

## Intervista a Simone Barillari

di Armando Adolgisio

comparsa su [www.nybramedia.it](http://www.nybramedia.it) nel dicembre 2009

L'ospite accanto a me è **Simone Barillari**.

Simone Barillari (1971) ha firmato curatele e traduzioni dall'inglese per alcune delle principali case editrici italiane (Bompiani, Castelvecchi, Fandango, Fazi, minimum fax, Rizzoli), scrivendo di Ernest Hemingway e Jack London, John Barth e Rick Moody, Leonard Cohen e Michel Houellebecq. Attualmente sta lavorando alla curatela di libri di letteratura e saggistica per Einaudi, Feltrinelli e Rizzoli e collabora alla redazione del *Dizionario della letteratura americana del Novecento* per Einaudi. Suoi scritti sono comparsi anche su Nuovi Argomenti e Panta, dove ha pubblicato, nel settembre del 2008, un lungo testo intitolato *Una storia vivente*. È ideatore e direttore di collane di letteratura in case editrici della piccola e media editoria e di una collana di minimum fax dedicata al grande giornalismo internazionale. In passato ha dato vita alla casa editrice Alet, guidandola fino al 2005. Vive per gran parte dell'anno a Cipro.

*Apprezzo da tempo sia il suo lavoro letterario sia i suoi interventi giornalistici che hanno sempre la luce di un microsaggio di grande capacità comunicativa. Maiuscolo il suo lavoro editoriale, tanto per dirne una, dobbiamo a lui la conoscenza di scrittori quali Ben Marcus e Philippe Forest, scusate se è poco. Riesce a dire cose acute in modo elegante, senza la iattanza che, purtroppo segna tanti under 40, e senza l'aggressività che, oggi, in Italia contraddistingue tutte le età, perciò, in questo che per i terrestri è l'autunno del 2009, l'ho invitato qui.*

*L'occasione è data da una sua pubblicazione per Rizzoli, ma di questo parleremo fra breve.*

*Benvenuto a bordo, Simone...*

R – Grazie. Sono felice di essere ospitato nel luogo dove sono state ospitate alcune delle menti più interessanti della scena culturale italiana.

D – E, infatti, tu ne fai parte. Come sempre chiedo, iniziando la conversazione con i miei ospiti, il tuo ritratto interiore... insomma: chi è Simone secondo Simone...

R – Sono solo un tentativo, per ora.

D – La tua più recente pubblicazione è *La guerra a un passo che raccoglie sei brani tratti da lunghi reportage di guerra scritti negli ultimi quarant'anni. Quale la principale motivazione di questo tuo lavoro?*

R – Volevo raccogliere una serie di reportage di guerra per riflettere su come si modificano i modi di raccontare la guerra a mano a mano che si modificano i modi di combatterla – il modo di raccontare una guerra è anche uno dei modi di combatterla, uno dei più importanti. Non posso però dire che il libro sia venuto interamente come avrei voluto.

[...]

D – *Giornalismo e letteratura. Al di là di grandi esempi (inevitabile pensare a Truman Capote) li consideri generi diversi? Se sì, oppure no, perché?*

R – Il giornalismo è fondato sullo scrivere, la letteratura sul riscrivere: il giornalismo è scritto per essere letto, la letteratura per essere letta di nuovo – ogni vera opera letteraria è stata scritta perché potesse essere letta per la prima volta solo dopo averla finita di leggere. Per questo, volendo essere letto, il giornalista pensa innanzitutto a ciò che deve dire; lo scrittore, sapendo che verrà riletto, a ciò che deve tacere.

Il giocoso sterminio di una famiglia di allevatori per mano di Dick Hickock e Perry Smith e la loro selvaggia cavalcata attraverso l'America era una storia che era già stata raccontata da decine di giornali quando nel 1966 se ne appropriò Truman Capote: la sua opera, così come il New Journalism di Tom

Wolfe, Michael Herr e Hunter S. Thompson, segnò l'usurpazione della realtà che la letteratura compì ai danni del giornalismo. *A sangue freddo*, per cui il suo autore conìò la durevole definizione di *nonfiction novel*, romanzo non d'invenzione, dimostra che la scrittura può essere fedele ai fatti come il miglior giornalismo e al tempo stesso perfetta e profonda come la più grande letteratura – che la scrittura può avere, per riprendere le parole di quel querulo genio che fu Truman Capote, l'orizzontalità del giornalismo e la verticalità della letteratura.

*D – L'11 settembre ha avuto una velocissima eco in letteratura, arti visive, cinema. Come spieghi e interpreti questa rapidità di risonanza?*

R – Essendo forse la sola grande nazione moderna a essere sorta tardi, l'America ha sentito subito, fin dai suoi sanguinosi albori, la necessità di forgiare il suo passato e dunque la sua indipendenza, di trasfigurare la sua storia in mito e di attribuirsi un destino. In questo suo monumentale descriversi, ha potuto impiegare i millenari strumenti occidentali che aveva ereditato dall'Europa, rendendoli prepotentemente suoi con l'uso: il western e la gangster story sono la forma americana dell'epica e della tragedia classica. Per questo duplice motivo, per l'esigenza di coniare subito il proprio volto e per l'immediata disponibilità dei mezzi per farlo, l'America si è abituata a narrare e a rendere leggenda ciò che le accadeva quasi nel momento stesso in cui le stava accadendo. Non stupisce allora che una delle più evidenti caratteristiche dell'11 settembre, confrontato a tragedie anche maggiori nella storia di altre nazioni, sia stata la sua potenza mitopoietica, la capacità di ininterrotta replicazione di sé in romanzi, film, quadri, fumetti, e non solo la mole ma la velocità di questo riprodursi: pochissimi giorni dopo l'11 settembre una puntata del telefilm *West Wing* aveva come scenario l'attacco alle Torri. Questa spontanea ipertrofia del racconto, questa imperiosa esibizione di muscolatura narrativa, rivela la prima forza e la più profonda debolezza dell'America davanti all'11 settembre.

*D – La forza...?*

R – La forza, naturalmente, deriva dal fatto che l'America è da quasi un secolo l'unica nazione a detenere un potere di autorappresentazione che ha una gittata planetaria, tanto che la sua produzione culturale ha potuto avere anche la suprema valenza bellica di un arsenale – la Guerra Fredda è stata vinta da Hollywood prima che dal Pentagono. In questo senso, i dieci anni di guerre scatenati dall'America in Medio Oriente sono definitivamente spropositati rispetto ai fatti dell'11 settembre, ma non lo sono affatto rispetto alla rappresentazione che di quei fatti è stata data – e il modo di raccontare la guerra, lo si è detto, è uno dei più importanti modi di combatterla.

*D – E la debolezza?*

R – La debolezza dell'America è tradita dall'impeto e dall'abbondanza del suo racconto, in cui appare l'urgenza di dare forma all'inspiegabile – perché ogni forma è una spiegazione –, l'urgenza di sanare la più grande ferita della propria storia attraverso la cura della narrazione, essendo ogni racconto una cicatrice che si indurisce a poco a poco su una lacerazione della memoria – l'urgenza di raccontare subito e a lungo, per rimediare a qualcosa che ha trasformato per sempre non la storia della nazione, ma quella sedimentazione della storia che è il mito.

*D – L'occasione di avere un americanista è troppo ghiotta per lasciarmi sfuggire l'occasione di rivolgerti la domanda che segue. Spesso si tende a fondere la letteratura Slipstream, Avantpop e New Weird tanto che alcuni critici includono certi autori nell'una o nell'altra di quelle classificazioni.*

*Sono tanto indistinguibili? Vorrei il tuo pensiero al proposito...*

R – Le etichette si addicono molto alle bottiglie di vino, molto meno ai libri. I generi e i sottogeneri si moltiplicano quanto più si riduce la volontà e la competenza di fare la sola classificazione che conta in letteratura: quella tra i pochissimi scrittori e la soffocante massa degli scriventi. Le etichette, le classificazioni in generi e sottogeneri letterari, servono solo a rendere i libri rassicuranti, come lo sono sempre le merci, per chi li deve comprare. Ma nessun libro che non ecceda il suo genere può mai essere un grande libro. Ogni grande opera letteraria, ha scritto Benjamin, deve fondare un genere, o dissolverlo. Ed è affascinante e rivelatorio osservare come le grandi opere letterarie di generi diversi

appaiano tra loro segrete sorelle, come ciascuna di esse ricordi le altre più di quanto ricorda le opere minori che appartengono al suo stesso genere letterario, così come gli uomini nobili provenienti da popoli diversi si somigliano tra loro molto più di quanto somiglino agli individui comuni del loro stesso popolo. Le grandi opere, proprio come le famiglie felici, sono rare, e si somigliano tutte.

*D – Riferendoci ancora agli Stati Uniti, è nella letteratura oppure in altre aree espressive - arti visive, fumetti, video, net art, nuova scena teatrale, eccetera - che trovi oggi i lavori più interessanti nella sperimentazione di nuovi linguaggi?*

R – Posso parlare solo dei domini artistici che frequento spesso e che mi sembra di conoscere. Mi pare inevitabile dire che negli Stati Uniti, in questo momento, la poesia è più innovativa della letteratura, la televisione più coraggiosa del cinema. Alcune delle possibilità più feconde della poesia contemporanea vengono dal meticcio dell'inglese, lingua accogliente e promiscua, con gli idiomi dell'immigrazione, che introducono suoni sconosciuti e dunque pensieri non ancora completamente pensati.

Quanto ai telefilm, molto si è detto dello statuto di opere d'arte che hanno raggiunto le serie televisive nell'ultimo decennio, proprio mentre il cinema hollywoodiano si sta raggrinzendo in una sorta di vecchio e gigantesco videogioco per un pubblico uniformemente dodicenne. Ma le serie televisive hanno potuto toccare questi livelli di qualità, mi pare, proprio perché hanno raccolto l'eredità quell'antica e distintiva sapienza che Hollywood sta ormai perdendo: il dialogo. Il cinema europeo viene dalla pittura, il cinema americano dal teatro popolare e dai suoi spettacoli itineranti: il cinema europeo ha iniziato riflettendo sull'inquadratura e sulla luce, il cinema americano sul dialogo e sugli attori (il cosiddetto "piano americano" non è forse la prospettiva che uno spettatore in platea ha dell'attore sul palco, oltre che quella più atta a esaltare la recitazione, specie di due o più attori insieme?). Quando negli anni Sessanta i *Cahiers du cinéma* celebrarono Jean Renoir e Orson Welles come il più grande regista europeo e il più grande regista americano, diedero un giudizio che non solo è ancora piuttosto vero, ma anche segretamente emblematico.

*D – Perché?*

R – Perché Renoir era il figlio di uno degli artisti immortali dell'Ottocento (nel suo caso il cinema è anche carnalmente una creazione della pittura), mentre Welles è stato il migliore giovane attore shakespeariano della sua generazione, il supremo e straziante guitto del Mercury Theatre. Si può dire allora che le serie americane siano oggi proprio questo, una riedizione di quella sapienza, una prosecuzione del melodramma con altri mezzi, un raffinato e popolarissimo teatro televisivo – e quello che mi sembra il vertice della produzione attuale, *In Treatment*, la storia di un analista che a sua volta va da un'analista e gli racconta dei suoi casi, ne è la meravigliosa prova. Diversamente da altri osservatori, tuttavia, ritengo che nessuna delle serie televisive, non *Lost*, non *Mad Men*, non *In Treatment*, abbia mai sfiorato le vette di perfezione artistica sulle quali ancora adesso, sebbene sempre più di rado, sebbene sempre più a fatica, si inerpicano i film dei più grandi autori.

Confesso infine che guardo con una certa curiosità anche i primi passi che alcuni videogiochi stanno muovendo sulla lunga strada verso l'arte. È in atto un lento tentativo di questo nuovo intrattenimento di massa di elaborare dal basso i canoni estetici di qualcosa che può essere descritto come una narrazione debole.

*D – Hai esperienza di direzione editoriale, e desidero sottoporli i termini di un dibattito. A proposito di best seller, Giuliano Vignini dice che in Italia i successi di vendita nascono per caso. Mario Spagnol è del parere che il best seller oggi va programmato. Il sociologo Mario Peresson afferma che "gli autori italiani vogliono vendere milioni di copie ma anche entrare nella storia della letteratura; le due cose, assai spesso, non sono compatibili". Un tuo parere sul libro di successo... è possibile programmarlo? Oppure no?*

R – Programmare è un verbo insensato per un libro quando è tale, ma si addice perfettamente a un bestseller, e programmare un best seller sarà sempre più facile perché gli uomini stanno diventando sempre più uguali: aumenta il numero dei lettori, diminuisce la varietà dei libri che leggono. Non ci

sono mai stati così tanti bestseller nell'editoria italiana e mondiale come negli ultimi dieci o quindici anni. Stiamo scontando nell'ambito della letteratura e dell'arte le conquiste della democrazia, ha scritto Dwight Macdonald, ed era appena l'inizio degli anni Sessanta. Sono stati esortati gli uomini alla lettura come se fosse qualcosa di buono e nobilitante in sé, ma non è così: nessun uomo ignora così tanto il mondo che leggere brutti libri sia per lui più utile che non leggere. Intanto il diffondersi dell'alfabetizzazione e la globalizzazione di un gusto medio hanno reso ormai pressoché impossibile che un bestseller sia anche una pietra miliare della letteratura: nel 1958 i libri più venduti in America furono *Lolita* di Nabokov e *Il dottor Zivago* di Pasternak, cinquant'anni dopo è stato *Il codice da Vinci* di Dan Brown. Da due generazioni è stato ripetuto indistintamente alla massa degli uomini, affinché comprassero, che è bello ciò che a loro piace, e adesso, comprensibilmente, rivendicano il diritto di pensare che ciò che a loro piace è bello.

D – *Puoi fornire qualche dato?*

Certamente. Un dato significativo del *Codice da Vinci* è che quando è diventato il titolo più venduto nella storia della Mondadori, la più grande casa editrice italiana, ha superato in cima alle vendite, come sancendo simbolicamente la conclusione di un'epoca, un libro che incarnava invece un'idea completamente diversa di bestseller: il *Manuale delle Giovani Marmotte*. Dwight Macdonald l'avrebbe trovata un'istruttiva esemplificazione della vittoria, nella cultura contemporanea, del midcult sul masscult.

D – *Ma che cosa succedeva in passato?*

R – In passato i grandi bestseller erano spesso una versione divulgativa dei grandi capolavori: Margaret Mitchell, scrivendo *Via col vento*, scriveva una versione americana e popolare di *Guerra e pace* di Tolstoj, il profeta di Gibran o l'alchimista di Coelho sono Zarathustra addomesticati. Fin dalla copertina Nietzsche avvisa che *Zarathustra* è un libro per tutti e per nessuno, e questa, in fondo, è anche la descrizione di ogni capolavoro nel momento in cui appare: un libro a cui tutti sono chiamati, ma a cui nessuno è ancora pronto. Manca sempre al bestseller, invece, a questo libro per tutti, l'eversivo coraggio di essere anche un libro per nessuno. Ogni capolavoro è una conversione, ogni bestseller è una conciliazione: l'uno converte i lettori di altri libri in suoi lettori, l'altro tenta di conciliare lettori che non gli appartengono.

D – *Ma dicevi che oggi sono cambiati i bestseller...*

In parte sì, soprattutto i cosiddetti "bestseller globali". Ancora adesso, per esempio, c'è chi, come Alessandro Baricco, interpreta quell'antico ruolo di successo di cui parlavamo, lo scrittore di bestseller come divulgatore letterario, come abile artigiano che semplifica e diffonde l'immaginario di un vero artista (una volta Joseph Roth, una volta Cormac McCarthy, e così via), mentre certi nuovi bestseller planetari come *Il codice da Vinci* non hanno più, per quanto posso vedere, nessun modello alto alle spalle, e sorgono piuttosto da modelli più bassi e commerciali che sono stati geneticamente modificati, *programmati* in modo quasi scientifico, per essere vendibili al maggior numero possibile di persone. Una volta il bestseller veniva soprattutto dall'alto, ora viene dal basso.

D – *Lo ammetto: sono vorace. Qualche altro dato...*

R – Un altro dei dati significativi del *Codice da Vinci* è che il romanzo ha costruito il suo successo soprattutto nella fascia dei cosiddetti "lettori forti". Il bestseller, questo è vero, è ormai molto più pervasivo di un tempo nella cultura contemporanea, è mediaticamente ubiquo, e rende quasi impossibile sfuggire alla sensazione che induce in tutti di doverlo leggere ("mangiate merda, milioni di mosche non possono sbagliarsi", avrebbe commentato Boris Makaresco). Eppure – eppure forse non è solo questione di pervasività, forse si sta trasformando la morfologia stessa dei lettori, i loro modi e le loro ragioni e la natura della lettura, e di conseguenza non potrà che trasformarsi anche quella della letteratura. Quanti lettori forti, anche solo trent'anni fa, avrebbero comprato e letto *Il codice da Vinci*? E potrebbe essere un altro sintomo di questa mutazione antropologica il sensibile innalzamento della vita media dei bestseller in libreria, come se stessero accedendo allo status dei classici e alla loro

longevità: se vendere è stato finora una conseguenza dell'essere un classico, forse l'essere un classico diventerà presto una conseguenza delle vendite. Se è così, se cambierà la letteratura, forse non sarà necessariamente un male, ma non mi sento in grado di fare previsioni. Se invece tra cent'anni la letteratura sarà ancora così come l'abbiamo conosciuta per secoli, posso dire che *Gli esordi* di Moresco, un capolavoro che è fuori commercio da anni, sarà un grande capitolo della storia della letteratura italiana, *Gomorra* un capitolo importante della nostra storia civile, *Cento colpi di spazzola* una nota a margine in qualche dotta e divertente storia del costume.

*D – Prima di lasciare i miei ospiti, chiedo loro di fare una riflessione su Star Trek, non necessariamente elogiativa... che cosa rappresenta quel videomito nel tuo immaginario? Ammesso che qualcosa rappresenti, s'intende...*

R – Star Trek, lo devo confessare, non risplende nella ristretta costellazione delle opere che orientano la mia vita. Quello che mi sembra comunque di poter dire è che intorno alla metà del Novecento, quando alla conquista dell'Ovest subentrò la conquista dello Spazio, la fantascienza americana, chiamata ad accompagnare quella nuova espansione, si propose come una moderna e fedele rivisitazione del western. Proprio Roddenberry, il padre di Star Trek, incarna perfettamente questa mutazione, perché aveva iniziato come sceneggiatore di western, e lui stesso amava definire la sua saga spaziale, con riferimento a una celebre serie di telefilm western degli anni Cinquanta, come una “carovana dei mormoni in marcia fino alle stelle” – e d'altra parte, all'inizio di ogni episodio della serie, non si sente forse la voce del capitano Kirk che annuncia “Space... the Final Frontier”? Prima ancora che un genere letterario, il western è il marchio della letteratura americana, è il modo in cui l'America racconta una storia: ogni storia americana è una storia western, e ogni storia, diventando americana, diventa essenzialmente una storia western.