice né la funzione editoriale. Ma cambia radicalmente lo scenario in cui si inserisce la produzione libraria, imponendo una profonda riflessione sul senso della mediazione culturale.

In questa prospettiva dobbiamo chiederci quali sono oggi le principali funzioni di un editore – non necessariamente di libri – agli occhi degli autori e del pubblico, a prescindere dal supporto fisico che consente la fruizione dei suoi prodotti. Si possono identificare quattro ambiti principali:

- Selezionare e far crescere i talenti (scouting e talent management);
- Lavorare sul prodotto (editing);
- Portare l'opera sul mercato raggiungendo i suoi destinatari (promozione-marketing e distribuzione);
- Remunerare la creatività (diritto d'autore).

Alcune di queste funzioni possono essere svolte da altri soggetti. Per esempio le ultime due funzioni vengono in parte coperte dalle piattaforme di self publishing (ma non le prime due). Un agente letterario svolge la prima di queste funzioni, arricchendola con doti di talent management e contribuendo all'editing. Un professionista può offrire a un autore un servizio di editing (facendosi pagare) e un esperto di social media management può assisterlo nel lancio del suo capolavoro (facendosi pagare). I premi letterari – soprattutto quelli riservati agli esordienti – selezionano i talenti e magari li gratificano con un premio in denaro. Utilizzando le proprie competenze e professionalità, una casa editrice è in grado di svolgere tutte queste funzioni in maniera

«Una casa editrice non è mai stata solo una fabbrica di libri.»

professionale e integrata, all'interno di un progetto culturale e imprenditoriale. L'autorevolezza e il successo di un editore si basano su questo mix. Allo stesso tempo queste funzioni possono e devono integrarsi con le opportunità dell'attuale scenario culturale e mediatico. Cambia la prospettiva, anche considerando che i margini di profitto si sono ristretti data la concorrenza dell'on line.

Sintomo di questo atteggiamento è il moltiplicarsi di attività che non hanno un legame diretto con la produzione. Oltre che sfornare volumi, gli editori – anche quelli italiani – hanno iniziato a sperimentare servizi di vario tipo, in maniera più o meno episodica e con esiti diversi. Una casa editrice non è mai stata solo «una fabbrica di libri». Gli editori organizzano da sempre presentazioni e incontri che accompagnano e promuovono la loro produzione. Ma negli ultimi anni queste pratiche si sono intrecciate con la gamma di iniziative nate intorno al libro, in un ecosistema sempre più complesso e sfaccettato.

I siti degli editori non sono solo cataloghi, vetrine dove allineare i prodotti per la vendita. Oltre alle pagine più o meno elaborate dedicate agli autori – presentano notizie, anticipazioni dei libri in uscita, approfondimenti, l'agenda con gli appuntamenti più rilevanti. Intorno a questi contenuti tende ad aggregarsi una comunità. Le pagine social degli editori – e quelle dei loro editor – non possono limitarsi ai consigli per gli acquisti e agli annunci di sconti e offerte speciali ma cercano un'interazione ancora più esplicita ed emozionale.

È possibile andare oltre: «minima&moralia» è un «blog di approfondimento culturale» nato nel 2009 da «un dibattito in atto da anni tra chi gravita intorno alla casa editrice minimum fax» (da cui la testata si è resa autonoma nel 2014). GeMS (Gruppo

editoriale Mauri Spagnol) pubblica on line illibraio.it, che riprende la sigla dello house organ cartaceo del gruppo. La rivista on line, a cura di Antonio Prudeniano, si è affermata come «punto di riferimento sul web per lettori autori e librai» e totalizza oltre 320.000 Mi piace su facebook. Dal 2015 offre il primo database delle librerie italiane. Sempre sul versante dei social network, nel 2014 Mondadori ha acquisito anobii, la «community of book lovers» fondata nel 2006 da Greg Sung a Hong Kong, senza però riuscire a rilanciarla dopo alcune vicissitudini proprietarie.

Un'altra linea di sviluppo riguarda la formazione. Varie case editrici hanno offerto e offrono corsi di scrittura ma anche laboratori sui mestieri del libro: redattore, traduttore, ufficio stampa... La stessa Scuola per Librai della Fondazione Umberto e Elisabetta Mauri, che oltre alla residenza di gennaio alla Fondazione Giorgio Cini tiene workshop a Milano, è sostenuta dalla famiglia dei maggiori azionisti del gruppo GeMS.

Sul versante dello scouting, per selezionare i nuovi talenti gli editori utilizzano lo strumento del premio per testi inediti. Per IoScrittore, GeMS ha ideato la formula innovativa del torneo letterario: a ogni edizione gli aspiranti autori di best seller si sfidano e si giudicano a vicenda. In nove anni IoScrittore ha macinato numeri impressionanti: 27.565 aspiranti autori, 107.207 giudizi sugli incipit, 2581 opere valutate, centodiciotto pubblicate in ebook e quindici in libreria, distribuendo in tutto 500.000 euro di royalties. Il premio Neri Pozza, giunto nel 2018-19 alla quarta edizione, offre 25.000 euro e la pubblicazione. Il premio DeA Planeta, alla prima edizione italiana nel settembre 2018 (mentre in Spagna il premio Planeta è nato nel 1952), ha messo in palio 150.000 euro per un «romanzo di qualità»

da pubblicare in vari paesi. Nel 2013 la Bompiani – in collaborazione con la Rai3 e FremantleMedia – ha scommesso sul talent letterario in televisione, ma l'esperimento di *Masterpiece* non è stato ripetuto.

Sul versante del self publishing, riprendendo il modello di analoghe iniziative all'estero, il Gruppo Gedi in collaborazione con la casa editrice Feltrinelli e la Scuola Holden nel 2008 ha creato ilmiolibro. La piattaforma non si limita al servizio print on demand («a partire da 4,16 euro per sessantaquattro pagine») ma offre anche «tutte le risorse per la creazione, la distribuzione e il marketing del tuo libro. E ancora, servizi editoriali, concorsi letterari e le guide alla scrittura». Anche in questo caso, i numeri sciorinati sul sito sono impressionanti: le opere valutate dai talent scout sono 20.000 con un milione e mezzo di copie distribuite in tutta Italia e compensi pagati agli autori per due milioni e mezzo di euro e una community che conta 400.000 autori e lettori.

Per sostenere i progetti di scrittura la casa editrice bookabook utilizza il crowdfunding. Lanciata nel 2014 da Tomaso Greco e Emanuela Furiosi, ha ormai un catalogo con oltre cento titoli. Si parte da una «selezione accurata» grazie a «un team di professionisti del mondo dell'editoria» che «legge, valuta e seleziona ogni manoscritto. Gratuitamente». Poi si garantiscono all'autore «tutti gli strumenti [...] per coinvolgere il [...] pubblico e raggiungere l'obiettivo di duecento copie preordinate» con un servizio di editing che «lavora insieme all'autore, secondo i più alti standard editoriali. [...] La nostra redazione curerà il progetto grafico degli interni attraverso l'uso di software professionali per l'impaginazione, secondo il nostro stile di collana. Non dovrai fare nulla in questa fase, se non rileggere le bozze pre stampa. [...] Una volta pronti, li pubblichiamo e li distribuiamo. Carta o ebook? On line o

«Per selezionare i nuovi talenti gli editori utilizzano lo strumento del premio per testi inediti.»

libreria? Tutti e due», garantendo il dieci per cento sul venduto all'autore. Secondo Emanuela Furioli, «il crowdfunding non ci permette solo di coprire le spese. Ci consente di costruire una community, che è la cosa più preziosa: lo strumento di marketing più forte per un libro è senza dubbio il passaparola».

Altre startup innovative – e in alcuni casi velleitarie – costruiscono libri su misura a partire dalle esigenze del cliente. Le opzioni sono pressoché infinite, come si evince dal sito Solentro, una piattaforma che permette di «creare il tuo libro, fotolibro, album di fotografie, libro di matrimonio, libro di laurea (annuario), libro di battesimo, libro commemorativo, libro blog, libro di pensionamento, “il mio primo libro” [protagonista il neonato, Ndr]... Ma sono disponibili anche format come il «ricettario», il «libro genealogico» e la categoria «romanzo-poesie». Insomma, «ci concentriamo sulla semplicità e intuitività per permetterti di scatenare la creatività!».

Se non basta la piattaforma, si può sempre ricorrere ai «programmi per scrivere libri». Il pionieristico NewNovelist è stato lanciato nel 2001 da Lucinda Hawksley, scrittrice e pronipote di Charles Dickens: «Per poter essere autori di buon livello è indispensabile il talento, mentre NewNovelist garantisce soprattutto una buona organizzazione del lavoro creativo». L'utente deve scegliere tra tre opzioni («intrigo», «epico», «personaggio») e selezionare il genere (più di venti proposte, tra cui «trame d'amore», «sopranaturale», «tormento», «crescita interiore»). È disponibile anche un database di nomi di personaggi.

A NewNovelist si sono affiancati strumenti analoghi, come yWriter o Scrivener, che offre cinque opzioni: «vuoto» lascia all'utente la massima libertà; «narrativa» per romanzi o racconti; «saggistica», inclusi i progetti di ricerca o tesi di laurea; «sceneggiatura» per film o fumetti; per tutto il resto c'è la «varia». Il più efficace «programma per scrivere libri» sembra però l'applicazione Write or Die («scrivi o muori») per pc o iPad. Punisce chi non è abbastanza veloce, seguendo il principio behaviorista del «condizionamento

operante». L'autore imposta il numero di parole che vuole (o deve) scrivere in un certo lasso di tempo e sceglie il tipo di castigo che riceverà se non rispetta l'impegno. Con la punizione più blanda, sullo schermo appare la scritta: HAI SMESSO DI SCRIVERE. RICOMINCIA! Nel caso la scrittura si sia interrotta troppo a lungo, l'opzione «kamikaze» inizia a cancellare parte del testo appena scritto.

Ma a volte non basta nemmeno la app. Così si sono moltiplicati i freelance editor, i redattori che lavorano come liberi professionisti e che sempre più spesso ricevono l'incarico di rivedere un testo dall'autore, e non da un editore. Quello che una volta si definiva «negro» o ghostwriter si è adattato all'ecosistema della rete. Come spiega il sito della casa editrice Ôphiere, scrivere la tua storia «è facile con l'aiuto di un giornalista ma il tuo nome in copertina non si discute». E si ricorda che «donare la [tua] esperienza di vita alla società» è «un atto generoso». Chuck Sambuchino, autore di diversi manuali di self publishing, nel suo blog [writerunboxed.com](http://writerunboxed.com) dà sei consigli agli autori che intendono avvalersi di un freelance editor:

1. Chiedi una prova di editing sul tuo testo;
2. Controlla le referenze e il curriculum, e guarda se ha lavorato su libri di successo;
3. Spiega con chiarezza che cosa ti aspetti dall'editing: per esempio, lavoro su tutto il libro solo su una sua parte, lavoro sulla struttura del libro, sulla lingua, sui dialoghi, controllo sulla continuità, correzione di bozze...;
4. Se lo ritieni opportuno, chiedi una seconda revisione, dopo la tua lettura del testo rivisto, offrendo un piccolo aumento del compenso;
5. Diffida di chi interviene troppo, o troppo poco, sul tuo testo;
6. A proposito del tuo libro, non parlare mai del numero di pagine, ma del numero di battute.

Un'evoluzione del freelance editor è il *personal event writer* (letteralmente «scrittore di eventi personali»), un cronista che segue un evento importante nella vita di una persona, di una coppia o di una famiglia



(a cominciare dal matrimonio), per poi raccontarlo nello stile prescelto dal committente. Il servizio è stato lanciato in Italia nel 2011 a ForWedding, la fiera dedicata al mondo delle nozze, da Serena Colavita: «La coppia potrà commissionare a professionisti della comunicazione la cronaca del proprio matrimonio, scegliendo formato e stile di scrittura, di un quotidiano popolare, narrazione da romanzo sentimentale oppure l'opzione magazine, che ripercorre la giornata con rubriche e molte immagini. Vogliamo dare alle persone comuni la possibilità di sentirsi star per un giorno, finendo in copertina e vedendo realizzare tutti i propri desideri» («la Repubblica», 21 ottobre 2011). Sulla stessa scia si è mossa anche Veronica Addazio con PaxPress, tra i dieci vincitori del concorso Ripartiamo dalle idee, promosso da «Corriere della Sera», Intesa Sanpaolo, Sda Bocconi e dall'agenzia pubblicitaria Armando Testa. Il progetto è quello di offrire prodotti editoriali su commissione in occasione degli eventi importanti della vita, dalle nascite alle lauree, dai compleanni ai funerali («Corriere della Sera», 4 dicembre 2012). Un servizio che da sempre rientra nell'offerta degli editori, ma che si è ulteriormente arricchito grazie al print on demand, è il libro ad personam, ovvero la creazione di singole copie personalizzate, per esempio inserendo il nome del proprietario in copertina, aggiungendo una dedica, modificando la quarta, eccetera. Con l'aiuto dei big data che individuano gusti e preferenze dei lettori, è possibile intervenire anche sul testo: per esempio è possibile cambiare nome e caratteristiche dei protagonisti per favorire l'identificazione del lettore, oppure trasferire la vicenda in una località turistica, ottenendo così il doppio vantaggio di ambientare il romanzo in un luogo da sogno e di fare product placement per la località, i suoi hotel e i locali...

Sul versante della promozione, il lancio di un best seller ispira la creazione di eventi sempre più spettacolarizzati, con l'intervento di attori e musicisti a supporto dell'autore. In Italia è difficile pensare a un tour dove uno scrittore legge (a pagamento) brani

del suo libro in anteprima, come avviene in Germania. Ma diversi autori di successo – soprattutto giornalisti – hanno riempito auditorium e teatri con letture-spettacolo tratte dai loro libri.

Sem, la casa editrice milanese fondata nel 2017 da Riccardo Cavallero e Antonio Riccardi, si caratterizza per la gestione creativa di un suggestivo spazio in via Cadore a Milano: di giorno ospita la redazione e la sera programma workshop e incontri letterari, musicali e teatrali, diventando un vivace polo culturale.

Da sempre gli editori partecipano a fiere e festival, che rappresentano un'importante occasione di visibilità. Associazioni di editori gestiscono alcune importanti fiere del libro. Più libri più liberi, la fiera nazionale della piccola e media editoria che si tiene in dicembre a Roma, è nata nel 2002 da un'idea del gruppo Piccoli editori dell'Associazione italiana editori. La stessa Aie nel 2017 ha tentato di lanciare Tempo di libri a Milano, con esiti non esaltanti. Odei (Osservatorio degli editori indipendenti) ha gestito nel 2017 e nel 2018 Book Pride, la Fiera nazionale dell'editoria indipendente di Milano (con una filiazione a Genova). Anche a partire da quell'esperienza nel 2018 è nata Adei (Associazione degli editori indipendenti), che raccoglie duecentocinquanta sigle e vuole avere un ruolo sempre più importante nel Salone di Torino. BookCity Milano è nata nel 2012 dalla collaborazione delle quattro fondazioni editoriali della città con il comune, mentre la maggioranza dei 1400 eventi programmati ogni anno è prodotta dagli editori (non solo milanesi).

In altri casi è il singolo editore a farsi carico della programmazione di un intero festival. La Garzanti nel 2007 ha tentato un esperimento pionieristico con Un castello di libri a Mirandola. Dal 2010 al 2016 Mondadori è stata partner del comune di Pietrasanta per il festival Antepreme nel parco della Versiliana. A Ivrea La grande invasione è nata nel 2013 in collaborazione con minimum fax, cui è subentrata l'anno successivo Sur, sempre diretta da Marco Cassini. Lo stesso editore ha un ruolo

significativo anche nel festival Encuentro, nato nel 2014 a Perugia «con l'obiettivo di valorizzare e celebrare la letteratura spagnola e latinoamericana», che sono al centro del catalogo della casa editrice. La vocazione geografica caratterizza anche il festival I Boreali, che l'editore Iperborea dedica dal 2015 alle letterature nordiche, con la collaborazione degli enti culturali dei paesi baltici. La strada della festivalizzazione viene perseguita anche – in maniera diversa dalle feste dell'Unità di un tempo – da testate giornalistiche come «Internazionale» (il festival a Ferrara), «la Repubblica» (con il tour di La Repubblica delle idee), «il Fatto Quotidiano» (alla Versiliana) e il «Corriere della Sera», che si propone anche come agenzia di viaggi utilizzando i giornalisti della testata come guide d'eccezione.

Lungo il percorso non mancano le trappole. In alcuni casi il brand dell'editore garantisce la qualità del progetto, ma in altre situazioni è difficile trovare

l'equilibrio tra gli obiettivi commerciali di un'azienda e una realtà che si vuole indipendente, come una rivista, un social network o un festival che magari gode del sostegno pubblico.

In questo scenario, una casa editrice non realizza solo prodotti da immettere sul mercato, ma offre ad autori e lettori una gamma di servizi più o meno allargata. Se vuole farlo con efficacia, deve rappresentare un punto di riferimento culturale per una comunità. Per raggiungere l'obiettivo, oggi dispone di una gamma di strumenti, che permettono di integrare il prodotto con l'attività on line e la liveness, la presenza fisica e quella virtuale. Deve però affrontare la concorrenza di una pluralità di soggetti «nativi digitali» che sono in grado di svolgere una o più delle sue funzioni. Ma non bisogna preoccuparsi più di tanto. Da secoli gli editori si reinventano e innovano con successo e sanno che anche oggi questo è il loro compito.



# Severino Colombo

## *Altri cento di questi giorni*

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 5 maggio 2019



Per una curiosa coincidenza nel 2019 cadono i compleanni di molte case editrici e di collane tra le più longeve e popolari del panorama italiano

---

Dieci, venti, cinquanta, settanta, novanta... Il 2019 è un anno pieno di candeline per l'editoria italiana. Molti i compleanni tondi delle case editrici e molti anche gli anniversari di alcune tra le collane più longeve e popolari del panorama librario nazionale. «la Lettura» ha voluto celebrare queste ricorrenze con una serie di pagine speciali [...] diverse tra loro ma unite da un comune linguaggio, quello delle visualizzazioni dati. Vale a dire che la storia di un editore, la fortuna di una collana, il valore di un autore o di un romanzo sono stati qui resi non con parole e ragionamenti ma attraverso elaborazioni grafiche. Il risultato è un alfabeto di linee, cerchi, flussi che nasce da dati discreti, quantificabili, elaborabili con un linguaggio moderno, rigorosamente matematico e insieme profondamente poetico. Nel grafico [...] sono, invece, riportati i principali compleanni delle case editrici italiane e quelli delle collane storiche tuttora attive: i sessant'anni di *Le Comete* di Feltrinelli, a vocazione internazionale (il primo Friedrich Dürrenmatt, il Jack Kerouac di *I sotterranei*) e sensibili alle avanguardie italiane (Sanguineti, Balestrini); i settant'anni della *Universale Economica* Feltrinelli; i cinquantacinque anni della collana bianca di poesia di Einaudi, quella con i primi versi in copertina; i quarant'anni della serie blu di Sellerio, divenuta tanto popolare da identificare la casa

editrice stessa; e i tre decenni degli Adelphi, serie economica dell'editore. [...]

Fondata nel 1969 sul modello della sorella francese Bibliothèque de la Pléiade di Gallimard, la collana i Meridiani nasce per volontà di Vittorio Sereni con l'idea di fornire, sono parole sue, «un panorama di classici sempre contemporanei». La visualizzazione, a cura di Giacomo De Panfilis, restituisce anno per anno le opere attraverso un puro elemento quantitativo: il numero di pagine. «Fin dal suo apparire – i primi volumi furono dedicati a Ungaretti, che contribuì personalmente ad allestire il «suo» Meridiano, Kafka e Goethe – ha accostato autori e titoli della più pura classicità a scrittori e poeti viventi di sicuro rilievo culturale e atti ad alimentare un vivace dibattito critico» spiega Renata Colorni, che dalla metà degli anni Novanta guida la collana. Negli ultimi decenni il ritmo delle pubblicazioni si è fatto più sostenuto. Prosegue Colorni: «I tomi sono diventati più cospicui sotto il profilo della scelta dei testi e si sono arricchiti gli apparati di curatela, con ampie cronologie di impronta narrativa; grande attenzione è stata dedicata al lavoro di traduzione, a mio avviso cruciale; ci siamo concentrati sui grandi poeti italiani e stranieri del Novecento e abbiamo aperto le frontiere della collana a filosofi e saggisti, oltre che a libri ed esperienze culturali e spirituali extraletterarie».

Renata Colorni anticipa una parte dell'agenda del 2020: «Sono in programma sei Meridiani; tra essi, il secondo volume delle *Opere* di Claudio Magris, a cura di Ernestina Pellegrini; il primo volume di un importante progetto sulla mistica cristiana (in tre tomi) a cura di Francesco Zambon; e un volume delle opere più significative di Alberto Asor Rosa, a cura di Corrado Bologna, Massimo Cacciari, Luca Marcozzi. Gli altri tre saranno altrettante magnifiche sorprese».

La storia della casa editrice fondata nel 1929 da Valentino Bompiani è raccontata – dalla visual designer Federica Fragapane – a partire da un catalogo titoli che copre gli ultimi quarant'anni del marchio, dal 1978 a oggi.

Nella scelta di visualizzare la quantità di opere collettive e quelle a firma di un solo autore – e di misurare il «peso» all'interno del catalogo dei diversi generi (saggistica, narrativa, dizionari...) – si coglie quella che è fin dalle origini una vocazione della Bompiani – e una delle chiavi del suo successo – cioè l'idea di proporre volumi che potessero «servire al panorama del nostro tempo», come recitava il titolo della prima collana.

«Questa» osserva Beatrice Masini, direttore di divisione Bompiani «è una casa editrice dallo sguardo mobilissimo; non perde mai d'occhio il passato, dedicando un appassionato impegno alla manutenzione del catalogo e alla messa in valore di autori da non dimenticare; legge il presente, letterario e delle idee, in Italia e altrove; e osserva il futuro coltivando giovani talenti da porre nella giusta luce a tempo debito, con la pazienza e l'attenzione che questo lavoro richiede».

Non poteva che essere giallo il colore dominante della visualizzazione – a cura di Giulia De Amicis – sulla collana di genere Gialli Mondadori, dal colore della copertina, che ha dato origine al termine «giallo» per definire in Italia il poliziesco, il mystery e il romanzo d'investigazione. La visual data gioca con l'idea dello scaffale di libreria proponendo una biblioteca su cui trovano spazio, anno dopo anno,

«Molti lettori acquistano un libro Sellerio anche solo per il nome dell'editore in copertina.»

le uscite della collana. «Il giallo, il thriller, il noir godono di ottima salute» spiega Franco Forte, scrittore, attuale direttore editoriale della collana. «È un genere che, come una spezia, rende saporite tutte le narrative. Su questo orizzonte il giallo Giallo Mondadori è un mondo a parte, che conta su un numero consistente di appassionati. La collana vende 150.000 copie all'anno in edicola e a questa si affiancano altre due serie, una di classici del passato e l'altra di testi apocrifi di Sherlock Holmes, di autori sia stranieri che italiani.»

Per festeggiare la collana, Mondadori ha mandato in libreria una serie inaugurata da un giallo inedito di Andrea Camilleri, *Km 123*.

La vicenda editoriale di Sellerio è iniziata cinquant'anni fa, nel 1969, con un piccolo investimento da parte di Elvira e Enzo Sellerio e sulla base di un'idea nata parlando con Leonardo Sciascia e l'antropologo Antonino Buttitta. La casa editrice ha avuto importanti momenti di crescita con la pubblicazione de *L'affaire Moro* dello stesso Sciascia nel 1978; con la scoperta di Gesualdo Bufalino, premio Campiello nel 1981 con *Diceria dell'untore*; con la nascita, negli anni Novanta, del filone giallo e del fenomeno Camilleri; e poi, negli anni Duemila, con la progressiva apertura agli autori stranieri.

«Molti lettori acquistano un libro Sellerio anche solo per il nome dell'editore in copertina, senza magari avere letto grandi recensioni, o avere avuto informazioni, a volte senza neppure conoscere l'autore» spiega Antonio Sellerio, figlio dei fondatori, consigliere delegato della casa editrice. «E questo tipo di fiducia probabilmente è conseguenza della nostra possibilità di essere totalmente indipendenti nelle scelte.»



La visualizzazione – a cura di Tiziana Alocci – fa propria l’idea del ventaglio dell’offerta editoriale per ripercorrerne la vicenda: gli anni sono rappresentati da stecche del ventaglio e la lunghezza di queste restituisce la quantità di volumi pubblicati.

Nel 1952 l’Unesco ha definito la Bur, Biblioteca Universale Rizzoli, «un’iniziativa di importanza e interesse mondiale». Basterebbe questo a darle un posto di rilievo nella storia dell’editoria. La rivoluzione della collana fu di fare entrare i classici, in versione integrale e a prezzo economico, nelle case degli italiani, contribuendo a formare il gusto di generazioni di lettori. La visualizzazione – realizzata da Francesco Majno – abbraccia un arco di sessant’anni dal 1949 al 2009 e si basa sul catalogo storico. «La Bur di oggi è diversa dalla Biblioteca Universale delle origini» esordisce Federica Magro, responsabile editoriale della collana di casa Rizzoli. «Nel mutato contesto culturale e di mercato, la collana è cresciuta, reinventando il concetto stesso di universale: allora alludeva all’autorità di un canone letterario, ora risponde a una vocazione enciclopedica che accoglie classici e narrativa contemporanea, saggi e inchieste giornalistiche e varia.»

«I Meridiani, collana di classici sempre contemporanei; i Gialli Mondadori, un colore che inventa un genere; la Bur, testi universali per le tasche di tutti gli italiani; le intuizioni di Valentino Bompiani e di Elvira ed Enzo Sellerio (con Sciascia e l’antropologo Buttitta).»

Compleanni	
CASE EDITRICI	Anno di nascita
Zanichelli	<b>1859</b>
Sperling & Kupfer	<b>1899</b>
Editrice La Scuola	<b>1904</b>
Bompiani Federico Motta editore	<b>1929</b>
Armando editore	
Liguori editore	<b>1949</b>
Rai Libri	
il Mulino	<b>1954</b>
Newton Compton editori	<b>1969</b>
Sellerio	
Editrice Bibliografica Edizioni EI	<b>1974</b>
Franco Muzzio editore	
Edizioni e/o	<b>1979</b>
Edizioni White Star Manni editori	<b>1984</b>
Apogeo editore	
Edizioni Lindau Franco Cosimo Panini	<b>1989</b>
Ibis edizioni	
Ponte alle Grazie	
Fazi editore minimum fax	<b>1994</b>
Ape junior	
Babalibri	<b>1999</b>
Fandango Nino Aragno editore	
Bao Publishing	<b>2009</b>
COLLANE	
Gialli Mondadori	<b>1929</b>
Bur - Biblioteca Universale Rizzoli	<b>1949</b>
Universale economica Feltrinelli	
Le Comete (Feltrinelli)	<b>1959</b>
Collezione di poesia (Einaudi, «collana bianca»)	<b>1964</b>
I Meridiani Mondadori	<b>1969</b>
La memoria (Sellerio)	<b>1979</b>
gli Adelphi	<b>1989</b>



# Cristina Taglietti

## *L'editore di Anagrama: ecco dove va la narrativa di lingua spagnola*

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 5 maggio 2019



Jorge Herralde, fondatore di Anagrama: «L'Argentina ha avuto grandi autori, credo si possa dire che è il paese più vivace e interessante».

---

Nella sua ultima intervista, Roberto Bolaño (Santiago del Cile, 1953-Barcellona, 2003) disse che i suoi libri li leggevano Carolina (la moglie) e Jorge: «Poi cerco di dimenticarli per sempre». Jorge è Jorge Herralde, nato a Barcellona ottantaquattro anni fa, fondatore di Anagrama, casa editrice di Barcellona che quest'anno compie cinquant'anni e che Bolaño l'ha scoperto. Nell'edizione che vede la lingua spagnola protagonista del Salone internazionale del libro, Herralde sarà al Lingotto. Dialogherà con Roberto Calasso (con cui si sono conosciuti in Francia nel 1971) «soprattutto di questi quasi cinquant'anni di amicizia» spiega al telefono dalla sede della casa editrice dove arriva ogni giorno intorno alle dieci e trenta («ma non spengo mai la luce prima delle tre o quattro del mattino»), anche ora che ha ceduto il ruolo di direttore editoriale a Silvia Sesé.

Acquisita da Feltrinelli nel 2017 («il rapporto va benissimo, non c'è alcuna interferenza» assicura), Anagrama ha un catalogo di quattromila titoli e forti ramificazioni in Sud America oltre a un bouquet di autori europei che l'hanno resa uno dei luoghi d'eccellenza della narrativa internazionale. Nata come marchio di controcultura nell'humus della sinistra radicale («in Anagrama si trovano tutte le contestazioni»), in epoca franchista ha affrontato processi e sequestri riuscendo a resistere e a creare

massa critica. I momenti più difficili però sono arrivati dopo la fine del franchismo, quando è venuto meno il ruolo di opposizione. «In Europa eravamo quattro amici editori inseparabili: Inge Feltrinelli in Italia, Klaus Wagenbach in Germania, Christian Bourgois in Francia e io in Spagna. Negli anni Settanta noi facevamo letteratura, ma anche politica e quando le contestazioni sono finite abbiamo avuto difficoltà a cambiare registro: i nostri lettori erano sfumati.» Anagrama comincia così in modo deciso con la letteratura, con una prima collana che si chiamava Contraseñas. «Erano scrittori selvaggi, irriverenti, come Bukowski o Hunter Thompson» spiega Herralde. A questa si è poi aggiunta la collana Panorama de narrativas. Nata con l'obiettivo di pubblicare la migliore narrativa internazionale, è arrivata al numero mille. «Poiché non avevamo denaro abbiamo cominciato con autori molto buoni ma allora sconosciuti in Spagna come Grace Paley o l'italiano Ruggero Guarini. Abbiamo puntato su Patricia Highsmith non come scrittrice solo di gialli, e, a sorpresa, ha avuto un grandissimo successo. L'altro autore che ci ha salvato è stato John Kennedy Toole, con *Una banda di idioti*. Così Anagrama ha cominciato una seconda vita meno esaltante e pericolosa di quella degli anni Settanta, ma molto gratificante dal punto di vista letterario ed economico.»

Oggi in catalogo Anagramma ha anche molti autori del nostro paese. «Quello che io chiamo il grande quartetto italiano» spiega Herralde «di cui abbiamo quasi tutto: Magris, Calasso, Tabucchi e Baricco. Anche se, più recentemente, abbiamo pubblicato anche Mazzucco o Ammaniti. Anni fa Bufalino, Del Giudice, Cerati, Manganelli, Veronesi e, molto prima, Salvatore Satta, Guido Morselli, Nanni Balestrini, Pier Vittorio Tondelli». Al quartetto italiano corrisponde quello che Herralde ha definito il «dream team britannico»: McEwan, Barnes, Amis, Ishiguro, Kureishi. «Abbiamo cominciato con i primi libri, all'inizio c'erano critiche eccellenti, ma vendite non clamorose. Dopo dieci anni hanno conquistato anche il pubblico. Di letteratura anglosassone ne abbiamo moltissima: a me sono sempre piaciuti P.G. Wodehouse e Evelyn Waugh. Abbiamo

«Non spengo mai la luce prima delle tre o quattro del mattino.»

pubblicato quasi tutto Tom Wolfe e poi Richard Ford e Raymond Carver, due stelle del catalogo. E poi autori francesi molto amati, come Patrick Modiano che un po' a sorpresa ha vinto il Nobel, o come Emmanuel Carrère.» Per il mondo latinoamericano Herralde ha sempre avuto una vocazione. «Il mio primo viaggio in Messico è stato nel 1973 e dopo ci sono stato almeno trenta volte. Sono stato spesso in Argentina e Cile, durante gli anni della dittatura militare, quando molti libri erano proibiti.» Dal 1983 il premio Herralde, tra i più prestigiosi



dedicati alla letteratura di lingua spagnola, è un bacino importante da cui pescare le voci inedite più significative. Da lì, solo per fare qualche esempio, sono usciti nomi come Javier Marías (1986), Antonio Soler (1996), Roberto Bolaño (1998). Alcune scoperte come Enrique Vila-Matas (2002), Alan Pauls (2003), Juan Villoro (2004), Guadalupe Nettel (2014) saranno al Salone internazionale del libro di Torino. Per sette anni consecutivi, il riconoscimento è andato ad autori dell'America latina: «Non è stato intenzionale. Ogni anno la giuria sceglie i libri che ritiene migliori e questo mi fa piacere perché è noto che, in generale, gli autori dell'America latina, sia in Spagna sia in altri paesi, hanno difficoltà ad acquisire lettori. In questi anni certamente l'Argentina ha avuto grandi autori, credo si possa dire che è il paese più vivace e interessante» dice Herralde. «Noi abbiamo pubblicato grandissimi nomi, come Ricardo Piglia, morto all'inizio del 2017. Il Messico forse ora è meno brillante rispetto a qualche anno fa, sono scomparsi da poco grandi figure come Sergio Pitol o come Carlos Monsiváis, un intellettuale imprescindibile. Ma al Salone internazionale del libro sarà sicuramente interessante ascoltare Juan Villoro, uno dei grandi autori in lingua spagnola del momento. E Guadalupe Nettel, che noi pubblichiamo dall'inizio: è una scrittrice splendida, fa parte del nostro piccolo *equipo soñado* messicano. Ci sarà Eduardo Rabasa che è anche l'editore di Sixto Píso, un marchio molto vivace che ha fondato insieme a un gruppo di amici. Ma anche Emiliano Monge è uno scrittore in crescita.» Da Cuba al Salone internazionale del libro sbarcherà Leonardo Padura con l'ultima avventura del suo investigatore Mario Conde, ma, spiega Herralde, dall'isola caraibica non arriva molto. «Noi abbiamo pubblicato per esempio

Pedro Juan Gutiérrez. E poi una protégée di Gabriel García Márquez, Wendy Guerra. La situazione politica non è molto facile soprattutto per la difficoltà di muoversi, non c'è importazione di libri, ci sono vecchi testi con molta censura. Paesi come Venezuela e Colombia hanno situazioni politiche un po' complicate, per dirla in modo soft. Il che può essere un bene, perché da un certo punto di vista favorisce l'emergere di molti scrittori da piccole case editrici. Ci sono festival, fiere, è un momento di transizione, molto interessante.»

Ma lo è anche in Spagna... «Sì, lì si va da un veterano come Fernando Savater, un classico che ha vinto il premio Anagrama di saggistica nel 1982, ad autori affermati come Enrique Vila-Matas e Antonio Muñoz Molina.» Tutti questi saranno al Salone internazionale del libro, come Clara Sánchez... «Forse è più amata in Italia che in Spagna e, proprio per questo, è un caso interessante. Noi, in questi ultimi dieci anni abbiamo messo in catalogo scrittrici come Marta Sanz, Sara Mesa e altri quaranta-cinquantenni, per quei lettori che amano la buona letteratura, rischiosa, non convenzionale.» Non si può chiedere a Herralde quale sia l'autore che è più fiero di aver scoperto. «Susciterei la gelosia degli altri,» ride «ma possiamo fare un'eccezione con scrittori morti come la spagnola Carmen Martín Gaité, o il già citato Ricardo Piglia». Un autore che non è riuscito ad avere? «Con quattromila titoli sarebbe poco elegante piangere su quelli che non ci sono, ma posso fare un'eccezione perché è stato per me un autore di cui mi sono innamorato quando avevo venticinque anni: Jorge Luis Borges. Purtroppo quando è nata la casa editrice era già stato pubblicato.»

«Abbiamo messo in catalogo scrittrici come Marta Sanz, Sara Mesa e altri quaranta-cinquantenni, per quei lettori che amano la buona letteratura, rischiosa, non convenzionale.»

Franca Cavagnoli

*Traduzione come ospitalità*

«alfabeta2», 5 maggio 2019



Una riflessione sulla principale sfida della traduzione letteraria: ospitare l'Altro nella propria lingua e nella propria cultura senza ridurlo al proprio

---

Accanto ai problemi di natura intellettuale, teorica e pratica, la traduzione solleva un problema etico preciso. È quanto sostiene Paul Ricœur in alcuni saggi scritti nella seconda metà degli anni Novanta, traendo ispirazione per le sue riflessioni da Antoine Berman. È una questione che Ricœur riassume con l'espressione *hospitalité langagière*, un concetto più ampio di quanto non traspaia in «ospitalità linguistica», il modo consueto in cui viene tradotto. In realtà nell'aggettivo «langagier», con quel suo rimandare al *langage* più che alla *langue*, c'è qualcosa in più di una mera questione linguistica. Come ha osservato Domenico Jervolino, il traduttore di Ricœur, è in questo iato fra linguaggio e lingua, una differenza che in italiano e in altre lingue neolatine è possibile esprimere, che s'inserisce l'esperienza e la riflessione sul tradurre. La vera sfida del tradurre, infatti, è accogliere l'Altro e dargli ospitalità nella propria lingua e nella propria cultura senza che la lingua e la cultura di chi traduce neghino l'altrui riducendolo al proprio, e tentino di assimilare l'elemento estraneo.

Accogliere lo Straniero in quanto tale e dare ospitalità alla sua creatività ed espressività senza cedere a una traduzione assimilante ed etnocentrica è possibile. La traduzione è una delle forme dell'interpretazione, come ci ricorda Eco, ma è anche una delle

forme della scrittura. Quando si traduce non entrano in gioco solo due o più culture e lingue naturali bensì anche due linguaggi: il linguaggio di chi scrive e il linguaggio di chi traduce. Spesso si dice che questo è particolarmente vero quando chi traduce scrive in proprio. Ma ogni traduttore è un potenziale scrittore in proprio: è uno scrittore che sceglie di scrivere nella propria lingua i libri degli altri. In questo non è in nulla diverso dallo scrittore che pubblica i propri libri e che traduce libri altrui: entrambi portano dentro di sé i libri che vorrebbero scrivere o che non hanno ancora scritto. L'interferenza dell'immaginario può essere molto alta; il rischio di sovrapporre la propria soggettività e scrittura incombe sempre. È una dinamica ancora più sottile di quella tra il proprio e l'altrui in termini culturali, poiché se di questa si è consapevoli mentre si traduce, non sempre si è consapevoli della dialettica tra il proprio e l'altrui in termini di immaginario, di concezione della scrittura, di interpretanti, come direbbe Peirce, che possono differire ed entrare in conflitto. La sovrapposizione di tutto ciò può recare danni consistenti al tessuto del testo tradotto.

Per non assimilare l'Altro chi traduce può porgergli la penna, per così dire, e non proiettare le sue idiosincrasie, come le ipersensibilità allergiche nei

«Il rischio di **sovrapporre** la propria soggettività e scrittura incombe sempre.»

confronti di aggettivi e sostantivi o una ripugnanza esasperata per certi segni di interpunzione. O, ancora, una marcata tendenza a cercare sinonimi quando invece chi scrive tende alla repetitio. La questione della variatio e della repetitio riflette una dialettica secolare e si rifà a due tradizioni retoriche altrettanto nobili. Se è vero che l'inglese e il tedesco sono lingue più inclini alla ripetizione mentre l'italiano e il francese preferiscono variare sul tema, è pure vero che se traducendo si sceglie di variare dove l'autore ripete, si finisce comunque con l'addomesticarne il testo poiché lo si riduce ai nostri modelli culturali. Questi sono tutti modi in cui si rende la propria scrittura dominante e la scrittura altrui subalterna. Spostando l'attenzione da sé all'oggetto del suo lavoro, chi traduce può intervenire con autorevolezza nel processo traduttivo e mettere le competenze della propria autorialità al servizio dell'autorialità altrui. Tradurre non ha a che fare con il sovrainterpretare e l'adattare, e nemmeno con l'appropriarsi di ciò che è dell'Altro. Se, com'è nel caso di un autore che non vive più nel suo paese d'origine, la scrittura diventa l'unico luogo da abitare, ciò equivarrebbe ad appropriarsi della sua casa. Il che significa anche costringerlo nella precaria condizione di un «migrante scasato», il modo in cui mi piace chiamare – con l'aiuto di Bacchelli, Pascoli e Pirandello, che molto amavano l'uso del verbo «scasare» nelle sue varie accezioni di «essere senza casa», «essere sfrattato», «essere cacciato via», «traslocare» – l'*unhomed migrant* di cui parla Homi Bhabha. «Quando uno scasato cerca potere, lo si accoglie nella propria terra – nella letteratura come nella vita. Il gesto di chi traduce ha valore se è autorevole, non autoritario.

Si può quindi creare dentro di sé uno spazio di accoglienza, una sorta di framezzo fra il proprio immaginario e quello dell'autore che si sta traducendo, un luogo scomodo ma necessario nel quale lavorare.

L'aspetto più interessante di questo interstizio è dato dall'elemento estraneo che consente di mettere in discussione le conoscenze di chi traduce, spesso troppo prigioniero di un suo lessico familiare e di una grammatica mentale corriva. Solo così si potrà mettere alla prova la propria capacità di creare il nuovo: nuovo per sé e per la propria lingua. Il che non vuol dire forzare in modo innaturale la lingua madre, generando calchi scolastici o incorrendo in falsi amici, bensì allargare i propri orizzonti linguistici e culturali e, così facendo, allargare anche quelli dei lettori che leggeranno il libro al quale si sta lavorando.

Tradurre non significa soltanto restituire un significato. Il punto è restituire il significato cercando di avvicinarsi il più possibile al modo in cui il senso è espresso. Per essere ospitale, chi traduce può attingere fino all'ultima goccia del testo da tradurre per esaltare quella che Aldo Busi chiama «l'irripetibile modulazione estetica» del testo, senza limitarsi a far passare, cioè, la mera comprensione contenutistica. Per farlo è fondamentale lavorare con cura sulla lettera, perché è così che si può dare degna ospitalità all'estraneo senza snaturarlo e senza assimilarlo – senza, cioè, renderlo simile a sé privandolo della sua natura. Questo non significa arrendersi servilmente all'Altro perdendo la propria identità, bensì avere la consapevolezza che dall'incontro la nostra stessa identità ne uscirà rafforzata. È in questo delicato equilibrio da raggiungere, e rispettare, che si vede la forza e la ricchezza dello scambio insito nell'atto traduttivo. Perché se non si cede alla spinta etnocentrica della naturalizzazione si ha la possibilità di trasformare a fondo la lingua in cui si traduce, ossia la propria lingua madre, e ci si dà una chance di modificare in profondità anche la propria parola. Un atteggiamento che consente di compiere quello che per Antoine Berman è il fine etico dell'atto traduttivo, ossia accogliere l'estraneo – lo straniero – in quanto tale.



Antonio Zoppetti

*La sostituibilità degli anglicismi con corrispettivi italiani*

treccani.it, 6 maggio 2019

La questione della lingua italiana, nel nuovo Millennio, riguarda l'abisso tra l'interferenza dell'inglese e quella delle altre lingue

---

Sostituire gli anglicismi con i corrispettivi italiani non è un vezzo da puristi anacronistici, non significa tornare alla guerra contro il barbaro dominio di epoca fascista, né negare che le lingue vive evolvono anche attingendo da quelle straniere (ed è un bene che lo facciano). La questione della lingua, nel nuovo Millennio, riguarda l'abisso tra l'interferenza dell'inglese e quella delle altre lingue.

*Perché sostituire*

La penetrazione degli anglicismi «crudi», cioè non adattati, è recente, esplose dal secondo dopoguerra per poi crescere sempre più intensamente. Nel Devoto Oli del 1990 se ne contavano 1600, ma oggi, in meno di trent'anni, sono almeno 3500, contro un migliaio di francesismi e un centinaio di ispanismi o germanismi (lo Zingarelli restituisce dati simili). Stando al dizionario Gradit del 1999, le parole di origine francese sono state italianizzate nel 70,5% dei casi, quelle inglesi solo nel 31,6%, e nel nuovo secolo ancora meno (28,5%, Gradit 2007). Davanti a questi numeri lo stesso Tullio De Mauro, nella *Storia linguistica dell'Italia repubblicana* (2016), scriveva: «Negli ultimi anni gli anglismi hanno scalzato il tradizionale primato dei francesismi e continuano a crescere con intensità, insediandosi [...] anche nel vocabolario fondamentale». Le voci inglesi

rimangono in larga misura «corpi estranei», per dirla con Arrigo Castellani: «Senza adattamenti violano le nostre regole di pronuncia e ortografia e il loro accumularsi sta snaturando l'idioma del “bel paese là dove 'l si suona”». In certi ambiti come l'informatica, il lavoro, la moda, le scienze o l'economia è sempre più frequente il ricorso a un ibrido che è stato definito «itanglese». Dalle datazioni di Zingarelli e Devoto Oli, la metà dei neologismi del Ventunesimo secolo è in inglese. E allora dobbiamo domandarci *come* l'italiano si stia evolvendo, il rischio è che non lo sappia più fare con le proprie risorse.

*Sostituire è possibile, in teoria*

Spesso si dice che ricorriamo all'inglese perché non abbiamo parole nostre per esprimere certi concetti o certe innovazioni che arrivano d'oltreoceano. Ma parlare di «prestiti di necessità» è una presa di posizione ideologizzata: come ha osservato Paolo Zolli, nulla è «intraducibile» o «necessario», in teoria. Importare senza adattare è una ben precisa scelta perpetrata dalla nostra classe dirigente e dai mezzi di informazione che preferiscono utilizzare l'inglese vissuto come più evocativo e moderno, e talvolta contrabbandato come internazionale anche quando non è affatto così. L'epoca delle grandi invenzioni, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, ci ha portato la

lampadina e la televisione, non la *lamp* e la *television*. Oggi, invece, davanti a termini come «smartphone» preferiamo ripetere l'inglese invece di adattarlo per esempio in «smartfono» o reinventarlo magari con «furbofonino» o «furbofono», che ci appaiono soluzioni impraticabili o ridicole. Eppure, davanti alle parole mancanti non c'è solo la soluzione di importare forestierismi crudi, si possono anche coniare neologismi e soluzioni creative (nelle traduzioni dei «Peanuts» i *marshmallow* diventarono «toffolette»).

«L'epoca delle grandi invenzioni, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, ci ha portato la lampadina e la televisione, non la *lamp* e la *television*.»

Storicamente perlopiù si italianizzava (*revolver*: «Il popolo ha già formato la voce rivoltella» scriveva Rigutini nel 1886) ed erano frequenti i calchi fonetici («bistecca» da *beefsteak*) o strutturali («grattacielo» da *skyscraper*). Ma si può anche ricorrere a trasposizioni concettuali, per cui un *bug* («cimice», «insetto») in informatica diventa un «baco», per assonanza e analogia, oppure si può recuperare una parola preesistente e allargarne il significato («singolo» da «unico» diventa anche «scapolo», per l'influsso di *single*). Queste soluzioni non snaturano la nostra identità linguistica, ma una volta erano istintive, oggi sono invece state abbandonate. Se in passato il purismo – che ammetteva solo le parole toscane o letterarie e bandiva voci dialettali, barbarismi e neologie – rischiava di ingessare l'italiano nella «lingua dei morti», oggi a cristallizzare l'italiano nei suoi significati storici e a impedire che si evolva c'è una prassi che si potrebbe definire «anglopurismo»: ciò che è nuovo e arriva in inglese si esprime in inglese puro, non si italianizza più. Perciò, anche se i prestiti in molti casi possono essere una ricchezza, o dei «doni» come li ha definiti Mario Alinei, davanti all'invasione degli anglicismi sempre più spesso si trasformano al contrario in un impoverimento della nostra lingua. Un

tempo si diceva «calcolatore» e poi anche «elaboratore», ma dagli anni Novanta c'è solo il «computer». Se una parola come «autoscatto» si è evoluta insieme alle tecnologie – prima indicava un sistema collegato a un filo, poi i dispositivi elettronici a tempo – oggi l'allargamento di significato si è interrotto: gli autoscatti fatti e condivisi con il telefonino si dicono «selfie». Sui giornali *pusher* sta sostituendo sempre più «spacciatore», e *killer* «assassino». Insomma, gli anglicismi sempre più spesso diventano «prestiti

sterminatori» che fanno regredire le nostre parole e viene da chiedersi per quanto tempo potremo continuare a dire «parrucchiere» invece di *hair stylist* o «trucco» invece di *make-up* senza che suonino come un linguaggio da vecchie signore cotonate.

#### *Dai prestiti a una rete di emulazioni*

La categoria di prestito, che tutti criticano ma che nessuno sembra voler abbandonare, non riesce più a rendere conto dell'espansione dell'inglese e forse bisognerebbe spostare l'attenzione dai *singoli* anglicismi alle *relazioni* tra le radici inglesi, che formano ormai una rete collegata che si sta espandendo nel nostro lessico in modo tentacolare. I due terzi delle parole inglesi che circolano in italiano sono infatti parole composte o locuzioni, e non prestiti isolati. Sul modello di *baby-sitter*, per esempio, oggi circolano senza alternative *pet sitter*, *dog-sitter* o *cat-sitter*. Ma anche la radice *baby* è diventata un prefissoide che vive di vita autonoma e genera decine e decine di parole macedonia («babygang», «babypensionato», «babycalciatore», «babycriminale...»). *Pet-sitter* è a sua volta in relazione con *pet-shop* (gli shop e gli store costituiscono famiglie sempre più numerose) o *pet-food* («cibo per gli animali»). Quanto a *food*,

«A fare la lingua non sono i linguisti.»

entrato all'inizio degli anni Ottanta attraverso *fast food* (sui giornali richiedeva ancora una spiegazione: «pasti veloci»), oggi indica l'intero settore alimentare, e si parla di *street food* («cibo di strada»), *junk food* («cibo spazzatura»), *truck food* («chiosco-furgone»), *finger food* («cibo al cartoccio» o che «si mangia con le mani»), *comfort food* («cibo consolatorio»), *raw food* («crudismo») e la nuovissima mania di condividere le foto di piatti e pietanze in rete è il *food porn*. Secondo Valeria Della Valle: «Tra il 2008 e il 2018 [...] sono apparse quindici nuove parole composte da “food” e solo due da “cibo”; hanno fatto il loro ingresso diciassette termini con *gender* contro tredici con “genere”, stessa cosa per *smart*, che ha la meglio sulla sua traduzione italiana, “intelligente”». Qui non siamo di fronte a semplici prestiti, ma a un fenomeno di emulazione più generale in cui si inseriscono anche i numerosi pseudoanglicismi (*pile, slip, smoking, footing, autostop, beauty-case...*) che sono reinvenzioni da radici inglesi assenti nei paesi anglofoni (prestiti apparenti?). La sostituzione di certi anglicismi con parole italiane è allora più che mai importante per spezzare questo lievitare, ma il problema non sta nella sostituibilità teorica, bensì in quella pratica: il ricorso all'inglese è ormai una *strategia* e gli anglicismi sono preferiti.

#### *Le sostituzioni nella pratica*

Se alcune proposte sostitutive di Arrigo Castellani avessero preso piede, per esempio «guardabimbi» invece di *baby-sitter*, forse oggi diremmo «guardagatti» al posto di *cat-sitter* o «badacani» invece di *dog-sitter*. Ma a «fare la lingua» non sono i linguisti e, almeno in Italia, non si possono imporre soluzioni a tavolino di questo tipo. Dopo l'epoca dei modelli letterari, nel Novecento l'italiano è stato unificato e plasmato soprattutto da giornali, radio, cinema e televisione, oltre che dall'industria del Nord, come aveva compreso

Pier Paolo Pasolini. Ma oggi sono proprio i mezzi di informazione i principali «untori» dell'inglese, e la lingua tecnologizzata è quella delle multinazionali. I dizionari, inoltre, nel riportare gli anglicismi che si diffondono puntano spesso alla definizione e al significato, ma non sempre li affiancano ad alternative o traduttori italiani, come ha notato Claudio Giovanardi. E la gente che cosa può fare se non ripetere ciò che passa il convento? Ognuno parla come vuole, naturalmente, ma per poter *scegliere* è necessario che i sostitutivi esistano e circolino, e perché accada, in assenza di altri modelli, ci vorrebbero interventi istituzionali. Ciò non significa guardare alla politica linguistica del fascismo, ma a quel che fanno i nostri vicini. Nel modello plurilinguistico svizzero, davanti alla supremazia del tedesco e del francese, il Consiglio federale ha varato un progetto per la cultura 2016-2020 con ingenti fondi per rafforzare la lingua italiana, nell'insegnamento e attraverso una serie di manifestazioni culturali. Mentre a Milano l'azienda dei trasporti promuove il pagamento *contactless* senza alternative, oltre confine si chiama «pagamento senza contatto». In parlamento e sui giornali del Ticino il *question-time* si dice «l'ora delle domande». In Italia assistiamo al contrario a un'anglicizzazione sempre più profonda del linguaggio politico e istituzionale, e si diffonde l'inglese in «locuzioni formali e ufficiali (*education, jobs act, spending review* e via governando)» per citare De Mauro. Si parla sempre più di *premier* invece che di «presidente del consiglio», di *welfare* («previdenza», «Stato sociale»), di *privacy* («privatezza» c'è ma non la usa nessuno), si introduce il *navigator* o si edulcora un condono con *voluntary disclosure*. In Francia è invece esplicitamente vietato, perché nella Costituzione è scritto che la lingua è il francese, e nel linguaggio istituzionale, politico e lavorativo è inammissibile usare espressioni non francesi, per rispetto ai cittadini e in nome della trasparenza. Quando un'azienda straniera si stabilisce nel territorio, tutti i contratti e i documenti, inclusi i programmi informatici (chiamati *logiciel* e non *software*), devono essere disponibili in francese. Alcune

società sono state condannate e multate severamente per avere infranto queste leggi. Da noi un'azienda italiana come Italo ha invece da poco immotivatamente sostituito la figura del «capotreno» con quella del *train manager* non solo nella comunicazione ai passeggeri, ma persino nei contratti di lavoro. In Spagna, pur in assenza di leggi specifiche, esistono una ventina di accademie che erogano consulenze linguistiche anche sulla sostituzione degli anglicismi. Il *Dizionario panispanico dei dubbi* (2005) rappresenta un punto di riferimento per tutti i paesi ispanici, e la sua presentazione, a Madrid, avvenne alla presenza dei responsabili dei principali giornali che si impegnarono a seguirne le indicazioni «consci della responsabilità che nell'uso della lingua ci impone il potere di influenza dei mezzi di comunicazione», come ha ricordato **Gabriele Valle**. Soprattutto, in Francia e in Spagna esistono organi istituzionali che suggeriscono e promuovono i sostitutivi attraverso campagne mediatiche che ridicolizzano l'abuso dell'inglese e diffondono le alternative possibili. Il risultato è che la circolazione delle espressioni inglesi è enormemente

più contenuta che da noi. In conclusione, il «liberismo linguistico» ci sta portando verso l'itanglese, e per attuare concretamente la sostituzione degli anglicismi con i nostri corrispettivi dovremmo cominciare anche noi a porci il problema della tutela della nostra lingua, così come tuteliamo il nostro patrimonio artistico, culturale, storico, culinario e tutte le nostre eccellenze. Come fanno all'estero, dall'Islanda alla Cina. Perché le sostituzioni entrino nell'uso occorrerebbe una politica linguistica, ma soprattutto una campagna culturale. Nel caso della femminilizzazione delle professioni, per esempio – senza entrare nel merito di un tema che ha suscitato anche molte polemiche – da tempo sono state emanate e recepite direttive amministrative, e i dizionari hanno introdotto parole come «sindaca» o «ministra» che sono sempre più utilizzate anche dai mezzi d'informazione. Analoghe raccomandazioni per le pari opportunità anche degli equivalenti italiani, oltre che del gentil sesso, potrebbero sortire qualche effetto e porre al centro dell'attenzione un problema da troppo tempo negato e sottovalutato.



# Dario Pappalardo

«Vi svelo i segreti di un mercato gonfiato ad arte.»

«Robinson» di «la Repubblica», 12 maggio 2019

Intervista a Georgina Adam, la lady di ferro che denuncia i lati oscuri delle aste, il giro dei falsi e i porti franchi dove transitano i capolavori

---

C'è una lady di ferro che fa tremare il mercato dell'arte. L'inglese Georgina Adam da più di trent'anni, sulle colonne del «Financial Times» o «The Art Newspaper», svela i segreti delle grandi aste, illumina le ombre del luccicante mondo del contemporaneo, ne racconta i misteri come se si trattasse di un noir. Lo fa anche nel nuovo saggio, *Dark Side of the Boom*, pubblicato ora in Italia da Johan & Levi. Dove si occupa di record gonfiati ad arte – appunto –, porti franchi in cui i capolavori spariscono, falsi e vendite realizzate per riciclare il denaro sporco. È il lato oscuro di un giro di affari che, nel 2018, è stato di 67,4 miliardi di dollari. Altro che crisi. Damien Hirst e soci hanno poco da temere.

*Mrs Adam, periodicamente si dice che la bolla del mercato dell'arte stia per scoppiare. Ma poi non accade. Come lo spiega?*

È vero. Adesso credo proprio che il mercato non crollerà. È una questione di domanda e di offerta. Nel mondo sono in crescita i milionari che scelgono un numero limitato di artisti considerati investimenti sicuri. E cresce la domanda di opere d'arte per riempire alberghi di lusso, proprietà, spazi pubblici e privati, nuovi super musei. Tutto questo spingerà ulteriormente il mercato, almeno quello gestito dai mediatori principali: pochi mega attori che

concentreranno sempre di più il loro potere. La vera crisi è quella delle gallerie medie e piccole.

*Nel suo saggio, parla di un lato oscuro del boom. Perché il mercato dell'arte sembra ancora così privo di regole?*

In realtà, molto dipende dai singoli paesi, un po' di regole ci sono: da quelle sulle vendite e i diritti degli acquirenti, le normative sull'importazione e l'esportazione e l'antiriciclaggio. Ma è vero che tutt'ora il mercato dell'arte non è sottoposto al controllo di istituzioni terze come la Sec, l'ente statunitense che vigila sulla borsa valori, o la Fsa, che supervisionava i mercati finanziari inglesi. Ci sono stati tentativi per potenziare le regole, ma questo tipo di mercato è molto disomogeneo, difficile da seguire bene. In più, i governi nazionali non sono così motivati da impiegare le loro risorse per questo tipo di settore. Per non parlare del fatto che le parti in causa collaborano poco.

*Intende le case d'asta? Christie's e Sotheby's non contribuiscono alla trasparenza?*

Sono concorrenti in un mercato molto competitivo e l'una cerca continuamente di battere l'altra. Il problema è che si tratta di un duopolio che combatte all'ultimo sangue, ricorrendo a incentivi finanziari sempre più sofisticati per raggiungere il record.



«Il pericolo è che con il tempo il valore economico di un'opera si sostituisca a quello estetico. La storia dell'arte rischia di diventare una **storia finanziaria**.»

Come le garanzie che fanno sì che l'opera all'asta sia stata già comunque preventuta a una somma pattuita in precedenza. Il risultato è che così i prezzi finali vengono gonfiati. Il tutto non certo a beneficio della trasparenza.

*In che percentuale, nel mondo, la vendita delle opere viene utilizzata per il riciclaggio del denaro sporco?*

È difficile valutare. Ci sono pochi casi emersi, come quello del mercante inglese Matthew Green, sorpreso lo scorso anno a vendere un Picasso acquistato con denaro sporco. Ma credo che ce ne siano molti di più rimasti nell'ombra. Per il suo valore e per la facilità di trasporto, l'arte si presta molto a questo tipo di crimine. Un po' come i diamanti.

*L'arte, a un livello economico molto alto, viene sempre più nascosta nei freeport, che in pochi conoscono. Sono porti franchi esentasse in cui le opere, di fatto, spariscono. Ci sono stati recenti richiami internazionali per chiedere maggiore trasparenza sull'operato dei freeport. Anche Ginevra, dove ce n'è uno molto importante, si è mossa in questo senso. Gli operatori del settore si giustificano, sostenendo che i freeport sono gli ultimi posti dove nascondere beni rubati o commettere crimini, perché sono tenuti sotto stretta sorveglianza. Una cosa è certa: i valori in questi luoghi non sono soggetti a tassazione. In realtà, è impossibile controllare cosa accada davvero a un'opera d'arte, una volta arrivata in un freeport.*

*Parlando di opere sparite nel nulla e della Svizzera, non si può non pensare al «Salvator Mundi» attribuito a Leonardo, il quadro più costoso del mondo venduto da Christie's per 450,3 milioni di dollari. Doveva essere esposto al Louvre di Abu Dhabi, ma che fine ha fatto secondo lei?*

Credo si trovi proprio in Svizzera e la mia teoria, non supportata da alcun riscontro certo, è che ci sia un problema legale che ne impedisce l'esposizione pubblica. Penso sia una questione che riguarda strettamente l'acquirente saudita [sarebbe il principe Mohammed bin Salman, Ndr] e gli Emirati e forse è legata ai dubbi sulla provenienza del quadro o sul suo stato di conservazione.

*Secondo Nicholas Eastaugh, che analizza le opere d'arte dubbie sul mercato internazionale, i falsi rappresentano tra il venti e il cinquanta per cento dei dipinti in vendita...*

Non ho alcun motivo per dubitare delle sue parole. È tra le persone sul pianeta più abituate a vedere falsi.

*Quali sono gli artisti più falsificati?*

Dalí, Modigliani e Pollock sono i più falsificati in assoluto. Lo storico dell'arte Martin Kemp dice che ogni mese gli capita di vedere due pseudo-Leonardo.

*Il mercato non rischia di influenzare il futuro della storia dell'arte?*

Certo, il pericolo è che con il tempo il valore economico di un'opera si sostituisca a quello estetico. La storia dell'arte rischia di diventare una storia finanziaria. Il record diventa un capolavoro.

*Lei che smonta i meccanismi del mercato che tipo di arte apprezza?*

Non amo l'arte contemporanea che ha bisogno di troppe spiegazioni. Mi piace avere un impatto visivo immediato. Niente arte concettuale. Un foglio di carta immerso nel mare a mezzanotte in Estonia, poi ripescato, fatto a pezzi e messo in mostra non fa per me!

Maurizio Crosetti

*L'illeggibile meraviglia di «Finnegans»*

«la Repubblica», 15 maggio 2019

Quarantasette lingue diverse, un precipizio di suoni, un testo letterario unico. Terrinoni e Pedone hanno concluso l'impresa di tradurre l'opera di Joyce

---

C'era una volta un traduttore, l'ardimentoso Luigi Schenoni da Bologna, che visse e invecchiò tra i meandri del «labirincubo», l'impossibile sciarada poliglotta, più che un libro «un insensato borbottio notturno»: *Finnegans Wake*. Se Joyce ci mise sedici anni a scriverlo, e se alla fine dell'impresa – datata 4 maggio 1939 – non avrebbe vergato neppure più una riga in vita sua, Schenoni si piegò su quelle indecifrabili carte per trent'anni, traducendo, ricreando, montando e smontando tre righe al giorno fino alla morte, nel 2008, forse un premio, o comunque la fine della faticaccia. A quel punto, la lingua italiana aveva in dono un fardello di quattro volumi che Mondadori pubblicò dal 1982 al 2011, dunque lo stremato Schenoni neppure vide realizzato e adulto l'ultimo dei suoi figli letterari. Si trattava pertanto di continuare l'Odissea ma senza Ulisse, con Omero introvabile.

Ed ecco comparire due nuovi personaggi, due professori, due amici, forse due enigmisti: Enrico Terrinoni e Fabio Pedone. A loro venne proposta la sfida estrema: proseguire e concludere la traduzione del *Finnegans Wake*, «l'unicorno dei boschi narrativi», sciarada polisemica in cui si contano quarantasette lingue diverse tra cui il triestino che Joyce masticava come verbo materno. Una mappazza, sia detto senza offesa, che in pochi hanno letto e in cui si capisce

più o meno chi è che parla, anzi sogna, a pagina 555 e neppure del tutto. Un libro impossibile, inspiegabile, forse illeggibile. Ma anche una meraviglia assoluta, un precipizio di suoni e liquefazioni verbali, un testo unico al mondo in cui ogni parola è sempre nuova, inventata nell'incastro con la precedente o la successiva in una bizzarra gemmazione multipla.

«Impossibile è quello che non si può fare, oppure che non è mai stato fatto. E noi due ci siamo tuffati lì dentro con gioia, umiltà e spavento» racconta Fabio Pedone. Risultato, non proprio frettoloso: nel 2017 Mondadori consegna ai lettori le prime due parti del terzo libro. E adesso, ottanta anni dopo la prima pubblicazione londinese da Faber and Faber, l'anello si salda con l'uscita della seconda metà del terzo libro e con il quarto, cioè l'intera opera. «Ora si può dire che il *Finnegans Wake* “finizi” anche in italiano»: finizia, perché fine e inizio furono legati da Joyce con lo stesso nodo, probabilmente scorso. Se ogni traduzione è un'avventura ai limiti dell'indicibile, questa è l'Everest. Una staffetta dentro una maratona per dare corpo, nella lingua di Dante, al lungo sogno di Humphrey Earwicker, proprietario della mesquita The Bristol nel villaggio di Chapelizod, periferia di Dublino. Una scommessa che riguarda parole, pazienza e musica, senza trascurare il soffritto di cipolla e un buon vino rosso. «Per anni

«La traduzione diventa possibile solo seguendo o inseguendo la libertà poetica dell'italiano. Abbiamo giocato a parole incrociate, ogni frase è una torta millefoglie e attraverso gli strati bisogna capire dove si va a finire.»

ho visto Enrico Terrinoni più di mia moglie» dice Fabio Pedone. «Noi lavoriamo separati, sullo stesso brano che poi si confronta per trovare la quadratura, è come giocare a ping-pong con una poesia. Una volta al mese ci si vede a cena, io cucino, Enrico porta il vino e poi si traduce. Oppure si va a suonare le ballate irlandesi del libro, io alla chitarra, Enrico al pianoforte: Joyce è soprattutto musica. La nostra stella polare è proprio Joyce, che traducendo in italiano il famoso capitolo dei fiumi con il suo amico Nino Frank ammonisce di raggiungere le fonti poetiche della lingua d'arrivo, non di quella di partenza. La traduzione diventa possibile solo seguendo o inseguendo la libertà poetica dell'italiano. Abbiamo giocato a parole incrociate, ogni frase è una torta millefoglie e attraverso gli strati bisogna capire dove si va a finire. Come il telefono senza fili dei bambini: tutto resta uguale e tutto cambia. Bisogna abbandonarsi allo straparlare di Joyce che non è gratuito, ma sorvegliatissimo: una catena di shock, piccole esplosioni di dinamite. *Finnegans Wake* è un testo “ombripotente”: mi vergognerei se dicessi che l'abbiamo reso comprensibile. Però mi auguro una lettura gioiosa e divertente in cui le parole fanno festa.»

Se l'ardimentoso Schenoni visse murato nell'incubo di *Finnegans*, i due complici Pedone e Terrinoni hanno coinvolto i lettori in rete già in corso d'opera, chiedendo di proporre soluzioni nella resa di certe frasi, di alcune speciali parole (lo sono tutte, è l'etimo/atomo). Dunque internet, twitter, pagina 99: le finestre di questa stanza di traduzione sono rimaste

spalancate al vento, che infatti è entrato per far volare le pagine nell'uragano di una lingua sempre più viva. Nel resto del mondo esistono non più di otto traduzioni complete, ma fervono gruppi di lettura sul web. «I giochi di parole di James Joyce non sono soltanto un gioco, ma una dichiarazione politica» spiega Enrico Terrinoni che dei due traduttori è il più «irlandese». «Il *Finnegans* è anche una vendetta contro la lingua degli inglesi oppressori, è il testo più antifascista nella letteratura del Novecento perché non sopporta autorità. Ed è un libro in cui è il lettore a tradurre, ascoltando l'oscura musica del sogno e del desiderio. Tra il testo originale a fronte e la traduzione c'è uno spazio siderale, ed è lì che abita il lettore di Joyce o forse ogni lettore. Il motto di Joyce è “I am simpliciter arduus”. Alla lettera: io sono semplicemente difficile, o difficile in modo semplice. Ma scomponendo *arduus* abbiamo *are*, “essere”, e poi *dhous*, che in inglese antico vuol dire “tu”, e abbiamo *us*, cioè “noi”. Insomma: tu sei noi. Trovo bellissimo che uno scrittore, anzi un testo dicano questo al lettore, “sei noi”, non “sei me”, qui vibra un sentimento di comunità o forse addirittura di trinità, visto che in quel “simpliciter” è inscritto anche “ter”. Il *Finnegans* è così: un luogo dove ogni parola scoppia e ne produce altre dieci.» Dire che si possa proprio leggere forse è troppo, perché si legge e si riscrive e si ascolta e si declama, tutto insieme. Un viaggio nel cuore della notte dove balbettano sogni nella lingua del desiderio. E poi, come dio vuole si riaprono gli occhi. *Fin negans wake*: la vita è risveglio che nega la fine.

# Wu Ming

## *Ma che sfida fu inventare il nostro «Q»*

«la Repubblica», 17 maggio 2019

Un tempo i Wu Ming erano Luther Blissett e con quel nome pubblicarono un romanzo diventato cult, che ora torna in libreria in un'edizione speciale

---

In principio fu il Luther Blissett Project, una comunità aperta di persone che in giro per l'Italia e per il mondo utilizzavano uno pseudonimo collettivo, preso a prestito da un calciatore britannico di origine giamaicana. Nella seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso, «Luther Blissett» firmò pubblicazioni, opere d'arte, performance, trasmissioni radiofoniche, beffe mediatiche, e rivendicò azioni di guerriglia culturale. Ogni nuovo intervento accresceva la reputazione di questo eroe popolare, uno e multiplo. Il Luther Blissett Project esordì nell'estate del 1994 e si concluse alla mezzanotte del 31 dicembre 1999, con la celebrazione di un «suicidio rituale», il Seppuku. Per un quinquennio il nome multiplo attraversò i circuiti delle radio libere, delle riviste autoprodotte e dei centri sociali occupati, toccando infine la produzione letteraria. Di questo approdo c'erano già le premesse: in fondo, l'intero Luther Blissett Project era come un romanzo scritto a mille mani, con un fantomatico protagonista mosso da tutti e da nessuno. Il passo verso il romanzo vero e proprio fu dunque breve. Lo compimmo in quattro, uniti da un'ulteriore intuizione, cioè che l'inizio e la fine della modernità si assomigliassero.

Il Lbp era nato mentre divampavano i fuochi di guerra nella ex Jugoslavia. L'identità etnica e religiosa riemergeva con forza e tornava a mietere

vittime, mentre la nascita dell'Unione Europea imponeva il suo tributo di sacrifici alle popolazioni del continente, ovvero una cura liberista per cancellare il modello di welfare del secolo Novecento. Il potere delle grandi banche europee, tedesche in particolare, prendeva il sopravvento, e propugnava la libertà di circolazione per le merci e le finanze ma non per le persone, mentre colonne di profughi, fuggendo la morte, attraversavano l'Europa, o cercavano di raggiungerla alla disperata.

Ci imbattemmo allora nelle biografie di alcuni eretici minori del Cinquecento, capaci di sottrarsi al controllo di principi e inquisitori, nell'epoca in cui dalle guerre di religione prendeva forma il capitalismo. Una tattica che costoro usavano spesso, quando finivano sotto il torchio delle autorità politico-religiose, consisteva nell'attribuire le proprie idee a un misterioso eresiarca, fingendosi menti semplici contagiate da un untore, che in realtà era poco più di un nome collettivo.

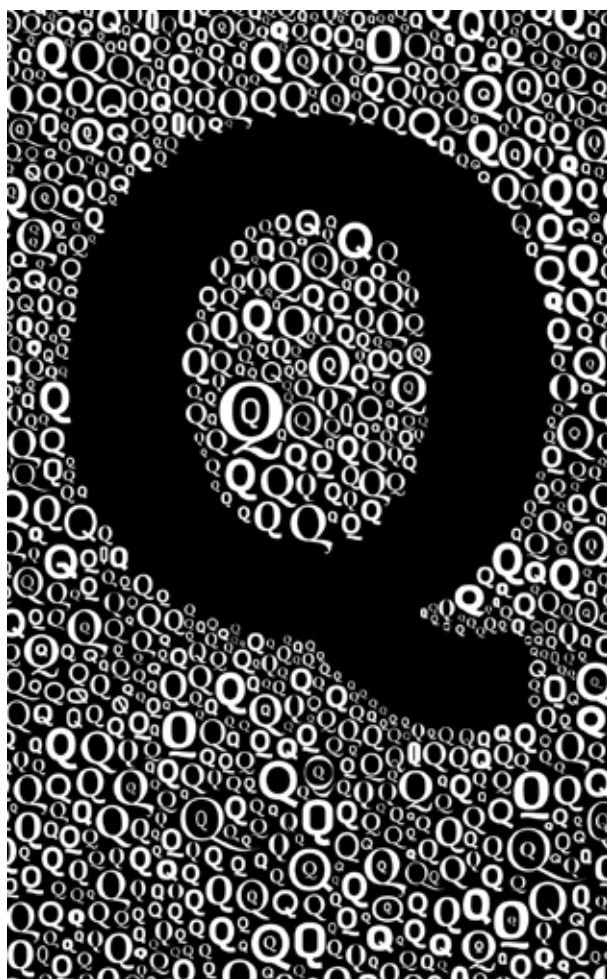
Così ci venne l'idea di unire quelle biografie, inventarci un eretico rivoluzionario capace di attraversare trent'anni di sommosse, ogni volta cambiando identità, ma anche di ingannare i nuovi ricchi giocando il loro stesso gioco, quello del capitale finanziario, delle imprese commerciali, e perfino di sussurrare tesi eterodosse alle orecchie di un futuro papa. In questo

modo avremmo raccontato anche il primo tentativo moderno di rivoluzione sociale: la sollevazione dei contadini tedeschi del 1525, seguita da una multiforme insorgenza anabattista. Avremmo trattato quella sequenza di eventi come il preludio dei processi rivoluzionari dei secoli seguenti. Rivoluzione e controrivoluzione, libertà e controllo sociale, espansione delle possibilità e contrazione degli orizzonti.

In quegli anni il web era ancora poca cosa. La ricerca si svolse tutta sui libri cartacei, quelli della biblioteca dell'Istituto di scienze religiose di Bologna, fondata da don Giuseppe Dossetti. In cinque mesi consultammo decine e decine di volumi, che i bibliotecari trasferivano con un montacarichi, fotocopyammo e trascrivemmo, prendendo appunti e disegnando mappe concettuali che ancora non avremmo saputo chiamare così. I punti di riferimento principali per la nostra ricostruzione storica furono la grande rilettura della figura di Thomas Münzer elaborata dal filosofo Ernst Bloch (1885-1977) – *Thomas Münzer teologo della rivoluzione* – e la monumentale *Storia dell'anabattismo* di Ugo Gastaldi (1919-2007). Fu poi fondamentale l'incontro con *Giochi di pazienza* di Adriano Prosperi e Carlo Ginzburg, libro nato da un seminario tenuto dai due storici all'università di Bologna a metà degli anni Settanta. *Giochi di pazienza* indagava le vicende di un libello eretico nell'Italia cinquecentesca, *Il Beneficio di Cristo*, che avrebbe dato il titolo alla terza parte del nostro romanzo. Per quanto riguarda le questioni religiose, ci affidammo alla lettura di due teologi cattolici: Sergio Quinzio (1927-1996) – diverse sue citazioni vennero nascoste nel testo – e Gustavo Gutiérrez, il padre della teologia della liberazione. Infine, sul versante letterario, leggemmo il dramma di Dieter Forte, *Martin Lutero & Thomas Münzer, ovvero L'introduzione della contabilità e L'opera al nero* Marguerite Yourcenar, che dedica un intero capitolo alla città di Münster.

Durante quei mesi di letture indefesse, ogni volta che ci imbattevamo in una storia avvincente la cucivamo alle altre per formare una trama, un'odissea attraverso l'Europa della Riforma e della Controriforma,

compiuta da un personaggio a cui avremmo voluto assomigliare. Un eroe ateo in mezzo alle guerre di religione; razziocinante (quasi sempre) in mezzo al fanatismo; istruito ma immerso nelle moltitudini plebee che sfidano lo status quo millenario; capace di sopravvivere sempre, sfilandosi dalle situazioni un istante prima che precipitino; rammaricato di non aver saputo fare di meglio, ma già pronto a lanciarsi nel prossimo assalto al cielo. Per plasmarlo, avremmo preso a modello gli eroi senza nome del cinema di Sergio Leone, spinti dall'intreccio di tre moventi fondamentali: vendetta privata, vantaggio personale, lotta di classe. (Dalla nuova prefazione a *1999-2019: Vent'anni di «Q»* di Luther Blissett, **Einaudi Stile Libero**)





Mara Accettura

*Sally, che tocca il cuore ai Millennial*

«D» di «la Repubblica», 18 maggio 2019

Sally Rooney e le sue persone normali. Intervista alla talentuosa autrice irlandese all'uscita del nuovo libro: «Sono diventata una scrittrice professionista».

---

«Quando eravamo piccoli i miei ripetevano sempre: “Ognuno secondo le sue capacità, a ognuno secondo i suoi bisogni”. Era il motto della nostra casa e lo tiravano fuori ogni volta che tra fratelli litigavamo accusando mamma e papà di trattarci in modo diverso. Pensavo fosse qualcosa che dicevano tutti i genitori, una specie di modello parentale o un precetto universale di origine biblica. Solo quando sono diventata grande ho scoperto che era una frase di Marx.»

Sally Rooney, ventotto anni, la «Salinger della generazione Snapchat» – etichetta che le sta un po' stretta –, è famosa per raccontare storie d'amore e tardo capitalismo. Dopo lo strabiliante successo di *Parlarne tra amici* (Einaudi), un'opera prima scritta in tre mesi, la ventottenne irlandese è diventata un caso letterario. Rappresentata dall'agenzia letteraria Wylie, la più potente del mondo, ha fatto entusiasmare tanto Zadie Smith quanto Sarah Jessica Parker, e il «Sunday Times» l'ha nominata Young Writer of The Year nel 2017. Ma è il successo tra le ragazzine che lascia attoniti: basta digitare il suo nome su Instagram per incontrare migliaia di post con le cover dei suoi libri e commenti entusiasti. «L'ho divorato in ventiquattro ore», «woah, woah, woah, è all'altezza delle aspettative», e «sono ufficialmente ossessionata da Sally Rooney». Così,

prima di incontrarla, ho chiesto a un'amica inglese di mia figlia che cosa pensasse del suo secondo romanzo, *Persone normali* (Einaudi), tragicommedia romantica entrata nella long list del Booker Prize e destinata a diventare un film per la Bbc. Sophie, ventiquattro anni, avida lettrice e fan assoluta della Rooney, ha risposto: «Beh, è una relazione tossica e semiclandestina tra Connell, il bello del liceo, e Marianne, una emarginata. Tra gli anni della scuola e quelli dell'università continuano ad amarsi e a perdersi a vicenda perché lui non vuole impegnarsi. È una storia snervante ma allo stesso tempo irresistibile». Parola di Millennial. Quando glielo riferisco Rooney commenta: «In effetti il comportamento di Connell con Marianne è ai limiti della violenza: mantenere questa assoluta segretezza, non fare trapelare mai nulla a scuola. Ma non mi interessa giudicare il suo comportamento, piuttosto volevo renderlo realistico. Connell è molto combattuto tra due versioni di sé stesso e non sa come conciliarle. Trova questa attrazione molto minacciosa anche per la sua reputazione: ha paura di essere giudicato dai suoi pari. Col tempo, però, la dinamica di potere cambia e all'università non è più chiaro chi sia in vantaggio. Alla fine Marianne e Connell si amano in modo profondo e si aiutano, anche se i sentimenti non sono una garanzia perché una relazione funzioni».

Ci incontriamo in una bella giornata di primavera nella campagna toscana, alla Fondazione Santa Maddalena, dove ha luogo il premio letterario Gregor Von Rezzori mentre lei, giunta al termine di una residenza di tredici settimane per scrittori (spoiler: il prossimo libro toccherà il tema del cambiamento climatico), sta preparando le valigie per Dublino. Una specie di spinone a pelo lungo la perseguita implorandola con gli occhi di rilanciarci un'arancia spappolata. A un certo punto lei si spazientisce. «Oh, perché continui con questa cosa disgustosa?» Rooney ha un viso aperto e distaccato, senza un filo di trucco, e un'aria da intellettuale riservata. Segue la fotografa con passo riluttante: è chiaro che non è a suo agio sotto i riflettori. Il suo regno è quello della parola, il suo stile di conversazione pugnace. All'università ha pure vinto un premio europeo come *top*

*debater*, migliore oratrice. «Ci assegnavano un tema, dai diritti delle donne ai videogame violenti, e ci dicevano se essere a favore o contro» ricorda. «Mi preparavo con un partner per quindici minuti poi scendevo nell'arena e dibattevo. Anche adesso mi piace moltissimo discutere: è stato così che ho incontrato il mio fidanzato.» Descrivendo alti e bassi di una relazione intermittente Rooney ha fotografato la fluidità sentimentale della nostra epoca, sottolineando il disagio che proviamo nel dipendere da qualcuno. Oggi la società promuove l'autosufficienza come unica garanzia per proteggersi dal dolore, l'unica maniera sana di amare. *Persone normali* però mostra che essere dipendenti, dare e ricevere cura, e correre il rischio di essere feriti sono parti integranti dell'esperienza dell'amore. «Prima di tutto credo che attraverso l'individualismo e l'autosufficienza sia



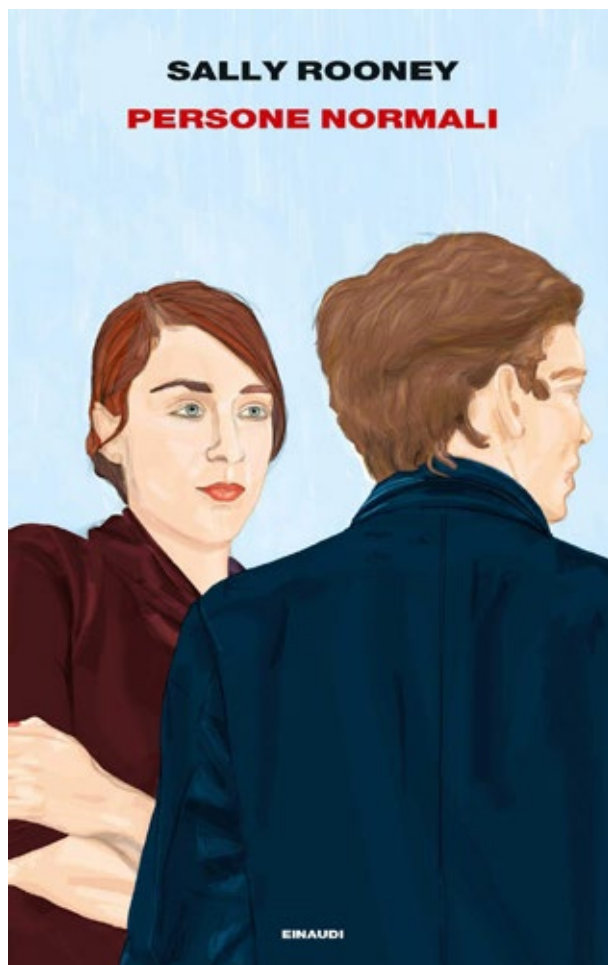
© Kate Loftus O'Brien

possibile ferire qualcuno. E poi è disonesto, una vera bugia» si infervora. «Noi non viviamo in un vuoto: nessuno è mai veramente indipendente dagli altri. Abbiamo bisogno di chi ci vende il cibo così come di chi ci confeziona i vestiti. Ma ci siamo convinti del contrario e abbiamo trasportato questa idea capitalista delle vite affettive ed emotive. Non riusciamo a vederci come membri di una comunità in cui siamo tutti collegati. Ecco, mi interessa esplorare come il liberismo influisca sulla nostra maniera di amare.» L'educazione marxista ha lasciato un segno. Rooney è molto perspicace nel registrare le minime oscillazioni della vita emotiva dei suoi personaggi, ma allo stesso tempo le interessa anche ricostruire il

contesto sociale. Gli anni di *Persone normali* sono quelli segnati dalla recessione: i personaggi perdono il lavoro, non sanno come pagare l'affitto e le tasse universitarie. E la beffa è che si ritrovano a lezione compagni facoltosi i cui genitori sono i responsabili della crisi. Cose che lei ha vissuto sulla propria pelle. «Mentre a scuola mi percepivo come le altre, all'università le differenze sociali sono diventate ovvie. Non mi sono mai sentita privata di qualcosa ma ho acquistato la consapevolezza delle disuguaglianze, e di non appartenere all'upper class.» Questo l'ha in qualche modo spronata a voler dimostrare il suo valore.

Ma *Persone normali* non è un romanzo sul conflitto di classe. «L'Irlanda è una società agraria, non abbiamo quell'ossessione che ha il Regno Unito, però il fatto che Marianne sia figlia di avvocati e Connell della loro colf crea in sé una separazione. È certamente molto difficile ignorarlo. La loro storia è strutturata dall'esperienza della classe. Ma non c'entra nulla con *L'amante di Lady Chatterly* a cui qualcuno l'ha paragonata, perché alla fine stanno nello stesso paesino, frequentando la stessa scuola e la stessa università. Non appartengono affatto a mondi diversi.»

Rooney è nata a Castlebar, una cittadina irlandese di diecimila abitanti nel 1991, «in una casa piena di libri». Sua madre era responsabile dell'Art Centre locale, suo padre era un tecnico della compagnia dei telefoni. «Pur essendo di sinistra e anticapitalisti, i miei ci portavano a messa tutte le settimane. Poi, verso i quattordici anni, quando Ratzinger è diventato papa, ho detto basta e non ci sono più andata.» Sebbene atea, ha frequentato un liceo cattolico, il St Joseph's. Lei dice che gli insegnanti laici erano la maggioranza e tutto sommato non era male. Ma un giorno le alunne furono obbligate a seguire una lezione che scoraggiava l'aborto con un filmato che mostrava dei pesciolini parlanti nel grembo. «Un orrore.» In un altro ci fu un incontro di una certa perversa creatività contro il sesso prematrimoniale. «Al braccio di una compagna volontaria venne



«Sono diventata qualcuno a cui i libri arrivano gratis anche se posso comprarmeli e la cui **opinione** è richiesta ogni due per tre. Ma sono esattamente la stessa persona di tre anni fa!»

attaccato un lungo pezzo di nastro adesivo trasparente che rappresentava la verginità. L'insegnante lo staccò e poi, mostrandone l'opacità, disse: «Questo è quello che succede quando andate a letto con qualcuno». Poi rifecce la stessa cosa con lo stesso pezzo di nastro adesivo su alunne diverse. Alla fine concluse trionfante, con lo scotch sporco in mano: «Vorreste sposare una cosa così?».

Rooney rabbrivisce al ricordo. «Eravamo arrabbiatissime e ci lamentammo con la scuola: sapevamo di appartenere a una generazione per cui quella mentalità non aveva più senso.» Il suo supporto per il referendum che lo scorso anno ha abolito l'ottavo emendamento della Costituzione, permettendo alle donne di abortire, è stato molto appassionato. «Ho covato rabbia per un sacco di anni. Molta gente ha sofferto per quella legge e molte donne sono morte. Quando abbiamo vinto non riuscivo a esultare.» Oggi ha fatto pace col cattolicesimo. «Credo di capire meglio quale ruolo la religione possa avere nella vita delle persone: il bisogno di credere o di sottomettersi al potere di qualcosa di più grande di noi. Non credo nella resurrezione di Cristo ma trovo quella filosofia di vita molto interessante.»

Le chiedo se, con tutti i riflettori puntati su di sé, non senta la pressione di produrre per non deludere le aspettative. «No. Ho avuto la fortuna di pubblicare il primo libro mentre ero già a buon punto col secondo. Ma le circostanze sono cambiate. Sono diventata una scrittrice professionista. Non posso più tornare a scrivere di diciottenni perché quella non è più la mia vita. Faccio fatica a capire come integrare esperienze nuove nel mio lavoro. Adesso non ho bisogno di soldi. Il mio unico obiettivo è scrivere qualcosa che valga.»

La cosa che oggi la mette in crisi è un'altra. «Da marxista sono scettica sull'industria editoriale, primo perché è un'industria e secondo perché, se i suoi prodotti creano un profitto, allora non stanno facendo il lavoro che dovrebbero fare: cambiare la struttura delle relazioni sociali. È una situazione paradossale che mi mette a disagio ma da cui non si può scappare.» Rooney non ha mai voluto essere un personaggio pubblico. «Non mi piace parlare di me stessa, della mia famiglia, del mio partner [per la cronaca: John Prasifka, insegnante di matematica, Ndr]. Non riesco a immaginare come facciano le star del cinema a gestire questo aspetto ma, con le dovute proporzioni, è difficile anche per me.» È per questo che centellina apparizioni e interviste con il contagocce. E poi c'è un altro dettaglio. «Prima che questi libri venissero pubblicati ero sempre al verde. Mi davano il *minimum wage*, il salario minimo, potevo pagare a malapena l'affitto e permettermi qualche libro. All'improvviso il mio status è cambiato. Sono diventata qualcuno a cui i libri arrivano gratis anche se posso comprarmeli e la cui opinione è richiesta ogni due per tre. Ma sono esattamente la stessa persona di tre anni fa!» Non è esattamente un problema, questo, da avere. «Certo, non dico che voglio tornare indietro. Sono felice di potermi mantenere ma sono a disagio. Ho pubblicato il primo libro nella speranza di avere abbastanza soldi per pubblicarne un altro. Con le interviste, i book tour, le residenze, tutto il sistema cospira per rimuovere gli autori dalla loro vita normale. Li certifica come intellettuali le cui idee vale la pena ascoltare. Invece non credo che le mie opinioni siano diventate più importanti di quelle di chiunque altro.»

# Gilda Policastro

## *Per Nanni Balestrini*

leparoleelecose.it, 20 maggio 2019



Un ricordo di Nanni Balestrini, grande sperimentatore di linguaggi e ridefinitore del campo poetico. La sua tecnica era il collage delle parole

---

Nanni Balestrini è stato il più grande inventore del Novecento letterario. E ha continuato a inventare anche negli anni Duemila, sperimentando col linguaggio, anzi coi linguaggi: il vero oggetto di tutta la sua ricerca verbovisiva e della sua continua ridefinizione del campo poetico (sin da *Linguaggio e opposizione*, il suo primo testo di poetica, del 1960, pubblicato in calce ai *Novissimi*). Scoprendo, anticipando, contaminando esperienze, arti, territori, orizzonti fisici e virtuali, ostile solo all'aspetto convenzionale, sclerotizzato, comunicativo dell'arte. La sua tecnica era il collage: la frantumazione e la ricombinazione sulla pagina (o sulla tela) delle parole, «obbligate a mostrarsi nude, a mimare l'insensatezza» aveva scritto nel 2003 Giuliani. Tra le ultime cose che ha inventato Nanni, c'è una bella definizione della poesia come «emozione intellettuale». Non credeva invece che spettasse alla poesia cambiare il mondo: «Ma perché quest'idea bizzarra, perché proprio lei dovrebbe farlo? Perché non la scultura, il balletto o il giardinaggio», aveva detto nell'*Intervista 1972* ripubblicata sul monografico di «Il Verri», nel 2018). Compito del poeta è invece «stuzzicare le parole [...] imporre violenza alle strutture del linguaggio [...] provocare quei nodi e quegli incontri inediti e sconcertanti che possono fare della poesia una vera frustra per il cervello del lettore, che quotidianamente annaspa immerso

fino alla fronte nel luogo comune e nella ripetizione» (così ancora in *Linguaggio e opposizione*).

Nanni è stato il primo in Italia a scrivere una poesia al computer, *Tape Mark I*, nel 1961; un romanzo al computer, *Tristano*, nel 1964; una nuova edizione di quello stesso romanzo, nel 2007, in copie tutte diverse una dall'altra. Ha sperimentato una forma embrionale di social network prima che venisse inventato, nella mostra *Les Immatériaux* del 1984, con Lyotard. Negli ultimi anni sono state ripubblicate da DeriveApprodi, la casa editrice a lui più prossima, le *Poesie complete* in tre volumi: un'opera meritoria e monumentale, che smentisce l'assunto di Eco e di altri secondo cui sarebbe stato «lo scrittore più pigro mai esistito, perché di suo non ha mai scritto una sola parola e ha soltanto ricomposto brandelli di testi altrui». Nanni in realtà da avanguardista ultrà aveva importato il *cut-up* rifacendosi a precocissime esperienze tedesche e angloamericane con un proprio stile riconoscibile, ricombinando materiali e pezzi di realtà e forme e strutture della tradizione (fino alle sestine e agli *Asonetti*): così dai volantini venne fuori nel 1971 il romanzo *Vogliamo tutto* e dai post dei social network uno dei suoi ultimi scritti combinatori, *Giustizia è fatta* (sugli sgomberi di piazza Indipendenza, due anni fa). Il suo ultimo



libro in versi, *Caosmogonia*, era uscito nel 2010 per Mondadori: segno dei tempi e del fatto che l'avanguardia non fosse più un babau, se uno dei suoi più vivaci esponenti approdava all'editore massimamente mainstream. Nanni non era uno snob e se è dato, a chi lo ha conosciuto, riferire aneddoti personali, quando organizzò un poetry slam all'Horus Club (un centro sociale poi sgomberato), oltre dieci anni fa, e con altri lamentavo l'accoglienza a dir poco tiepida tributata a poeti più cerebrali rispetto ad altri «clowneschi e saltellanti» ci rispose: non lamentatevi perché la vostra poesia non è arrivata, siate contenti di aver portato la poesia in un posto dove non sarebbe proprio arrivata mai. La poesia era il suo mantra, proprio lui che non ne avrebbe scritte mai di suo pugno, a sentir quegli altri: sin dalla saga della *Signorina Richmond* (sessanta poemi), negli anni Settanta e Ottanta, grande mitologema, «labirinto o ciambella», ibrida creatura senza tempo e insieme perfettamente calata nel *proprio*, l'immagine più viva e feconda della poesia degli ultimi cinquant'anni (con la memorabile conclusione in caps: «LA POESIA FA MALE / MA PER NOSTRA FORTUNA / NESSUNO CI VORRÀ CREDERE MAI»). Il tempo è insieme al linguaggio il grande rovello delle avanguardie sin dalla premessa all'antologia *INovissimi*, nel 1961, e Nanni era l'ultimo dei neoavanguardisti rimasti. Ha saputo restituire in ogni occasione questa idea di poesia come spazio di libertà assoluta e come gioco che non appartiene minimamente alla sensibilità contemporanea, perlomeno a quella egemone. In un'intervista recente aveva detto che la poesia va letta spiegata e insegnata a partire dai contemporanei, dal momento che è sapendo cos'è la poesia oggi, perché si legge e com'è diventata, che si può ridare senso a quella di Dante.

Quello che colpiva di lui era il punto di vista diretto, chiaro e mai prevedibile, l'andatura sempre avanti di un passo, in un cammino che lo prevedeva sempre e comunque, dagli anni Cinquanta e Sessanta a oggi. Moltissime volte mi è capitato, fino agli ultimissimi

Compito del poeta è «imporre **violenza** alle strutture del linguaggio».

mesi, di sentir dire di un'iniziativa, una rassegna, un progetto, un reading, una rivista, un evento, un'occasione culturale: «È un'idea di Nanni». Nanni era un collettore formidabile di energie e di esperienze poetiche diverse, ha intercettato tante voci di altrettante generazioni, da Lello Voce a Tommaso Ottonieri, Aldo Nove, Lidia Riviello, Sara Ventroni, Adriano Padua, gli Sparajurij, Jonida Prifti e ne dimentico di sicuro innumeri. Rispetto ad altri scrittori totalmente disinteressati al dialogo con i loro simili, ha di sicuro pienamente incarnato il concetto di «contemporaneità dilatata» (così la definizione di Antonio Prete di uno spazio di coesistenza fra più generazioni poetiche, un quindicennio fa). Nanni Balestrini è stato per un periodo contemporaneo di Montale e per un altro dei poeti emersi negli anni della rete, della prosa in prosa, delle installazioni, del *googlism* e dell'*asemic*: ha saputo, insieme alla neoavanguardia, incidere, coi compagni d'avanguardia, sul primo (che non avrebbe scritto *Satura*, probabilmente) e lasciarsi contaminare dai secondi, che a loro volta devono a Nanni la riscoperta del cut-up e della poesia come dispositivo, procedimento, materia e produzione di senso attraverso il linguaggio e la sua messa in verifica permanente. «Si deve poter fare tutto non esistono limiti», dice un verso di Empty Cage, una delle sezioni di *Caosmogonia*. Sarà un po' meno possibile da oggi, senza Nanni.

P.S. C'è un **video** molto bello in rete in cui i Novissimi si incontrano a un festival vent'anni dopo l'antologia, siedono attorno a un tavolo e parlano tra di loro. Sanguineti è, al solito, il più loquace, seguito da Giuliani, poi c'è Pagliarani che borbotta, Balestrini praticamente non parla, ma Sanguineti lo chiama in causa a un certo punto perché per lui l'occasione era stata propizia alla scrittura di un nuovo testo. Nanni a quel punto ride, ed è tutto.

Richard Powers

*Ascoltate gli alberi, sentirete il sussurro di Dio*

«tuttolibri» di «La Stampa», 25 maggio 2019



Il premio Pulitzer ha scritto una «favola» che intreccia uomini e piante: per lui vivere nella natura è l'unica fonte di vera gioia

---

Sono riuscito a raggiungere la bellezza di cinquantacinque anni d'età senza quasi accorgermi degli alberi. Li contemplavo magari con ammirazione, e di tanto in tanto rimanevo colpito dalla straordinaria bellezza di un esemplare o l'altro. Tuttavia prestavo loro poca attenzione, non li prendevo seriamente, e non ho mai immaginato che avessero molto da dirmi o che giocassero un ruolo speciale nel destino umano. Non riuscivo a distinguere un olmo da un frassino. Facevo rientrare ogni specie nell'indistinta categoria di «acero». E poi, sette anni fa, nella penisola centrale della California, tutto è cambiato. Gli alberi hanno conquistato il centro della mia vita, e lì sono rimasti. Stavo insegnando a Stanford, nel cuore della Silicon Valley. Abitavo a due miglia dai quartier generali di Google, Apple, Intel, Hp, facebook, Netflix, e tante altre aziende che avevano plasmato il presente e si stavano dando da fare per plasmare il futuro. Quando sentivo il bisogno di staccare la spina e allontanarmi da quel futuro, mi dirigevo verso le Santa Cruz Mountains sopra la valle, dove potevo trovare rifugio nella vastità del passato camminando sotto le sequoie di una foresta secondaria. Un giorno, mi sono imbattuto in un superstite, un albero centenario che per qualche ragione era sfuggito ai taglialegna quando quelle foreste erano state abbattute per costruire San Francisco, Stanford, l'intera penisola centrale,

e la ferrovia transcontinentale che aveva collegato la California agli Stati dell'Est. Quell'albero gigantesco era largo quanto una casa, alto quanto l'estensione di un campo da football, e antico quasi quanto Gesù. All'improvviso, mi è venuto in mente che la Silicon Valley era nata laggiù perché quassù erano cresciuti questi alberi enormi, risorse sacrificabili, indifese. La storia umana di quella regione era stata cambiata da tali creature che agivano in una dimensione spaziotemporale completamente diversa, e quasi tutte – forse il novantotto per cento – erano state abbattute. Quel giorno, una volta sceso dalle montagne, ho cominciato a leggere. Ho letto di come le ultime, gigantesche sequoie siano state salvate – e soltanto molto di recente – da gente comune e non politicizzata, convinta che l'abbattimento del novantotto per cento degli alberi poteva bastare. Ho letto di come il pino bianco e l'abete di Douglas abbiano consentito la costruzione dell'America con estese foreste, a loro volta quasi del tutto scomparse. Ho letto di come la deforestazione sia al centro del cambiamento climatico, e di come il rimboschimento sia la più promettente tra le potenziali soluzioni. Nel complesso, ho finito per leggere più di centoventi libri sugli alberi. E da queste letture è nata una grande favola costellata di ramificazioni, sospesa tra antichi miti e dibattiti politici contemporanei, la storia di nove persone le cui vite

«Gli alberi hanno conquistato il **centro della mia vita.**»

sono cambiate in modo irrevocabile dopo la scoperta dei loro vicini, vicini cui non avevano prestato attenzione e che non avevano mai preso sul serio.

Le letture sugli alberi sono state fonte di una profonda gioia, e mi hanno spinto fuori, nei boschi, come non mi era mai capitato di fare. Scrivere questo libro mi ha cambiato letteralmente la vita. Ha cambiato il posto in cui vivo e il modo in cui passavo le mie giornate. Mentre andavo alla ricerca degli ultimi tratti di foresta vergine del Nord America, ho visitato le Great Smoky Mountains, e per la prima volta ho capito cosa significhi vedere, sentire e ascoltare una foresta intatta, perfettamente sana e rigogliosa. Tale consapevolezza mi ha inebriato al punto che ho finito per comprare una casa nei dintorni, dove vivo da tre



anni. Oggi, una giornata per me non è completa finché non esco fuori, sotto i miei alberi. Ero seduto in mezzo alla natura incontaminata, nei duemila chilometri quadrati del mio giardino sul retro, quando ho vinto il Pulitzer. Non sapevo neppure che il premio venisse assegnato proprio quel giorno, ma quando sono stato inondato da un flusso di email, telefonate e messaggi di testo, ho capito che la mia vita sarebbe cambiata ancora. Il premio mi ha catapultato di nuovo nella vita delle città e degli aeroporti e delle sale conferenze, e probabilmente passerà un po' di tempo prima di riavere il lusso di rallentare il ritmo della mia esistenza alla velocità degli alberi. Tuttavia, sono grato dell'accoglienza riservata a un libro il cui dramma interspecie e cast di personaggi, sia umani che non umani, ruotano intorno a quest'unica intuizione: non esiste alcuna entità separata chiamata «umanità», né alcuna entità separata chiamata «natura». Dall'anno scorso, quando il mio libro è stato pubblicato, oltre seimila specie si sono estinte. Nei minuti che avete impiegato a leggere queste poche parole, il pianeta ha perso un altro centinaio di campi di football di foresta primaria, e nessun essere umano ha mai visto ricrescere una foresta vergine in tutta la sua complessità, varietà e potenza, dopo che è stata rasa al suolo.

Vedere gli alberi come personaggi nel dipanarsi di una storia articolata significa pensare al mondo entro una dimensione temporale arborea. L'Antropocene non è che il più fugace tra gli istanti, e chi può dire quando durerà? Noi umani siamo al mondo da appena duecentomila anni. Gli alberi esistono da un periodo duemila volte più lungo. In tutte le nostre storie più antiche, da Ovidio al Rāmāya ai racconti degli Anishinaabe, non si fa che ripetere la stessa cosa: il nostro destino è intrecciato a quello dei nostri vicini. Noi e loro non siamo separati. Ebbene, questa sì che è una bella storia. Una storia che vale la pena raccontare, in qualsiasi momento, all'infinito. (Traduzione di Licia Vighi)

# Sandro Veronesi

«Sergio Claudio Perroni, amico mio, trovavi sempre le parole giuste.»

«Corriere della Sera», 26 maggio 2019



Scrittore, editor e traduttore, Sergio Claudio Perroni si è tolto la vita a Taormina. Il ricordo di Veronesi: «Vedeva l'errore, subito, e subito lo correggeva».

---

Il giro di frase sempre perfetto. Perfetto. Quando ha lavorato con me, come editor, tra il 1995 e il 2005, mi avrà fatto risparmiare, non so, diecimila virgole, tagliare o cambiare due o tremila parole. Vedeva l'errore, subito, e subito lo correggeva. A volte io lo sapevo che c'era una parola sbagliata nel capitolo che gli mandavo – quella giusta l'avevo cercata per due giorni ma non l'avevo trovata, allora avevo messo quella sbagliata, tanto per andare avanti. Era sbagliata, d'accordo, ma almeno il discorso proseguiva, la frase finiva, si arrivava a un senso: e, pensavo, è l'unica parola sbagliata in tutto il capitolo, mica se ne accorgerà. Se ne accorgeva. Non solo: mi porgeva, come suggerimento (tra parentesi: i suggerimenti li porgeva tra parentesi), la parola giusta. Non solo: non c'era mai solo quella, di parola sbagliata: ce n'erano sempre altre due o tre, di cui non mi ero accorto, per ognuna delle quali mi rimandava indietro il testo con quella giusta impacchettata nelle parentesi.

Gli dicevo: «Perché non scrivi? Perché traduci solamente – traduceva benissimo, meravigliosamente, dall'inglese e dal francese, ha tradotto meravigliosamente David Foster Wallace, *La scopa del sistema*, e lì dentro ha tradotto l'acronimo God (cioè Great Ohio Desert) con Dio (Deserto incommensurabile dell'Ohio) –, e si vede benissimo che

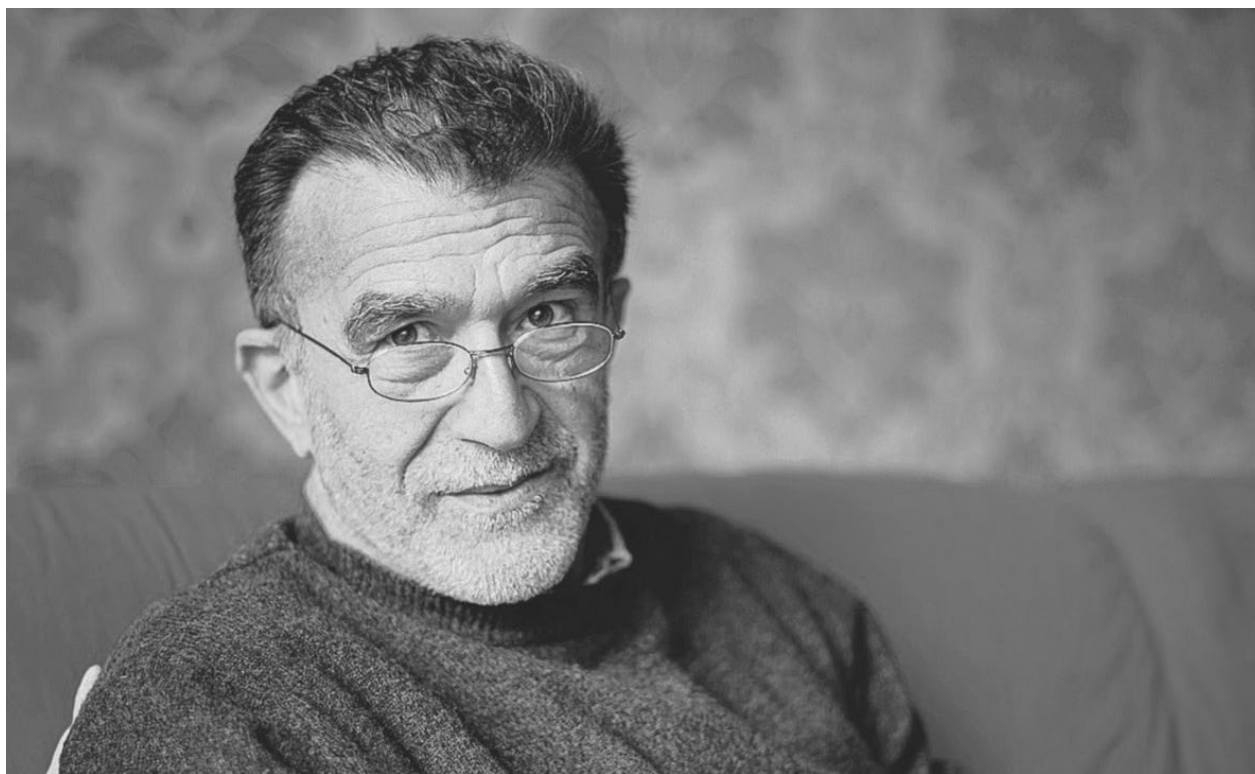
vorresti scrivere, perché non scrivi dei libri tuoi?». No, diceva, è fuori questione. Poi però un giorno mi fece leggere un racconto che aveva pubblicato, sotto pseudonimo. Parlava di un uomo che comincia a dimenticarsi le cose della sua vita, quelle importanti ma anche quelle stupide, e continua a dimenticarsele, tutte, inesorabilmente, tutte tranne il nome del chitarrista della Premiata Forneria Marconi, «Francone» Mussida, finché quel nome rimane solo, l'unica foglia rimasta all'albero della sua memoria – Francone Mussida. Era molto bello, e gli dissi hai visto? Tu devi scrivere. E lui macché, è fuori questione. Eravamo molto amici.

Poi di colpo abbiamo litigato. Lui era duro, e se si litiga con uno duro di solito l'amicizia si rompe. Infatti l'amicizia si rompe. Io ho ricominciato a scrivere libri con molte più virgole del necessario, e anche parecchie parole in più. (Parole sbagliate no, almeno per quello che so: ma c'è il problema di quello che non so, che sapeva lui, e perciò anche un po' di parole sbagliate mi sa che sono rimaste.) Lui, invece, cominciò a scrivere. Cioè, continuò a tradurre benissimo dall'inglese e dal francese ma cominciò anche a pubblicare libri suoi. Il primo, nel 2007, si chiamava *Non muore nessuno*, nel quale un uomo esemplare, scrittore affascinante e talentuoso, scompare. Poi altri. Mi piacquero, ma soprattutto

piacquero in giro: lui diventò un autore di culto e io avrei voluto dirgli «hai visto, bischero? Te lo dicevo che dovevi scrivere». Ma avevamo litigato e non ci parlavamo più. Poi abbiamo fatto pace, abbiamo ricominciato a parlare, ma non gliel'ho detto lo stesso. Tanto, che era bravo lo sapeva. Come trovava i miei, di errori, trovava anche i propri, e come correggeva gli uni correggeva gli altri. (Perché esser bravi questo è: trovare gli errori e correggerli.) Io gliel'ho detto in faccia tantissime volte quando ancora non scriveva, sei bravo, devi scrivere, ma quando ha cominciato a scrivere davvero in faccia non gliel'ho mai detto. Quella lite, anche se superata, ingombrava. Però l'anno scorso gliel'ho detto per iscritto, nella postfazione che mi chiese di scrivere al suo libro-gioiello, *Entro a volte nel tuo sonno*. Tra tutte le prose poetiche che contiene, perle vere, pezzi straordinari, una mi aveva colpito in particolare, perché parlava di tutti noi e allo stesso tempo sembrava contenere una

qualche premonizione: parla di quelle volte in cui ci si alza dal letto, di notte, nella nostra stanza, ma chissà perché facciamo fatica a riconoscere lo spazio che conosciamo a memoria, e arrivati al muro accendiamo la luce per un attimo e poi la spegniamo subito, e quell'attimo ci basta per individuarci, dice il testo, «per riconoscere il tragitto un istante prima che scompaia», e da lì in poi ricominciamo a sentirci padroni dei nostri gesti e del nostro buio, e sappiamo benissimo cosa fare, e a guidarci «è solo la memoria della luce».

Ieri mattina verso le nove è andato al Bam Bar, dove andava Sempre – a Taormina, perché lì viveva –, ma per la prima volta ci è andato senza occhiali. Poi è uscito, ha camminato per cinque minuti fino a via Roma e ha proseguito fino al belvedere sotto piazza IX aprile. Lì si è fermato, ha preso la pistola dalla tasca e si è sparato. Si chiamava Sergio Claudio Peroni. Eravamo, come ho detto, molto amici.





Carlo Sini

*Servono insegnanti veri. Basta con i facilitatori*

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 26 maggio 2019

L'obiettivo primario della scuola dovrebbe essere quello di avvicinare gli alunni alla grande cultura. Per questo serve una classe docente all'altezza

---

Il contemporaneo grido di dolore di storici e filosofi dovrebbe, e vorrebbe, far pensare e far riflettere la pubblica opinione e i responsabili della formazione dei nostri giovani. Siamo alla fine di un lungo viaggio che Erich Auerbach, il grande filologo romano, aveva già intuito e descritto in un saggio del 1952, dopo cinque anni di insegnamento nelle università degli Stati Uniti. Il senso storico-prospettico della vicenda umana è ancora con noi, diceva, ma è dubbio se vi apparterranno ancora molte generazioni. «Già adesso, continuava, lo stato di impoverimento che ci minaccia è intrecciato con una formazione che esclude la storia: questa formazione non solo esiste, ma ha già la pretesa di prevalere [...] Lo studio della realtà del mondo praticato con metodi scientifici riempie e domina la nostra vita; se vogliamo, esso è il nostro mito, perché non ne possediamo un altro che abbia validità generale.»

Naturalmente il punto non è prendersela con la scienza, che fa in generale benissimo quello che fa; il punto è la formazione globale, in grado di affiancare i problemi della conoscenza con le grandi questioni del senso della vita e della appartenenza alla società politica. Il privilegio della sempre crescente specializzazione dei saperi e l'invasione inarrestabile della logica della comunicazione spogliano di fatto ogni

cittadino della semplice competenza in umanità e in esercizio di vita democratica.

Non ripeterò qui quello che, con grande dottrina, hanno scritto recentemente alcuni colleghi filosofi, come Enrico Berti e Donatella Di Cesare, sulla importanza della formazione filosofica nella scuola di ogni ordine e grado; sul diritto dei giovani di acquisire capacità di libera discussione razionale; sulla necessità di porre domande sui presupposti delle stesse scienze della natura; sulla radicalità feconda di una formazione che si sottrae alle finalità della pura economia del profitto e che, nel ricordo della vita esemplare dei filosofi antichi, ci rende «sublimi migranti del pensiero», come scrive Donatella Di Cesare. Il *Manifesto per la filosofia* scritto da Marco Ferrari e Gian Paolo Terravecchia elenca efficacemente questi temi generali e, come avrebbe detto Charles Sanders Peirce, capiterà che essi vengano trascurati proprio da coloro che avrebbero più bisogno di comprenderli.

Vorrei invece ragionare sulla complessità del problema generale «scuola», tenendo ben presenti anche le considerazioni di coloro che nella scuola quotidianamente vivono e lavorano, docenti, ispettori e dirigenti. La scuola, si dice per esempio, è un presidio sul territorio che si fa carico degli immensi problemi dei giovani e delle loro famiglie in questa

«La riforma dei programmi è stata **troppo timida**, da un lato, e contemporaneamente **vacua** e **sconsiderata** dall'altro: di fatto ogni volta pregiudizievole, preda di ossessioni pedagogico-valutative e frutto di misteriose sette decisionali che abitano il ministero dell'Istruzione, dell'università e della ricerca.»

società complicata e travagliata. La scuola svolge in proposito un'azione sicuramente preziosa e indispensabile. Il suo sforzo è quello di rendere desiderabile lo spazio scolastico, di arricchirlo di nutrienti esperienze anche extrascolastiche, di darsi da fare nel territorio per la relazione scuola-lavoro e così via. Anche questo, certo, è formazione; ma con uno sguardo che assume la situazione economico-sociale e cerca di migliorarla soggettivamente per quanto è possibile. Il rischio è però quello di non arrivare a sfiorarla nei tratti della sua oggettiva e crescente incultura. Per dire in fretta, è per esempio l'imporsi della logica del «facilitatore»: bestemmia pedagogica che offende lo spirito degli alunni e che priva i cittadini del diritto all'accesso all'alta cultura. È la logica del professore giovanilista e amicone che chiama in classe il cantautore, come se i ragazzi non fossero già sin troppo abili a procurarseli da sé, per la gioia degli interessi milionari delle case discografiche.

Naturalmente le cose sono terribilmente complesse. Anche il cantautore può occasionalmente svolgere una preziosa funzione culturale: dipende dal modo. E poi c'è classe e classe, c'è professore e professore. Però non possiamo e non dobbiamo dimenticare che una porzione crescente e impressionante di studenti non sono più in grado di leggere e di comprendere testi di media difficoltà; non sanno scrivere correttamente e non sanno parlare decentemente, nei licei e ormai anche nelle università: negare questi fatti è impossibile. Ignorare che essi costituiscano anche un dramma per la vita democratica, ormai preda delle espressioni più volgari, ingannevoli e vuote di pensiero, è, politicamente, un delitto. Come porvi

rimedio è la domanda di molti; di nessuno, credo, è la pretesa di possedere la soluzione.

Quello che vorrei anzitutto suggerire è che bisogna distinguere tra la scuola, la nostra scuola dell'obbligo e la scuola superiore, e l'università. I problemi sono differenti ed esigono specifiche riflessioni. Per esempio vorrei ricordare che la storia non coincide con l'informazione storiografica, così come la filosofia non coincide con il manuale di storia della filosofia. Questi strumenti mi pare che siano ormai obsoleti o insufficienti; funzionavano quando l'impostazione fondamentale umanistica degli studi secondari era un fatto pacifico, socialmente motivato e condiviso. Oggi non è più così. La riforma dei programmi è stata troppo timida, da un lato, e contemporaneamente vacua e sconsiderata dall'altro: di fatto ogni volta pregiudizievole, preda di ossessioni pedagogico-valutative e frutto di misteriose sette decisionali che abitano il ministero dell'Istruzione, dell'università e della ricerca.

Bisogna cambiare radicalmente direzione, avendo in animo una finalità: avvicinare i giovani alla grande cultura, non a pretese «competenze», ma a quelle conoscenze che tutti i cittadini hanno diritto di essere aiutati ad acquisire. Questo però esige anzitutto una classe di docenti in grado di svolgere tale grande compito.

Compito che dovrebbe essere uno scopo delle università, del quale peraltro esse sono oggi del tutto incapaci (ricordo i fallimenti dei vari tentativi di creare vie formative per la didattica, regolarmente banalizzate e devastate dalle pretese «scientifiche»

del «pedagogichese» imperante). Nelle attuali facoltà umanistiche il modello dell'internazionalismo universitario altamente specialistico e anglofono regna sovrano, accompagnato in Italia dallo scandalo dei criteri di selezione dei ricercatori, costretti a uniformarsi alle pretese scientifiche delle cosiddette «riviste di fascia A»: una situazione che, in barba alla Costituzione che sancisce la libertà di ricerca, impone invece modi di vedere privati, ma fatti propri dal ministero. Di qui l'uniformarsi inevitabile dei giovani a criteri che sono imposti senza alcuna legittimità da gruppi di colleghi, ben lieti di godere di un simile privilegio, ma certo non pensosi dell'impoverimento e della banalizzazione della produzione scientifica che fatalmente ne deriva.

Mi sembra evidente che, se vogliamo cambiare le cose, la modificazione debba partire dalle università, dal loro modo di produrre cultura e formazione, dal loro coraggio e dalla loro libertà nel promuovere la ricerca e la selezione dei giovani ricercatori, dalla loro onestà morale e politica. Anche dalla consapevole forza con la quale decisamente rifiutarsi a imposizioni ministeriali giudicate improvvide: ricordo che alcuni di noi tentarono di opporsi alla famosa riforma del tre più due (cioè alla doppia laurea, triennale e magistrale) prevedendone l'insensatezza totale per gli studi umanistici: credo che siamo in moltissimi a rimpiangere di averla subito. Oggi, dicono i rettori, è impossibile tornare indietro. Ovvero, si può farlo solo con una visione

completamente rinnovata e grazie a una base politica davvero per il momento impensabile.

Resta poi il grande problema: come trasmettere l'immenso patrimonio di conoscenze e di storie nelle varie facoltà universitarie e, ancor più, nelle scuole secondarie? Come evitare la mera informazione superficiale, astratta, menzognera e ovviamente non amata dai giovani? Per offrire qui un piccolissimo spunto di riflessione, ricorderò ancora la lezione di Auerbach, che già si misurava con questi problemi. Più l'unità del mondo cresce, ovvero la complessità delle conoscenze e i rapporti tra le culture del pianeta, più l'attività sintetica e prospettica, diceva, dovrà ampliarsi; ma ampliarsi come? Con immense banche dati, bibliografie ingestibili e riassunti banalizzanti in rete?

Auerbach proponeva l'immagine del «filologo sintetico», capace di trovare un punto interno, una figura molto particolare, un elemento caratteristico in base al quale ricostruire, appunto dall'interno, tutto un mondo storico di senso. Un punto dotato di intrinseca luminosità che si irradia sul tema generale, evitando astrazioni, classificazioni di comodo, categorie velleitariamente intellettualistiche. Per esempio, come egli stesso fece, ricostruire il senso della nuova letteratura cristiana, in polemica con l'antica, partendo dall'analisi della semplice parola «humilis». Per la filosofia parlerei di «dettaglio luminoso». Ricostruire come in un film il giorno in cui uno sconosciuto Socrate, incontrando il famoso sofista Gorgia, semplicemente gli chiese: «Gorgia, dicci chi sei».

«Bisogna cambiare radicalmente direzione, avendo in animo una finalità: avvicinare i giovani alla **grande cultura**, non a **pretese competenze**, ma a quelle conoscenze che tutti i cittadini hanno diritto di essere aiutati ad acquisire. Questo però esige anzitutto una classe di docenti in grado di svolgere tale grande compito.»

E. Cattaneo, M. Ferrera, A. Grignolio, M. Muzi Falconi

## *Competenze sotto attacco*

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 26 maggio 2019

È necessario difendere le conoscenze scientifiche, sociali e umanistiche e usarle insieme, al meglio, per orientare le scelte politiche

---

La necessità di un'alleanza tra discipline scientifiche e umanistiche è un tema che riemerge puntuale nel dibattito pubblico nei momenti di grande cambiamento sociale e democratico. È un obiettivo ricercato da oltre un secolo e che – con l'impegno di ciascuno – le future generazioni potrebbero veder realizzato.

Nel 1959, C.P. Snow, nel suo celebre *The Two Cultures and the Scientific Revolution* si interrogava su come poter regolare i rapporti di forza tra i due ambiti della conoscenza umana nelle istituzioni e nella politica britannica e americana, da poco uscite dal secondo conflitto mondiale e già impennate nella logica della Guerra fredda. I progressi della scienza e della tecnologia avevano prodotto e messo a disposizione molti dei più sofisticati strumenti di difesa e le conoscenze che avevano permesso di migliorare la qualità della vita dei cittadini in Occidente. Eppure, ragionava Snow, chi nelle istituzioni prendeva le più importanti decisioni politiche aveva scarsa dimestichezza, se non indifferenza o scherno, nei confronti della scienza e del suo metodo. La conclusione suggerita dallo scienziato era di bilanciare questo divario facendo aumentare la quota di scienziati tra i decisori politici e integrando le rispettive conoscenze verso una futura alleanza.

Cinquant'anni dopo Snow, J. Kagan in *Le tre culture. Scienze naturali, scienze sociali e discipline umanistiche*

*nel XXI secolo* (2009) ha aggiunto una terza cultura a quelle identificate da Snow: le scienze sociali. Esse s'interessano, come le *humanities*, di società, storia e politica, ma lo fanno utilizzando i metodi di controllo delle scienze naturali: ipotesi, osservazione, misurazione, test e (sempre di più) esperimenti. Come auspicato già da Max Weber agli inizi del Novecento, al pari di ogni scienza, anche le discipline sociali, cercando la verità dei fatti, possono fornire spunti preziosi ai decisori politici, illuminando i nessi causali fra i fenomeni sociali, economici e istituzionali e, dunque, favorendo l'esercizio della responsabilità nei confronti delle conseguenze delle decisioni politiche.

Oggi, molti osservatori ritengono che l'Occidente stia vivendo una nuova crisi di alcuni dei suoi valori democratici, tra cui un pericoloso ritorno dell'anti-intellettualismo. Tra i saperi sotto attacco c'è la scienza, sotto forma di una sfiducia verso il metodo delle prove e delle evidenze basate sui fatti, verso le istituzioni, gli scienziati, e verso molti dei temi chiave della ricerca scientifica – vaccini, Ogm, ma anche temi economici e sociali – al tempo stesso alimentando fantasiose derive prive di alcuna prova sperimentale. Questa situazione ha lasciato spazio a veri e propri deragliamenti dai binari della scienza: si pensi al caso Stamina o all'adozione di pratiche

magiche in agricoltura come l'agricoltura biodinamica o ancora all'inseguire miracolistiche (non) terapie oncologiche (vedasi Hamer) con esiti fatali. Questo fenomeno è il frutto avvelenato della cosiddetta «disintermediazione», ovvero la sfiducia (*distrust*) – per fortuna limitata a una piccola ma molto «rumorosa» parte della popolazione – per le competenze e gli esperti che nelle democrazie rappresentative liberali hanno sempre svolto il ruolo centrale di intermediari culturali tra cittadini e decisori politici.

Difendere le competenze non significa riproporre la questione della tecnocrazia. Scienza e politica sono due sfere distinte. Ma se la politica ha, e deve continuare ad avere, l'ultima parola sulle grandi scelte, sulle alternative di allocazione e distribuzione delle risorse, sui contenuti dell'interesse pubblico e così via, tali scelte devono essere responsabili. Non possono cioè prescindere dalla considerazione delle indicazioni fornite dalla scienza, basate su dati certi, trasparenti e ispirati a quelle prove d'efficacia – intese come la miglior rappresentazione possibile dello stato delle cose, in un determinato momento, accompagnata da una valutazione probabilistica circa la loro affidabilità –, che solo gli esperti possono produrre. Il parlamento può decidere di «non conformarsi» a un parere tecnico-scientifico su settori primari come la sanità, l'ambiente o l'agricoltura, ma deve dare una spiegazione politica trasparente alla cittadinanza, anziché screditare l'autorevolezza o l'affidabilità dei dati per affidarsi a ciarlatani, cavalcare movimenti d'opinione o terapie richieste

a gran voce dalla piazza. Criticare i vaccini sostenendo che siano pericolosi o superflui, contestare i dati sull'efficacia degli Ogm o negare che il cambiamento climatico sia connesso all'impatto umano significa infatti non prestare adeguato interesse (o peggio nuocere) alla salute dei cittadini, erodere i loro diritti e le loro risorse. Significa minare la barriera che la modernità ha faticosamente costruito contro falsità, inganni e nascondimenti: la scienza, appunto.

È in questo problematico contesto che si sta consolidando la post verità (*post-truth*), che nel 2016 l'Oxford Dictionary definiva come «circostanze in cui i fatti oggettivi sono meno influenti, nella formazione della pubblica opinione, rispetto al richiamo alle emozioni e alle convinzioni personali». Ed è nel momento in cui la democrazia fibrilla che la politica tende a sbarazzarsi della forza dei dati e delle competenze, perché rappresentano l'argine a un decisionismo di tipo dispotico. Riemergono così le «sfide» (o peggio le equivalenze) tra fatti e opinioni, e una delle conseguenze potrebbe essere una nuova frattura tra le tre culture. Ecco perché, invece, oggi è più che mai importante far dialogare questi tre approcci, essenziali per comprendere la realtà che ci circonda.

E se oggi questo dialogo proficuo sembra possibile, è perché le tre culture hanno raggiunto una qualità di metodo e contenuti che rende ormai i tempi maturi per una integrazione. Le discipline scientifiche possono offrire l'affidabilità e la trasparenza

«Oggi, molti osservatori ritengono che l'Occidente stia vivendo una nuova crisi di alcuni dei suoi valori democratici, tra cui un pericoloso ritorno dell'anti-intellettualismo. Tra i saperi sotto attacco c'è la **scienza**, sotto forma di una sfiducia verso il metodo delle prove e delle evidenze basate sui fatti, verso le istituzioni, gli scienziati.»



«La ricerca sociale è oggi imprescindibile per impostare correttamente le **decisioni collettive**, in base a criteri di efficienza, efficacia ed equità.»

del metodo, i dati basati sulle prove ripetute da gruppi indipendenti e pubblicamente controllabili dalla comunità degli studiosi. Un sistema di conoscenze che, da quando si è affermato su scala internazionale, ha permesso per la prima volta nella storia dell'umanità di triplicare l'aspettativa di vita dei cittadini e di diminuire sofferenze e lavori disumanizzanti. Un sistema che ha, inoltre, dato un impulso di conoscenze senza pari se paragonato ai secoli precedenti, aprendo, ad esempio, le nuove frontiere della genetica, della fisica quantistica, delle neuroscienze o dell'esplorazione spaziale. Le scienze sociali hanno dato un contributo fondamentale alla comprensione dei principali meccanismi su cui si basa la vita associata, dal mercato alle relazioni internazionali, dall'impresa alle istituzioni dello Stato. Ispirata anch'essa dal metodo empirico, la ricerca sociale è oggi imprescindibile per impostare correttamente le decisioni collettive, in base a criteri di efficienza, efficacia ed equità; ci aiuta a comprendere anche le dinamiche delle scelte individuali, a riconoscere i pregiudizi cognitivi (*bias*) che regolano le nostre scelte quotidiane e il nostro rapporto con la percezione del rischio. Le discipline umanistiche, infine, possono offrire l'enorme forza rappresentata dalla conoscenza dell'esperienza storica, dallo studio di quella varietà di fattori

(economici, sociali, culturali) che hanno portato popoli e civiltà verso le catastrofi o la prosperità. In altre parole, esse gettano luce sul significato dei valori, sulla loro reciproca compatibilità, sulle condizioni della loro realizzabilità empirica, in prospettiva storica ed evolutiva.

Le tre culture rappresentano tre modi complementari di osservare e interpretare la realtà. Congiuntamente possono fornire un contributo al miglioramento delle chance di vita delle persone, al rafforzamento di forme di convivenza pacifiche, costruttive, sostenibili, rispettose dell'ambiente e della dignità di ogni essere umano.

Siamo «nani sulle spalle di giganti», diceva nel Medioevo Bernardo di Chartres, ricordandoci che ogni generazione deve misurarsi con i successi di quella precedente. Una metafora felice, perché il «nano» che rappresenta le generazioni recenti può essere doppiamente inteso sia come colui che non svetta da un punto di vista intellettuale rispetto a chi lo precede, sia come colui che per la sua posizione non può esimersi dal guardare più lontano della generazione precedente, trovandosi comodamente assiso sulle sue spalle. Se le prossime generazioni sapranno creare una nuova alleanza tra le tre culture avranno partorito un gigante. Il futuro, va da sé, è nelle loro mani.

«Le **discipline umanistiche**, infine, possono offrire l'enorme forza rappresentata dalla conoscenza dell'esperienza storica, dallo studio di quella varietà di fattori (economici, sociali, culturali) che hanno portato popoli e civiltà verso le catastrofi o la prosperità.»

Lara Cardella

*Moravia, questo sconosciuto*

«L'Espresso», 26 maggio 2019



Dacia Maraini, invitata a scuola, accende l'entusiasmo degli studenti ma fa emergere un tema cruciale: degli autori contemporanei i ragazzi non sanno nulla

---

Ci inseguiamo da più di un anno per organizzare l'incontro con i miei ragazzi; e, intanto, ho cambiato scuola in cui insegno e città, perché precariato è anche questo: chi avrà la fortuna di ascoltare Dacia Maraini saranno gli studenti del Tuoldo di Zogno e non quelli del Pesenti di Bergamo; sono necessariamente una mercenaria, che dà tutta sé stessa ai propri ragazzi, ma non posso non sentire un po' di senso di colpa, anche se la colpa non è mia. Dacia dirà, durante l'incontro, che la scuola come istituzione ha fallito, che sono i docenti a tenerla in vita con la loro passione. Io sono molto meno diplomatica di lei e penso che la scuola venga devastata da quelle istituzioni, che sopravviviamo solo per i ragazzi, aiutati qualche volta da presidi illuminati. Il senso di colpa mi accompagnerà per tutto il tempo, ma esiste anche la Lara che, più ragazzina dei suoi studenti (che da un anno studiano *Buio*, scritto da Maraini e non da Dacia), adesso può dare sfogo, almeno con sé stessa, alle sue emozioni di donna.

Trent'anni fa avevo portato allo stremo Alberto Moravia, impossibilitata a credere che i sogni davvero si potessero avverare, parlando di tutto con lui per quattro ore consecutive. Venticinque anni fa avevo conosciuto Dacia e ora l'avrei rivista. Da allora, ci eravamo parlate solo via mail per ricordarci sull'incontro, e quella burocrazia era riuscita

a non rivelare la mia emozione, oggi sarebbe stato diverso: sarei andata a prenderla in stazione e non potevo fare a meno di pensare che non mi avrebbe mai riconosciuta. La ragazza spensierata che aveva conosciuto non esisteva più: a prenderla sarebbe andata una cinquantenne con quattro costole (e un quarto di polmone) in meno, con quasi venti chili lasciati in giro in tre anni, impossibilitata a guidare e a camminare per tratti anche brevi. Ripensavo a quando la conobbi: festeggiavo il mio compleanno in una discoteca di Roma, mi avevano dato dei numeri di telefono di persone che mi piacevano e, con l'incoscienza che mi ha sempre caratterizzata, l'avevo chiamata e invitata, certa che mi avrebbe detto di no. Mi rispose, invece, con la massima naturalezza, che avrebbe partecipato; e lo fece, lasciandomi basita. Avevo molti pregiudizi e certezze, a quell'età, come ogni ignorante: uno scrittore serio figurarsi se si presenta in discoteca! Dopo, la incontrai di nuovo, su suo invito, a teatro, ma il suo sì alla discoteca rimase per me indelebile.

Quando vado a prenderla in stazione, è a quel giorno che penso e, quando, infine, la riabbraccio, la voce non c'è, sto tremando e spero solo che non si accorga che sono sul punto di piangere. Abbiamo tanto di cui parlare, ma l'indomani ci sarà l'incontro e dovremo partire presto, la lasciamo in hotel (è mio

«Mi chiedo che cosa possiamo fare noi docenti dinanzi a questa fame: iniziare a smetterla di considerare questa una generazione di stupidi mi sembra il primo passo.»

figlio che mi accompagna ovunque), ci diamo appuntamento per il giorno dopo alle 7,45. La scuola ha usato un cine-teatro per consentire a più ragazzi possibile di partecipare: si trova in un oratorio e arrivarci è una via crucis. Io e Dacia siamo nate lo stesso giorno e lo stesso mese, cambia l'anno, perché è evidente che ha parecchi decenni meno di me, essendo stata lei a porgermi il braccio e aiutarmi in quella salita da incubo. Arriviamo e il colpo d'occhio è spaventoso: tutti i posti a sedere occupati, colleghi all'impiedi per più di tre ore, ragazzi sui gradini che accolgono Dacia con un grande applauso. Iniziamo subito, perché l'incontro durerà tre ore ed è prevista una sosta da dieci minuti: le prime domande riesco a farle io, riportando quanto chiestomi dai miei timidi alunni, poi sono i ragazzi a prendersi la scena, con coraggio affrontano il palco con le loro curiosità.

Dacia parla di tutto: il lager in Giappone quando era bambina e il suo non riuscire a buttare via il cibo, arrivando a nascondere nei cassetti; il rapporto di amore per il padre, basato sull'assenza di quell'uomo affascinante; l'aborto e la necessità che si usino precauzioni per non costringere la donna a una scelta così drammatica; la violenza sui più indifesi, quei bambini che devono essere subito messi a conoscenza dei pericoli, fin dalla più tenera età; l'amore per la lingua italiana e il suo rigetto per il servilismo che dimostriamo accettando ogni parola straniera; i suoi inizi, i suoi personaggi «pirandelliani», l'importanza di nutrire una passione; e, poi, la necessità di dare la cittadinanza a chi nasce in Italia: sta parlando di ius soli in territori leghisti e i ragazzi stanno ascoltando, annuiscono. Le domande sono tante, la pausa viene rimandata e finiremo ben oltre l'orario prestabilito, la ascolterebbero fino a notte tarda e lei parlerebbe finché ha voce.

Poi, una ragazza, è una mia alunna, le chiede di Moravia. E so che le parole di Dacia, così come la domanda della mia studentessa, non sapranno trovare una degna collocazione. Perché i ragazzi non sanno chi è Moravia, e non è colpa loro. Ripenso a quando, quest'anno, proposi l'incontro con Dacia: non la conoscevano; e, quando avevo cercato di spiegare loro da quali artisti era stata circondata, ascoltavano indifferenti nomi come Pasolini o Morante. Tutti gli studenti sono stati stregati da Dacia, erano preparatissimi su di lei, i miei colleghi hanno fatto un lavoro straordinario, ma soltanto una ragazza ha chiesto di lui e l'ha fatto perché avevo spiegato in classe chi fosse Moravia. Sono certa di non essere stata la sola, ma se nessuno ha chiesto niente sui grandi del Novecento che ha conosciuto, allora, un problema c'è. Certo, la sua vita è così ricca da riempire giornate di domande o, forse, non si è voluto essere poco rispettosi, ma la sensazione è che questi ragazzi siano letteralmente affamati di cultura e noi non riusciamo a saziarli. Non ce lo consente la corsa al programma, tutta la burocrazia che ci uccide, le troppe mansioni che ci hanno dato, ma si sta perdendo di vista quella fame. Dacia le risponde puntando sulla differenza d'età, penso a quante volte gliel'avranno chiesto, e contrappone il caso di Macron, a sottolineare che questa differenza diventa biasimevole solo quando la più grande è la donna; mi sento di aggiungere che, quando lo conobbi io, avevo vent'anni ed ero infatuata di quell'uomo a tal punto che non sarei riuscita mai a dirgli di no. E lo dico non solo perché è vero, ma perché è giusto. Mi parlava di Pirandello, Freud, Sartre che aveva conosciuto e io rimanevo a bocca aperta, cercando altri nomi su cui confrontarmi con lui. Avrei voluto che mi dicesse che amava quegli

autori che io amavo e che le nostre affinità fossero su tutto, dall'arte alla religione (non riesco ancora a credere che, come mi disse, non si poneva il problema dell'esistenza di Dio, non gli ho mai creduto, né mai lo farò). Mi chiedo che cosa possiamo fare noi docenti dinanzi a questa fame: iniziare a smetterla di considerare questa una generazione di stupidi mi sembra il primo passo. È così necessario studiare Giovan Battista Marino, poi? Se si sfolteranno i programmi, se si evitasse di considerare intoccabili alcuni autori, forse i ragazzi non sarebbero costretti a non sapere niente dei contemporanei. Perché gli studenti che hanno posto le domande a Dacia avevano letto almeno un suo libro, una ragazza sicuramente più di sei. E perché gli incontri con gli autori devono essere un'iniziativa singola di un professore? Non la si può programmare in ogni istituto almeno una-due volte l'anno?

Quando finiamo con l'incontro, abbiamo il tempo per parlare un po' di noi; abbiamo tante cose in comune, anche se le esprimiamo in modi diversi: Dacia è naturalmente gentile e rispettosa, io sono selvaggia e impetuosa. È felice dell'incontro, entusiasta dei ragazzi, per nulla stanca, nonostante autografi e foto; a ognuno di loro ha chiesto il nome, di ognuno ha voluto sapere qualcosa, le passioni, soprattutto. Le nostre visioni della vita divergono solo su pochi punti, su uno in particolare. Andiamo a pranzo, con il dirigente, mio figlio e le due vicepresidi, e parliamo della sua scelta di essere vegetariana, del suo amore per l'uomo Gesù, di vino, di tanto altro ed è proprio a pranzo che colgo la grande differenza: sono tante le persone che si avvicinano per salutarla, educate e rispettose. Dacia è felice, io non lo sono mai stata. Detesto la popolarità,

non sopporto che mi s'interrompa anche mentre sto mangiando, non voglio essere segnata a dito, che si guardi pure che cosa ho nel piatto. Non che ci sia malvagità in chi lo fa, ma non capisco a che serva un autografo, fare una foto con sconosciuti, dovere indossare sempre una maschera all'esterno. Ne parliamo: per Dacia fa parte del mestiere, per me scrivere è il mestiere; la scrittura lei la vede come condivisione, per me la scrittura è un atto privato; la promozione dei propri libri, per me, spetta solo all'editore (a cui va l'ottantacinque per cento circa delle vendite), per Dacia è un'attività normale che l'autore accetta di fare per raggiungere il pubblico. So che lei è la vera scrittrice, così come lo era Moravia che si costringeva un'ora al giorno almeno a buttar giù una pagina, io non sono fatta per questo mondo e il posto in cui posso essere felice è la scuola, tra i ragazzi. Non esiste il giusto e lo sbagliato: sono visioni diverse, anche diversi caratteri, e c'è posto per tutti. Del resto, sono così tante le cose in comune tra di noi e principalmente i ragazzi che entrambe amiamo e per i quali siamo unite: io insegnando e portando loro belle persone che li aiutino a pensare autonomamente, lei girando tante scuole e parlando di valori imprescindibili, di diritti violati, di abusi, di bambini da proteggere e donne ancora sottomesse, di un'umanità che si sta perdendo con la caccia all'immigrato e con l'odio che ci viene inculcato ogni giorno. Dacia ci ha portato la speranza, ha mostrato la via dell'accoglienza gentile, arricchendo quegli splendidi ragazzi che hanno saputo restituirle amore e che, forse, oggi, sapranno chi fosse quel Moravia che, seppure in tempi diversi, entrambe abbiamo amato.

«Perché gli incontri con gli autori devono essere un'iniziativa singola di un professore? Non la si può programmare in ogni istituto almeno una-due volte l'anno?»

Leonardo G. Luccone

*Holden chi? E Salinger fu bocciato*

«La Repubblica», 30 maggio 2019

La vicenda editoriale di *The Catcher in the Rye* in Italia. Nel 1951 Einaudi rifiutò il capolavoro poi pubblicato da Casini con il titolo *Vita da uomo*

---

«C'è molto fervore qui per *Catcher in the Rye* di J.D. Salinger. Spero riusciate a farci qualcosa di buono in Italia.» È il 3 luglio del 1951, a scrivere è Patricia Cork, e questo è un bollettino di aggiornamento indirizzato all'Agenzia Letteraria Internazionale, in quel momento condotta da Erich Linder (1924-1983). Mancano poco meno di quindici giorni all'uscita americana di uno dei più importanti romanzi del Novecento e Patricia Cork lavora alla Hughes Massie di Londra, una specie di centro smistamento per l'Europa della Ober Associates, l'agenzia che controlla Fitzgerald, Agatha Christie, Faulkner e molti altri. C'è una scheda in uno dei classificatori dell'archivio Linder, a Milano, presso la Fondazione Mondadori, in cui si evince che il 19 luglio la copia di *The Catcher in the Rye* è partita destinazione Torino. L'altra cosa che c'è scritta nella scheda è che ad agosto l'Einaudi ha reso il libro. Ripeto: ha reso *The Catcher in the Rye*. Non c'è traccia di chi l'abbia letto e rifiutato, nemmeno nei verbali Einaudi – si presume che tutto sia avvenuto via telefono. Non sappiamo perché l'Einaudi si sia lasciata sfuggire l'acchiappatore nella segale, ma vogliamo raccontare la storia di tre persone che di questo libro ne hanno intuito subito la forza. Il primo è Gherardo Casini (1903-1994); nel 1951 è un piccolo ma ambizioso editore romano. La casa editrice è nata due anni prima e si è distinta per

intraprendenza e un certo azzardo. Casini ha iniziato fondando e dirigendo riviste con la parola «fascista» nel nome. Aldo Camerino (1901-1966) è il suo consulente di riferimento, e a noi interessa parecchio perché è colui che si accorge di Salinger. Americanista, francesista, traduttore e curatore di Joyce, Éluard, Steinbeck e Wilde, Camerino teneva regolare corrispondenza con Gadda, Palazzeschi e Pavese. Il terzo è Jacopo Darca (1898-1980), e qui la storia si fa avvincente, perché il nome in realtà è lo pseudonimo di Corrado Pavolini, fratello del gerarca fascista Alessandro. Scrittore, regista teatrale prolifico e di successo, anche lui è un traduttore e saggista di pregio: si è cimentato con Sartre, Caldwell, Malraux, Shakespeare. Il collegamento con Casini risale ai tempi del MinCulPop, quando era ministro Pavolini. Indovinate chi era il suo braccio destro? Gherardo Casini. Camerino e Darca sono infaticabili e alla Casini trasantano, tramite Linder, vagonate di libri di qualità. Casini, che è forse il più attivo degli editori italiani in quegli anni, nei mesi di cui stiamo parlando acquista *The Book of the It* di Groddeck, *The Disenchanted* di Schulberg; visiona Pound, Nathaniel West, i racconti di Fitzgerald, Huxley, i saggi di Eliot. Quando Holden è in lettura all'Einaudi, Casini – che non ha ricevuto alcuna informativa da Linder – gli manda una cartolina con queste sole parole: «Ci



interesserebbe vedere *The Catcher in the Rye*. Non sappiamo qual è la risposta ma di certo il primo settembre il libro parte per Roma e a dircelo è il solito cartoncino dello schedario.

Nel frattempo, quell'estate, tra Casini e Linder si è consolidata un'amicizia che si rivelerà determinante. Linder va a trovarlo a Forte dei Marmi. Casini ha in mente una «collezione di romanzi di carattere poliziesco e giallo. Roba popolarissima da pubblicare in fascicoli da 100-150 pagine a basso prezzo per la vendita nelle edicole», e l'agente può procurargli i libri giusti. Il 9 ottobre, però, Linder è meno cerimonioso del solito: «Scusi l'insistenza ma avremmo bisogno di una decisione urgentissima per Salinger. Le richieste si ammonticchiano e l'Autore protesta dicendo che non ci diamo abbastanza da fare». Ovviamente né Salinger né i suoi agenti avevano proferito parola. Linder era così: bruciante e operativo, anche se in quel momento lo immaginiamo turbato da un senso editoriale di colpa per questo libro che

in America macinava copie e raccoglieva giudizi sensazionali.

I solleciti rintoccano giornalieri, fino all'ultimatum: «Dobbiamo limitare l'opzione fino al 20 ottobre». Il 19 Linder batte ancora, via telegramma stavolta: «Preghiamo decisione telegrafica Catcher Salinger Stop Linder». Non si sa perché Casini prenda tempo, ma il 20 controtelegramma: «Camerino assente Italia fino giorno 26 impossibile prima risposta Salinger Stop Casini». Silenzio di Linder. L'assenza di Camerino non è evidentemente abbastanza: il giorno dopo annuncia il lutto della suocera. Il 23 arrivano le condoglianze di Linder e la dilazione. Il 31 arriva il sì: J.D. Salinger uscirà per Casini. L'editore è così su di giri che il 5 novembre chiede il titolo italiano del film che sta per essere tratto dal libro, chissà da quale pianeta gli è giunta la notizia. Linder risponde: «Non so nulla d'un film del romanzo di Salinger: mi risulta anzi che Salinger ha vietato in modo assoluto di accettare offerte di case



cinematografiche». Il 5 novembre Linder scrive a Patricia Cork riportandole le condizioni che ha ottenuto da Casini: 40 sterline di anticipo (1500 euro di oggi, roba da esordiente) e una scaletta di diritti istituzionale. Linder spedisce a Casini i contratti in quintuplica copia con un biglietto: «Siamo molto lieti, perché riteniamo che la sua Casa si sia assicurata un'opera di prim'ordine, alla quale dovrebbe essere assicurato un buon successo di pubblico. [...] Il libro deve essere pubblicato entro il 1952; particolare cura dovrà essere dedicata alla traduzione che dovrà rispettare le particolari esigenze stilistiche che l'opera pone». I contratti, sì, i contratti. È da quasi mezzo secolo che gira una voce infame sul *Catcher* di Casini: hanno parlato di «edizione pirata», di «pubblicazione clandestina», di «uscita senza autorizzazione» e i pappagalli della rete hanno berciato. L'edizione Casini non solo è regolarissima ma è, dopo quella portoghese, la prima traduzione al mondo di Holden. Ma di voce irriguardosa ce n'è pure un'altra, e ha origini nobili.

Verbale della riunione editoriale del 5 novembre 1958, mercoledì, ovviamente; presenti, tra gli altri, Einaudi, Calvino, Bobbio, Fruttero e Lucentini, Ponchioli. Oggetto? Indovinate un po'? A circa metà si legge: «Calvino condivide il giudizio estremamente favorevole di Fruttero su questo romanzo, uscito qualche anno fa da Casini in una pessima traduzione [...]. Il consiglio è d'accordo su una riedizione». Certo, non deve essere piaciuto all'Einaudi che *The Catcher in the Rye* sia stato pubblicato da un signore che pochi anni prima era un fascista convinto e tradotto dal fratello di un gerarca fedelissimo. Ma perché l'*Holden* di Casini non ha successo? È davvero così brutta la traduzione?

*Vita da uomo* viene stampato nel luglio del 1952, pochi mesi dopo che Casini ha pubblicato – col suo solito intuito eclettico – *Dianetica* di Ron L. Hubbard, il fondatore di Scientology, con straripante successo di vendite. Pochi mesi prima nella stessa collana di Holden erano usciti *L'erba calda* di Doris Lessing e *Adriano VII* di Baron Corvo. La casa editrice è in

salute, insomma. Il libro non si presenta bene: è una brossura modesta, avvolta da una fascetta ansiogena («un libro scandaloso o profondamente morale?»). Titolo e copertina sono sballati. *Vita da uomo* suona troppo neorealista e quindi ammiccante, ma anche duro, respingente. In copertina l'Armand Roulin dipinto da Van Gogh è tanto malinconicamente diverso da Holden: anche lui è scappato di casa, ma è andato a fare il fabbro. Il lettering dozzinale dà il colpo di grazia.

Qualcuno sostiene sia stata colpa dell'esiguità della prima tiratura; altri della distanza che quella storia aveva con la nostra cultura dei primi anni Cinquanta: noi poveri e sconfitti dalla guerra e ancora lontani dal boom, imbigottiti e intrinsecamente lontani da quelle forme di ribellione.

«Pessima traduzione» aveva detto Calvino; «brutta», «mediocre», «molto spigolosa» hanno grugnito altri. Il mancato successo conferma le misteriose leggi dell'editoria, ma non va imputato al povero Corrado Pavolini mascherato da Jacopo Darca. La sua è una traduzione perfino pionieristica, robusta, piuttosto aderente all'originale e alle convenzioni letterarie di quegli anni; è invecchiata, certo, ma brilla ancora per le tante intuizioni e la restituzione dello spirito del tempo.

Einaudi pubblica *Il giovane Holden* nove anni dopo, nell'autunno del 1961, quando il libro è un successo mondiale da più di duecentocinquantamila copie all'anno nei soli Stati Uniti. La traduzione di Adriana Motti (che aveva Darca sotto gli occhi) ha dato senz'altro più slancio al testo, reiventando in italiano una lingua che era solo di Holden. Arrivano le critiche, tante, perfino per il titolo, ma anche le copie vendute. Linder può finalmente inviare report soddisfacenti a Ober e alla Cork, e godersi la sua meritata percentuale. Solo Holden è rimasto lo stesso inafferrabile bugiardo che travalica ogni traduzione. «Non raccontate mai niente a nessuno. Se lo fate cominciano a mancarvi tutti», ce lo raccomanda lui stesso, accuratamente, per una volta con le parole di Darca.

Luca Romiti

• • •

## *Bologna è un enorme posacenere*

---

Non riesce a prendere sonno perché vorrebbe essere nel letto d'Elisa e magari farci l'amore, per il godimento che ne deriverebbe ma anche e forse più come dimostrazione del fatto che in fondo l'amore c'è ma no, si corregge, non dimostrerebbe un bel niente, è questo uno dei tanti insegnamenti che Elisa in un anno ha avuto modo di dispensargli e che lui si sforza di condividere, e cioè che scopare non dimostra un bel niente, è un'attività come un'altra che dunque capita raramente di fare con chi si vorrebbe anzi sarebbe strano il contrario ma nella vita bisogna pure accontentarsi, e mentre comincia a verificare i progressi che ha fatto in ognuno di questi ostici insegnamenti i vicini di casa iniziano a scopare, e pensa che loro si curino ben poco delle consuetudini teoriche e perfino se ce ne sono di quelle pratiche relative all'accoppiamento, a giudicare dalle curiose urla che gli arrivano in camera tra le quali riconosce quelle d'eccitazione di godimento e d'orgasmo imprevedibilmente combinate con quelle di sorpresa di paura e di divertimento, in un'orgia acustica che lo spinge a infilarsi una mano nelle mutande, e nell'istante in cui cerca di sopperire alla curiosità con l'immaginazione l'inquilino del piano di sotto urla di smetterla, ché non siamo mica in un film porno, e lui allora sfilava la mano dalle mutande e ricomincia a pensare che questa storia d'Elisa che non lo ama è davvero un peccato ma non ci si può svegliare ogni giorno nella speranza d'essere amati, e dunque s'addormenta con la convinzione che stanotte sarà l'ultima passata in attesa dell'amore d'Elisa perché domani porrà a malincuore ma per il benessere mentale fine a questa storia d'amore che non era per nulla infinita come s'era convinto che fosse.

C'è da mettere al corrente di questa risoluzione il suo coinquilino, con il quale ha già condiviso l'inizio e lo svolgimento per quanto in effetti di svolgimento non ce ne sia stato molto visto che di svolte nella loro storia ce ne sono state ben poche, e dunque appena si alza imbocca il corridoio, arriva fino alla porta della camera del coinquilino e la apre con un gesto piuttosto deciso nella speranza che sia sufficiente a svegliarlo, ma quello continua a dormire come è solito fare e cioè a pancia in su abbracciato al cuscino prospettando la necessità di un gesto ancor più deciso che è quello di aprire la finestra che non dà come la sua sulla camera dei vicini che scopano ma su quella delle dirimpettate transessuali buddhiste che stamattina sono riunite in preghiera con una mezza dozzina di correligionarie, e assieme alla luce e all'aria fresca naturalmente attendibili s'infilava nella camera un mantra gutturale che finalmente sveglia il coinquilino.

Affacciato alla finestra gira due sigarette e poi comincia a esporre la sua decisiva presa di posizione al coinquilino che dopo un continuo adeguamento delle espressioni del viso ai diversi momenti della storia lo distende su una rassegnata consapevolezza, alla quale segue la considerazione che questa storia si potrebbe definire un asintotico avvicinarsi al momento della svolta e che è stato proprio questo continuo avvicinarsi a una svolta che per conto suo continuava ad allontanarsi a risultare alla lunga estenuante, e infine si dichiara d'accordo con questa risoluzione nei cui innegabili seppur gradualmente benefici confida, e deducono che allora è questo il momento della svolta, il punto in cui finalmente l'asintoto tocca la curva, il punto in cui l'infinito è arrivato alla fine e si dimostra in tutta la sua finitezza perché la

«Quest'attesa è inutile.»

loro storia d'amore non tende a un bel niente e anzi tende alla fine perché è solo uno dei tanti segmenti della vita che a un tratto non esiste più, e ora che non c'è più niente da dire lui e il coinquilino rimangono in silenzio ad ascoltare il mantra buddhista e transessuale e poi buttano i mozziconi di sotto e guardandoli cadere s'accorgono che Bologna è un enorme posacenere.

Adesso che sono seduti sulla panca del bar di fronte alla casa di Elisa dove sempre si danno appuntamento dire a Elisa che non è più il caso di vedersi non è affare semplice, e per convincersi a farlo confessa di avere una cosa da dire in modo da costringersi poi bene o male a dichiararle la svolta cui certamente a insaputa di lei sono arrivati, ma come s'aspettava le parole per farlo non gli vengono in mente e allora la guarda per farsi coraggio ma ottiene invece l'effetto contrario perché la trova bella come la trova ogni giorno e il suo proponimento vacilla e gli sembra anzi un proponimento affatto sciocco e forse anche arrogante quello di mettersi contro l'infinità di una storia d'amore, e allora prima di tutto decide di non guardarla più e poi trascorre qualche secondo che raggiunge forse il minuto in attesa che gli vengano le parole, finché Elisa con un tono scocciato gli chiede quale sia dunque questa cosa che ha da sentire e che tanto si fa attendere e lui in mancanza d'altro gli ripropone la collaudata metafora dell'asintoto in risposta alla quale Elisa dice tuttavia che non sa cosa dire, un paradosso che andrebbe pure d'accordo con la metafora e potrebbero allora continuare in eterno a dirsi che non sanno cosa dirsi, nell'attesa che una benedetta frase prima o poi esca dalle loro bocche, ma lui ha deciso che d'aspettare non ha più voglia e che anzi quest'attesa è inutile perché ormai ha capito, ha capito cioè che per lei potrebbe davvero continuare così e che deve perfino essere lui a prendersi la briga di essere lasciato, e in conclusione

una frase gli viene e gli viene talmente spontanea che quasi non s'accorge di dirla, e cioè dice a Elisa che è proprio questo che gli fotte l'anima; e Elisa ride.

Non sa se a far ridere Elisa sia stato il fatto che lui avesse un'anima o che l'avesse dichiarato senza troppi giri di parole o che la sua anima potesse essere fottuta o che fosse proprio lei a fottergliela, ma gli è sembrata in ogni caso una dichiarazione nient'affatto risibile e dunque si alza convinto ad andarsene, ma Elisa si alza a sua volta, attraversa la strada, va verso il portone di casa e poi rimane lì ferma, e lo guarda. Lui si gira una sigaretta mentre aspetta di capire con quale intenzione Elisa abbia compiuto questo gesto, se cioè abbia deciso di raggiungere il portone per entrarci da sola e constatare così la fine di questa storia d'amore infinita o se invece sia una specie di invito a entrare a casa con lei, ma come c'era da aspettarsi il gesto d'Elisa si dimostra carente d'intenzioni tanto che una volta che s'è fatta raggiungere non dice niente e prende le chiavi nell'attesa che sia lui a dirle cosa fare, e lui invece le dice che questa è l'unica situazione che a Elisa pare sopportabile, quella di starsene sull'uscio senza decidere se la storia continua con loro che entrano a casa insieme o continua che finisce, ma Elisa continua a non decidere un bel niente e stavolta tiene fede al fatto di non aver niente da dire ratificando in silenzio la fine di questa storia d'amore.

Ora che l'infinità s'è consumata del tutto lui comincia a temere per ciò che è rimasto, e prima che l'operoso silenzio d'Elisa s'accanisca pure sull'amore e chissà mai infine pure sulla storia facendo come si dice terra bruciata di tutto quello che c'è stato decide di mettere definitivamente le cose in chiaro e allora butta il mozzicone a terra e prima d'andarsene per sempre dice una cosa che non le ha mai detto e che non avrà più la possibilità di dirle e cioè le mette le mani sulle guance, la guarda negli occhi e le dice: ti amo.

Racconto vincitore di 8x8 – just one night 2019  
Editing di Claudio Panzavolta

# Andreea Simionel

• • •

## *Dio bla*

La madonna mi ha detto di fare la purea.

Allora io ho fatto la purea e ogni tanto sbirciavo mio padre fermo in un angolo sulla sedia a rotelle. Dio gli ha dato l'ictus. Giravo il bollitore e pensavo, cosa ci faccio io con signor ictus fermo nell'angolo, gli occhi fissi a guardarmi? Poi mi dicevo niente, non ci faccio niente.

Gli portavo il cucchiaino alla bocca, la purea si fermava contro i denti e colava sul mento. Lo spingevo di fronte allo specchio, gli accarezzavo una guancia, gli dicevo papi, ti trovo bello, anzi, parti-colar-mente bello, come un ululato di cane alla luna quando passa l'ambulanza.

Non mi piacciono molto mio padre, le cose morte e i palazzi perché sono più immobili che mai. Una sera l'ho messo a dormire sul pianerottolo perché non aveva fatto il bravo e il mattino dopo ai suoi piedi stava seduta questa cosa immobile con la testa storta di un cigno dal collo lungo e io ho capito che era un piccione e il piccione si era addormentato e nel sonno era gelato dal freddo e mio padre e il piccione erano lì, uno di fronte all'altro, a guardarsi. Quando dio gli ha dato l'ictus, mio padre aveva la testa storta sulla spalla come in ascolto del telefonino e da allora è rimasto così. Io pensavo, che brutto dormire in quella posizione, quella posizione non la cambi più fino alla morte, e magari a te andava di piegare la testa dall'altra parte e invece rimani così, più immobile che mai.

Glielo dicevo sempre che, a furia di farsi la croce ogni giorno mentre usciva di casa e di baciarsi la punta delle dita, si bruciava le dita o si faceva venire un male. Lui diceva che si faceva la croce e si baciava la punta delle dita perché solo dio dà di tornare a casa vivi e niente succede per caso e dio vede e dio bla e io

allora immaginavo dio che lo guardava dall'alto delle scale e pensava brutto di lui.

Prima suonava il campanello anche quando aveva le chiavi per dar fastidio a tutti e diceva al cane, andiamo a vedere i cagnolini, i gattini e i passerotti. Gli metteva il guinzaglio e diceva, andiamo andiamo andiamo. Andavo anch'io.

Quando scendevamo al primo piano con la madonna e la rosa secca appiccicate al muro, si faceva la croce e si baciava la punta delle dita. Mentre parlava, si portava la bottiglia alla bocca e schizzi di birra straripavano e sulla bocca aveva un sorriso intagliato come quello delle zucche a Halloween. Teneva le due mani piatte una contro l'altra sotto il mento.

Fatevi la croce tutti e due, diceva.

Io allora mi circondavo della presenza di dio e mi baciavo i polpastrelli per accontentarlo. Ci fermavamo sul pianerottolo e aspettavamo in silenzio che anche il cane si facesse la croce e si baciasse la punta delle dita. Lui però ci guardava con gli occhi neri a palloncino, stava zitto come i cani e gli tremavano le gambe dietro perché aveva tredici anni e sbagliava spesso appiglio sullo scalino.

Mio padre allora si abbassava di scatto. Il sorriso gli spariva. Prendeva il muso del cane tra le mani, lo girava come i satelliti e la luna, gli diceva, mi guardi?, pensi che io scherzo?, ma non sapeva se ci andava il congiuntivo perché poi si ripeteva, diceva, pensi che io scherzi?

Lui parlava sempre così, come uno capitato per caso a fare il padre, non gli piaceva il suono della sua voce; l'avrebbe voluta più roca, indurita dal fumo, forte come le rocce che stanno a farsi levigare dai secoli, ma mio padre era debole e non fumava. Il cane intanto fissava le scale che lo dividevano dai



«Dio gli ha dato l'ictus. Giravo il bollore e pensavo, cosa ci faccio io con **signor ictus** fermo nell'angolo, gli occhi fissi a guardarmi? Poi mi dicevo niente, non ci faccio niente.»

cagnolini e dai gattini e dai passerotti. Io alzavo la testa e guardavo la madonna appiccicata al muro. Aveva le mani piatte sotto il mento e la testa storta sulla spalla sotto il cerchio magico. Allora mi montava la rabbia e chiudevo gli occhi e mettevo le mani sotto il mento e pensavo, adesso che torniamo scatto, lancio un armadio, il computer, il cassetto delle posate, rovescio i mobili, adesso gli dico, esci da casa mia brutto coglione, poi me ne torno a dormire e quando riapro gli occhi lui ha fatto i bagagli e se n'è andato e di lui resta solo l'assenza. Ma non facevo niente di tutto questo perché la rabbia è una cosa che si disfa prima di venire fuori, è un'onda che si inarca e poi si inabissa.

Quel giorno una crosta di calce è caduta giù dal muro e ho sentito questo *poc* simile al suono di una goccia che piove. La madonna sul muro mi ha detto, adesso mando un terremoto che lo fa cadere giù dal mio pianerottolo brutto coglione. Io ho tenuto gli occhi fissi al muro, l'ho tenuto su con gli occhi, altrimenti per via che mio padre urlava e picchiava una creatura innocente veniva giù il palazzo con sopra i portaombrelli, i vasi delle piante, il cane e i condomini. Io non sapevo cosa fare e guardavo il cane o la madonna, tutto il resto poteva cadere ma il mio cane no e mi dicevo, ora fermo mio padre altrimenti viene un terremoto e il cane non se lo merita e ha tredici anni e il guinzaglio rosso e gli occhi neri a palloncino.

Ho sentito un altro *poc* di calce e la madonna appiccicata al muro, la testa storta sulla spalla, ha detto, buttalo giù, buttalo via, altrimenti mando un

terremoto e muore il cane, muore il cane e non voglio che muoia il cane.

Dopo ho sospirato sollevata e io ho pensato alla rabbia che si inarca come un'onda e poi si inabissa e succede che quelli tanto arrabbiati dentro non riescono a essere arrabbiati fuori e quelli che ammazzano e terremotano tutto nel giro di niente hanno dentro la calma di un lago, l'ombra sotto l'ombrellone.

La signora del primo piano è uscita urlando. Ho fatto bene, signora, le ho detto, ho fatto quello che ha chiesto la madonna. Glielo dicevo io che, a furia di farsi la croce ogni giorno mentre usciva di casa e di baciarsi la punta delle dita, si bruciava le dita o si faceva venire un male. Non ho fatto niente. È inciampato come il cane che ha tredici anni e sbaglia spesso appiglio sullo scalino.

Ho guardato in basso e ho visto il corpo di mio padre ai piedi delle scale, con gli occhi spalancati e la testa storta sulla spalla, più immobile che mai. Ho guardato i muri del palazzo ed erano ancora lì, così ho pensato che quando una cosa cade, crolla, si spezza o si infrange devi cercare dentro per trovare il danno, mica fuori. Anche a me le crepe dovevi cercarle dentro, perché così ero anch'io: come un muro. Ho guardato in alto e ho visto dio che si appoggiava con i gomiti sulla ringhiera delle scale, una mano sotto il mento e l'altra in fuori, nella posa di uno che fuma. Dio era uno forte e fumava.

Racconto secondo classificato a 8x8 – just one night 2019

Editing di Flavia Vadrucci

«La madonna sul muro mi ha detto, adesso mando un **terremoto.**»

# Anna Siccardi

• • •

## *Il gioco*

Si annidavano sotto le siepi di alloro, bastava scegliere quella giusta e segnare il guscio con il pennarello indelebile. A quel punto era già gara: ognuno dichiarava di aver scovato la fuoriclasse, l'imbattibile, ma in cuor suo dubitava. Andavano testate e allenate.

La notte serviva a quello, e nel silenzio del dormitorio, quando il russare del sorvegliante si faceva regolare, si accendevano le torce: uno, tre, dieci fasci di luce come piccoli fari da stadio illuminavano le piste di gara, che erano vecchie teglie di alluminio rimediate in rimessa e tenute nascoste sotto i letti. Per far correre le lumache bisognava ingolosirle, e così i traguardi erano foglie di lattuga rubate alla mensa.

A Davide bastava poco per capire se una lumaca aveva stoffa. Non era soltanto una questione di scatto, era piuttosto l'inclinazione del guscio: c'era l'angolatura del campione, una sola, e chi non aveva quella volava fuori dalla finestra.

«Addio, fuoriclasse!» si sentiva dire nel buio. Poi qualcuno rideva, ma non Davide. Restava alla finestra a guardare la chiocciola svanire nella notte.

Alla finale c'erano tutti: Mansell, Alesi, Piquet, Alboreto, Berger, Patrese, Lauda e poi loro, i favoriti, Alain Prost e Ayrton Senna.

I gusci erano i caschi integrali, dipinti dei colori delle scuderie: giallo e azzurro per Alboreto, bianco e nero per Mansell, il rosso di Piquet. Al centro della schiera spiccavano il giallo di Senna e il bianco e blu di Prost. L'unico senza i colori di scuderia era Niki Lauda, l'orgoglio di Chicco, che gareggiava anche col guscio bruciato dall'accendino. Quello non era stato un bello scherzo.

Ognuno scommetteva sul proprio pilota, ma tutti invidiavano Davide che aveva Senna e Michele che aveva Prost.

Diego l'Olandese – così detto perché viveva dentro la maglia di Gullit – schierava Piquet, ma aveva scommesso anche su Senna, allungando timidamente cento lire a Davide. Robi Zerocani – diceva di avere un cocker, ma era di suo cugino – si era girato due monete tra le dita guardando Prost.

«Vuoi puntare su di lui?» gli aveva chiesto Michele. «Ma va'» aveva detto Zerocani. Invece sì, ma era troppo orgoglioso.

Era la terza estate che Davide e Michele trascorrevano in colonia, loro due unici recidivi tra ragazzini nuovi che non sarebbero tornati più, ma anziché fare squadra ingaggiavano ogni anno una guerra di supremazia. Del resto Senna, quello vero, era stato chiaro: il posto del campione è uno solo, tutti gli altri stanno dietro.

Le monete riempivano metà del barattolo, ce n'era per almeno cinque o sei gelati.

La pista era tirata a lucido e i piloti schierati sulla griglia di partenza dietro il righello.

Il conto alla rovescia fu corale: dieci, nove, otto, sette, e allo start Davide alzò il righello e tutti iniziarono a urlare dietro ai loro piloti.

Mansell e Alboreto sparirono dentro i gusci, frastornati dal tifo, Alesi sembrava ubriaco e andava in retromarcia, Piquet, completamente impazzito, voleva buttarsi giù dalla teglia. L'Olandese tentò di rimmetterlo in pista con un pezzo di lattuga sottratto al traguardo: radiato per sempre.

Zerocani piangeva, si era giocato tutto su Patrese che stava immobile a sventolare le antenne nell'aria.

«Senna prega sempre» disse Davide. «Lui ci crede.»  
«E tu?» chiese Michele. «Tu ci credi?»  
«A volte sì» disse lui. «Alla fine, è come avere un amico.»

Anche a Chicco brillavano gli occhi, ma d'orgoglio: Lauda, con il guscio martoriato di bolle, si difendeva in terza posizione.

In testa c'erano loro, Senna e Prost, e quando il distacco dagli altri fu incolmabile il baccano di tutti si tese in un silenzio riverente, compatto, i ragazzini divisi in due tifoserie dietro a Davide e Michele. A pochi centimetri dal traguardo Davide si piegò lentamente su Senna, sotto gli occhi di tutti, e poi si abbassò ancora, fino a sfiorare il guscio con le labbra. Sussurrò qualcosa che nessuno sentì e si ritrasse. Senna si fermò, poi accelerò in uno scatto: traguardo, vittoria, boato.

Davide raccolse Senna, se lo mise in tasca e guardò Michele, ma lui teneva gli occhi inchiodati al suolo. Davide avrebbe voluto abbracciarlo, Michele avrebbe voluto menarlo: finirono per cenare ai capi opposti del refettorio, fingendo di non cercarsi.

La mattina seguente, al risveglio, Davide trovò la sua scatola da scarpe rovesciata ai piedi del letto. Le lumache erano tutte rotte, schiacciate a terra. Se ne era salvata una sola, che ancora pulsava sotto il guscio sfondato.

Senna era in mille pezzi gialli. L'estate era finita.

I loro genitori erano sempre gli ultimi ad arrivare, quindi Davide e Michele restavano sui gradini dell'entrata a guardare gli altri salire sulle auto. I saluti tra i compagni erano sbrigativi, distratti, come se non fosse un addio.

Davide si guardava intorno cercando di capire chi fosse stato a sterminargli la scuderia.

Zerocani fu l'unico a salire in macchina senza salutare nessuno, sprofondando nell'abitacolo. La sconfitta di Patrese non gli era andata giù.

«È stato lui» disse Michele.

Davide non rispose. Non si fidava di nessuno.

«Questo è per te» aggiunse, porgendogli Prost. Lo teneva tra l'indice e il pollice, rannicchiato dentro al suo casco bianco e blu.

«Perché?» chiese Davide.

Michele alzò le spalle. «A casa non ci gioco.»

Davide aprì il palmo della mano per ricevere Prost, ma Michele esitò.

«Tu, però, devi dirmi cosa gli hai detto.»

«A chi?»

«Ieri, quando ti sei piegato su Senna. Cosa gli hai detto?»

«Dio ti vede» disse.

«Dài» sbottò Michele. «Non dire cazzate!»

«Gli ho detto così, giuro: Dio ti vede.»

Michele lo guardò di sghembo, neanche lui si fidava di nessuno.

«Senna prega sempre» disse Davide. «Lui ci crede.»

«E tu?» chiese Michele. «Tu ci credi?»

«A volte sì» disse lui. «Alla fine, è come avere un amico.»

Michele si rigirò per l'ultima volta Prost tra le dita e glielo porse.

«Dài, prendilo,» disse «è solo un gioco!».

Poi si alzò e corse via. Erano arrivati i suoi.

Davide era nel bar di suo padre quando Senna, quello vero, si schiantò in mondovisione sulla curva del Tamburello a Imola.

Tutto si fermò per un istante. Poi le sedie, i tavoli e i bicchieri scartarono come se il mondo si fosse inclinato di colpo. Bandiera rossa, gente in piedi, chi impreca, chi con le mani nei capelli. I cronisti, increduli, parlavano di curva maledetta, di tragedia

senza senso, e le loro voci erano nuove, diverse, nate solo per quelle parole. Davide non capiva, guardava rapito la carambola della Williams che si disintegrava contro il muro come una cosa leggera, friabile, il casco di Senna sfondato dal piantone e i pezzi di lamiera che spiccavano il volo in una danza al rallentatore. Proprio lì, in quella danza, moriva un uomo, nasceva una leggenda.

Davide pensò a Michele, non l'aveva più visto da quell'estate di tre anni prima. Lo immaginò inchiodato allo schermo come lui, il cuore immobile come il suo, preda all'improvviso della stessa solitudine.

Tornati a casa, suo padre si rimise davanti alla tv, come ipnotizzato.

Davide si chiuse in camera e aprì il cassetto del comodino. Tra tutti i gusci cercò Prost: i suoi colori brillavano ancora.

Dal salotto arrivavano i commenti dei telecronisti, e in sottofondo, in loop, i ruggiti metallici dei motori.

Morire giovane, morire in pista: sembrava fosse questo a farne un eroe. Poi dissero che nell'abitacolo di Senna era stata ritrovata la bandiera austriaca che, al traguardo, avrebbe sbandierato in onore del compagno Ratzenberger, morto il giorno prima durante le prove. Ormai era solo un cencio insanguinato, dicevano, ma a Davide sembrò spiegare tutto: così muore un eroe, con un amico nel cuore.

Si rigirò Prost tra le dita e chiuse gli occhi, cercando di mettere a fuoco il volto di Michele, ma gli sfuggiva, più ci pensava e più gli sfuggiva, come disintegrato, anche lui, sulla curva maledetta del tempo. Rivedeva solo la sua schiena, sempre più lontana, che correva via sul finire di un'estate.

Racconto terzo classificato a 8x8 – just one night 2019

Editing di Nicolò Petruzzella

«Senna era in mille pezzi gialli. L'estate era finita.»