

La rassegna stampa di **O**bligue

ottobre 2015

La rassegna stampa del mese si apre con l'incipit del romanzo di Enrico Arturo Blariu **A RINCORRERE IL VENTO**

«No: noi stiamo con la Cina...».

Nel dirlo, Farnetti abbassò la voce, cosa che non bisognerebbe fare nel momento in cui il corteo decide di notificare più forte ai celerini che per loro (come per il governo, per lo Stato borghese, per i fascisti, per i padroni, per l'America e più in generale per il capitalismo) è ormai questione di pochi mesi.

La parola che mi si era presentata in mente era *bol-scevichi*. Invece gli avevo chiesto: «Ma voi state con la Russia?»; e Farnetti, affiancandomi per pochi passi sul marciapiede, mi aveva sussurrato la risposta come se volesse mettermi a parte di un delicato segreto di famiglia.

Con... la Cina?

Non posso certo fingere che per me, nel 1968, i cinesi fossero ancora e soltanto le perfide creature col codino che nei fumetti di Tex Willer mettevano periodicamente in croce il nostro scipito eroe. Quelli erano ometti tutti uguali, ghignanti e malvagi, riconoscibili dal berrettino col pompon (una specie di "bustina" alla Fortunello che però aveva stampigliato sopra un bel drago).

Avevo anche capito da un pezzo che quelle flessuose ragazze aspirate sotto vuoto spinto dentro i loro

attillati abiti da sera non potevano essere tipiche donne cinesi. Non avrei saputo dire se le vestagliente a fior di pelle che le facevano somigliare ad attraenti salsicce esotiche fossero i famosi *kimono*, ma avrei giurato che erano di colore rosso.

Per noi adolescenti era un mistero vedere come Kit (Kit il giovane, quel modello di Tex in sedicesimo, non Kit Carson, il 'vecchio satanasso' col pizzetto da moschettiere) non cadesse stecchito davanti al fascino di quelle signorine così sproporzionatamente belle in confronto agli esemplari maschili della stessa razza. Ci chiedevamo anche come cavolo dovevano essere i bimbi cinesi alla nascita: belli come le mamme o racchi come i papà? Belle le femmine e brutti i maschi, come se venissero al mondo per partenogenesi, senza che ci fosse alcun rapporto fra quei due tipi di umanità che il sesso discriminava tanto crudelmente? Alcuni brutti e altri belli, a caso e culo? Forse anche i maschi nascevano belli e poi, grazie a una speciale dieta riservata unicamente a loro, diventavano brutti a una certa età.

Può anche darsi che esistessero maschi belli e femmine brutte, che però non attiravano l'interesse dei disegnatori di fumetti.

Altri cinesi, non molto differenti da quelli di Tex (ma di norma, mi pare, più grassottelli), facevano rapide comparse nel West marchigiano di *Blek Macigno* o *Capitan Miki*. Regolarmente qualche muso bianco non troppo pulito li definiva «sporchi musi gialli».

Diciamolo: complessivamente i giornalini mi avevano trasmesso idee alquanto schematiche sui sudditi del Celeste Impero. Per essere cinesi sembrava infatti indispensabile: essere cuochi, portare sottili baffi alla mongola e/o un lungo pizzetto da capra, essere rapidi e implacabili nelle arti marziali e non liuscile a pronunciare la *elle*. Sarà stato per la forma degli occhi, ma i cinesi disegnati ridevano sempre: ridevano nel bollire le loro pietanze nazionali a base di lucertole e cagnetti dal pelo lungo; ridevano nel rimestare i gorgoglianti intrugli destinati ad avvelenare i nostri eroi (per fortuna non ci riuscivano mai, se no finiva il giornalino). I riquadri, contrariamente a quelli di *Topolino*, erano in bianco e nero; ma, anche se le nuvolette non lo dicevano, noi *sapevamo* che le brode venefiche erano verdastre.

Semplificazioni, certo. Ma non avrei potuto dire che la Cina mi suggerisse molto di più. Avevo, questo sì, la vaga nozione che quella smisurata macchia gialla che copriva mezzo atlante dell'Asia avesse a che

fare con un altro fenomeno minaccioso e perverso: il comunismo sovietico. La parola *bolscevico* mi aveva sempre dato l'idea di una sostanza gelatinosa che puzzava e ustionava la pelle. Questo non era dovuto a una semplice assonanza con l'acido solforico né a una mia precoce vocazione reazionaria. È che insieme al primo latte (e, poco dopo, insieme a sconvolgenti minestrine in cui nuotavano zampe e bargigli di pollame), una madre veneta santissimamente ignorante di politica aveva trasmesso a noi bambini la convinzione che *bolsèvico* – per lei era una parola sdrucchiola – fosse sinonimo di fazioso, ribelle o, più in generale, di incazzato nero.

Il *bolsèvico* era, insomma, una persona emotivamente eccessiva (un po' come dire 'assatanato' o 'ingua-stito' in altre regioni d'Italia).

Ecco perché mi aspettavo che Farnetti, che stava con la Cina, manifestava in piazza, e quindi era probabilmente un *bolscevico*, fosse stato provvisto alla nascita di una speciale dose di incazzatura.

Questo però non smentiva una vecchia statistica personale in base alla quale avevo stabilito che, *bolsèvichi* o meno che fossero, tutti quelli che manifestavano erano dei benefattori.

La statistica non richiedeva calcoli complessi: si fondava su un solo caso.

Enrico Arturo Blariu (in arte **Guido Bulla**), docente di Lingua e letteratura inglese presso il dipartimento di Anglistica dell'Università di Roma "La Sapienza", ha pubblicato libri su William Morris, William Shakespeare e George Orwell di cui, nel 2000, ha curato e in parte tradotto il Meridiano Mondadori. Nel 2005 una sua sceneggiatura ha vinto il premio Massimo Troisi nella sezione Miglior scrittura comica, e tra il 2014 e il 2015 ha collaborato alla sceneggiatura del film di David Grieco *La macchinazione*.

È QUELLO CHE METTI SULLA PAGINA CHE CONTA, SOLO QUELLO. | KARL OVE KNAUSGÅRD

≠ «Viaggio dentro Amazon, l'ossessione per la perfezione nel nome del consumismo» Alessandro Da Rold, linkiesta.it, primo ottobre 2015	5
≠ «Abbiamo chiesto a Franca Cavagnoli com'è tradurre Burroughs in italiano» Elena Viale, vice.com, 2 ottobre 2015	7
≠ «Ritratto di W.G. Sebald» Roberto Gilodi, doppiozero.com, 2 ottobre 2015	10
≠ «Le digressioni di Javier Marías sull'arte dell'inganno» Francesca Borrelli, «il manifesto», 4 ottobre 2015	13
≠ «Le presentazioni dei libri? Una farsa che (non) fa ridere» Marco Cubeddu, «il Giornale», 4 ottobre 2015	15
≠ «Mondazzoli, la carta spogliata» Benedetto Vecchi, «il manifesto», 5 ottobre 2015	17
≠ «Tutto il Mondazzoli è paese» Alberto Brambilla, «Il Foglio» 5 ottobre 2015	19
≠ «Mondadori-Rcs. "E ora come facciamo con lo Strega?"» Mariarosa Mancuso, «Il Foglio», 5 ottobre 2015	21
≠ «Da touchscreen a italoFOBIA: ecco come cambia il dizionario italiano» Raffaella De Santis, «la Repubblica», 5 ottobre 2015	22
≠ «Dalla serialità all'immersività: tutti i segreti di un bestseller» Andrea Di Coccia, linkiesta.it, 5 ottobre 2015	24
≠ «Calasso: "Ma quali soci occulti? L'Adelphi l'ho ricomprata io"» Antonio Gnoli, «la Repubblica», 6 ottobre 2015	26
≠ «"La crisi del libro si risolverà solo con una trasformazione sociale"» Roberto Ciccarelli, «il manifesto», 6 ottobre 2015	28
≠ «Storia, mitologia (ed economia) di Adelphi, la casa editrice che ora diventerà una bandiera della diversità» Maurizio Crippa, «Il Foglio», 6 ottobre 2015	30
≠ «Rilanciare e ripensare l'ebook è necessario (per fare felici i lettori)» Marco Drago, «il Giornale», 7 ottobre 2015	32
≠ «Il vero incubo per i "piccoli" è la distribuzione in libreria» Gianluca Barbera, «il Giornale», 7 ottobre 2015	33
≠ «L'epopea dei due editori» Michele Masneri, «Il Foglio», 7 ottobre 2015	35
≠ «Tutto iniziò con l'attimino. Il boom delle parole orribili» Daniela Ranieri, «il Fatto Quotidiano», 8 ottobre 2015	38
≠ «Le briciole della memoria per narrare l' <i>homo sovieticus</i> » Guido Caldiron, «il manifesto», 9 ottobre 2015	40
≠ «La poesia? Un imperativo biologico» Franco Marcoaldi, «la Repubblica», 10 ottobre 2015	42
≠ «Più Stephen King che Dickens. La trama secondo Netflix» Fabio Deotto, «La Lettura del Corriere della Sera», 11 ottobre 2015	44

≠ «“I miei libri nascono da dolore e solitudine”»	
Andrea Emmanuele Cappelli, «Libero», 11 ottobre 2015	47
≠ «Se i libri fuori commercio sono salvati dall’ebook»	
Stefania Vitulli, «il Giornale», 11 ottobre 2015	52
≠ «Karl Ove Knausgård: “Lo confesso, come scrittore sono morto”»	
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 12 ottobre 2015	54
≠ «Uno scrittore ti salverà»	
Giordano Tedoldi, rivistastudio.com, 12 ottobre 2015	56
≠ «Buone notizie dalla Francia per il mondo del libro»	
Antonio Prudeniano, ilLibraio.it, 12 ottobre 2015	59
≠ «Troppe parole per nulla?»	
Anna Momigliano, rivistastudio.com, 13 ottobre 2015	60
≠ «Manager italiani zero in lettura»	
Alberto Laggia, «Famiglia Cristiana», 16 ottobre 2015	65
≠ «Quando ho saputo che il premio Nobel per la Letteratura l’avevano dato a Svetlana Aleksievič»	
Paolo Nori, «Libero», 16 ottobre 2015	66
≠ «Gli editori più innovativi? Quelli rimasti al torchio»	
Luigi Mascheroni, «il Giornale», 17 ottobre 2015	67
≠ «Leggere fin dentro la parola»	
Nicola Gardini, «Il Domenicale del Sole 24 Ore», 18 ottobre 2015	69
≠ «Martin Amis, amore all’inferno»	
Tommaso Pincio, «Alias del manifesto», 18 ottobre 2015	71
≠ «Mi chiamo Kavanagh, sono l’altro Julian Barnes»	
Gabriele Romagnoli, «la Repubblica», 19 ottobre 2015	74
≠ «Breve elogio del manoscritto (a macchina)»	
Guido Ceronetti, «la Repubblica», 20 ottobre 2015	76
≠ «Il mestiere dei librai»	
Romano Montroni, «Corriere della Sera», 22 ottobre 2015	77
≠ «Peggior dell’autoparodistico <i>Ciao</i> di Veltroni ci sono solo le sue recensioni»	
Guido Vitiello, «Il Foglio», 24 ottobre 2015	78
≠ «Michel Houellebecq: “Il mondo mi sorprende, perciò scrivo poesie: sull’amore, e sulle lavatrici”»	
Stefano Montefiori, «La Lettura del Corriere della Sera», 25 ottobre 2015	80
≠ «Amazon, progetti “editoriali” in Italia...»	
Antonio Prudeniano, ilLibraio.it, 28 ottobre 2015	86
≠ «“La mia maledetta Inghilterra così individualista”»	
Antonello Guerrera, «la Repubblica», 29 ottobre 2015	87
≠ «“Difficile rendere la sintassi. Abbiamo eliminato il dialetto”»	
Mario Baudino, «La Stampa», 29 ottobre 2015	89
≠ «Sette buoni motivi per dimenticare Pasolini»	
Francesco Longo, rivistastudio.com, 30 ottobre 2015	90
≠ «La carta è viva»	
Annalena Benini, «Il Foglio», 30 ottobre 2015	92
≠ «Il grande romanzo giamaicano»	
Daniele Rielli (Quit the doner), prismomag.com, 30 ottobre 2015	93

Viaggio dentro Amazon, l'ossessione per la perfezione nel nome del consumismo

Lo stabilimento di Castel San Giovanni, tra algoritmi, lavoro, musica.
E contratti a tempo indeterminato a 1450 euro al mese

Alessandro Da Rold, linkiesta.it, primo ottobre 2015

«Fuori siamo uno stabilimento di logistica, dentro una fabbrica». Tareq Rajjal è un colosso alto quasi due metri con un sorriso grande come una casa. Anzi come un magazzino. Di 88mila metri quadri. Pari quasi a 12 campi da calcio. Lavora allo stabilimento di Amazon a Castel San Giovanni, in provincia di Piacenza. È il capitano della «baracca», in pratica. Tecnicamente: amministratore delegato di Amazon Italia Logistica. Viene dalla Giordania, ma per tanti anni ha vissuto a Torino, dove lavorava nell'automotive. «Mi sento un sabaudo», dice mostrando la mappa di questo gigantesco magazzino, svelando i segreti del colosso dell'e-commerce di Jeff Bezos e spiegando nel dettaglio cosa succede dopo che un cliente clicca un ordine su internet. Dirige le operazioni. E durante il tour in questa gigantesca nave grigia e gialla in mezzo alla Val Tidone, raccoglie cartacce fuori posto, saluta i tanti ragazzi che lavorano nelle varie fasi di produzione.

Circa mille dipendenti, età media 31 anni, il 37 per cento sono donne, contratti a tempo indeterminato da 1.450 euro al mese per i neoassunti. Musica nelle zone di lavoro, gente in pantaloncini corti, abbigliamento casual. Feste di compleanno in un giorno stabilito per tutti i dipendenti nati nello stesso mese con torta e bicchiere di prosecco. Sembra il paradiso in un'Italia che soffre la crisi economica, la disoccupazione, le critiche a un Jobs Act che ha creato soprattutto contratti a tempo determinato. Non lo è, certo. Né il colosso delle spedizioni prova a venderlo in questo modo, dopo le critiche che sono arrivate da tutte le parti del mondo, in particolare dalla Germania, dalla Francia e dagli Stati Uniti, per i turni «massacranti»,

il lavoro «sorvegliato», l'assenza di sindacati. Ma l'apertura al pubblico lanciata negli ultimi mesi in Italia ha permesso di avviare una nuova fase di trasparenza su come funziona esattamente l'algoritmo magico inventato da Bezos che gli ha permesso di diventare in vent'anni una delle aziende più importanti nel mondo per volume d'affari di quasi 80 miliardi di dollari.

Del resto siamo in un angolo degli Stati Uniti, nel cuore pulsante del consumismo e del modello di produzione americana, poco sindacalizzato e molto controllato. C'è una certa ossessione per la perfezione in Amazon. Per il cliente innanzitutto. Che viene coccolato dalla pagina internet fino all'arrivo a casa dell'ordine. E c'è una certa ossessione anche per la sicurezza dei lavoratori: giganteschi cartelli consigliano di «camminare e non correre» o di usare i guanti da lavoro. Non solo. Altri schermi in sala mensa consigliano di usare il car sharing tra i lavoratori, in modo da risparmiare fino a mille euro all'anno. E l'ossessione per la perfezione è pure nei gettoni, gli swag che i dipendenti possono guadagnare in base alla qualità del lavoro che svolgono: sono gettoni che permettono di aver gadget di Amazon, dalla tazza fino ai portachiavi. È un'ossessione che ha pagato, perché nel giro di 4 anni il magazzino di Castel San Giovanni ha di fatto quadruplicato la sua grandezza. Nel 2011 era di 22mila metri quadri e di lavoratori ce n'erano la metà. Ora ha raddoppiato e se la filosofia Bezos non sbaglia da qui ai prossimi anni potrebbe aumentare ancora. Molto dipenderà da quanto attecchirà ancora l'e-commerce in Italia, modalità di acquisto online che ci pone ancora come fanalino di coda

rispetto a Inghilterra o Germania. L'ultimo rapporto dell'Osservatorio e-commerce B2C di Netcomm – Politecnico di Milano spiega che «prosegue la costante crescita a doppia cifra che caratterizza l'e-commerce in Italia a partire dal 2010: dopo aver ottenuto un incremento del 16 per cento nel 2014, l'e-commerce registrerà per il 2015 un'ulteriore crescita del 15 per cento che porterà il mercato a superare i 15 miliardi di euro. Il Mobile Commerce si conferma tra i principali fenomeni dell'e-commerce in Italia: gli acquisti tramite smartphone crescono del 78 per cento nel 2014 e stanno registrando un'ulteriore crescita del 68 per cento nel 2015, con un valore triplicato in due anni, da un totale di 610 milioni nel 2013 a 1,8 miliardi di euro nel 2015».

Uno stabilimento di logistica di questo tipo non è mai esistito in Italia. E secondo i dati forniti da Amazon, «nella giornata di picco degli ordini registrata lunedì 15 dicembre 2014, è stata gestita la spedizione di oltre 249.137 unità in Italia e in oltre 50 diversi paesi esteri. Sono stati così evasi 396.261 ordini di clienti, al ritmo di oltre 4 al secondo». Numeri, numeri e ancora numeri. Del resto dentro Amazon si lavora. E si vede. *WORK HARD. HAVE FUN. MAKE HISTORY* è il mantra di Bezos, scritta che campeggia all'entrata del centro, prima dei metal detector che portano alla zona di ricevimento dei materiali, dove circa 200 camion al giorno scaricano prodotti di ogni tipo, dai libri alle macchine per il caffè, dai cellulari fino ai dentifrici. Da pochi mesi pure grocery, acque minerali e cibo che può essere conservato.

All'apparenza sembra un gigantesco caos, una classica stanza di uno studente universitario in disordine. Ma in realtà è tutto studiato nel dettaglio, con una precisione millimetrica. Tutto viene monitorato fino allo sfinimento dai computer. Il gigantesco sistema Amazon consente di sorvegliare il prodotto dall'entrata fino all'uscita. E di mantenere soprattutto la privacy di ogni acquirente. Su grandi schermi vengono trasmessi i grafici su quanti prodotti sono stati danneggiati negli ultimi mesi. Un team di ragazzi annota su una lavagna i vari movimenti della merce. Calcola se qualcosa va storto. Lo corregge. La macchina va spedita. Non ci devono essere errori.

Si lavora troppo? Silvio Ercole Beccia, esperto di logistica, da più di trent'anni sul campo, ha visitato tutti i più grandi centri di smistamento in Italia, tra cui quello dei ricambi Fiat, quasi 220 mila metri quadri. Conosce nei dettagli le turnazioni di lavoro nel settore. «Non c'è una parcellizzazione tipica della catena di montaggio» dice. «I turni nelle varie fasi permettono ai lavoratori di non lavorare troppo nello stesso posto. L'unica parte pesante è quella del packaging». Dopo la prima fase di raccolta si passa ai lunghissimi corridoi dove vengono piazzati libri, cd, giocattoli, di tutto e di più. Tutto alla rinfusa, ancora. Ma in realtà anche qui è sempre il «sistema Amazon» che cerca di coniugare l'efficienza dei lavoratori con la velocità nella spedizione del prodotto che è stato ordinato. Certo si trotta, non si può perdere tempo, ma come accade in tanti altri posti di lavoro.

Ci si basa sul sistema di Gauss, algoritmi matematici che ottimizzano le soluzioni. Quindi dopo l'invio di un ordine su internet, agli addetti ai corridoi arriva un messaggio su una pistola scanner che indica dove si trova la merce che è stata prima inserita negli scaffali. «Non importa che i prodotti siano solo in una zona, il computer sa il percorso migliore da fare e dove trovare il più velocemente possibile la merce» aggiunge Rajjal. Quindi il pacco sale su sofisticate pedane mobili. Quindi arriva alla zona dell'impacchettamento prima della spedizione. I prodotti vengono sempre controllati più volte. L'indirizzo del ricevente viene messo dalla macchina prima di essere inviato ai vari corrieri per le spedizioni.

Dal giugno di quest'anno il centro è stato aperto al pubblico. I tour si svolgono ogni terzo giovedì del mese e sono aperti a tutti i clienti con età superiore ai 6 anni. Ogni tour ha una durata di circa un'ora e il numero massimo di partecipanti è di 30 persone alla volta. Ci sono già prenotazioni da qui fino al maggio del 2016. E le visite non sono solo di esperti del settore che vogliono guardare da vicino come funziona questa macchina armoniosa che macina miliardi di dollari. A visitare sono soprattutto clienti. Che spesso si fanno i selfie fuori dalla fabbrica inviando in tempo reale un ordine. Il consumismo, ideologia «neo edonistica» che prevedeva Pier Paolo Pasolini più di quarant'anni fa, insomma, è finalmente realizzato.

Abbiamo chiesto a Franca Cavagnoli com'è tradurre Burroughs in italiano

Elena Viale, vice.com, 2 ottobre 2015

La traduzione è una cosa talmente affascinante che esistono infiniti saggi sull'argomento, soprattutto infiniti saggi in cui Umberto Eco parla di sé stesso che viene tradotto nelle infinite lingue che conosce e aiuta i traduttori a tradurlo meglio. Ma cosa succede quando tra *Il pasto nudo* di Burroughs e 60 milioni di persone per cui leggerlo sarebbe fondamentale ci sei solo tu con un vocabolario? Cosa vuol dire fare oggi il traduttore, quando tutti pensano di poter tradurre dato che l'istruzione e internet ce lo permettono?

Ho deciso di parlarne con Franca Cavagnoli, autrice e traduttrice, perché il suo è uno dei nomi di riferimento nella traduzione della letteratura americana e post-coloniale, perché una volta durante un corso universitario ha cercato di insegnarmi a tradurre *Colline come elefanti bianchi* di Hemingway e perché ha tradotto alcuni dei miei libri preferiti tra cui, appunto, *Il pasto nudo*. E lei è stata così gentile da invitarmi a casa sua.

Lei è molto nota nel panorama italiano per aver tradotto autori come Burroughs, Coetzee, Naipaul, Kincaid e Twain. Come è diventata una traduttrice?

Ho avuto un percorso eterogeneo: dopo la maturità non sono andata subito all'università ma ho fatto quello che io chiamo il mio *grand tour*, 6 mesi a Londra e 6 a Parigi, facendo i lavori più diversi e cercando di fuggire gli italiani per imparare bene le lingue. Tornata, ho fatto 3 anni di lettere, poi ho fatto «un salto» a storia e infine mi sono laureata in lingue; mentre facevo lingue ho anche fatto un corso per interpreti parlamentari e mi sono avvicinata alla traduzione in tutte le sue forme, inclusa quella letteraria.

Da dove ha cominciato con la traduzione?

Ho iniziato come interprete simultanea e consecutiva, ma in 3 anni ho capito che non era la strada giusta per me perché era molto faticoso e ansiogeno. Tradurre letteratura mi sembrava molto difficile, per questo ho cominciato solo dopo i 30 anni e solo dopo aver cominciato a scrivere romanzi.

Lei pensa ci sia stato un cambiamento nel nostro modo di intendere la traduzione e le tecniche di traduzione nel corso degli anni? Per esempio Fernanda Pivano metteva molto del suo nelle traduzioni.

Non solo Fernanda Pivano, anche Vittorini e Pavese: la traduzione era intesa come modo per alimentare la propria scrittura. Oggi invece i traduttori più consapevoli tendono a voler comunicare al lettore che quel testo è germinato in un contesto culturale e linguistico diverso. Ne discende che il lettore deve fare più fatica: se oggi traduciamo Hemingway, ogni volta che dice *white* deve rimanere bianco – mentre in italiano per «riflesso di sinonimizzazione», come dice Kundera, tendiamo a variare.

Prima diceva di essere passata a tradurre letteratura solo dopo aver iniziato a scrivere romanzi; secondo lei per uno scrittore è più facile tradurre, o viceversa più una persona è caratterizzata come stile e «autorialità» più rischia di mettere troppo del suo?

Ci sono scrittori che traducono bene perché vogliono mettere i propri strumenti di conoscenza della lingua straniera e italiana a disposizione dell'autore, camaleonticamente si mettono nello stile dell'altro. Invece ci sono altri scrittori che lo rendono simile a loro. Credo che funzioni esattamente come per gli attori: c'è quello che è sempre lui, recita sé stesso, e

poi ci sono gli attori straordinari come Al Pacino, Dustin Hoffman, Matthew McConaughey – l'ultimo film suo che ho visto mi sono chiesta chi fosse per tutto il film, poi alla fine ho detto «ma è lui!». Busi è un traduttore straordinario perché pur essendo così egocentrico nella traduzione mette sé stesso a disposizione dello scrittore che traduce.

Quindi la traduzione si può considerare un secondo processo autoriale?

Non vedo differenze tra le due cose, se non che ovviamente chi scrive concepisce dall'inizio il proprio progetto e l'altro trova la cosa già scritta, ma il lavoro che si fa in italiano non è affatto diverso. Quello di cui non si tiene sufficientemente conto è il grado di responsabilità: io come autrice sono responsabile solo nei confronti dei miei lettori, mentre io come traduttrice sono responsabile nei confronti dei lettori italiani e nei confronti dell'autore che traduco. È la ragione per cui traduco sempre meno, perché con i pezzi da 90 che traduco questa responsabilità in alcuni momenti mi schiaccia, psichicamente è troppo. Non l'ho mai fatto come lavoro a tempo pieno, perché devo poter stare anche un intero pomeriggio su un capoverso. Quindi devo avere un altro lavoro che mi permetta di pagare luce gas e telefono, altrimenti dovrei entrare nella dinamica del lavorare a cottimo, del produrre cartelle.

Lei si occupa soprattutto di letteratura post-coloniale: come si fanno a raggruppare sotto una stessa categoria produzioni di posti così diversi come le Antille e il Sudafrica? Ci può dare qualche consiglio di nuovi autori? Il minimo comune denominatore è la contaminazione, non solo di generi ma anche di lingue, e quindi

«Quello di cui non si tiene sufficientemente conto è il grado di responsabilità.»

appunto dall'incontro-scontro, i pidgin, i creoli. È appena uscito un bellissimo romanzo del giamaicano Marlon James, *Breve storia di sette omicidi*: è una continua contaminazione di lingue perché ogni capitolo è raccontato da un personaggio, e ciascuno arriva con il suo inglese, con il creolo giamaicano, l'americano degli agenti della Cia.

Chi legge molto spesso ignora cosa succede dal momento in cui il libro esce in lingua originale a quello in cui lo troviamo poi alla Feltrinelli. Come funziona il processo editoriale? Lei viene coinvolta nella scelta di un titolo o solo in seconda battuta, come traduttrice?

Io ormai lavoro esclusivamente su progetti miei: sono io che vorrei che un certo autore venisse tradotto e propongo un progetto a un editore tenendo a mente la sua linea editoriale. Può anche succedere il contrario, per esempio sapendo che mi occupo di letteratura post-coloniale a suo tempo era stata Feltrinelli per Gordimer piuttosto che Adelphi per Naipaul o Einaudi per Coetzee che mi hanno contattato e chiesto di tradurre per loro.

Com'è il rapporto fra traduttore e editor interno alla casa editrice?

Ci sono editori che hanno editor in gamba, che conoscono le caratteristiche dei singoli traduttori. Poi ci sono gli editori che brancolano nel buio. Quando chi traduce consegna, gli editor che fanno seriamente il loro lavoro rivedono la traduzione con il testo a fronte e poi comunicano con il traduttore che è libero di dire «questi suggerimenti li accetto e questi no». Ma ci sono anche revisori che fanno una lettura solo dell'italiano, mettendo punti di domanda dove non capiscono o cambiando arbitrariamente. In alcuni casi non fanno nemmeno rivedere il tutto al traduttore – solo che poi esce a tuo nome. La cosa migliore è lavorare insieme: deve esserci la volontà di vederla come una collaborazione e non come azione di tutti contro tutti armati.

A volte si sente l'esigenza di una nuova traduzione, come ha fatto lei con Il grande Gatsby o come è successo recentemente con Il giovane Holden. Quando si sente

la necessità di una nuova traduzione? È perché quella vecchia è stata fatta male?

A volte si sente la necessità di una traduzione nuova, a volte no. Ho recentemente rivisto per il piccolo editore milanese Henry Beyle un bellissimo saggio sul giardino di Francis Bacon tradotto nel 1948 da Ada Prospero Gobetti – quando ancora lui veniva chiamato Francesco Bacone. L'editore avrebbe voluto ritradurlo, ma quando ho letto la traduzione di Prospero mi sono accorta che c'erano pochissime cose da sistemare: era una traduzione che aveva 70 anni e con piccolissimi accorgimenti poteva rimanere in libreria per altri 20. Poi per quanto io possa ritradurre oggi, a meno che mi metta a scimmiettare una lingua di cui ho solo una conoscenza libresca, facendo operazioni di anticato e storicizzazione, quella traduzione resta migliore anche per lo straniamento temporale che offre. Nel «sistemare» il testo ho avuto un forte rispetto per la lingua di Bacon ma anche per quella di Prospero. Purtroppo al contrario, quando una traduzione è stata fatta di corsa o ci sono errori di comprensione, molto spesso gli editori non hanno i soldi o la voglia di far ritradurre, e mettono delle pezze. Sono operazioni che andrebbero scoraggiate.

Le ritrova spesso nei libri che legge?

Mi capita di vedere proprio la toppa, la lingua di oggi nella lingua del passato. In questo ci vuole più serietà da parte degli editori.

Immagino sia anche un problema di chi è il lettore a cui si rivolge la casa editrice, se si rivolge al lettore più attento o al lettore di massa.

Anche io come traduttrice dovrei pensarci: quel lettore legge, come dice Goffredo Fofi, per pensare e per pensarsi o per non pensare e divertirsi? Chi legge un giallo, un noir, un rosa segue una storia e vuole sapere come va a finire, perciò in questo caso è meno importante che io faccia soffermare il lettore sugli aspetti, per esempio, legati alla cultura del paese: se ha in mano un panino, non sto a pensare se è un tramezzino o un sandwich, dico panino e lascio che tutti si immaginino quello che vogliono. In quel momento non è la cosa più importante. È come il discorso del piano sonoro: se

«Secondo me gli editori annaspano perché per riuscire comunque a vendere producono un sacco di cose qualitativamente non valide.»

traduco Joyce «traducendo» anche l'attenzione che lui mette sul piano sonoro, è chiaro che mi perdo qualcosa sul piano semantico ma posso pensare che a lui sarebbe piaciuto di più (tanto l'italiano lo conosceva bene).

Com'è stato tradurre Il pasto nudo?

È stata una tragedia mia personale sulla quale sono stata 3 anni. Ma lì altro che stare 3 ore su un capoverso, ha voluto dire stare 3 ore su una sola frase e poi non venirne a capo; c'erano ancora i dizionari cartacei e finivo per scagliarli contro il muro e poi portarli dal rilegatore una volta tornata in me. Anche perché tutta una serie di fobie sue, per esempio quella degli insetti, sono anche mie. È stato traumatico, ed è la ragione per cui non ho voluto tradurre altri libri di Burroughs, ma ho accettato di farne la cura editoriale: l'ultimo, *I ragazzi selvaggi*, mi è arrivato ieri. Psichicamente è stato il mio lavoro più faticoso.

Sandro Ferri di Edizioni e/o mi ha detto che il vero problema è la quantità folle di libri pubblicati. Lei che lavora all'interno di questi stessi circuiti, avverte una «crisi»?

Io traduco sempre meno quindi non me ne accorgo, ma i colleghi più attivi mi dicono che in giro c'è sempre meno lavoro. Secondo me gli editori annaspano perché per riuscire comunque a vendere producono un sacco di cose qualitativamente non valide. Il problema è che in Italia non bisognerebbe pubblicare così tanto e così tante cose brutte. Soprattutto, bisognerebbe che l'editor tornasse ad avere il ruolo di scout e di lettore, non di manager.

E questa è una tendenza negativa sempre più evidente?

Sì. Prima c'erano magari differenze tra editori di serie A e B e poi editori che avevano sia collane eccellenti che di consumo. Invece ora è molto difficile.

Ritratto di W.G. Sebald

Roberto Gilodi, doppiozero.com, 2 ottobre 2015

W.G. Sebald è seppellito nel minuscolo cimitero che circonda la chiesa di St. Andrew a Frammingham Earl, qualche chilometro a sud di Norwich. Sul lato superiore della lapide di marmo scuro si trovano di frequente i sassolini che la pietà ebraica pone sulle tombe dei propri defunti. Un gesto di affetto, forse di riconoscenza. E viene da chiedersi cosa leghi la sua vicenda umana e di scrittore a quella ebraica. Di cosa gli sono grati gli anonimi visitatori della sua tomba? Chi conosce le sue opere letterarie sa che la tragedia degli ebrei d'Europa, la loro sistematica distruzione durante la Seconda guerra mondiale, non è mai stata esplicitamente tematizzata, è semmai lo sfondo a cui rinviano le vite spezzate dei protagonisti. Vite esplorate da un io narrante attento e scrupoloso, che sa ascoltare, raccogliere prove e indizi e leggere i segni che affiorano dal passato.

La ragione che spinge i lettori di Sebald – probabilmente non solo quelli di fede ebraica – a esprimergli gratitudine è la sua capacità di dare voce non solo alla storia e allo sterminio degli ebrei, ma al trauma dei sopravvissuti, all'impotenza dei «salvati», all'infelicità di coloro che hanno voluto dimenticare e non ci sono riusciti.

Da qui trae origine una sensazione di sorvegliata malinconia che percorre la sua scrittura. Una disposizione sentimentale che non indugia mai nello struggimento; al contrario, che si trasforma in esercizio razionale, in continua tensione conoscitiva. L'obiettivo di Sebald è capire come operi la trama che unisce le figure dell'assenza ai vissuti del presente: le immagini della storia, i fantasmi della memoria individuale. Come la distruzione di un popolo si iscriva nelle biografie di coloro che di quella scomparsa e di quella devastazione sono i testimoni viventi e insieme le vittime condannate a un doloroso silenzio.

L'esordio letterario di Sebald avviene relativamente tardi: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (Secondo

natura. Un poema degli elementi) è del 1988, il primo romanzo, *Schwindel. Gefühle* (*Vertigini*), appare nel 1990 nella geniale collana di Enzensberger Die andere Bibliothek. Nei due decenni precedenti Sebald pubblica liriche e racconti su riviste e saggi critici su autori della letteratura tedesca dell'Otto e Novecento. I grandi temi delle sue narrazioni degli anni Novanta – trauma, oblio, distruzione, esilio, silenzio da un lato e ricordo, memoria, voce, parola dall'altro – sono i nodi tematici che ispirano il confronto con alcune figure dall'identità scissa tra ebraismo rimosso e assimilazione alla cultura tedesca post-guglielmina, primo fra tutti Döblin. La società metropolitana in *Berlin Alexanderplatz* appare a Sebald come «un cadavere avviato al processo di decomposizione, che presenta una vita interiore dai tratti sinistramente spettrali». Una esplicita deriva nichilista che si spiega con la dissimulazione della propria identità ebraica.

La lettura filosofica fondamentale di Sebald, come per molti della sua generazione formatasi negli anni Sessanta in Germania, è quella della *Dialettica dell'Illuminismo* di Adorno e di Horkheimer da cui egli ricava l'idea che la ragione da mezzo di emancipazione diventa, in quanto ragione strumentale, dispositivo di dominio sull'uomo, rivelando il sostrato mitico che la sottende. Accanto ad Adorno, l'altra figura fondamentale di riferimento è quella di Benjamin. Dalle sue *Tesi di filosofia della storia* Sebald ricava la convinzione della Storia come immane catastrofe. E sul piano narrativo la necessità di una prospettiva dall'alto che osservi gli abissi della memoria, non diversa dall'angelo della storia che là dove noi vediamo «catene di eventi» vede l'accumulo senza tregua delle rovine.

Il dato forse più interessante è la filogenesi della tessitura intertestuale su cui Sebald ha costruito le sue prove narrative a cominciare da *Vertigini*, dove le tracce di Kafka e la gestualità dei suoi personaggi

emergono come reminiscenze continue dissimulate negli incontri casuali dell'io narrante.

E il tema della memoria affiora nella sua prosa in uno stato di perenne oscillazione tra biografia, memoria storica e memoria letteraria. La peculiarità di questa singolare costruzione è la capacità di scontrare le figure, le situazioni, i gesti minimi, ottenendo un effetto di decontestualizzazione e insieme di raffinata stilizzazione. È questa la ragione per la quale la sua maniera di raccontare acquista una valenza sottilmente allegorica in cui la chiave che decodifica il senso non è mai consegnata al lettore ma sempre nascosta in qualche dettaglio figurale.

Un altro aspetto non meno interessante è che questa narrazione, per quanto abbia una «voce» e una cadenza straordinariamente riconoscibili, muove da un'intenzione sottilmente «antinarrativa». Nel senso che si sottrae alle regole della finzione, alle logiche costruttive coese e al gesto egemone di mettere in prospettiva il reale. La memoria è intermittenza, apparizione improvvisa, sorpresa, casualità. Non tollera la trama ordinata.

Eppure Sebald si concentra sulla possibilità di sottrarre le sue biografie alla casualità insignificante del reperto, alla perdita del connettivo esistenziale a cui un tempo appartenevano. La sua tessitura si regge su una maniacale ermeneutica del frammento, quasi si trattasse di ritrovare il filo d'Arianna che può condurre fuori dal labirinto, anche se poi il labirinto, anziché condurre ad un altrove porta diritto al centro della tragedia, negli strati profondi della psiche sconvolta di chi l'ha vissuta.

Nel saggio breve ma fulminante su Levi e Améry, Sebald distingue tra memoria e ricordo: il primo è il perturbamento (il riferimento a Thomas Bernhard è evidente) il secondo è razionalità discorsiva, ossia comunicazione. La narrazione attinge alla seconda, la prima non sa farsi parola, è il silenzio. Ma nel momento in cui la memoria si fa parola, il contenuto originario si trasforma: è il prezzo che la socializzazione narrativa paga alla verità. La prima, dice Sebald, «possiede una valenza morale superiore, la seconda una maggiore valenza sociale». I riferimenti che introducono questa distinzione sono alle opere

*La memoria è intermittenza,
apparizione improvvisa, sorpresa,
casualità. Non tollera la trama
ordinata.*

di Theodor Reik: la memoria conserva e protegge le sensazioni che si sono conservate nel tempo, mentre il processo del ricordo porta progressivamente al loro dissolvimento.

È difficile dire a quale categoria di romanzo appartengano le prove narrative di Sebald. Quando in un'intervista americana gli è stato chiesto come descriverebbe *Gli emigranti* la risposta laconica è stata: «It's a form of prose fiction». È certo che le soluzioni di scrittura adottate da chi l'ha preceduto nell'elaborazione della tragedia tedesca (con la sola eccezione di Heinrich Böll e del suo romanzo *L'angelo tacque*, scritto tra il 1949 e il 1950 ma pubblicato postumo nel 1992) sono state da lui stigmatizzate come cedimenti a una *koinè* espressionista o, peggio, come tentazioni estetizzanti, quasi che la distruzione dovesse cercare un'impossibile redenzione nell'invenzione della scrittura.

Impossibile d'altra parte iscrivere Sebald nel post-modernismo letterario degli anni Ottanta e Novanta: troppo esposto al peso e alla malinconia della storia. Anche se le opere maggiori di Sebald sono state scritte nell'ultimo decennio del Novecento non sembra esserci traccia in esse dell'«ilare nichilismo» di cui ha parlato Luperini, e *pastiche*, contaminazioni, citazioni, travestimenti sono estranei alla sua modalità narrativa. In lui c'è al contrario un visibilissimo «ritorno del reale», c'è il dolore, da cui non ci si salva con l'illusione della trasparenza e con la felicità ludica della dissimulazione.

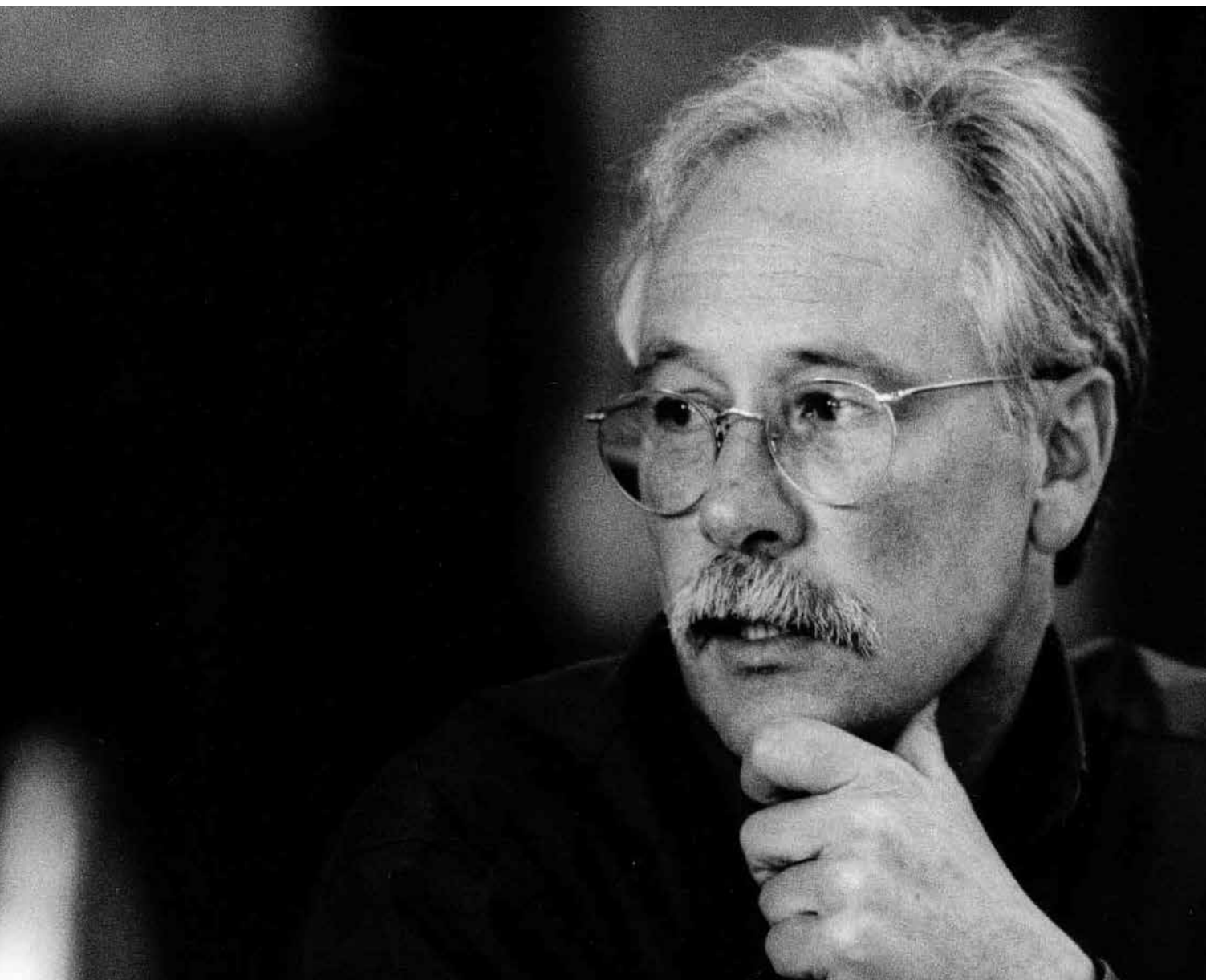
E nondimeno la realtà che Sebald intende rappresentare non può essere scritta senza le virgolette, per usare la celebre espressione di Nabokov. I frammenti di memorie di cui l'io narrante va alla ricerca si accompagnano ad una fenomenologia del ricordo. Spinti dal loro interlocutore i protagonisti delle sue

storie riflettono su come i frammenti del passato siano affiorati alla loro coscienza. Il narratore appare come una sorta di maieuta del ricordo: le sue domande mettono in moto un'emersione dolorosa di fotogrammi, che si rivelano come lacerti temporali, brevi sequenze discontinue, ostinatamente resistenti ad essere inquadrare in una cornice narrativa. Il realismo di Sebald sta tutto qui: nella dispersione e nella disperazione del frammento. E a sottolineare questa condizione irrelata, così esplicitamente anti-finzionale, le parole si accompagnano alle fotografie rigorosamente in bianco e nero. Tutto concorre a determinare una sensazione di straniamento quasi si

trattasse di due narrazioni parallele, entrambe sciolte dai vincoli abituali della finzione narrativa.

La fotografia «arresta il tempo» mentre la finzione narrativa è «una forma d'arte che si muove nel tempo verso un epilogo», dichiarò Sebald in un'intervista del 1997 a Eleanor Wachtel, che gli chiedeva il perché dell'uso della fotografia nei suoi testi narrativi.

Il cortocircuito temporale fra fotografia e narrazione alla fine sembra indicare una sola drammatica verità: quando la realtà si veste del passato non solo rivendica la sua pretesa di dominio ma getta una luce sinistra sulle aspirazioni di emancipazione e di riscatto da essa.



Le digressioni di Javier Marías sull'arte dell'inganno

La consueta prosa congetturante dell'autore al servizio di un intrico sessuale-politico nella Spagna euforica della transizione postfranchista

Francesca Borrelli, «il manifesto», 4 ottobre 2015

Una incrollabile fedeltà lega Javier Marías al tema del *desengaño*, ricorrenza tra le più intriganti della tradizione barocca spagnola, e prima ancora alla convinzione che «vivere nell'inganno è facile ed è la nostra condizione naturale»: così scriveva in *Domani nella battaglia pensa a me*, ma in generale tutti i suoi romanzi sono alimentati da questo motore di tensione, che genera anche l'andamento congetturante della sua prosa ipotattica, aperta a ospitare dilazioni destinate a sondare i confini del possibile, la realizzabilità del desiderabile, e la illuminazione progressiva delle zone d'ombra in cui si nascondono gli snodi cruciali delle vite dei suoi protagonisti. Un'altra diversa fedeltà lega lo scrittore spagnolo a Shakespeare, del quale porta sempre sul bavero della giacca l'effigie smaltata, e dalle cui opere ha tratto le parole dei suoi titoli principali: *Un cuore così bianco*, che riprende una battuta di lady Macbeth, *Domani nella battaglia pensa a me*, incipit della maledizione che gli spettri insinuano nel sogno di Riccardo III, *Nera schiena del tempo*, tratto dalla *Tempesta*, fino alla sinistra constatazione che costituisce il titolo del suo ultimo romanzo, *Così ha inizio il male* (Einaudi, traduzione di Maria Nicola, pp 451, euro 21) dalle parole conclusive del dialogo di Amleto con la regina madre, subito dopo l'uccisione di Polonio.

I fatti – datati all'inizio degli anni Ottanta, in piena euforia della transizione postfranchista – sono raccontati trent'anni dopo dalla voce di Juan de Vere, all'epoca ventitreenne assoldato in qualità di assistente da uno stravagante cineasta, Eduardo Muriel, il cui infelice matrimonio con la «amorosa e dolente»

Beatriz Noguera costituisce il teatro principale del romanzo. Quando si avvierà al bilancio di quanto è avvenuto all'epoca in cui era ragazzo e viveva presso i Muriel (che gli avevano destinato una piccola stanza dalla quale osservava l'andamento della casa), il non più giovane de Vere noterà che «i vincoli dell'infelicità e dell'inganno» sono i più solidi, quelli che oppongono maggiori resistenze a venire sciolti. Non si capirebbe, altrimenti, cosa giustifichi il protrarsi di una convivenza così avvelenata dal rancore com'è quella di Eduardo Muriel e sua moglie Beatriz: lui, guercio da un occhio ma a suo modo affascinante, legato a strane abitudini come quella di rivolgersi al suo interlocutore stando lungo sdraiato sul pavimento; lei avvenente quarantenne di liberi costumi e tuttavia legatissima a Eduardo, che sembra non la possa soffrire. Il loro patto diurno prevede la gestione di tre figli e un ménage fatto di occupazioni indipendenti, ma anche tante piccole cene in cui ricevono gli amici comuni – intellettuali illustri, un medico, un torero – nel corso delle quali, grazie alla distrazione, scappa ogni tanto a Eduardo qualche sorriso rivolto alla moglie, «pallidissimo spettro di un desiderio defunto». Ma di notte quel patto si scioglie, ognuno si ritira nella propria stanza, fino al momento in cui Beatriz va a bussare alla porta del marito, lo supplica di lasciarla entrare, insiste per vincere il suo diniego, e lui, irremovibile, per tutta risposta la copre di ingiurie.

Una sera, il giovane de Vere, alla cui presenza in casa nessuno bada, ascolta un dialogo tra i due coniugi finalmente di fronte in abiti notturni: Eduardo rivendica qualche torto passato, un inganno subito,

si dà dello stupido per avere amato così a lungo una donna che non soltanto lo ha raggirato ma si è anche incaricata di farglielo sapere, gettandolo nella più profonda costernazione. E tutto per sfogare un momento di rabbia, così che nessun perdono sarà mai possibile: «C'era da parte di lui un'avversione radicata e profonda, e al tempo stesso palpitante e viva», ricorda de Vere a trent'anni di distanza. Al suo racconto è affidato il congegno sapiente del romanzo che si ramifica in decine di digressioni, godibili esercizi di proiezione nel futuro a immaginare quel che potrebbe accadere, o parentesi narrative che ospitano la storia di un personaggio minore, o focalizzazioni di un dettaglio cruciale nell'attimo in cui tutto sembra decidersi: a pochi millimetri dalla coscia della ragazza che sta per concupire, de Vere così riflette: «Sembra una sciocchezza, una mano è una mano, ma c'è una enorme differenza tra il dorso e il palmo, il palmo è quello che palpa e accarezza e parla e agisce, in genere deliberatamente, mentre il dorso finge e tace». Molti personaggi, tra quelli convocati nella trama del romanzo, ricalcano i cliché del machismo, muovendosi un po' come marionette sulla scena di un mondo che si direbbe tramontato ma non lo è: fra questi Francisco Rico, proprio lui, il grande studioso di Cervantes e di Petrarca, non ancora cattedratico all'epoca dei fatti, che Marias – forse desideroso di togliersi qualche sassolino dalla scarpa – ritrae come un egocentrico tracotante e vanitoso in cui si concentrano poesia e lussuria, raptus di oralità letteraria e sguardi concupiscenti lanciati alle ragazze capitate sotto tiro, alle quali si rivolge inframezzando oscure esclamazioni onomatopeiche a dotte dissertazioni per loro incomprensibili. Ma nella cerchia degli

*Molti personaggi, tra quelli
convocati nella trama del romanzo,
ricalcano i cliché del machismo,
muovendosi un po' come
marionette sulla scena di un mondo
che si direbbe tramontato ma non lo è.*

amici dei Muriel c'è anche un terzo uomo, il dottor Van Vechten, sul quale Eduardo chiederà al giovane de Vere di indagare per scoprire cosa ci sia di vero nelle voci che gli sono arrivate: si dice, infatti, che il dottore si sarebbe comportato in modo indecente con una donna, forse con più d'una tra le madri delle famiglie antifranchiste i cui figli pare andasse a visitare gratuitamente, essendo i mariti interdetti da ogni possibile ufficio, e dunque ridotti in miseria. Sempre sdraiato sul pavimento, il cineasta che è al tempo stesso marito crudele e aspirante uomo probo, raccomanda al suo assistente di mostrarsi «miserabile e sprezzante» onde indurre il dottore a esserlo a sua volta, una buona premessa per concedersi a confidenze più intime; ma di lì a non molto un risvolto della trama farà sì che Eduardo Muriel ritiri il suo incarico, anzi si ostini a non volere sapere quel che nel frattempo de Vere ha scoperto, non grazie alle sue abilità investigative e a tutte le energie spese nel trascinare il dottore in giro per locali notturni con le sue giovani amiche, ma per un colpo di fortuna che lo mette in contatto con un testimone indiretto. Attardato in numerose dilazioni che ne allungano e ne allargano la trama, questo romanzo la cui densità semantica paradossalmente tollera una attenzione fluttuante, ora precipita in un climax crudele, dove ogni personaggio raggiunge il suo destino, e viene svelato ciò che il franchismo aveva reso lecito e tenuto nascosto; ma nell'occultare i misfatti del dottor Van Vechte anche l'orgoglio che sostiene i vinti aveva avuto la sua parte, mentre oggi – chiosa Marias per bocca del giovane de Vere – «non c'è più nulla di redditizio del proclamarsi vittime, mostrarsi soggiogati e calpestati, gridare singhiozzando le proprie sventure». Benché il suo assistente frema dall'impazienza di sciorinargli tutto ciò che ha scoperto, Eduardo Muriel si ostina nel non voler sapere quel che lui stesso ha incoraggiato a scoprire: un tacito vincolo di gratitudine ora rinsalda la sua amicizia con il dottor Van Vechte, e alludendo ai benefici che si ricavano dalla rinuncia a conoscere quel che la vita non ci ha messo davanti, finalmente zittisce il giovane de Vere: «Così ha inizio il male e il peggio resta indietro».

Le presentazioni dei libri? *Una farsa che (non) fa ridere*

Girare l'Italia a proprie spese, locali deserti, incontri grotteschi,
pile di romanzi invenduti: per soddisfare il narcisismo si sopporta tutto

Marco Cubeddu, «il Giornale», 4 ottobre 2015

«Le presentazioni non servono a un c...». Alzi la mano lo scrittore che non si è sentito dire questa frase dal suo editore. È il primo equivoco che frustratissimi editor si premurano di chiarire a giovani (e meno giovani) scrittori esordienti e megalomani: «Funzionano solo quelle dove vengono amici e parenti».

Gli asociali sono avvisati.

A parte quel pugno di nomi che, per copie vendute sul campo, si sono guadagnati la presenza fissa agli eventi editoriali di primo piano della Penisola – dal Salone del Libro di Torino al festival di Mantova, passando per Pordenonelegge, Massenzio a Roma, Collisioni a Barolo..., dove la gente, attratta dai grandi nomi, si sorbisce anche qualcuno dei piccoli, più che altro per tenerezza –, tutti gli altri dovranno sudare sette camicie per auto-organizzarsi tour in piccole librerie di piccolissime cittadine, megastore in desolate periferie, festival senza idee e senza budget (e senza pubblico) nella speranza di «far circolare il nome» e far pentire un po' meno l'editore dell'incauta e antieconomica pubblicazione.

Chiunque abbia dato alle stampe il proprio libricolo sa benissimo di che penosa attività si tratti, quante gastriti e pensieri suicidi si accumulino, quante poche copie si vendano.

Ma perché le presentazioni non funzionano? Solo perché «la gente non legge più», come ci ripetiamo fino allo sfinimento, dati alla mano? Per quanto folle possa apparire, standoci dentro, con le dovute eccezioni (rare, preziose, commoventi) l'impressione è che nell'industria del libro nessuno voglia davvero vendere i libri alle presentazioni o sia minimamente

interessato a far essere economicamente sostenibile il mercato dei libri. A cominciare dagli scrittori, generalmente figure talmente disperate da girare l'Italia – spesso a proprie spese – pur di sentirsi tali. Facciamo due conti: incassando mediamente il 10 per cento lordo del prezzo di copertina, per un libro da 15 euro – fa 1 euro e 50 a copia – nell'inverosimile ipotesi che se ne vendano 50, intascheranno 75 euro. Lordi. Togliendo biglietti dei treni, alberghi e rinfreschi (offerti da loro stessi per attirare un po' di pubblico) il passivo del conto costi/benefici di una presentazione è inevitabile. Ma, visto che 15 persone tra il pubblico sono già considerate un numero dignitoso, e la media di copie vendute è di 1 ogni 4 presenti... più che di un semplice passivo si tratta di una catastrofe finanziaria che dimostra due incontrovertibili verità sugli scrittori: sono ricchi di famiglia; sono degli inguaribili masochisti.

Li seguono a ruota gli editori. In Italia si pubblicano quasi 300 libri al giorno. La maggior parte dei quali, naturalmente, non esiste neanche per un minuto sul mercato. Invece di fare selezione, pubblicare solo testi il cui valore artistico renda conveniente l'investimento promozionale perché possano essere conosciuti (e acquistati) dal pubblico, gli editori preferiscono pubblicare TUTTO. O quasi (gli scrittori rifiutati, comprensibilmente indignati, si autopubblicano online, facendo così indignare i pubblicati, e aumentare la confusione). Questi militi ignoti soccombono uno a uno, al grido «uno su mille ce la fa» (in realtà il rapporto tra sommersi e salvati è molto più apocalittico). Ed ecco spiegata

l'origine di questa Armata Brancaleone che si aggira per pro loco e sale parrocchiali trascinandosi dietro le proprie copie in stipatissimi trolley che resteranno pesanti come macigni fino al triste rientro a casa.

Altri correi, gli uffici stampa. Dovrebbero promuovere i libri. Ma i libri sono troppi e troppo brutti. Così li leggono raramente e propongono solo alcune eccezioni, abbandonando di regola tutti gli altri. Si limitassero a questo, andrebbe anche bene. Ma quando predispongono il «live twitting» delle presentazioni («Tizio ha appena ricordato di quando la nonna lo prendeva a scapaccioni») toccano il punto più basso della loro carriera, facendolo toccare anche ai loro autori, che perderanno anche quei quattro lettori che avevano a colpi di hashtag imbarazzanti (#lamoredolorepersemprenelmio cuore) e citazioni improbabili («Malano è la mia città italiana preferita»).

Ma i principali responsabili della disastrosa farsa delle presentazioni sono le due figure professionali più beatificate del campo culturale: organizzatori di eventi e librai. I primi, pretenziosi e maneggioni, non fosse per sponsor e sussidi – di cui spesso si intascano più o meno laute percentuali –, non metterebbero insieme neanche il numero sufficiente per un tavolo a briscola. Quelli più onesti, con meno tresche politiche, sono quasi sempre i più emarginati. In un campo in cui le pubbliche relazioni sarebbero tutto, sono i più anonimi di ogni cittadina. Viene il dubbio che organizzare presentazioni di libri sia un pretesto per fuggire da una routine coniugale poco entusiasmante, o vincere la maledetta solitudine. I secondi, specie quelli indipendenti, beh, sono considerati praticamente dei santi. Raramente leggono i libri di autori sconosciuti, però si fingono del tutto indifferenti ai bestseller (anche se chiedono sempre

agli autori sconosciuti che non hanno letto se per caso non conoscono il famoso Tizio o Caio e se non saprebbero convincerlo a organizzare lì una presentazione). Tra le loro migliori qualità si annoverano: l'aspettativa che l'autore sconosciuto porti gente rivelandosi molto più famoso di quel che è, il rinfaccio del trafiletto sul giornale di provincia con data e ora sbagliate ottenuto grazie alle loro «conoscenze», lo scuotimento di testa per le loro miserie economiche che attribuiscono alla televisione (anche se vendono solo i libri pubblicizzati da Fazio) e al «ventennio berlusconiano».

In questa girandola di treni regionali, passaggi in Vespa, spericolate corse in trattori per luoghi sconosciuti anche agli stessi abitanti, salatini fatti in casa da matrone locali («Questi li ha preparati la prozia della presidentessa del club della lettura sotto i tigli»), manufatti di artigiani locali («Ad opera di Mastro Pirro, guardi, con gli stuzzicadenti raccolti alla casa di riposo riesce a fare miracoli») elargiti come preziosi omaggi e presentatori locali semianalfabeti (per questo non hanno letto il libro che presenteranno) presentati come esperti di presentazioni, gli autori perdono la gioia di vivere e non di rado il senno. Ma il colpo finale al loro ego lo sferra il pubblico: scarso, disinteressato, assonnato. Con due sole eccezioni. I pazzi, che non mancano mai. E gli aspiranti scrittori locali (quei pochissimi respinti dagli editori seri che non si sono ancora risolti a pagare gli editori truffaldini), con voluminosi manoscritti branditi come armi improprie e richieste di contatti e consigli sotto forma di velate minacce («Ha visto che bello strapiombo c'è sulla passeggiata?»).

Resta il mistero: ma se le presentazioni non funzionano, perché si continuano a fare?

*Viene il dubbio che organizzare presentazioni di libri
sia un pretesto per fuggire da una routine coniugale
poco entusiasmante, o vincere la maledetta solitudine.*

Mondazzoli, la carta spogliata

Mondadori ingloba Rcs libri e conquista il 40 per cento del mercato. Le politiche editoriali nelle mani della famiglia Berlusconi. Adelphi fuori dall'operazione

Benedetto Vecchi, «il manifesto», 5 ottobre 2015

Il rapporto dell'Associazione degli editori italiani ha qualificato il 2013 e il 2014 come gli anni della «grande trasformazione». Di fronte a una lenta, ma costante riduzione nella vendita dei libri e a un non sufficiente aumento delle vendite degli ebook per compensare le perdite della carta e la moria di piccole e medie case editrici, la soluzione emergente è la concentrazione del mercato editoriale in poche mani. Può essere letta così la ratifica dell'acquisto della divisione libri di Rcs da parte di Mondadori. Per 127 milioni di euro gli storici marchi di Rizzoli (Bompiani, Marsilio, Bur, Fabbri, Sonzogno) entreranno a far parte della scuderia Mondadori, che ha marchi importanti nel suo carnet (oltre all'omonima Mondadori) come Einaudi, Sperling&Kupfer, Electa, Piemme.

Il nuovo gruppo, Mondazzoli, come è stato ironicamente chiamato l'esito della fusione, evocando quelle bestie medievali nate dall'incrocio di due animali incompatibili tra loro, controllerà il 35 per cento del mercato editoriale, diventando la prima holding dell'editoria italiana. Ad essere esclusa dall'operazione la Adelphi: il 58 per cento delle azioni detenute da Rcs sarà ceduto all'altro grande azionista, Roberto Calasso, figura storica del marchio. L'ultimo passaggio tocca ora all'antitrust, che si deve esprimere sul rischio di una posizione monopolista del nuovo gruppo.

Dunque, un'accelerazione nella concentrazione oligopolistica made in Italy, anche se non mancano *rumors*: il secondo passaggio alla «normalità», l'internazionalizzazione, sarebbe già in cantiere e vede come probabile partnership la tedesca Bertelsmann,

uno dei gruppi globali dell'editoria. Di certo rimane il fatto che le Borse italiane hanno premiato l'accordo raggiunto: le azioni Mondadori hanno guadagnato in apertura di seduta il 3,89 per cento, mentre quelle Rcs oltre il 5 per cento.

Per quanto riguarda le reazioni, non si sono fatte attendere quelle dell'amministratore delegato di Mondadori, Ernesto Mauri, che ha sottolineato la dimensione strategica dell'operazione, propedeutica a reggere la concorrenza in un settore dove contano soprattutto i numeri.

Ha utilizzato, invece, la metafora ciclistica il presidente di Rcs Paolo Mieli, considerando i due gruppi come Bartali e Coppi: due eccellenze che continueranno a pedalare ognuno inseguendo i suoi obiettivi. La Cgil ha sottolineato i rischi di una concentrazione troppo accentuata nel settore editoriale, che potrebbe danneggiare le piccole case editrici, sollecitando poi una presa di posizione dell'antitrust e invitando alla vigilanza per il mantenimento dei livelli occupazionali.

Dario Franceschini, da parte sua, ha continuato a non aderire, né sabotare. Il governo, ha affermato il ministro dei Beni culturali, non interverrà, ma sarà l'antitrust a esprimere il suo parere, con la speranza che lo faccia al più presto.

Da quando Mondadori ha mostrato la volontà di acquisire Rcs libri non sono mancate prese di posizioni, allarmi, interventi critici. Feltrinelli ha esternato la sua preoccupazione attraverso alcune interviste di Inge Feltrinelli, che ha detto di considerare la fusione un colpo alla «biodiversità» editoriale, omettendo il

fatto che la sua casa editrice ha spinto alla concentrazione oligopolistica in un altro settore vitale per l'editoria, la distribuzione e la vendita. Sfumata la presa di posizione del gruppo Mauri Spagnol, che si è augurato che il nuovo «gigante» non cancelli le specificità dei marchi del gruppo Rcs, fattore importante per la vitalità di un settore che sempre più punta su scrittori e saggisti «sicuri» e mette in secondo piano lo scouting su nuovi autori.

La critica più dura all'operazione è venuta però da firme pesanti del gruppo Rcs che, in una lettera aperta lanciata da Umberto Eco e sottoscritta da 47 autori, chiedeva di fermare l'operazione perché potenzialmente lesiva della libertà di scelta dei singoli marchi. E visto che dietro Mondadori si staglia l'ombra di Silvio Berlusconi non poche sono state le voci che hanno parlato di un potenziale azzeramento della libertà di espressione e decisione delle case editrici del gruppo Rcs.

L'esperienza degli altri paesi evidenzia però un ulteriore dato: quando c'è concentrazione editoriale, i grandi gruppi occupano la maggior parte del campo in gioco, senza tuttavia cancellare le voci «critiche» o gli scrittori «scomodi». I grandi gruppi sono infatti «generalisti» e nei cataloghi si possono trovare autori mainstream – quelli che in gergo sono chiamati autori per il mass market – e scrittori e saggisti «ribelli», che hanno anche loro un pubblico al quale non si vuole rinunciare, data la costante riduzione delle vendite.

Il già citato rapporto dell'Associazione degli editori italiani parla di mercato complessivo, per la carta, di 2 miliardi e 666 milioni, poco più del 6 per cento in meno rispetto al 2013, anno già nero per l'editoria, e una riduzione di lettori che ha intaccato lo zoccolo

duro dei lettori italiani, cioè di quel 18 per cento di acquirenti che comprano più di un libro al mese.

L'editoria, al pari dei giornali, vede la «carta» annaspere, mentre il digitale cresce, ma non nella misura giusta per poter compensare le perdite. Il mercato degli ebook è cresciuto del 7 per cento nel 2014: tradotto, poco più di un milione di italiani acquistano la versione digitale di un libro. E qui la parte del leone, in termini di fatturato, la fa Amazon, mentre arrancano le società italiane di vendita elettronica. Di fronte a percentuali e numeri in assoluto con un segno sempre meno, i grandi gruppi editoriali devono puntare a difendere le quote di mercato anche attraverso fusioni. Quel che non emerge è invece una visione transmediale delle case editrici, cioè il fatto che lo stesso libro può essere letto su piattaforme digitali diversificate, dalla carta all'ebook, all'audiolibro.

Un altro aspetto meno indagato è la crisi delle case editrici piccole e medie. Pubblicare un libro costa ancora molto, nonostante la retorica racconti che computer e tecnologie digitali avrebbero ridotto sensibilmente i costi di stampa; distribuirlo anche, farlo restare per più di 10 giorni esposto in una libreria è quasi mission impossibile. Se calano le vendite, si moltiplica la stampa di titoli che hanno una diffusione limitata, quando non inesistente. In un recente incontro sull'editoria indipendente svoltosi a Roma organizzato dall'associazione Doc(K)s, molti relatori hanno parlato di migliaia di libri senza lettori. Una tendenza alimentata anche dalla diffusione del self-publishing, la pubblicazione in proprio di un libro avvalendosi di una delle tante imprese che lo consentono (ma anche qui la concentrazione sta marciando a grandi passi, con Amazon che fa prezzi stracciati rispetto ad altre società).

Per oggi a Segrate possono essere contenti. Marina Berlusconi ha subito mandato a dire che è soddisfatta dell'accordo. Silvio Berlusconi, invece, è rimasto in disparte. Di certo è che la sua biografia, autorizzata, va da sé, a firma del giornalista inglese Alan Friedman è pubblicata da Rizzoli e il suo lancio è stato annunciato solo alcuni giorni fa. Poche ore prima dell'annuncio dell'accordo di acquisizione di Rizzoli da parte di Mondadori.

*Di fronte a percentuali e numeri
in assoluto con un segno sempre meno,
i grandi gruppi editoriali devono
puntare a difendere le quote di mercato
anche attraverso fusioni.*

Tutto il Mondazzoli è paese

Dopo mesi di trattative (e polemiche) Mondadori compra i libri di Rcs e forma il colosso editoriale italiano. Paura e deliri tra i sinistrati. È il mercato, stupid!

Alberto Brambilla, «Il Foglio» 5 ottobre 2015

Dopo mesi di complesse trattative, Mondadori, primo gruppo editoriale italiano, ha acquistato il comparto libri del suo principale rivale Rizzoli con un'operazione che rappresenta la più significativa concentrazione nel finora stagnante settore librario italiano. Mondadori ha annunciato l'acquisto di Rcs Libri, dei suoi marchi e dei suoi addentellati, per 127,5 milioni di euro – prezzo prossimo alla parte alta della forchetta inizialmente considerata (120-130 milioni) – e consolida così il suo primato editoriale conquistando una quota pari a circa 1/3 del mercato nell'universo della narrativa e della saggistica e pari a circa 1/4 nella profittevole editoria didattica, dicono a caldo alcuni osservatori del settore. È un livello di controllo del mercato che non ha precedenti né in America né in Europa e va ricondotto soprattutto alla caratteristica piccola dimensione del mercato italiano, tre volte più ristretto di quello francese dove può invece trovare spazio un numero di attori di media grandezza più cospicuo. L'accordo, si sa, è destinato a «fare clamore» come ha detto il presidente di Rcs Libri, Paolo Mieli, ex direttore del «Corriere della Sera».

«Rizzoli e Mondadori sono come Coppi e Bartali», dice Mieli, paragonando le aziende ex concorrenti ai famosi ciclisti eterni rivali che all'apice della carriera vennero usati, anche impropriamente, dai comunisti e dai democristiani a fini propagandistici. L'operazione Mondazzoli viene criticata con sdegno perfino dal ministro della Cultura, Dario Franceschini, del Partito democratico (autore Bompiani, casa editrice del gruppo Rizzoli passata anch'essa sotto l'ombrello di Mondadori), il quale ieri ha detto che «rappresenta un rischio per il mercato dei libri». A febbraio

Franceschini pareva ammicciare alla protesta ideologica inscenata da una cinquantina di scrittori di punta della Rizzoli, tendenza vetero-sinistra, contrari a quella che dipingevano come un'aggressione da parte della Mondadori di cui l'odiata famiglia Berlusconi è proprietaria attraverso la holding Fininvest.

Al netto di vacui discorsi partigiani, come suggerisce Giuliano Vignini, uno dei massimi esperti di editoria italiana, critico e scrittore, l'acquisto di Rizzoli Libri da parte di Mondadori è «la logica conclusione» di una trattativa durata 9 mesi in cui il primo editore nazionale aveva interesse a comprare, mentre il secondo aveva interesse a vendere e a farlo in fretta per sistemare i conti del gruppo. Il gruppo Rizzoli-Corriere della Sera è fortemente indebitato e almeno dal 2011 si è concentrato su una ristrutturazione complessiva del core business, con annesse alienazioni del patrimonio immobiliare, per tornare a una posizione finanziaria accettabile e soprattutto per allontanare l'eventualità del secondo aumento di capitale nel giro di poco più di due anni, indigesto per i soci. In termini di ricavi, la «nuova» Mondadori arriva non troppo distante da quelli registrati nel 2009-2010 solo considerando il commercio di narrativa e saggistica.

La Borsa ha accolto l'annuncio ufficiale, arrivato nella serata di domenica, con un rialzo del 2,3 per cento per Mondadori e del 5,3 per il titolo Rcs. L'operazione sarà sottoposta al parere dell'antitrust prima del *closing* con attenzione all'esercizio di una posizione dominante sul mercato librario, letteratura e didattica, sia dal lato vendite sia distribuzione. La nuova Mondadori avrà una quota di mercato inferiore a quanto previsto a

trattative preliminari (35-36 contro il 38,6 stimato in precedenza) perché non ha acquisito Adelphi, marchio di nicchia comprato per intero dal suo fondatore e socio Roberto Calasso da Rcs. Mondadori avrà in pancia i suoi marchi (Einaudi, Piemme e Sperling & Kupfer) più quelli di Rcs (Rizzoli, Bur, Bompiani, Marsilio), coprendo un ampio spettro dell'editoria letteraria. E in più avrà anche quella scolastica, settore stabile e più profittevole, di cui arriverà a coprire il 25 per cento del mercato.

I manager del nuovo colosso – alcuni dirigenti Rcs Libri sono ex Mondadori – dovranno gestire con equilibrio il portafoglio per quanto riguarda la programmazione delle uscite in libreria. «È un problema difficile» dice al «Foglio» Vignini «perché Mondadori ha già 3.000-3.500 novità all'anno e i vari editori acquisendo hanno anche loro molti bestseller nei cataloghi». Vignini ritiene che l'operazione rappresenti un «terremoto» per l'editoria libraria nazionale. Mondadori acquista infatti una maggiore forza contrattuale – rispetto ai gruppi rivali più prossimi, Feltrinelli e Gems – di fronte ai rivenditori, perché potrà proporre sconti all'acquisto più alti condizionando la logica commerciale dei competitor che difficilmente riuscirebbero a proporre un'efficace strategia di contrasto diversa dall'offerta di sconti più competitivi. In un contesto generale in cui peraltro i librai sono il tallone d'Achille del settore – il 40 per cento delle vendite tuttora passa dalle librerie – e quindi il primo anello della catena da ricostruire in un settore che con le sue 4.534 case editrici (nominalmente chi ha pubblicato almeno un libro, comprese micro-aziende) ha visto negli anni una forte contrazione del mercato con una riduzione del bacino di lettori, delle copie vendute e, l'anno scorso per la prima volta, anche del numero di titoli pubblicati, secondo il rapporto 2014 sullo stato dell'editoria dell'Associazione italiana editori (Aie).

Il processo di concentrazione era inevitabile in un mercato in severa contrazione e si inserisce nella scia delle fusioni/acquisizioni viste all'estero già a cominciare dai primi anni Duemila. «In futuro nasceranno gruppi editoriali sempre più grandi. Non dobbiamo preoccuparci né opporci. La competizione europea e mondiale si gioca tra colossi dell'editoria, cui si affiancano magari

casi editrici più piccole. È ridicolo descrivere questa operazione come una manovra autoritaria» ha detto ieri Paolo Mieli ad *Agorà* su Rai3. Ad esempio in Francia Hachette ha comprato Vivendi Universal nel 2002. Di recente, invece, nel Regno Unito è iniziata la vendita graduale di Penguin, settore letteratura, a Random House (Bertelsmann) da parte dell'inglese Pearson che ha deciso di concentrarsi sull'editoria scolastica.

Per quanto la concentrazione Mondadori-Rizzoli segua, in linea di massima, la via del consolidamento vista all'estero, l'operazione mantiene un tratto peculiare. Il principale editore acquista il secondo – e già è un fatto atipico – e i principali concorrenti vengono distaccati di netto. In Francia, Germania e Regno Unito, ovvero nei mercati europei principali, la dimensione del mercato editoriale è doppia o tripla rispetto all'Italia e gli editori maggiori sono anche colossi di rango internazionale. Questo lascia spazio agli editori domestici di media stazza per difendere il loro bacino, mentre le operazioni di fusione/acquisizione dei colossi nazionali assumono rilevanza globale; cosa che non si può dire per Mondadori-Rizzoli, almeno nel breve e medio termine, perché si tratta principalmente di pubblicazioni in lingua italiana. In un mercato dove il 60 per cento dei cittadini non legge nemmeno un libro cartaceo ogni anno, secondo l'Aie, contro il 30 per cento in Francia, ma il numero di utenti attivi di smartphone surclassa con il 158 per cento sul totale della popolazione Germania (133), Regno Unito (130), Stati Uniti (103), la nuova Mondadori potrà sviluppare le sinergie nell'editoria digitale unendo il suo know how con quello di Rcs. «Nel mondo dell'editoria e dei media, il trend va verso la trasformazione digitale. È importante se l'azienda nasce dalla “fusione” di due grandi attori è capace di contribuire a uno sviluppo ulteriore della filiera digitale» dice Marcello Vena, ex manager di Rcs, ora fondatore e managing partner di All Brain, società di consulenza per editoria e media. «Gioca a loro favore questa sinergia,» dice «perché per anni hanno fatto esperimenti in questo ambito, anche di dimensioni significative. Stiamo parlando dei primi due che hanno venduto nell'ebook decine di milioni di copie». Ora arriva il momento in cui gli eterni rivali diventano sposi, che piaccia oppure no.

Mondadori-Rcs. «E ora come facciamo con lo Strega?»

Gli inconfessabili drammi degli scrittori dietro il nuovo bipolarismo editoriale

Mariarosa Mancuso, «Il Foglio», 5 ottobre 2015

Raccontava uno scrittore bravo di cui non faremo il nome, a differenza di molti colleghi non beneficiato da cospicui anticipi: «I premi letterari servono per le spese extra dei figli, c'è sempre bisogno dell'apparecchio ai denti». «Servono anche per un po' di turismo a costo zero», aggiunge senza farsi troppo sentire il Romanziere Collettivo. Quello che d'estate va di amena località in amena località a ritirare targhe e pergamene, in genere corredate da opere di artisti locali. Roba che subito pone il problema dello smaltimento: portarla a casa imbarazza, come le brutture in plexiglas che Woody Allen, durante la sua tournée italiana al clarinetto, tenne da parte per la mamma rimasta a New York. Indelicato disfarsene a poca distanza dal palco dove, complice l'assessorato, è avvenuta la cerimonia: troppi occhi indiscreti, meglio non lasciare tracce. Magari l'anno dopo, quando è stagione, ti invitano di nuovo a fare lo spoglio delle schede.

Tra le pagine di *Il cretino in sintesi*, Carlo Fruttero racconta che una volta, assieme al socio Franco Lucentini, ricevette il (ricco) premio Hemingway. Regola vuole che i premiati debbano essere presenti – la ridente località in questione era Lignano Sabbiadoro. Siccome Fruttero si trovava in Canada, Lucentini ricevette metà del riconoscimento, che diventò – nel lessico familiare dei due – il premio Hemi (lo Ngway restò al comune). Un simile destino attende gli aventi diritto ai numerosissimi premi letterari italiani: per effetto dell'acquisizione della Rizzoli Libri da parte del gruppo Mondadori risultano dimezzati, quanto a possibilità. Una volta c'era posto in gara per uno scrittore targato Rizzoli e uno targato Mondadori. Il premio Strega – dicevano i maligni – era spartito sul lungo periodo tra l'uno e l'altro gruppo (sul breve periodo, l'alternanza non era sempre perfetta). I bei

tempi son finiti, e vale a maggior ragione per la miriade di competizioni minori che attirano in provincia lo scrittore famoso, cosicché il premio assegnato all'erudito, al romanziere, al poeta locale brilli di luce riflessa epperò nazionale.

«La Fondazione Bellonci che organizza lo Strega dovrà aguzzare l'ingegno e inventare contromosse per arginare il monopolio», dichiara a «Repubblica» Nicola Lagioia, ultimo vincitore del premio organizzato dal liquore giallo a case editrici non ancora unificate. Meno catastrofica la dichiarazione riportata da «La Stampa»: «Non credo ci siano pericoli per l'indipendenza delle sigle editoriali, sarebbe antieconomico». Certo è che per ogni premio partirà uno scrittore solo del gruppone, mentre si apriranno spazi per l'Adelphi – scorporata dal gruppo – e per il Gruppo editoriale Mauri Spagnol, con la sigla Gems e i suoi marchi Guanda, Longanesi, Corbaccio, Garzanti. Anche gli scrittori feltrinelliani potranno sperare.

«Gli scrittori che avevano protestato ora tacciono», fa notare con un pizzico di perfidia Mario Baudino, sempre su «La Stampa». Su «Repubblica» Sandro Veronesi si preoccupa della piccola editoria sempre più in difficoltà: è più nobile non lamentarsi per la propria sigla – Bompiani, nel caso – ma per la sorte dei «bambini meno fortunati di noi», come si diceva raccogliendo carta stagnola per le missioni e i piccini neri. Umberto Eco disse la sua tempo fa, invocando l'antitrust anche a difesa dei premi letterari. Nessuno fa riferimento a quel che davvero gli scrittori perdono, e che negli anni passati ha contraddistinto – e parecchio viziato – l'editoria italiana: il passaggio da un gruppo all'altro, con anticipi sempre più generosi. Mossa giusta e sacrosanta, di cui nessuno però sembra conservar memoria.

Da touchscreen a italoFOBIA: ecco come cambia il dizionario italiano

Tra le 140mila parole del nuovo Zingarelli entrano (per esempio) svapo, cogenitore, madre surrogata, poltronista, banking, toe, cooking show e altri orrori

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 5 ottobre 2015

Qualche anno fa tutto era fico (o figo, come si dice al Nord), prima ancora era cool, oggi tutto è smart, per dire bello, alla moda, intelligente, insomma vincente. Era inevitabile, al tempo degli smartphone, che il nuovo termine facesse il suo ingresso nel vocabolario. È infatti una delle 500 nuove parole accolte nell'edizione 2016 dello Zingarelli. Parole che sono la spia delle nostre trasformazioni. Bisognerebbe imparare a sfogliare i vocabolari per avere un quadro linguistico (e non solo) dell'Italia di oggi, un paese transmediale, in cui ci sono videoblogger e web designer, e dove i nativi digitali sanno muovere il dito sul touchscreen fin da quando sono bambini: l'operazione si dice *swipe* (in inglese «colpo»). Se da qualche parte, in qualche ristorante particolarmente rigido, trovate scritto «divieto di svapo», sappiate che vi si sta chiedendo di non fumare, cioè svapare, sigarette elettroniche. Tra le new entry compaiono il cogenitore e la madre surrogata e viene registrato il turismo procreativo, un fenomeno sempre più diffuso, che indica il viaggio verso quei paesi in cui è possibile ricorrere alla fecondazione assistita, in particolare l'eterologa. Fa la sua comparsa il sostantivo italoFOBIA, un atteggiamento discriminatorio verso gli italiani frequente anche in passato. La parola è datata 1855, ma italoFobo è nello Zingarelli dal 1970. Mario Cannella, lessicografo curatore dello Zingarelli insieme a Beata Lazzarini, spiega: «In genere il nostro lavoro è molto accurato, accogliamo segnalazioni, consultiamo Google Libri e i maggiori giornali nazionali, andiamo a vedere come si parla nei siti ufficiali e istituzionali.

Per quanto riguarda italoFOBIA abbiamo riscontrato un'indubitabile frequenza».

In effetti negli ultimi anni se non una vera e propria fobia, non è mancata l'ironia nei nostri confronti. In Germania qualche anno fa la catena di negozi Media Markt aveva commissionato una serie di spot che facevano il verso all'italiano che va in giro in canottiera e occhiali da sole in testa, quello che negli Stati Uniti è stato sbeffeggiato nel reality *Jersey Show*. I neologismi un tempo erano creazioni da letterati, ora arrivano sempre più dal linguaggio giornalistico, televisivo e della rete. Se parlare di trasformismo è un vecchio vizio nazionale, una prassi politica risalente a Depretis, Crispi e Giolitti, il poltronismo, pur esistendo già all'inizio del xx secolo, è stato appena accolto dal nuovo Zingarelli come l'«atteggiamento di chi farebbe qualsiasi cosa per conservare il suo incarico». E qui si potrebbe ipotizzare in futuro la comparsa del poltronista, una specie di tronista della politica, costretto a fare audience pur di rimanere a galla.

Se andiamo dietro alle mode e ai costumi c'è poi da sbizzarrirsi. Scopriamo che il barista addetto ai cocktail va chiamato bartender (in inglese *tender* è «addetto»). La parola è datata 1990, impossibile non pensare al film intitolato proprio *Cocktail*, in cui Tom Cruise era un barman acrobatico molto affascinante. Anche in fatto di gusti femminili il lessico si aggiorna: le donne oggi indossano scarpe open toe (aperte sul davanti che lasciano intravedere le dita) e amano avvolgersi in una sciarpa shatush. La mania della cucina come esibizione soprattutto

*Bisognerebbe imparare a sfogliare i vocabolari
per avere un quadro linguistico (e non solo) dell'Italia di oggi.*



televisiva è detta cooking show. Tra i neologismi accolti nel dizionario quelli inglesi sono tra il 10 e il 14 per cento, tra cui banking, per dire «servizi bancari», coding («programmazione»), cheating per intendere quando si copia durante una prova scolastica. Ma nel totale però le parole inglesi non superano il 3 per cento. Lo Zingarelli comprende 144mila voci e 380mila significati. Dall'anno scorso ha inserito anche le «definizioni d'autore», invitando esponenti di rilievo del mondo della cultura, della scienza, dello sport e del costume a dare il significato di una parola legata alla loro personalità e professione, da Federica Pellegrini (agonismo) a

Eva Cantarella (amore), da Roberto Bolle (carisma) a Sandro Veronesi (coraggio), da Remo Bo-dei (felicità) a Gustavo Zagrebelsky (costituzione). E poi, Camilleri, Marino Sinibaldi, Paolo Conte, Elena Ferrante, Cacciari e tanti altri. Ne è venuto fuori una sorta di vocabolario parallelo, fatto di narrazioni e ricordi personali. Alla voce bellezza Sophia Loren dice: «È una fortuna e una condanna ad un tempo. Ma è una condanna dolce da prendere con leggerezza». Nella lista delle nuove acquisizioni non poteva mancare lo storytelling, che ha sostituito la vecchia «narrazione», considerata da tempo meno smart.

Dalla serialità all'immersività: tutti i segreti di un bestseller

«Una ricetta sicura non c'è», dice il professor Stefano Calabrese,
«ma ormai conosciamo bene molte delle caratteristiche decisive
per rendere possibile un fenomeno letterario»

Andrea Di Coccia, linkiesta.it, 5 ottobre 2015

Se il mercato del libro mondiale fosse un universo, i bestseller somiglierebbero per grandezza e impatto luminoso sul resto a una supernova. Capaci di conquistare milioni di lettori ad ogni latitudine, incuranti di crisi passeggere o strutturali, capaci di cambiare letteralmente verso al bilancio di una casa editrice, nel bene e nel male, i bestseller sono animali rari, ma, soprattutto, difficilmente allevabili in vitro.

Ogni autore, ogni direttore editoriale e ogni agente letterario sognano, come piccoli alchimisti del XXI secolo, di scoprire la formula magica per mettere insieme un racconto capace di diventare uno dei libri più venduti del mondo. Un po' come la pietra filosofale, la soluzione non c'è. Non c'è la ricetta, non c'è la formula magica. Eppure questi strani prodotti culturali – amati da milioni di lettori e normalmente odiati da qualche centinaio di intellettuali in tutto il mondo – non sono completamente misteriosi.

Ne abbiamo parlato con Stefano Calabrese, professore ordinario di Comunicazione narrativa all'Università di Modena e Reggio Emilia, che ha indagato a lungo il fenomeno e ha provato a descriverlo nel libro, recentemente pubblicato da Laterza, *Anatomia del bestseller*.

Professore, iniziamo dalle basi, di cosa parliamo precisamente quando parliamo di un bestseller?

In questo momento, quando si parla di bestseller si parla di libri ad ampia diffusione, che raggiungono e si radicano in diversi paesi del mondo. Io per scrivere il mio libro ho considerato testi che hanno venduto

più di 10 milioni di copie, una soglia al di sotto della quale ci sono testi anche molto noti e molto venduti – mi viene in mente Roberto Saviano, per esempio – ma che non hanno i numeri sufficienti. I numeri da bestseller sono quelli fatti da *50 sfumature di grigio*, *Harry Potter*, *Hunger Games*, *Twilight* o *Game of Thrones*, che superano ampiamente i 10 milioni di copie e che sono diffusi in tutto il mondo.

La grande domanda che si fanno tutti gli editori del mondo è: esiste una ricetta?

No, diciamo che una ricetta sicura non c'è, ma siamo in grado di dare delle spiegazioni abbastanza credibili sulle dinamiche che contribuiscono a costruire il successo di un libro fino a portarlo a quelle cifre. Ci sono degli elementi riconoscibili che contribuiscono a fare di un testo un potenziale bestseller. Non li ritroviamo tutti contemporaneamente, ma sappiamo identificarli e li conosciamo abbastanza bene.

Quali sono questi elementi?

Il primo riguarda chi scrive. Quasi tutti gli scrittori di bestseller, infatti, nascono come sceneggiatori. Questo è un punto molto importante, e anche facilmente verificabile: pensi a E.L. James, autrice delle serie di *50 sfumature di grigio*, che ha iniziato come sceneggiatrice. O pensi a uno scrittore completamente diverso, letterario e in lizza per i Nobel, ma comunque autore di bestseller, come Haruki Murakami, che si è laureato in sceneggiatura. Suzanne Collins, autrice della trilogia di *Hunger Games*, ha lavorato a lungo come sceneggiatrice.

Perché conta così tanto un'esperienza da sceneggiatore?
 Lavorare come sceneggiatore significa prima di tutto porsi il problema di cosa raccontare e di raccontarlo in maniera semplice. Un atteggiamento che consente allo scrittore di non essere un scrittore di «parola» – per scrittori di parola intendo lo scrittore che fa del linguaggio la propria arte, pensi a un Gadda, in Italia – ma soprattutto di fare economia, attitudine che consente a un autore di sapere arredare molto bene le scene narrative delle proprie narrazioni. Questa è una caratteristica decisiva, perché quando il lettore si troverà di fronte a questi testi vedrà e rivivrà più facilmente le scene più narrative, molto di più di quelle descrittive. Questo è il secondo elemento che fa di una narrazione un potenziale bestseller.

Ovvero?

La capacità di attrarre il lettore in maniera immersiva, in maniera tale che il lettore può entrare nel mondo narrativo e perdere in qualche modo la propria dimensione reale, abitando questo mondo narrativo. Questa immersività produce a propria volta una terza caratteristica importante di molti bestseller, soprattutto negli ultimi anni: la serialità. Praticamente tutte le grandi storie che negli ultimi hanno raggiunto livelli di diffusione tali tendono a serializzarsi in trilogie, quadrilogie, pentalogie o anche di più, pensi che la saga Harry Potter sono 7 libri.

Perché la serialità è così importante al giorno d'oggi?

Si potrebbe pensare che il mercato editoriale sia interessato alla serialità perché punta al massimo profitto, in realtà la spiegazione è diversa, anche perché non è certo una novità. Quello che è cambiato è che oggi c'è un bisogno sociologico, anzi, ancora di più, neurocognitivo, di continuare ad abitare i mondi finzionali che amiamo. Il lettore di oggi ha sempre più bisogno di continuare a vivere nell'universo della narrazione. Di conseguenza gli scrittori allargano le proprie narrazioni, le allungano, e addirittura stanno iniziando a utilizzare la tecnica dello spin off, che permette di raccontare un mondo da un nuovo punto di vista sempre interno al mondo narrativo.

Un esempio di questo tipo è il quarto volume della serie delle *50 sfumature*, che racconta la storia dal punto di vista di Gray. Questa è una cosa che non si era mai avuta nella storia del romanzo. Dinamiche simili erano state usate da Balzac o da Verne, che per dare spessore e realismo alle storie usavano personaggi ricorsivi, ma mai in questo modo.

Che ruolo ha la presenza degli ingredienti della narrativa di genere nel successo di questi prodotti?

Analizzando i fenomeni di cui abbiamo parlato si trovano ricorrenze e ingredienti comuni: c'è l'elemento della suspense che è quasi sempre presente, o ancora, l'elemento del fantasy, molto spesso utilizzato. Prendiamo l'esempio di *Game of Thrones*, che è uno degli esempi più interessanti di oggi. Abbiamo una saga che è attualmente ancora in costruzione, che è nata nel 1996, offrendo ai lettori un mondo narrativo da abitare per vent'anni e più. *Game of Thrones* ha ingredienti fantasy, chiaramente, è una costruzione completamente immaginaria, ma in cui emergono dettagli simili alla realtà. E poi troviamo la suspense, elemento cardine che serve per fidelizzare gli spettatori. Una narrazione che non va da nessuna parte non potrà mai diventare un bestseller.

Un'ultima domanda, che effetto hanno i bestseller sul mercato editoriale?

Il bestseller fa molto bene al mercato del libro. I bestseller sono sempre stati considerati prodotti bassi, fatti per il mercato, utili per gli editori per fare cassa e poter investire sui prodotti di qualità, ma io credo che sia un'idea sbagliata. Perché secondo me i bestseller sono prodotti culturali necessari per i lettori, che altrimenti, nella stragrande maggioranza, non leggerebbero. E proprio per questo fanno molto bene all'editoria. E poi spesso cambiano i paradigmi del mercato. Pensi a *Harry Potter*, da quando è uscito ha rivoluzionato il mercato, perché prima o si facevano libri per bambini, per ragazzi o per adulti, ha aperto a un pubblico intergenerazionale, che poi è alla base dell'etichetta di Young Adult, che prima non c'era.

Calasso: «Ma quali soci occulti? L'Adelphi l'ho ricomprata io»

Antonio Gnoli, «la Repubblica», 6 ottobre 2015

Il pezzo più pregiato della collezione è restato fuori dalla lunga ed estenuante trattativa che si è conclusa con l'acquisto da parte della Mondadori della Rcs libri. Adelphi è tornata ad essere un'isola. Roberto Calasso, presidente e nuovo proprietario della casa editrice, mostra un'aria rilassata. Non sembra neanche la persona che ha dovuto condurre in porto una partita non facile.

A operazione conclusa si può parlare di libertà?

Mi pare una parola eccessiva. Non mi sembra che la situazione rispetto a prima sia cambiata.

In che senso?

Continuerò a fare esattamente quello che ho fatto da più di quarant'anni: trovare certi libri e pubblicarli in un certo modo, ben distinguibile, pensando alle copertine, alla carta, ai caratteri, alla lingua. E calcolando bene le tirature.

L'editoria sta vivendo un momento di «gigantismo». Ritiene che la tendenza sia più economia di scala, più razionalizzazione dei costi, creazione di prodotti meno incerti?

Il mio accordo con la Rcs è un fatto che va contro alla tendenza in atto da vari decenni nell'editoria mondiale: la concentrazione in grandi gruppi. Ma perché sorprendersi? Si tratta di un fenomeno normalissimo in tutta l'industria e perciò anche in quel suo ramo minore che è l'editoria.

È innegabile che questa sia la tendenza. Come la giudica?

È un fenomeno che può dare risultati pessimi o ottimi, a seconda delle circostanze, dei marchi, delle persone (sia direttori editoriali sia manager). Per esempio, la più grossa di queste fusioni, fra Penguin e Random House, non mi sembra abbia dato finora

risultati negativi. Lo dico per esperienza diretta, perché in questo gruppo ci sono due miei editori: Cape e Penguin, in Inghilterra. Il guaio dei grandi gruppi è che spesso tendono a darsi obiettivi di crescita irrealistici. Questo può condurre a disastri.

In L'impronta dell'editore – che sta uscendo in edizione inglese e americana – lei definisce il Novecento il secolo dell'editoria. Perché?

Certamente è stato un secolo di grande editoria, ben più dell'Ottocento. Tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento figure come Kurt Wolff, Gaston Gallimard, Alfred Vallette, Ernst Rowohlt hanno inventato profili nuovi per l'editoria in genere. Con loro ha inizio, spesso in una ristretta cerchia di amici, un gusto, un modo di intendere e di giudicare che prima non esisteva.

Sono figure che spesso oscillano tra l'azzardo, il rischio e la seduzione.

È un mestiere pericoloso, dove è facilissimo perdere soldi. Ma dove ci si può anche molto divertire.

Sono stati, per lei, più frequenti i momenti di apprensione o di divertimento?

Decisamente questi ultimi. Continuo a pensare che fare Adelphi in Italia sia stata una fortuna, perché qui esiste uno strato di lettori che ha voluto seguirci anche sulle vie più arrischiate, accettando una certa variegatazza che forse altrove sarebbe stata meno capita.

Quando dice «variegatazza» immagino intenda riferirsi alla forza del catalogo.

Adelphi ad oggi ha pubblicato circa 2500 titoli. E fra questi, 2300 sono tuttora acquistabili. Questo

vuol dire che quasi tutto il catalogo è vivo, a differenza di quello che spesso succede con certi grandi editori, soprattutto in Inghilterra e in America, che hanno una backlist piuttosto misera, in confronto con la loro potenza. E questo accade perché non osano ristampare. Considerano persi per sempre molti dei libri che hanno pubblicato. Comunque, se nei 2500 titoli Adelphi un lettore non trova di che nutrirsi, vorrà dire che è un lettore inappetente in modo grave. Come presenza di generi, siamo differenziati all'estremo. Nel catalogo si trova di tutto: dai testi di fisica ai classici orientali, dalla letteratura all'antropologia, dalla filosofia alla poesia e all'inchiesta giornalistica.

Se il Novecento è stato il secolo dell'editoria libraria, come va accolto questo nuovo quindicennio?

Il paragone è decisamente sfavorevole per i nostri anni. Perciò tentiamo di andare contro alla tendenza del nuovo millennio, che ha ristretto invece di allargare l'area del pubblicabile. Basta pensare alle University Press americane, che in certi casi hanno mezzi enormi e invece limitano il proprio programma a tematiche piuttosto anguste.

Cosa significa aver riacquistato la maggioranza delle azioni?

Ho sempre pensato che la proprietà di una casa editrice fosse un elemento non trascurabile della sua qualità, così come lo è il numero di copie vendute dei libri che si pubblicano. Il caso di una coincidenza fra la conduzione editoriale e la maggioranza è in questo senso esemplare. Quando la proprietà della maggioranza coincide con chi decide quali libri fare e in che modo, l'esposizione al rischio è massima e non ci sono scuse dietro cui trincerarsi. Ed è una bella sfida.

In questi mesi di confronti e trattative è circolata più volte la voce che Adelphi avrebbe rilevato la maggioranza grazie alla presenza di un socio occulto. Cosa può dire nel merito di questa notizia?

Intanto che non è una notizia. Ma una sciocchezza. Tutto quello che c'era da pagare per rilevare la quota di Rcs è pagato da me.

In che misura è proprietario dell'Adelphi?

Lo sono all'incirca per il settanta per cento. 71 per l'esattezza.

Questo la mette al riparo da ingerenze esterne.

Nella sua storia, che dura ormai da più di cinquant'anni, Adelphi non ha mai subito interferenze. Merito innanzitutto di Luciano Foà, fin quando c'è stato, e del suo amico Alberto Zevi, che ha sostenuto la casa editrice fin dagli inizi. Ma anche di alcune persone che sono state decisive in vari momenti: Giulia Falck, Alberto Falck, Carlo Caracciolo, Gianni Agnelli. E nella collaborazione con grandi gruppi, cominciata nel 1975 con l'Efi per finire con la Rcs, non c'è stato un solo caso di intervento editoriale. E oggi – per completare il discorso sulla composizione proprietaria – mi trovo nella singolare e piacevole situazione di avere come soci di minoranza e coinvolti nella casa editrice due vecchi amici: Francesco Pellizzi e Elisabetta Zevi.

Siete tornati ad essere un'isola. Che valore dà all'indipendenza?

Trovo abbastanza penoso il discorso sulle case editrici dipendenti o indipendenti. Ci sono anche case indipendenti di scarsa qualità e case di grandi gruppi che fanno un lavoro eccellente.

Siete «isola» anche in un altro senso. Cioè una specie di unicum. Cosa vi ha reso e vi rende diversi dagli altri editori?

Non sono io la persona più adatta a risponderle. Una riflessione generale però è possibile farla. Lei ricorda cos'era l'Italia negli anni Sessanta, quando l'Adelphi è nata? C'erano tre fronti: marxista, cattolico e laico. Questa divisione, insieme culturale e ideologica, fin dall'inizio non ci riguardava e non ci interessava. Quasi tutto il meglio stava fuori da queste categorie. È stata la nostra diversità, che abbiamo conservato nel tempo. Lei mi chiedeva all'inizio se ci sentiamo più liberi. Per una casa editrice è questa la vera discriminante: la libertà e la capacità di dire no. E pubblicare solo le cose che ci piacciono. Se possibile, che ci piacciono molto.

«*La crisi del libro si risolverà solo con una trasformazione sociale*»

Intervista al critico e storico dell'editoria italiana Gian Carlo Ferretti:
«Non servono oligopoli come quello formato da Mondadori e Rizzoli, fiere, sconti in libreria o settimane del libro. Il lettore forte dovrebbe formarsi dalla scuola»

Roberto Ciccarelli, «il manifesto», 6 ottobre 2015

«La crisi del libro non si risolverà creando concentrazioni editoriali oligopolistiche come Mondadori, ma con una trasformazione sociale che permetta ai ceti subalterni di conquistare una nuova consapevolezza della cultura e una vita più ricca di quella dei consumatori di televisione». Gian Carlo Ferretti, saggista, critico letterario e storico dell'editoria italiana, ricorda una frase di un grande agente letterario, Erich Linder, secondo il quale «il numero dei lettori italiani non aumenterà mai».

È la previsione di un destino irreversibile?

Di certo non è una boutade. Questa frase va interpretata a fondo. Finché non ci saranno una scuola e un'università a formare i lettori, da questa crisi non si uscirà mai. E non basteranno i festival, le settimane del libro o quella degli sconti in libreria per spingere a comprare più libri. Ieri, come oggi, queste iniziative non hanno mai prodotto risultati soddisfacenti. Un lettore forte è una persona che fa esperienza di tante cose: va a teatro, a cinema, a ballare. Vive in un contesto ricco di spunti non solo culturali. È onnivoro, mentre il non lettore, o il consumatore di tv, mangia solo carne o verdura. Oggi, certo, c'è la crisi economica, ma senza un cambiamento sociale non si otterrà mai un incremento nemmeno della lettura.

Crede anche lei che la fusione tra Mondadori e Rizzoli dominerà le librerie e ucciderà la piccola editoria?

Molte lamentazioni su questa operazione sono giuste, ma spesso non aiutano il discorso critico. Bisogna fare una premessa: questa fusione è un approdo,

non l'ultimo forse, di un processo di concentrazione editoriale iniziato nel 1969. È irreversibile e totalizzante. Tra le luci, in questo processo c'è la razionalizzazione della produzione e dell'organizzazione aziendale, e poi le sinergie tra case editrici possono avere la loro utilità.

Quali sono le ombre?

Sono molte di più. Il processo segue una logica commerciale sempre più cogente che condiziona il lavoro culturale delle case editrici, farà scomparire definitivamente il lavoro formativo dei redattori e degli autori insieme alla sperimentazione. Non sarà più possibile una discussione come quella che avvenne su *Tiro al piccione* di Giosè Rimanelli tra Calvino, Pavese e gli altri redattori dell'Einaudi. La discussione su un libro che raccontava la guerra civile dalla parte della Repubblica di Salò sembrò un convegno tra critici più che una riunione di redazione. Un'altra cosa che si continuerà a perdere è che gli autori rappresenteranno sempre meno l'identità di una casa editrice. Oggi c'è un nomadismo tra gli scrittori che passano da un editore all'altro. Se si volesse delineare su una parete il loro movimento, si è passati dalla linea retta a un groviglio, al zig zag. Non ci sarà un Moravia che nasce e muore con Bompiani. Né il caso paradigmatico di un Calvino che interrompe con Einaudi un matrimonio di lunga durata per la sua crisi editoriale. Tutto questo non è uno scandalo, per carità. Semplicemente esprime la perdita di identità dell'editoria.

«Il vero problema della fusione non è la competizione tra monopolisti del mercato, ma la perdita delle differenze e dell'articolazione interna, oltre che di strategia.»

È a rischio la libertà di espressione?

La super-concentrazione finirà per condizionare gli autori, già del resto molto condizionati. Non credo che porterà alla scomparsa dei piccoli editori. Le mie ricerche mi hanno portato a spiegare che i piccoli sono il risvolto dei grandi. Sono le due facce della stessa medaglia, si completano a vicenda. I primi si muovono in settori microspecialistici o di sperimentazione che ai grandi non interessa, ma che fanno propri quando rilanciano un autore scoperto dai piccoli.

Come evolverà questo modello di business fondato sul concetto di filiera integrata, visto che Mondadori e Rizzoli sono anche giganti della distribuzione e nel settore delle librerie di catena?

Il concetto di «filiera integrata» non è nuovo. Se si prende il modello creato da Arnoldo Mondadori, uscito di scena negli anni Settanta, già lì c'era questa idea: le cartiere, i periodici, i libri e molte altre cose. Solo che allora c'era un'impostazione che curava diversamente il libro, anche se rappresentava una piccola parte del fatturato. Un libro era prodotto per farlo durare nel futuro. Questa impostazione portava a fare anche buoni libri. Oggi tutto questo rischia di ridursi ancora più drasticamente. L'idea di Arnoldo Mondadori sul libro considerato come prodotto speciale rischia di scomparire. La distribuzione è una parte importante del processo: creando un gruppo con una posizione dominante nelle librerie e nella logistica, oltre che nella produzione, si rischia di portare a una sua estremizzazione e a rischi molto più gravi.

Molti ritengono che questa fusione renderà più noiosi i premi letterari.

È un aspetto risibile rispetto alla portata dell'operazione. Anche quando erano rivali, Mondadori e Rcs se li sono sempre spartiti. I premi, e in particolare lo Strega, non sono mai stati troppo divertenti. Il vero problema della fusione non è la competizione tra monopolisti del mercato, ma la perdita delle differenze e dell'articolazione interna, oltre che di strategia.

Mondazzoli potrebbe fare la fine del Milan e Berlusconi, un giorno, la venderà a giganti mondiali come Bertelsmann o Murdoch?

È un'ipotesi verosimile che non va esclusa. È già avvenuto in settori molto lontani come quello alimentare. La logica di impresa potrebbe mutuare questa strategia adattandola all'editoria.

Qual è il futuro della saggistica in un mercato dove si legge pochissimo e anche l'Aie, con la campagna #ioleggoperché, punta solo sul romanzo?

La saggistica di successo che sta nelle classifiche e rientra nella logica di mercato, continuerà. Lasciando da parte quella universitaria, a rischio è la saggistica di ricerca e di studio che si rivolge a un pubblico più ampio. Il maggior numero dei rifiuti editoriali avviene in questo campo. Tutti, scrittori compresi, ne hanno subito uno da parte di un editore. Ma non c'è dubbio che i rifiuti continueranno a colpire sempre più la saggistica, costringendo gli autori a una peregrinazione continua.

Storia, mitologia (ed economia) di Adelphi, la casa editrice che ora diventerà una bandiera della diversità

Roberto Calasso non entra nel gruppo, si ricomprerà (vedremo come) le quote di Rcs. Nel nome dell'autonomia e della qualità. Il lungo rapporto con lady Agnelli

Maurizio Crippa, «Il Foglio», 6 ottobre 2015

Si separarono per colpa di Nietzsche. Così vuole non la leggenda, bensì l'archeologia culturale italiana (chi mai si separerebbe più, oggi, per Nietzsche o per Lukács? Nemmeno nel Pd). Luciano Foà non riuscì a ottenere da Giulio Einaudi le garanzie economico-ideologiche per avviare la pubblicazione nei Millenni dell'opera omnia del filosofo tedesco. Questioni di costi editoriali, intrecciate a questioni squisitamente culturali, allora più o meno come ora. Foà se ne venne a Milano, in via San Giovanni sul muro, assieme al suo amico Roberto «Bobi» Bazlen e con i soldi di Roberto Olivetti, il figlio di Adriano, e altri collaboratori eccellenti. Era il 1962, il pittogramma cinese della luna nuova («morte e rinascita») e la grafica-non grafica delle copertine, con i suoi colori pastello che ancora oggi qualcuno definisce un «urlo sussurrato», erano già pronti a intestarsi la storia e la mitologia di una cultura «altra», e «alta», rispetto a quella di Casa Einaudi, guardiana dell'ala sinistra del pensiero. Autonomia, indipendenza dal mainstream ideologizzato d'allora, capacità di forgiarsi una sorta di proprio Zeitgeist, riconoscibile dai (allora) non moltissimi lettori.

Che Adelphi sarebbe rimasta fuori dall'acquisto di Rizzoli libri da parte di Mondadori non è mai stata una notizia: Roberto Calasso acquisterà il 58 per cento delle azioni in mano a Rcs, in base a un accordo siglato oltre 10 anni fa. Come sempre anche in passato, nella storia austera e un po' altezzosa della casa editrice, la scelta culturale e l'attenzione prudente alla pecunia si sovrappongono. Quando sul finire degli anni Novanta Adelphi non navigava

in acque tranquille, per così dire, Rizzoli entrò nella proprietà – la grande estimatrice dei suoi volumi è da sempre Marella Agnelli – fino a una quota del 37 per cento. Quando poi, in successivi passaggi, la quota Rcs salì oltre il 50, Roberto Calasso, che è un intellettuale ma non un sognatore, chiese e ottenne da Rcs una impegnativa a veder rispettata l'autonomia editoriale (compresi i conti) e soprattutto la possibilità di riacquisto in caso di una futura vendita giudicata non gradita. L'altra metà della storia è l'antipatia mai dissimulata da parte di Calasso e del suo entourage culturale per Casa Berlusconi. E ora sarà su questa resilienza, su questo orgoglioso sfilarsi dal nuovo gruppo, che si costruirà, si può esserne certi, un altro pezzo del mito di Adelphi presso il pubblico e presso tutti i preoccupati custodi della libertà della cultura (il ministro-scrittore Dario Franceschini: «Rischi per il delicato mercato del libro»).

La casa editrice dai titoli raffinati e dai colori pastello rimarrà in questo modo una delle poche medio-grandi indipendenti del panorama editoriale italiano – nel segno di una cultura sofisticata e della cura artigianale per il prodotto. Non l'unica, certo. Per dimensione, artigianalità e autonomia dai grandi conglomerati ci sono case editrici che valgono quanto Adelphi, da minimum fax a Codice edizioni. Ma nessuna vanta quel marchio, quella storia, quella noblesse. Che se ne farà, l'Adelphi di Roberto Calasso, di questo patrimonio immateriale dalle implicazioni molto materiali, una volta che avrà respinto al mittente, è sicuro anche questo, la tentazione di appropriazione



indebita da parte dei mille anti mercatisti in cerca di nuove bandiere – è difficile dirlo, ma è interessante domandarselo. Adelphi godrà ancora di più dell'immagine di sancta sanctorum inviolabile; una certa, dissimulata o strillata fuga di autori verso la casa dei «fratelli» è data per scontata – soprattutto dalla scuderia Bompiani, quella guidata da Elisabetta Sgarbi, dalla quale per primi si sono alzati gli alti lai contro la berlusconizzazione culturale del mercato mangia-tutto, a partire da Umberto Eco.

Ovviamente, la curiosità degli operatori del settore dà la precedenza a un altro aspetto: dove recupererà il patron di via San Giovanni sul Muro, assieme ai suoi soci di minoranza, i danari per ricomparsi il 58 per cento della sua storia? La cortesia della famiglia Agnelli, Marella Caracciolo ha pubblicato per i Tipi di Calasso ben due libri in due anni, *Ho coltivato il mio giardino* e *La signora Gocà*, è da tempo la prima indiziata; al di là delle smentite ufficiose e dei non piccoli problemi di intrecci proprietari. Qualche conoscitore del mercato, addirittura, già pensa che il valore del marchio e delle sue azioni sarà premiato dalla scelta di indipendenza.

Ma volendo guardare un po' più in là, e con più concretezza? Un uomo di editoria esperto e abituato a guardare «più in là» come Marco Ferrario, che è

stato a lungo manager mondadoriano (Mondadori Informatica & New Media) e dal 2010 si è creato un proprio business nell'editoria online con bokrepublic.it, la più grande libreria online italiana indipendente e poi con 40k, una casa editrice nativa digitale che pubblica in 5 lingue e vende in tutto il mondo, ammette che «lo scontento di Calasso per un ingresso in casa Mondadori è evidente, come lo è la sua voglia di indipendenza». Ma poi preferisce ragionare sul fatto che si tratta di una abile mossa commerciale e di posizionamento. «Nel gruppo c'è già Einaudi, che con le dovute differenze si rivolge a un pubblico simile. Ci sarebbe una concorrenza interna e tra cataloghi e linee editoriali. Stando fuori, l'autonomia è premiata, concorrenza e riconoscibilità sono destinate a crescere. È una scelta giusta, logica». Chissà se però, e qui parla l'editore digitale, Adelphi avrà mai la voglia di rischiare il proprio patrimonio di autonomia in un altro modello industriale: «Quello librario di oggi è finito: costi troppo alti, distribuzione elefantiaca per poter esistere nelle librerie, meccanismi di resa pesantissimi. Il modello della vendita online, o del print on demand, potrebbe essere il futuro dei marchi medio-piccoli di qualità. Ma non credo sarà la scelta di Calasso». Modelli commerciali, scelte culturali.

Rilanciare e ripensare l'ebook è necessario (per fare felici i lettori)

Con un'idea editoriale forte si può rivitalizzare il catalogo e ampliare l'offerta di titoli

Marco Drago, «il Giornale», 7 ottobre 2015

Quando mi dicono «io leggo solo su carta» devo sempre trattenermi dal mandarli a quel paese. Loro, i lettori romantici, quelli che non riescono a compiere il gesto più semplice e più naturale del mondo e cioè usare un lettore di ebook.

Faccio sempre finta di capirli e, sotto sotto, approvarli ma invece mi fanno montare il sangue agli occhi. Poi ci sono quelli che rilanciano, impietosi: «Io leggo solo su carta e non compro libri online» e va bene, e allora leggi poco e male. Leggi solo quello che trovi dal tuo povero libraio sovrappollato. Se non lo trovi, lo ordini e aspetti; e se è fuori catalogo spero che la ristampa esca presto. Contento così? Ottimo, basta che non cerchi pure di convincermi che tutto ciò abbia un minimo di senso. Tra le due fazioni è tutto uno scambio d'accuse reciproco. «Risparmio di spazio, di alberi e velocità massima di acquisto» dicono gli uni. «Il tatto, l'oggetto, il frusciare delle pagine e l'odore della carta!» rispondono gli altri. E nel mentre gli uni accusano gli altri di essere snob. Se fossimo interessati agli aspetti di costume, la domandona definitiva sarebbe: «È più snob leggere solo libri di carta o solo ebook?». Argomento ghiotto giusto per chi intenda fare satira sulle varie snobberie (già soltanto con il sintagma «l'odore della carta» si possono elaborare infinite varianti di battute e calembour, dalla più raffinata alla più gretta), ma non è su quello che dovrebbero concentrarsi gli sforzi degli editori del ventunesimo secolo. Loro dovrebbero cominciare finalmente a fare sul serio, giusto per non gettare nell'indifferenziata le formidabili occasioni fornite dal formato digitale. Vis-à-vis, la quasi totalità degli editori (e dei responsabili del settore digitale) si avvicinano all'argomento con

una sfiducia e un disfattismo confinanti con l'Alto Tradimento e meritevoli di una condanna davanti alla Corte Marziale della Letteratura. La soluzione è però davanti a tutti, chiara e lampante come la lettera rubata di Edgar Allan Poe, e sta racchiusa in un concetto semplicissimo: differenziazione.

Diamo per scontato una volta per tutte una serie di cose e cioè che: non si sta svolgendo alcuna gara tra i libri di carta e quelli digitali; ormai è già tanto se un libro di carta riesce a raggiungere gli scaffali di una libreria; nel giro di un mese o due quel libro è destinato a essere sostituito da un suo omologo appena uscito mentre la versione ebook – piaccia o no – è sempre disponibile. Cerchiamo poi di combinare questi dati e vedremo che presto comprenderemo su carta solo i libri nuovi, mentre quelli che ci siamo persi li scaricheremo dal nostro negozio digitale preferito. Vedremo anche che presto il dilemma «carta o ebook» non ce lo porremo più perché certi titoli li troveremo solo in un modo o nell'altro. È però necessario che gli editori si buttino nell'impresa con convinzione e serenità, che si decidano a fare uscire ebook fatti bene e non parenti poveri del cartaceo e che si sbrighino a far firmare dei contratti di edizione digitale alle centinaia di autori dei loro cataloghi. Fare una ristampa cartacea è uno sforzo a volte superiore ai risultati che si possono ottenere, si cerchi dunque almeno di sfruttare l'opzione digitale, che è qui tra noi proprio per rimettere in circolazione i libri con il minimo di spesa.

E ai lettori romantici quelli che sniffano i libri, dico: il naso potete metterlo dove meglio credete, ci mancherebbe, ma smettetela per favore di farne una grande questione, perché non lo è affatto. È soltanto una posa autocompiaciuta che rischia di mettere in serio pericolo un'evoluzione virtuosa dell'universo-libro.

Il vero incubo per i «piccoli» è la distribuzione in libreria

Il pericolo per gli «indipendenti» non viene da Mondadori
ma dalle avvenute nozze tra chi porta i volumi nei negozi

Gianluca Barbera, «il Giornale», 7 ottobre 2015

Mentre tutti cercano di acchiappare il piccione che è entrato dalla finestra (e che qualche danno potrebbe pure farlo, ma limitato) nessuno sembra notare l'elefante che nel frattempo si è introdotto nella stanza e minaccia uno scontro.

Mentre alcuni famosi autori (da Umberto Eco a Dacia Maraini) firmano petizioni contro l'acquisizione di Rcs Libri da parte di Mondadori (per 127,5 milioni di euro, da versarsi solo dopo il via libera dell'antitrust), unica via per garantire la sopravvivenza della prima, nessuno pronuncia una parola di protesta per l'altra operazione, condotta in porto alcuni mesi fa con l'avallo dell'antitrust (pur con qualche risibile e aggirabile limite), che ha cambiato il volto del comparto distributivo nazionale: mi riferisco all'acquisizione da parte del colosso della distribuzione Messaggerie Libri (che, oltre a distribuire la gran parte degli editori indipendenti, piccoli e medi, controlla marchi editoriali come Longanesi, Garzanti, Guanda, Ponte alle Grazie, Chiarelettere) dello storico rivale Pde (di proprietà del gruppo Feltrinelli). Operazione che ha fatto sorgere un nuovo soggetto capace di controllare circa il 56 per cento del mercato della distribuzione libraria realizzando una sorta di monopolio di fatto per quanto riguarda la diffusione dell'editoria indipendente. Se poi consideriamo che il restante 38 per cento sarà in mano a Mondadori-Rizzoli, i quali, oltre che editori, sono anche distributori dei propri marchi e a capo di una cosiddetta «filiera integrata» (riunendo in sé i ruoli di editore, distributore, catena di librerie, megastore multimediale e negozio sul web), la frittata è fatta.

Ma, lo ripetiamo, il problema non sta nella cosiddetta fusione Mondadori/Rizzoli. Non solo perché simili fenomeni (anche se con concentrazioni minori) sono già accaduti all'estero, nei paesi di tradizione libraria più avanzata (Inghilterra, Germania, Francia, Stati Uniti) senza contraccolpi per il pluralismo. E poi perché, come ha scritto di recente Alessandro Gazoia (saggista e editor di minimum fax) su «Internazionale», «le concentrazioni non sono interessate per principio a uniformare l'offerta. Se il mercato premia il “marchio” Adelphi come – perdoni Calasso il concetto e l'espressione – *luxury brand*, chi ha Adelphi nel proprio gruppo farà bene, per puro calcolo commerciale, a lasciarle ampia autonomia. Come del resto è accaduto, per il gruppo Mondadori, con Einaudi».

Come al solito si guarda da una parte quando il nemico avanza dall'altra. Col risultato che ora la stragrande maggioranza dei piccoli e medi editori indipendenti dovrà passare per forza attraverso lo stretto canale di Messaggerie (sempre che trovi la porta aperta) per collocare i propri prodotti in libreria, nell'assenza di alternative equiparabili. Questo sì con grave danno per il pluralismo delle idee e la vivacità progettuale. Senza contare che un unico distributore che si occupa di un numero così elevato di sigle editoriali (e che per giunta negli ultimi anni ha proceduto a una drastica riduzione delle sue reti di vendita) come potrà curare nel migliore dei modi gli interessi di tutti, e soprattutto dei più piccoli? Per non ridursi a combattere una battaglia contro i mulini a vento, agli editori indipendenti non resta che

adeguarsi ai tempi e correre ai ripari individuando nuove soluzioni imprenditoriali e distributive. L'editoria digitale potrebbe ovviamente essere una soluzione (dal momento che aggira il problema) e forse lo sarà; ma ancora stenta a decollare e nel frattempo per sopravvivere occorre inventarsi nuove logiche commerciali per raggiungere i lettori, sfruttando al massimo internet e ritornando a una dimensione artigianale, quasi da vendita a porta a porta, per corrispondenza, magari grazie anche all'aggregazione con propri pari.

Una cosa è certa: l'attuale sistema distributivo è obsoleto, l'ebook e la nuova e sempre mutevole fisionomia del mercato finiranno per metterlo definitivamente fuori uso ma nel frattempo tocca farci i

conti. La vecchia logica della «visibilità» in libreria vale per i grossi gruppi ma non per i piccoli e medi editori. È un mito logoro. Oggi, ancora più di un tempo, quello che conta è che di un libro si parli, si discuta: in tivù, sui giornali, e specie su internet. Questo è il miglior modo per vendere i propri libri. La visibilità serve ai grandi perché devono esserci, obbligati come sono a performance di vendita sempre al limite dell'umano; e anche perché se no qualcuno finirebbe per pensare che non sono poi tanto grandi. Ma al piccolo e al medio editore (come ai grandi ovviamente, ma per loro questo già accade) serve solo che riguardo ai suoi libri circoli il passaparola. E questo compito passa anche attraverso il giornalismo culturale e la critica letteraria.



L'epopea dei due editori

Storia parallela di Angelo Rizzoli e Arnoldo Mondadori, i due grandi fondatori, il cumenda e «l'incantabisce», e i loro destini incrociati tra riviste, imprese e grandi battaglie dinastiche

Michele Masneri, «Il Foglio», 7 ottobre 2015

Vite parallele di tycoon editoriali: Angelo Rizzoli e Arnoldo Mondadori nascono entrambi poveri, a due giorni di distanza, nel 1889, e si inseguono tra destini incrociati e libri tascabili e riviste, e imprese oggi assai lontane dalle famiglie d'origine. C'è un documentario, fondamentale, del 2007: *Il cumenda e l'incantabiss*, di Andrea Bettinetti (fotografia di Angelo Volponi, produzione di Michele Bongiorno). Rizzoli è il commenda – commendatore del Regno, nomina del 1932 – e l'incantatore di serpenti Mondadori. Il cumenda nasce a Milano il 31 ottobre 1889, orfano, il padre si è suicidato tre mesi prima, la madre lo mette prima nella scuola elementare di via Santo Spirito, tra bambini ricchi, dove soffrirà («era tosato dalla madre, e questa differenza di taglio di capelli coi bambini ricchi si notava e si soffriva», dice Enzo Biagi nel documentario). Poi finalmente in quella piccola Harvard milanese degli orfani, i Martinitt, dove studiano alcuni campioni di capitalismo italico (poi, anche, Leonardo del Vecchio di Luxottica). Poi mette su la sua tipografia. E sarà sempre un po' tipografo e un po' editore, e rimarrà sempre «pop», del resto; nonostante il titolo di cumenda e quello addirittura di conte, dato poi da Umberto II in esilio («ma guai a voi se mi chiamate conte», dice in famiglia). Mentre Arnoldo Mondadori ci tiene a darsi un'aura altoborghese. Mondadori nasce il 2 novembre del 1889 a Poggio Rusco, nella bassa mantovana. Il padre è calzolaio ambulante, imparerà a leggere solo a cinquant'anni, in occasione delle prime elezioni repubblicane. Arnoldo ha una voce bellissima e la sfrutta come

«lettore delle didascalie al cinema, al cinema muto del paese» di Poggio Rusco, racconta la figlia Cristina Mondadori nel documentario, poi trasmesso anche da *La storia siamo noi* di Giovanni Minoli. Di qui il soprannome di «incantabiss», cioè incantatore di serpenti. Anche lui tipografo, si specializza in pubblicazioni per i soldati al fronte – è iniziata la Grande Guerra, si butta sulle star, e vuole mettere sotto contratto il poeta-soldato Gabriele d'Annunzio, che lo chiama «Monte d'Oro», invece che Mondadori. «Mi dice: senta Monte d'Oro, io mi trovo meglio a darle del tu», dice lo stesso Mondadori nel documentario, ove si può constatare effettivamente la voce da doppiatore e incantatore di serpenti. «Va bene, comandante, ma io per il rispetto che le porto avrò delle difficoltà. Ma chi ti ha autorizzato a darmi del tu?» risponde il poeta-soldato.

Nel 1921 l'incantabisce si trasferisce a Milano, dopo aver sposato Andreina Monicelli (zia del futuro regista Mario e sorella di Tomaso, allora giornalista in voga che inserisce Mondadori nell'ambiente). «Libro e moschetto, fascista perfetto», Mussolini ci prova a rendere gli italiani un popolo di intellettuali, senza molto successo visto anche poi i libri (contabili) di Rizzoli e Mondadori oggi pre-fusione. Va meglio con la scolastica, di cui Mondadori diventa praticamente editore unico. E mette sotto contratto anche tutti gli scrittori alla moda: oltre a D'Annunzio, Panzini, Borgese, Pirandello, la Sarfatti. Poi lancia trovate commerciali geniali: il Giallo Mondadori (1929), subito assunto a neologismo; la Medusa, 1933, tomi verdi con Pirandello e D'Annunzio,

Thomas Mann, Hemingway, Pratolini, tutti uguali e rassicuranti nella veste grafica. Rizzoli risponde col rotocalco: nel 1927 il commenda compra la rivista decotta «Novella» proprio dal rivale. «La comprò nel 1927, con altre riviste, nientemeno che da Mondadori, il quale voleva disfarsene perché non vendeva abbastanza», scrive Nicola Carraro nel libro *Rizzoli. La vera storia di una grande famiglia italiana*, uscito da poco, per incestuosa coincidenza, con Mondadori. «Inizialmente era un bisettimanale che pubblicava racconti dei più noti scrittori del tempo, da D'Annunzio a Pirandello, ma non superava le settemila copie. Il nonno, che in quegli anni aveva acquistato una modernissima macchina per la stampa a rotocalco, la trasformò in un settimanale di racconti brevi e grandi storie d'amore a puntate, corredandolo con moltissime foto di attori e attrici. Era stampato in viola. Era l'epoca dei telefoni bianchi, delle passioni e delle vicende strappalacrime ai tempi del Fascio». Enorme successo: prima centomila, poi 150mila copie 3 anni dopo, e core business del gruppo per almeno vent'anni. Nel 1949 Rizzoli lancerà «Oggi», vagamente monarchico, racconta i grandi ricchi, le star, i reali. Subito Mondadori contrappone «Epoca», grandi fotografie in bianco e nero, copertine grafiche, scrittura ridotta, cura maniacale dell'immagine. «Mondadori aveva già capito che la concorrenza d'ora in poi sarebbe stata quella della televisione», dice Sergio Zavoli nel documentario di Andrea Bettinetti trasmesso da Minoli. «Era il giornale preferito del nonno», dice Luca Formenton sempre nel documentario, tanto che quando negli anni Settanta «Panorama» (altro giornale di casa) lo superò, lo si dovette tenere nascosto. L'epopea del rotocalco occuperà le loro vite. Molti anni dopo, siamo nel 1967

*I soldi si fanno anche coi libri
in edicola: ecco Mondadori che si
mette in testa un'idea meravigliosa:
l'Oscar, il libro che arriva in edicola,
una volta alla settimana.*

a San Remo. Si uccide Luigi Tenco. Enzo Biagi, direttore editoriale dei periodici Rizzoli, ha un'idea discretamente cinica per rilanciare «Novella»: «È il momento che aspettavamo. Cambiamo la testata e la chiamiamo "Novella 2000", mettiamo la morte di Tenco in copertina e fra ventiquattr'ore siamo in edicola», si racconta sempre nel libro di Carraro-Rizzoli. Così faranno, così la rivista rinasce e le edicole sono invase.

Sempre nel 1967, a Casalpalocco, alle porte di Roma, si scopre Titti di Savoia ospite nella villa del «povero ma bello» Maurizio Arena. Nicola Carraro parte da Milano con l'aereo privato di casa Rizzoli, arriva a Casalpalocco, entra, la principessa è in un lettone, è disposta a dare l'esclusiva dello scoop, in cambio pretende una bottiglia di Aperol.

Intanto c'è stata la guerra e ci sono sempre i libri: i tycoon sono filogovernativi dunque fascisti, più tiepidamente Rizzoli, che sarebbe socialista, socialista da camera; più convintamente Mondadori; gli stabilimenti saranno bombardati e il commenda dirà: «Bene, tra 10 giorni ricominciamo», e 10 giorni dopo le rotative riprendono a lavorare. Mondadori invece ha ripiegato in Svizzera. Al suo ritorno la fabbrica è occupata dai partigiani, i dipendenti lo vogliono linciare, poi dopo una riunione a casa del parroco, l'incantabiss non solo li convince ma viene riportato alle tipografie quasi in trionfo, dice la figlia Cristina.

E poi i libri, e altri incesti: nel 1949 colui che si era inventato la collana della Medusa, l'antifascista Luigi Rusca, emigrato al nemico, si inventa la Bur, biblioteca universale Rizzoli, con l'idea di far arrivare i grandi classici – Balzac, Manzoni, Stendhal – al grande pubblico; Rizzoli non si capacita del successo: insegue l'antifascista Rusca tra le rotative: «Rusca, lei mi ha ingannato! Non mi aveva detto che con questi libri si fanno un sacco di soldi!».

I soldi si fanno anche coi libri in edicola: ecco Mondadori che si mette in testa un'idea meravigliosa: l'Oscar, il libro che arriva in edicola, una volta alla settimana. 1965, gli italiani non hanno ancora (non l'avranno mai) tanta voglia di andare in libreria. Il primo anno si vendono 8 milioni e mezzo di copie.

«Difficilmente l'editore muore ricco» in un'intervista alla Rai del 1968, da Ischia. «Intendiamoci, parlo dell'editore letterario. L'editore giornalistico è una cosa diversa. O fallisce o muore miliardario».

Poeti che svoltano: «Un bel giorno, un lieto giorno, un felice giorno Arnoldo Mondadori mi viene a trovare», dice felice Ungaretti a casa Mondadori brindando a champagne, in lussi e cibi forse solo sempre vagheggiati, in un cinegiornale d'epoca. «Da quel giorno i miei libri si vendono come il pane. Non so se arricchiscono gli animi come vorrei, ma si vendono come il pane!», urla quasi il poeta.

Ma se Mondadori punta sull'Oscar, Rizzoli si butta sul cinema e prenderà veramente la statuetta per *Otto e mezzo* di Fellini, 1964. Come molti milanesi, il commenda si prende la scuffia per Roma il cinema le attrici. E il mare. A un certo punto si innamora di Ischia: non solo compra e restaura la casa più importante, quella del duca d'Acquaviva, e poi terme e tre alberghi; non solo dona un ospedale; soprattutto sposta la residenza fiscale, con genio tributario, in modo da far salire il pil isolano. Poi con marketing da film commission lancia film a sostegno della proloco: *Vacanze a Ischia* (1957), regia di Mario Camerini, *Appuntamento a Ischia* (1960), con debutto di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, *Ischia operazione amore* (1966), con Peppino De Filippo, Walter Chiari e Tony Renis.

Vita da cinema, vita da yacht: le crociere sul *Sereno*, «uno yacht di quasi cinquanta metri ricavato da una vedetta della Marina americana e quindi perfettamente attrezzato anche per le traversate oceaniche», ricorda Carraro nel libro Mondadori: «Otto cabine, tutte con bagno, cosa inconcepibile all'epoca, tanto che venne chiamata la barca dei cessi» dice il nipote Alberto Rizzoli. E in queste traversate oceaniche, molti disturbi da mareggiate, soprattutto. E a bordo, Pietro Nenni, ex compagno ai Martinitt, e poi, ricorda invece Christian De Sica, «molti scrittori, Ungaretti (ancora), "vecchissimo"», scrive l'attore

in *Figlio di Papà* (Mondadori). E poi il momento in cui la milanesità ha la meglio sulla marineria: «Commendatore! Ecco le cotolette! Ci sono le cotolette!», veniva annunciato. «E tutti mangiavano 'ste cotolette e lui aveva un bocchino al sapore di menta, finto, e diceva: "De Sica, lei mi ha dato una coltellata alla schiena con quell'*Umberto D*"», per quel film di neorealismo lacrimoso, prodotto da De Sica-Amato-Rizzoli (da cui l'acronimo Dear degli omonimi studios).

Ma Rizzoli produrrà poi tanto altro cinema, da *Don Camillo* (due miliardi e mezzo di incassi); e poi Fellini; a partire dalla *Dolce Vita* (ma il commenda odia i finali tristi, pare sia lui a imporre il sorriso di Valeria Ciangottini a illuminare la disperazione sulla spiaggia di Fregene).

Eredità architettoniche: a fine anni Cinquanta fa tirare su i 38mila metri quadrati di Crescenzo, oggi sede Rcs rifatta dall'archistar Stefano Boeri tipo Belgrado-chic (e però nell'atrio rimane la statua del fondatore, forse per omaggi dei dipendenti tipo mamma del duca-conte Catellani). Negli stessi anni, a Segrate, sorge il grande falansterio porticato con le famose piscine delle carpe, dell'immaginifico Oscar Niemeyer.

I due tycoon muoiono praticamente insieme: il 24 settembre 1970 Rizzoli. L'8 giugno 1971 l'incantamento. La discendenza è triste, come spesso per i grandi uomini che si sono fatti da soli. Rizzoli dirà: «Difficilmente l'editore muore ricco» in un'intervista alla Rai del 1968, da Ischia. «Intendiamoci, parlo dell'editore letterario. L'editore giornalistico è una cosa diversa. O fallisce o muore miliardario». Mondadori si è preparato un auto-necrologio in metrica: «È mancato ai suoi cari/ con amore/ Arnoldo Mondadori/ Editore».

Tutto iniziò con l'attimino. Il boom delle parole orribili

Da obbrobri come «un attimino» a locuzioni improbabili del tipo «piuttosto che» usato come congiunzione: la lingua italiana, con le sue regole e la sua sintassi, è sotto l'attacco delle espressioni orribili

Daniela Ranieri, «il Fatto Quotidiano», 8 ottobre 2015

In principio era «un attimino». Inesorabilmente, come un virus, si diffuse a tutti i piani della società, ci inseguiva in banca, in palestra, in ufficio, a casa, nessuno ne era immune, dal prete allo psichiatra, dalla casalinga al parrucchiere. Poi avanzò violento il «piuttosto che» usato non in senso comparativo o avversativo, ma come congiunzione. «Andrei in Giappone, piuttosto che in Cina, piuttosto che a Cuba...», dicevano i pierre di moda da Milano a Cefalù, i medici estetici, gli avvocati di Prati, le shampiste della Magliana: piaciendosi molto. E intorno tutto un florilegio di «gentilmente», «una firmetta qui», «naturale o leggermente»... Che fastidio! La lingua italiana, con le sue regole e la sua sintassi, era sotto attacco.

La comunità web delle #paroleorrende

Ne parlai con Vincenzo Ostuni, editor di Ponte alle Grazie, che convenne: ormai non potevamo più ignorare il crimine, l'attacco efferato, l'invasione di certi obbrobri che ci salivano automaticamente alla bocca, che si impossessavano delle nostre dita. Avremmo dovuto allestire una lista nera, perché, come disse Ostuni in una sorta di manifesto di lotta contro le parole orrende, «la lingua tutta è un campo minato». Oggi la raccolta di #paroleorrende (l'hashtag sta a significare che la cura non può che essere omeopatica) impegna su Facebook molte persone, che – in una specie di trance agonistica – propongono ciascuna le proprie parole-tabù, le bestie nere, le espressioni-orticaria. Nessuno snobismo, nessuno spirito conservatore: oggi che il papa parla

la lingua del popolo e il latino lo parla solo Claudio Lotito, nessuno vuol tornare all'italiano di Machiavelli. La lingua è un'entità plastica, vulcanica, e l'uso che ne fa la nostra psiche, avvinghiata agli algoritmi della rete, la rimodula incessantemente. Ormai nessun ostacolo può fermare «la pirlolingua degli informatofoni» (Guido Ceronetti). E infatti controllate nelle vostre mail, quelle di lavoro, degli uffici stampa delle case editrici o dei nostri politici. Non ce n'è una in cui non compaia qualche orribile lemma, un trito stilema, un insopportabile tic verbale. Ci sarà un timing, una dead line, una tabella di marcia, un customizzare, un ottimizzare, un funzionare (nel senso di convincere), un top, un performante, un endorsare, un quant'altro.

Nella poltiglia resta soltanto il «Googlish»

Fonemi vuoti, gassosi, che non vogliono dire niente e non hanno un vero e caldo rapporto con la nostra vita, ma evocano tutto un mondo di cultura progredita, sofisticherie aziendali, meeting motivazionali, affettazioni al passo coi tempi. Parole-chiave, hashtag, rapidi input brucia-sinapsi, inglesismi usati per lo più impropriamente (e spesso da chi non sa l'inglese), voci in Googlish, quella lingua diffusa dai motori di ricerca che uniforma i lessici nazionali in una poltiglia globalizzata. Tic linguistici che usiamo per impreziosire il discorso e mostrarci parlanti evoluti, dopo la vittoria dell'antilingua di cui parlava Italo Calvino su «Il Giorno» nel 1965, quell'italiano paludato che impone di dire «ho effettuato» invece di «ho fatto», col risultato

comico di trovare scritto nei bar: «Non si effettuano panini».

Oggi è tutto rapido e veloce, la contrazione delle parole è frenetica; negli spasmi del multitasking non c'è tempo di scegliere. La palude è bassa. Se già nel '78 Alberto Arbasino registrava le fissazioni giornalistiche «dello scendere in lizza e dello spezzare una lancia, del lavorare ai fianchi e del battere in ritirata, della levata di scudi, delle frecce all'arco, del sentiero di guerra, della caccia alle streghe, della camicia di forza», oggi il «giornalismo esplosivo» dei social diffonde i suoi cliché spompanti di «paese reale» e «società civile», i suoi automatismi dei «gusti del pubblico» e dei «due marò», i suoi barbarismi da Jobs Act a start-up.

L'antilingua del potere

E non parliamo dei post-politici. Il basic italian da 140 caratteri di Renzi costringe alla ripetizione anche i più avvertiti, con i suoi «la volta buona» e «l'Italia riparte», «andare a vedere le carte» e «non gettare la palla in tribuna», «il risultato lo portiamo a casa» e «non cadiamo nel derby ideologico». Tutta una scialba metafora a condire il vuoto di contenuti; già che un conto è trasformare, usare, muovere la lingua, un conto è fossilizzarla nell'antilingua, assistendo senza resistere all'esaltazione corale del nulla lessicologico. Perché, sempre Calvino: «La motivazione psicologica dell'antilingua è la mancanza d'un vero rapporto con la vita, ossia in fondo l'odio per se stessi».

*«Ogni giorno, soprattutto
da cent'anni a questa parte,
per un processo ormai automatico,
centinaia di migliaia di nostri
concittadini traducono mentalmente
con la velocità di macchine
elettroniche la lingua italiana
in un'antilingua inesistente.
Avvocati e funzionari.
gabinetti ministeriali e consigli
d'amministrazione, redazioni
di giornali e di telegiornali scrivono
parlano pensano nell'antilingua.»*

*Mario Barenghi (a cura di), Italo Calvino —
Saggi 1945-1985, Arnoldo Mondadori Editore*

Le briciole della memoria per narrare l'homo sovieticus

Un'intervista con la giornalista bielorusa Svetlana Aleksievič premiata ieri a Oslo.
«La mia linfa vitale sono i racconti che ascolto»

Guido Caldiron, «il manifesto», 9 ottobre 2015

«Ho cercato lungamente me stessa, volevo trovare qualcosa che mi avvicinasse alla realtà, ero tormentata ipnotizzata, appassionatamente incuriosita proprio dalla realtà. Afferrare quanto vi è di autentico, ecco cosa volevo. E ho assimilato all'istante questo genere, fatto delle voci di uomini e donne, di confessioni, testimonianze e documenti dell'anima delle persone. Sì, il mondo io lo vedo e lo sento proprio in questo modo: attraverso le voci e i dettagli della vita quotidiana e del vivere. La mia vista e il mio udito sono strutturati così. E tutto quello che avevo dentro si è subito rivelato utile, perché bisognava essere al tempo stesso scrittore, giornalista, sociologo, psicoanalista, predicatore».

La decisione dell'Accademia di Svezia di assegnare il premio Nobel per la Letteratura a Svetlana Aleksievič è prima di tutto un riconoscimento alla ricerca che l'intellettuale bielorusa, esule volontaria da più di dieci anni dal proprio paese, ha intrapreso da tempo nei territori della memoria e della lingua, considerati alla stregua di esseri viventi, pagine di un romanzo collettivo che è poi la storia stessa dell'umanità.

Per la scrittrice e saggista, che ha raccontato in uno stile che va ben al di là del giornalismo narrativo il secolo dell'*homo sovieticus* dalla Seconda guerra mondiale fino all'ascesa al Cremlino di Vladimir Putin, prima di tutto vengono gli esseri umani, la loro libertà e i loro diritti, ma anche il modo assolutamente soggettivo e irripetibile di attraversare la Storia, le sue contraddizioni e i suoi drammi che ciascuno porta con sé.

Sono perciò le emozioni, paure e speranze raccolte in centinaia se non migliaia di interviste e incontri,

ad aver reso nel corso degli ultimi trent'anni le pagine dei reportage di Aleksievič palpitanti come romanzi, a volte drammatiche e intrise di orrore, a volte malinconiche e sottilmente ambigue come accade per i sogni che svaniscono con il fare del giorno.

Nata nel 1948 nella città ucraina di Ivano Frankivsk, da madre ucraina e padre bielorusso, Svetlana Aleksievič ha lavorato a Minsk dapprima come insegnante e quindi come giornalista. Nel 1985, con il suo libro *La guerra non ha un volto di donna*, dedicato al contributo dato dalle donne bielorusse alla Seconda guerra mondiale, e tutt'ora inedito in Italia, è entrata nel mirino delle autorità locali che l'hanno accusata di aver offerto una visione troppo realistica e dissacratoria della donna sovietica: malgrado la censura il volume ha però venduto più di due milioni di copie fino a oggi. L'intervista con Svetlana Aleksievič è avvenuta una manciata di giorni fa, quando l'autrice era in Italia.

Nell'introduzione al suo ultimo libro lei torna sul metodo che contraddistingue da sempre il suo lavoro, spiegando di aver raccolto «briciola dopo briciola la memoria» del suo popolo. Le persone che intervista appaiono come i protagonisti di un grande romanzo corale: come nasce questo stile di scrittura?

Credo che parta prima di tutto da un bisogno interiore. Alla base di ogni reportage come di ogni inchiesta che ho condotto in tutti questi anni c'è sempre stato uno scavo prolungato, un'immersione pressoché totale in ciò che stavo facendo. Prima di tutto ci sono perciò gli incontri con le persone da

cui mi voglio far raccontare un determinato avvenimento o periodo e le interviste che realizzo con loro. Solo per fare un esempio, per quest'ultimo libro, a cui ho lavorato complessivamente per 7 o 8 anni, ho intervistato tra le 250 e le 300 persone, ho perso perfino il conto, mentre per *La guerra non ha un volto di donna* e *Pregiera per Cernobyl'* avevo superato le 400 interviste. Quindi si tratta sempre di un lavoro enorme che viene poi tradotto nella scrittura, cercando di rimanere fedele, soprattutto alle emozioni di chi ho incontrato. Quello che posso dire è che non si tratta solo di dar voce ad una storia orale, di registrare e mettere in ordine singoli ricordi e spezzoni di memoria, ma di costruire un nuovo modo di scrivere, di comporre e di riuscire a raccontare le opinioni e le storie delle persone come se appartenessero ad un'unica grande narrazione. Da questo punto di vista credo si possa parlare di una nuova filosofia della scrittura e sono convinta che in effetti sia l'insieme dei miei lavori che ha per certi versi composto fino ad ora il romanzo corale a cui lei fa riferimento.

Con Tempo di seconda mano sembra concludersi il lungo lavoro, durato più di trent'anni, che lei ha dedicato a ricostruire la percezione che i cittadini sovietici, e oggi russi, hanno avuto della loro storia, dalla Seconda guerra mondiale fino all'ascesa di Putin. Quale la caratteristica peculiare a questa realtà che è emersa?

A proposito della realtà dell'Urss credo si possa parlare compiutamente di un mondo a parte, con la sua definizione del bene e del male molto diversa da quella dell'Occidente. Mettete a confronto due persone di 60 anni, l'una ex sovietica, l'altra occidentale, e vi renderete conto come abbiano vissuto fin dal loro primo giorno di vita in due universi che avevano davvero poche cose in comune: dal cibo ai film, fino alla loro visione della carriera lavorativa o dei rapporti umani era come se appartenessero a pianeti diversi. L'homo sovieticus, l'interprete della storia che ho vissuto anch'io almeno fino ai trent'anni, era davvero molto diverso dal resto degli europei. E se si dimentica questo, si capisce davvero poco della Russia di oggi.

«Alla base di ogni reportage come di ogni inchiesta che ho condotto in tutti questi anni c'è sempre stato uno scavo prolungato, un'immersione pressoché totale in ciò che stavo facendo.»

Nel libro lei cita la Leggenda del Grande Inquisitore di Dostoevskij per introdurre il tema della scarsa fiducia nella libertà che sembra emersa nella società postsovietica e che è incarnata dalla stella autoritaria di Putin, come sono andate le cose?

L'Urss non ci aveva certo abituati alla democrazia o a pensare con la nostra testa – uno degli intervistati mi ha raccontato che negli anni Sessanta, durante un viaggio organizzato a Berlino Est, la guida che era in realtà un uomo del Kgb decideva perfino se si potesse o meno mangiare un gelato per strada – e perciò anche il dopo regime ha colto molti impreparati. Le parole d'ordine della perestroika non erano sempre chiare, non tutti capivano cosa di dovesse mantenere e cosa gettare via del vecchio stile di vita. Poi, soprattutto, la democrazia non ha mantenuto le sue promesse sociali, non ha ridotto né la miseria né le disparità – spesso gli stessi ex dirigenti del Pcus che ne tessevano le lodi si arricchivano con le privatizzazioni e la corruzione.

Così, quando è apparsa una figura come quella di Putin, che non ha caso viene dall'ex apparato sovietico, molte persone hanno avuto la sensazione che si stesse tornando ad un vocabolario conosciuto e rassicurante: quello che parla di un nuovo impero, della grandezza della patria russa, del fatto che Mosca deve seguire il proprio destino storico senza tener conto di quello che pensano gli altri paesi e che gli altri fanno bene ad aver paura di noi. Era questo il linguaggio che il popolo era abituato ad ascoltare da parte di chi deteneva il potere. E il tragico paradosso è che nel clima di incertezza degli ultimi anni è emersa, alimentata ad arte anche dal potere, una sorta di nostalgia per una storia sovietica dove si mescolano in realtà Stalin e lo Zar, il welfare e la potenza militare, le sicurezze perdute e un minaccioso nazionalismo.

La poesia? Un imperativo biologico

Escono le *Conversazioni* di Iosif Brodskij:
le parole come libertà interiore

Franco Marcoaldi, «la Repubblica», 10 ottobre 2015

Chi abbia avuto l'opportunità, magari in più di un'occasione, di intervistare il premio Nobel per la letteratura Iosif Brodskij, sa bene quanto l'uomo – di intelligenza sopraffina e talento superbo – potesse essere affabile o sprezzante, loquace o sbrigativo a seconda della circostanza. Ora la ricca raccolta di *Conversazioni* con il poeta e saggista russo, curata da Cynthia L. Haven e tradotta da Matteo Campagnoli, che esce a pochi mesi dal ventennale della morte (28 gennaio 1996), conferma in pieno quella complessità caratteriale. Ma riconferma pure quanto specialissima fosse la sua intelligenza; una intelligenza che secondo alcuni – ricorda la curatrice – avrebbe avuto pericolosi riflessi negativi, in termini di raffreddamento emotivo, sulla sua stessa poesia. La verità è che, col passare del tempo, Brodskij sente crescere dentro di sé più i «veti» che le «licenze». E cerca di scrivere versi sempre più controllati, sobri, duri, asciutti. Perfettamente in linea con quel ritegno che tanto amava in Frost; e con l'obliquità dell'adorato Auden, maestro supremo dell'«anticlimax».

D'altronde tutta la vita pubblica di Brodskij è stata improntata a una fiera avversione per ogni tipo di magniloquenza e retorica. Per un uomo che a soli 24 anni viene denunciato alla corte di giustizia di Leningrado per «parassitismo sociale», vagabondaggio e corruzione della gioventù attraverso la poesia; che dal carcere passa in un ospedale psichiatrico dove viene vessato nei modi più atroci, finendo poi al confino nei pressi del circolo polare artico; per un uomo così, dicevo, sarebbe del tutto naturale – una volta approdato in America – utilizzare la rendita marginale offerta

dalla nobile figura dell'esiliato. Ma è proprio quanto Brodskij evita accuratamente di fare. E difatti, ogni volta che gli intervistatori battono e ribattono il tasto su quei terribili anni, lui smorza i toni. E utilizza l'arma del sarcasmo: il lavoro nei campi non era poi così male, afferma; c'era tempo per scrivere e con uno sforzo di fantasia si poteva anche giocare a travestirsi da «gentiluomo di campagna». Senza contare che proprio lì, nel villaggio di Norenskaja, Brodskij ha imparato una volta per tutte come vada evitato il ricorso alla lamentazione – facendo propria, piuttosto, una «filosofia della sopportazione». O se volete, dell'*endurance*, per dirla con l'amato Faulkner. Oltretutto Brodskij, pur essendo molto più interessato alla politica di quanto volesse dare a intendere, teneva la genesi della propria scrittura separata dalle vicende politiche circostanti.

Mai e poi mai il poeta deve ridursi a fare proclami. Il suo compito è quello già indicato da Keats: «Fine writing is fine doing». Sarà il fatto stesso di scavare il più a fondo possibile nella lingua a metterlo di traverso rispetto al potere totalitario. «Chiunque si dia da fare per creare dentro di sé un proprio mondo indipendente, è destinato prima o poi a diventare un corpo estraneo nella società e ad essere soggetto a tutte le leggi fisiche della pressione, compressione e dell'estrusione». Non per questo Brodskij intende trascurare le enormi differenze tra le diverse forme di potere: ci mancherebbe, con tutto quello che ha passato. Soltanto chi trasmigra dal totalitarismo alla democrazia, ribadisce, può apprezzare fino in fondo le virtù della seconda. Resta però che il *daimon* del

poeta si muove su altri piani, in stretto collegamento con l'unica divinità qui riconosciuta come tale: il linguaggio – sempre mutevole, capace di adattarsi ad ogni condizione: «un po' come gli scarafaggi», aggiunge perfido. E se il linguaggio è il principale tratto distintivo dell'essere umano, allora la poesia è «il nostro imperativo biologico». Perché «purifica» la lingua, perché è uno straordinario «acceleratore mentale» che procede nella massima economia. Perché agganciando una parola a un'altra e un concetto a un altro nell'inevitabilità di un certo ritmo musicale, «rilascia un'energia maggiore rispetto a un'introspezione razionale».

Tre sono le modalità cognitive dell'uomo, sottolinea Brodskij: quella analitica, quella intuitiva e quella profetica, legata alla rivelazione. Soltanto la poesia riesce a tenerle insieme tutte e tre. Da qui il suo indiscutibile primato e la sua specialissima offerta, che non è destinata a un ristretto cenacolo di presunti eletti, ma a chiunque sia ancora intenzionato a farsi domande. Esiste infatti altra forma espressiva che ci parli della «sensibilità umana» in modo così intenso, concentrato, economico, musicale?

A pensarci bene, la poesia rispecchia l'esperienza contemporanea – sempre più fratta, rapsodica, baluginante – molto meglio del lento e strutturato romanzo di impostazione ottocentesca. Motivato da tale convinzione, Brodskij intraprenderà una lunga ed estenuante battaglia per diffonderla in modo capillare sull'intero suolo statunitense.

Nel corso di queste vivacissime conversazioni, colui che si autodefiniva «poeta russo, saggista inglese e cittadino americano», spazia davvero in ogni dove: dalla musica all'arte figurativa, per finire con qualche annotazione en passant sull'intrinseca assurdità dell'esistenza. Tolto lo «scrivere, ascoltare musica, forse pensare un po'» – tolti gli amici, il cibo e poco altro, che resta? «Tutte quelle cose che sei costretto a fare – pagare le tasse, far di conto, scrivere referenze, sbrigare le faccende domestiche – non ti sembrano tutte cose insensate?». Con la sigaretta perennemente in bocca, a dispetto di una grave patologia cardiaca che lo avrebbe portato a una morte prematura, Brodskij mostra di tenere innanzitutto a un aspetto: l'indipen-

Tre sono le modalità cognitive dell'uomo, sottolinea Brodskij: quella analitica, quella intuitiva e quella profetica, legata alla rivelazione. Soltanto la poesia riesce a tenerle insieme tutte e tre.

denza individuale, di giudizio e di pensiero. Lì e solo lì può germinare il buono dell'umanità, il fronte più avanzato di battaglia contro quella «volgarità del cuore» che è sempre sul punto di trionfare.

Insofferente verso ogni genere di previsione, a un certo punto il poeta, però, se ne lascia sfuggire una. E non di poco momento: «Il mondo a venire, la nuova era, sarà meno morale, più relativistica, più impersonale, meno, oserei dire, umana». A giudicare da quanto già oggi ci circonda, non sembra essere andato tanto lontano dal vero. Per combattere tale deriva dell'umanità, il Nostro ritiene che la «migliore polizza di assicurazione morale» continui ad essere la letteratura. Perché al contrario delle generalizzanti visioni politiche, filosofiche, religiose, è destinata a preservare la singolarità, la diversità di ogni creatura. Non c'è dunque alcuna ombra di dandysmo nella famosa affermazione di Brodskij che vuole l'estetica madre dell'etica.

La scelta estetica, oltre ad essere la più immediata e naturale già nel bambino piccolo, che ride o piange, abbraccia o respinge la persona che si trova di fronte, a seconda che gli piaccia o meno, è anche il miglior mezzo di difesa dell'adulto contro ogni asservimento e ogni conformismo. Contro ogni cliché e ogni demagogia.

Come scrisse nel suo discorso di investitura al Nobel, «quanto più ricca è l'esperienza estetica di un individuo, quanto più sicuro è il suo gusto, tanto più netta sarà la sua scelta morale e tanto più libero – anche se non necessariamente più felice – sarà lui stesso». La migliore lezione di questo saggista e poeta di genio risiede proprio qui, nel suo costante, tenace richiamo al tesoro più grande di cui disponiamo: la nostra libertà interiore.

Più Stephen King che Dickens. La trama secondo Netflix

Il 22 ottobre arriva il nuovo servizio tv on demand.
Così cambia il modo di scrivere (e guardare) le serie

Fabio Deotto, «La Lettura del Corriere della Sera», 11 ottobre 2015

Quando nell'ottobre del 2008 Netflix lanciò un servizio di streaming online in abbonamento, nessuno immaginava che avesse le carte in regola per rivoluzionare il mondo delle serie televisive. Certo, al tempo Netflix poteva già vantare 10 milioni di abbonati, ma fino a quel momento aveva basato il proprio business sul noleggio di film e videogiochi attraverso la rete. Fu nel 2011, quando la società di Los Gatos rivelò di avere in cantiere la sua prima serie originale, *House of Cards*, che i sismologi del panorama televisivo cominciarono a registrare le prime scosse. Quello che fece scalpore, nello specifico, fu la decisione di rendere disponibili fin da subito tutte le puntate della prima stagione.

Oggi, a pochi giorni dall'arrivo del servizio in Italia (previsto per il 22 ottobre), Netflix conta 65 milioni di abbonati, una ventina di serie esclusive e un modello produttivo che cambia il modo in cui vengono creati (e fruiti) i prodotti televisivi seriali.

A differenza del cinema, oggi la televisione viene ancora relegata a un ruolo artistico secondario, secondo alcuni critici infatti le opere seriali non rappresenterebbero il frutto di uno sforzo creativo, quanto il prodotto di un'urgenza commerciale. E questo è curioso, dal momento che probabilmente quegli stessi critici tengono in bella mostra nelle loro librerie una copia rilegata di *Grandi Speranze* o di *Il conte di Montecristo*; opere che, a voler essere pignoli, sono state a loro volta pubblicate a puntate seguendo coordinate specificamente commerciali. Il romanzo d'appendice del resto ha origini tutt'altro che nobili. I primi esempi di letteratura seriale risalgono alla

fine del XVII secolo, ma il genere riscosse un'effettiva popolarità solo nei primi anni dell'Ottocento, quando Julien Louis Geoffroy e Louis-François Bertin ebbero l'idea di dedicare una porzione della pagina politica del loro «Journal des Débats» a contenuti culturali di vario genere (il cosiddetto *Feuilleton*); la strategia era chiara: bisognava indurre i lettori a comprare il giornale con cadenza regolare. Il vero artefice del successo del romanzo d'appendice fu Charles Dickens che, a partire dal 1836, con la pubblicazione sul «Morning Chronicle» dei primi capitoli del *Circolo Pickwick*, perfezionò una formula narrativa che avrebbe fatto scuola: ogni opera era tendenzialmente costituita da 20 fascicoli mensili, ognuno dei quali includeva 32 pagine di testo, 16 di pubblicità, due illustrazioni ed era acquistabile al costo di uno scellino. Nel corso del XIX secolo il romanzo d'appendice si impose come un genere letterario vero e proprio, e molti dei classici che oggi vengono venduti in volume integrale nacquero in realtà come romanzi seriali; qualche esempio: *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas, *Anna Karenina* di Lev Tolstoj e *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij.

La popolarità di queste opere era tale da scatenare episodi di isteria non troppo diversi da quelli che circondano oggi le premiere di alcune serie tv. Ciò che rendeva irresistibili i romanzi d'appendice era il tipo di aspettativa che la cadenza seriale generava nel lettore. Sebbene in molti casi gli episodi potessero essere fruiti in maniera autonoma, spesso fungevano da ingresso agevolato per un'opera che, se

presentata subito nella sua interezza, avrebbe scoraggiato i lettori meno navigati. Inoltre, attendere un mese per sapere come la storia sarebbe proseguita suscitava lo stesso tipo di suspense che ancora oggi tiene incollati al calendario i fan di *Il trono di spade*. Il paragone non è casuale. C'è chi è convinto che il modello seriale proposto da Dickens influenzi ancora oggi il nostro modo di fruire le storie. In *The Pleasures of Memory Learning*, la critica americana Sarah Winters suggerisce che la capacità di Dickens di fare presa sul pubblico dell'epoca fosse dovuta alla scelta di reiterare i medesimi concetti in forma sequenziale, andando così a fare leva sugli stessi processi neurologici che regolano l'apprendimento e, per certi versi, alcune forme di dipendenza. In poche parole: il contenuto seriale non era solo più digeribile per il lettore, era anche più efficace nel tenerlo agganciato a una storia.

Analogamente ai romanzi d'appendice, per lungo tempo le serie tv sono state prodotte seguendo una formula specifica: le sit-com erano suddivise in puntate da 30 minuti e caratterizzate da una trama verticale (alla fine di ogni episodio si ritornava a una situazione simile a quella iniziale); le serie drammatiche invece avevano generalmente puntate di un'ora e sovrapponevano alla trama verticale anche un arco narrativo orizzontale. Questa impostazione garantiva allo spettatore di poter salire a bordo in qualunque momento, senza bisogno di preamboli.

Dalla fine degli anni Novanta in poi si è fatto strada un tipo di approccio differente: in serie come *I Soprani*, *Lost* e *The Wire* le storie seguivano un arco narrativo che poteva durare anche più di una stagione, il che consentiva agli autori di concentrarsi meglio sulle tematiche sottese alla storia e sulla caratterizzazione dei personaggi.

Una delle critiche più comuni mosse agli autori televisivi riguarda la loro tendenza a osservare le reazioni del pubblico dopo ogni puntata per correggere il tiro in quelle successive, ed è plausibile che lo stesso accadesse agli autori di romanzi d'appendice. Il fatto di sapere che l'opera sarebbe stata fruita a scaglioni, e in un arco di tempo molto lungo, aveva necessariamente una ricaduta sulla scrittura: a ogni episodio

Con il modello tutto-in-uno, invece, gli autori sono costretti a concepire l'intera serie (o quantomeno la prima stagione) senza poter intervenire sulla storia in corso d'opera.

il lettore doveva essere in grado di recuperare le fila della narrazione e questo richiedeva che l'autore ritornasse sugli elementi della trama con più frequenza rispetto a un romanzo integrale. Un approccio radicalmente diverso da quello rivendicato da molti romanzieri contemporanei. Stephen King, che di certo non è estraneo alla scrittura seriale (uno dei suoi romanzi più noti, *Il miglio verde*, è stato pubblicato originariamente in 6 puntate), ha più volte ribadito che la prima stesura va fatta a porte chiuse, cosicché l'autore abbia piena facoltà di sbagliare, per poi consegnare alle fauci dei lettori solo una versione completa e corazzata dell'opera.

Con la diffusione del «modello Netflix» e con l'arrivo sul mercato di altri servizi on demand come Hbo Now e Amazon Prime, anche gli autori di serie tv dovranno imparare a tenere chiuse le porte delle loro *writing room*. Contrariamente a quanto si pensi, stando ai dati raccolti da Netflix, il primo episodio pilota non è sufficiente ad agganciare saldamente lo spettatore, che generalmente non si appassiona a una serie prima della metà della stagione d'esordio. Ma se da un lato la trasmissione dilazionata esponeva le serie tv del passato al rischio di perdere spettatori alle prime curve, dall'altro consentiva di monitorare costantemente la reazione degli spettatori, il che permetteva agli *showrunner* di serie come *Lost* e *Dexter* di allungare il brodo senza timore di perdere una fetta troppo grossa di pubblico. Con il modello tutto-in-uno, invece, gli autori sono costretti a concepire l'intera serie (o quantomeno la prima stagione) senza poter intervenire sulla storia in corso d'opera.

Tra le nuove serie in arrivo il prossimo 22 ottobre con Netflix, una delle più valide è *Bloodline*, torbido dramma familiare ambientato nelle Florida Keys.

Pur senza rinunciare a colpi di scena e ganci narrativi, gli autori hanno dovuto articolare fin da subito una storia di circa 13 ore, con risultati sorprendenti. *Bloodline* ha il respiro di un romanzo di Philipp Meyer, tanto che i singoli episodi assomigliano più ai capitoli di un libro che alle puntate di una serie tradizionale, tuttavia, la mole di flashback e ricapitolazioni tradisce ancora una sostanziale mancanza di fiducia nella capacità dello spettatore di orientarsi da solo.

È interessante notare come lo stesso invece non accada in una serie come *Mad Men* che, pur essendo prodotta e distribuita secondo i canoni tradiziona-

li, fa tranquillamente a meno di queste stampelle narrative. Se il modello Netflix riuscirà a imporsi, gli autori televisivi potranno rinunciare al didascalismo e alla facile suspense, concentrandosi maggiormente sulla caratterizzazione dei personaggi e sulla solidità della struttura narrativa. Non solo, sarà possibile diversificare il numero e la lunghezza dei singoli episodi, assecondando un ritmo più consono alla storia narrata. Certo, magari queste risulteranno poco accessibili per gli spettatori meno allenati, ma gratificheranno quelli più esigenti. Uno scarto che, curiosamente, ricorda quello che divideva i lettori all'epoca dei romanzi d'appendice.



NETFLIX

A NETFLIX ORIGINAL SERIES

BLOODLINE

«I miei libri nascono da dolore e solitudine»

Intervista al grande «visionario». Antonio Moresco, a cui la Sorbona dedica un convegno di studi, punta a una scrittura sempre più estrema, svincolata dal mercato: «Ho l'ambizione di creare qualcosa di mai visto prima»

Andrea Emmanuele Cappelli, «Libero», 11 ottobre 2015

Antonio Moresco è uno dei più importanti scrittori italiani contemporanei. La sua opera ruota intorno alla Trilogia dell'increato (*Gli esordi*, *Canti del caos*, *Gli increati*, pubblicati da Mondadori): dopo oltre vent'anni di continui rifiuti da parte delle principali case editrici italiane («Mi sentivo come un sepolto vivo», confesserà anni dopo in *Lettere a nessuno*) oggi le sue opere hanno suscitato l'attenzione nazionale e internazionale. I prossimi 19 e 20 luglio, non a caso, la Sorbona di Parigi ha indetto un convegno incentrato sulla sua attività di scrittore («Antonio Moresco, une écriture visionnaire»).

Dopo l'uscita di Gli increati (marzo 2015) ha dichiarato che il suo desiderio è quello di scomparire, di «tornare sottoterra». È la fine dello scrittore Antonio Moresco? Non sto tirando i remi in barca. È solo che, dopo il giro di boa e il salto di dimensioni e di piani di *Gli increati*, non posso andare avanti come se niente fosse. Adesso sono anch'io dentro quel magnete e anche il resto della mia vita è da conquistare, inventare e increare. Non posso sapere adesso cosa succederà.

Cosa vorrebbe fare negli anni che la separano dalla morte?

Vorrei, nella solitudine, conquistare un'ulteriore libertà, vorrei fare come quei pittori e quei musicisti del passato che, dopo avere messo al mondo il grosso della loro opera, hanno strappato ancora qualcosa di mai visto prima alla prigione e al buio della vita e del mondo, per inquietudine, per lacerazione, per ardimento personale e segreto: pittura

che non riesce più a stare dentro se stessa, musica da camera estrema. Ecco, questo è ciò che penso in questo momento e che mi sento di dire. E pazienza se qualcuno si scandalizzerà e si straccerà le vesti. Che se le stracci pure!

Ha scritto opere monolitiche di oltre mille pagine e romanzi veloci di un centinaio di pagine, con la stessa disinvoltura. Come si spiega queste due attitudini apparentemente antitetiche di scrittura?

Non lo so. Si vede che certe volte ho bisogno dell'immersione lunga, certe altre dello scatto, della sortita. A me sembra che la velocità e la lentezza non siano in contraddizione tra loro ma che siano tutte e due dentro qualcosa d'altro. Ci sono romanzi come *Canti del caos* che ho scritto in 14 anni e altri come *La lucina* che ho scritto in 14 giorni. Ma se sei dentro questo qualcosa d'altro, il tempo si ferma, non c'è più, e 14 anni e 14 giorni sono la stessa identica cosa.

Nel 2013 ha scritto di getto un romanzo breve intitolato La lucina che ha commosso molti lettori (conquistano il pubblico francese). Secondo lei perché ha catturato i cuori? Forse perché tocca qualcosa di molto profondo che c'è dentro di noi, perché tutti noi ci portiamo dentro il bambino che eravamo e che abbiamo ammazzato per poter far vivere l'adulto, perché il mondo ci ha detto che solo così avremmo potuto crescere e diventare adulti. Questo piccolo romanzo racconta il viaggio estremo che occorre fare per poter incontrare quel bambino e poterci ricongiungere con lui.

Tutta la sua opera è permeata da un grande senso di solitudine e sofferenza. Van Gogh diceva: «Sia nella figura che nel paesaggio vorrei esprimere non una malinconia sentimentale, ma il dolore vero». Anche lei crede che il dolore e la solitudine siano il cuore profondo dell'esistenza?
Mi riconosco molto nelle parole di Van Gogh, che mi è stato vicino durante i miei lunghi anni di solitudine e rigetto da parte dell'editoria e mi ha dato la forza e la luce per non arrendermi. Mi viene da confrontare queste parole con le convinzioni tipiche di questa epoca e frutto della sua visione superficiale e terminale, e cioè che il dolore è una cosa da evitare e da eliminare, che il dolore è sterile, che quello che conta è vivere a lungo e senza pensieri, tirare a campare. Invece a volte è proprio lì che dobbiamo scendere per incontrare il cuore del mondo e per incontrare noi stessi.

Oggi lei è uno dei pochi scrittori che porta avanti un'idea di letteratura svincolata da logiche di mercato, rifiutando l'idea di target e di genere letterario. Crede che il suo modo di agire la ripagherà, in futuro?

Non lo so e non è questa la motivazione del mio agire. Faccio quello che sento di dover fare e che non posso non fare. Non per eroismo ma perché sono una persona che arde. L'unica cosa che desidererei, ben più del riconoscimento di quanto sto facendo e cose simili, è di arrivare con la mia fiamma a quella che c'è anche al centro delle altre vite e delle vite di quelli che mi leggono e leggeranno, per ardere insieme in una sola fiamma. È questo il sogno profondo della letteratura.

Lei sostiene, come Cervantes, che realtà e immaginazione non siano nettamente separate, ma intrinsecamente connesse. Può spiegare questo concetto?

*«Faccio quello che sento di dover fare
e che non posso non fare.
Non per eroismo ma perché sono
una persona che arde.»*

Come si fa a tenere separati questi due piani che sono invece così compenetrati l'uno nell'altro? Come si fa a dire che il mondo è tutto dentro uno specchio e che solo ciò che si vede dentro lo specchio è il mondo? Lo si può fare, certo, ma solo a prezzo di un'amputazione profonda sia della realtà che dell'immaginazione e della vita stessa. Realtà e immaginazione sono dentro la stessa cosa e sconfinano continuamente l'una nell'altra moltiplicandosi. Tenere astrattamente separati questi due piani è tipico di questa epoca e dell'idea orizzontale che ha della vita e anche della letteratura intesa solo come riporto e residuo di ciò che si vede nello specchio separato della cosiddetta realtà.

Nella sua opera è tornato alla concezione omerica di «arti unite», di compenetrazione di verso, prosa, musicalità. Come mai ha deciso di optare per questa scelta così ambiziosa?

Non è una scelta, non si è mai presentata come una scelta. Semplicemente non ho più voluto stare dentro la prigione che per secoli tutte le figure normalizzatrici, compresi i loro ultimi epigoni senza fede, hanno allestito per gli scrittori e i poeti e per la letteratura. Non ce la facevo più a stare là dentro e ho segato le sbarre. D'altronde non è quello che hanno sempre fatto gli scrittori, fin dall'inizio? Non solo in Omero o in Dante c'è contemporaneamente poesia, narrazione, romanzo, visione della vita e del mondo, pensiero... ma anche in romanzieri come Cervantes, Melville, Dostoevskij, Kafka... nelle loro opere vivono in modo radicalmente connesso e moltiplicatorio espansione romanzesca, sentimento, pensiero, poesia, canto... per questo la loro visione è più profonda e completa. In loro non c'è solo una concatenazione astratta e separata di pensieri o un'immagine altrettanto separata e fissata della realtà, o meglio dello specchio della realtà in cui bisognerebbe accettare di stare come in una prigione e dove bisognerebbe imprigionare anche gli altri.

Spesso ha dichiarato che il suo ruolo di scrittore è quello di «tramite», attraversato e mosso da una forza più grande di lui. È il ritorno delle antiche muse che

ispirarono poeti del passato come Esiodo o questa forza è un «qualcosa d'altro»?

Lo so che qualcuno ritiene che queste cose non si possono più dire, che la letteratura si esaurirebbe nella sola dimensione dell'artigianato dove gli scrittori possono solo lavorare su materiali pregressi come gli orologiai con le loro rotelline... È questo il bon ton di questa epoca, a cui si vorrebbero uniformare tutti e tutto. Ma le cose non stanno così. Io sento di non essere solo predeterminazione ma di essere anche un tramite di qualcosa di più grande di me che mi contiene e che può moltiplicarmi, oltrepassarmi e spiazzarmi, tanto che mi sono paragonato a un povero asino che trascina un carretto che non sa cosa porta. Gli antichi, parlando della Musa che li ispirava, si esprimevano in modo ingenuo che magari adesso può essere facile compatire e deridere da parte di chi crede di saperne di più. Però, attraverso questa loro presunta ingenuità, ci stavano invece dicendo una cosa profonda e vera: che loro non erano tutto, che il loro cervellino separato non era tutto, che erano un tramite anche di qualcosa d'altro che li oltrepassava, che attraverso di loro stava parlando anche un'altra voce.

Lei dice che il periodo migliore per scrivere è «quando sei con le spalle al muro». Perché?

Perché se sei con le spalle al muro non puoi arretrare. Perché puoi solo spostarti in avanti.

Lei crede che la letteratura sia la stessa cosa che ha animato i canti degli aedi, dei poeti antichi e che – passando da Dante e dai moderni – sia giunta fino ai giorni nostri? O esistono tante letterature, ciascuna di esse espressione del proprio tempo?

Oggi viviamo nell'epoca delle specializzazioni e delle vivisezioni, e tutto sembra esaminato a pezzi, come si esamina una parte di corpo amputato durante le autopsie. Avviene questo anche per la letteratura. Ma non bisogna esaurire tutto nella sua storicizzazione e periodizzazione e nelle tabelle delle cosiddette poetiche, per di più riciclate come quella di «realismo» adesso tanto in voga. È anche questo frutto di un'idea astratta e inerte non solo della letteratura ma anche

«[...] le persone giovani hanno un orizzonte d'attesa ancora aperto, un angolo visuale molto largo. Si aspettano ancora qualcosa dalla vita, e anche dalla letteratura»

della vita e del tempo, in cui si esprimono volontà di disinnescare l'incontrollato e l'ignoto, ignoranza e paura, anche rispetto a ciò che ci stanno dicendo da tempo gli antropologi, i fisici e gli astrofisici.

Lei ha affermato di cercare un lettore affamato e assetato, un lettore che non sia appagato. Crede che esista ancora questo genere di lettore?

Se non esistesse più questo tipo di lettore, ma anche di essere umano, allora per noi e per la nostra specie tutto è perduto.

I fisici ci dicono che della nostra vita e della materia conosciamo una parte piccolissima, il 5 per cento. Lei crede di essere riuscito a fare luce almeno su una piccola parte dell'ignoto tramite la sua opera?

L'unica cosa che posso dire per tentare di rispondere a questa domanda è che mi pare di non aver mai accettato gli artificiali confini, di essermi sempre spinto al limite, soprattutto nelle ultime cose che ho scritto, di aver sempre cercato di forzare e sfondare le pareti della prigione in cui sono segregati i nostri cuori, le nostre menti, i nostri saperi e la nostra vita. Se poi ci sono riuscito o meno, non sta a me dirlo.

La sua opera è emersa anche grazie all'apporto e al sostegno attivo di lettori giovani, ventenni che ne parlavano in maniera entusiastica dentro i meandri del web e scrivevano tesi di laurea. Come si spiega questo fenomeno? Forse perché le persone giovani hanno un orizzonte d'attesa ancora aperto, un angolo visuale molto largo. Si aspettano ancora qualcosa dalla vita, e anche dalla letteratura. In loro realtà e immaginazione sono ancora una cosa sola. Speriamo che continuino a esserlo, speriamo che non si facciano fottere, che non si arrendano, che non accettino l'idea che quello

che abbiamo di fronte sia l'unico possibile modo di vivere su questo piccolo pianeta sperduto tra le galassie che, andando avanti così le cose, non sopporterà più a lungo la presenza della nostra specie folle, ottusa e rapace.

Le sue opere stanno cominciando a essere tradotte all'estero, in paesi come Francia, Germania, Spagna e all'inizio del nuovo anno anche negli Stati Uniti. Come hanno reagito e come pensa che reagiranno in futuro i lettori di altre nazioni alla sua opera?

Quello che per il momento posso dire è che, mentre in Italia ho avuto l'accoglienza che ho avuto, all'estero le cose stanno andando in tutt'altro modo. Il mio primo libro uscito un po' di tempo fa in Germania (*Gli esordi*) è stato premiato come migliore traduzione dell'anno, il mio primo libro uscito in Francia l'anno scorso (*La lucina*) è stato accolto con grande calore e stupore da librai e lettori ed è stato finalista al premio Médicis. Inoltre è stata aperta pochi mesi fa a Parigi una libreria che ha scelto come nome il titolo di questo mio piccolo libro, e questo ottobre la Sorbona organizzerà un convegno dedicato alla mia opera... Perché succede questo? Perché in Italia sono stato tenuto così a lungo sottoterra e poi, quando sono emerso, sono stato trattato per lo più come una specie di intruso che non doveva nascere? Provo dispiacere a dire queste cose, perché io amo profondamente il mio paese e ancora di più la sua lingua.

Antonio Moresco e la sua opera hanno polarizzato la critica, ufficiale e no. Da una parte c'è chi la considera un vittimista, autoproclamatosi scrittore di culto. Dall'altra c'è chi è pronto a scommettere tutto sul suo

«D'altronde non è la prima volta che i critici non si accorgono di quello che hanno sotto il naso e che ci arrivano prima i lettori e gli altri scrittori.»

indiscutibile valore di scrittore. Nessuno resta indifferente. Come interpreta queste due reazioni opposte?

Non lo so... c'è stato un momento in cui mi si è persino imputata come una colpa il fatto che ci fossero lettori e anche qualche raro studioso e critico che credevano molto nel mio lavoro di scrittore e che non avevano paura a dirlo pubblicamente. Come se così il gioco non fosse valido, come se, per essere valido, dovessero esserci solo quelli che mi sparavano addosso, visto che le regole del gioco le avevano stabilite loro... Ci sono ancora adesso persone che vanno in furore appena sentono il mio nome, come il toro quando vede il rosso, come il cane di Pavlov. Allora scattano piccole battute, offese gratuite, sarcasmi, secondo il peggior costume italiano. Il tutto per un'idea preconcetta, per il trascinarsi di cliché, di luoghi comuni che vengono ripetuti per inerzia e che non hanno niente a che vedere con me e con i miei libri. O forse perché – anche se non mi conoscono veramente come scrittore e hanno al massimo «compulsato» i miei libri senza capirli – colgono comunque una diversità che è per loro evidentemente intollerabile. D'altronde non è la prima volta che i critici non si accorgono di quello che hanno sotto il naso e che ci arrivano prima i lettori e gli altri scrittori.

All'interno dei suoi libri vengono spesso rappresentate masse di persone (vive e morte) che compiono lunghe migrazioni, alla ricerca di un loro posto nel mondo. Cosa pensa del fenomeno dei migranti, al centro del dibattito internazionale per via della delicata situazione in paesi come Libia e Siria?

Durante un lungo periodo della mia vita sono stato anch'io uno che ha dovuto vivere come un vagabondo e che ha conosciuto la povertà e il bisogno, perciò non ho la puzza sotto il naso e capisco le tremende ragioni della disperazione, della miseria e della fame. Anche la mia famiglia ha conosciuto miseria, dolore e diaspore, come racconto in un libro intitolato *I randagi*. E per di più in questi anni, dopo una serie di lunghi cammini a piedi attraverso l'Italia e l'Europa, ho dato vita con altri a una piccola «Repubblica nomade». Perciò può capire come la penso. Io non sono vissuto al caldo, con le spalle e il culo coperti,

ho dovuto soffrire e combattere. Perciò capisco chi deve combattere duramente per cercare un proprio spazio nel mondo ed è disposto persino ad affrontare la morte per cercare fortuna e salvezza. È un problema epocale, che crescerà sempre più nel futuro, anche in seguito alle mutazioni climatiche e ambientali che rimetteranno drammaticamente in movimento i nostri assicuranti schemi fissi su stanzialità e nomadismo così come si sono configurati in questa epoca e in questa parte del mondo e che ci costringerà, volenti o nolenti, a cambiare le nostre prospettive e visioni se vorremo inventarci un nuovo futuro, perché siamo tutti migranti e naufraghi nello spazio. Le battute e gli slogan xenofobi più o meno mascherati servono a poco, se non a raggranellare qualche voto tirando fuori la parte peggiore delle persone e la loro paura.

Che cosa occorre fare per fronteggiare il problema?

Occorrono invece, insieme alla concretezza e alla capacità di discernimento, coraggio di fronte alle

nuove sfide che ci attendono, capacità di invenzione e visione. Mi fa orrore questo clima di ottusità e intolleranza che viene alimentato per ragioni di breve respiro. E – parlando sinceramente e fuori dai denti – mi dà il voltastomaco questa destra piccolo borghese incattivita e frustrata che crede che mettendo la testa sotto la sabbia si possano affrontare i giganteschi problemi ma anche le gigantesche opportunità che abbiamo di fronte, che delega le proprie frustrazioni e paure a chi millanta soluzioni tanto facili quanto impossibili. In cui non è rimasto assolutamente più nulla di una concezione del mondo che potevano avere certe forme antiche di destra, nutrite di una visione drammatica, elettiva ed eroica della vita e che riuscivano a comprendere anche l'altro combattente e persino il nemico. Aristocratica in senso forte, che vuole dire essere severi con se stessi e indulgenti con gli altri. Mentre questi qui sono invece indulgenti con se stessi e severi con gli altri.



Se i libri fuori commercio sono salvati dall'ebook

Si chiama Laurana Reloaded ed è una collana tutta digitale dedicata al «recupero» di volumi italiani degli anni Ottanta-Duemila meritevoli, ma spariti

Stefania Vitulli, «il Giornale», 11 ottobre 2015

Anni di appetiti e frustrazioni ripetute perché quel che cerchiamo non esiste più e forse addirittura non esisterà mai più: i libri vanno fuori catalogo a velocità insostenibili per un mercato anche solo potenziale e però qualcuno continua a desiderarli.

I grandi editori non ci pensano o non ci vogliono pensare e gli editor in gamba sono affaccendati a coccolare i titoli da classifica, selezionare esordienti e spedire romanzi ai premi letterari. E così l'idea intelligente viene circa due anni fa a un editore milanese piccolo piccolo che però ha energia da vendere. Laurana, nato nel 2010 dalla mente di Lillo Garlisi (quello di Melampo, l'editrice della «società civile») e che conta tra i pilastri Giulio Mozzi (che ci tiene la sua Bottega di narrazione con videolezioni), pensa a una collana fatta di libri «recuperati» dai cataloghi dei marchi big, storici o di tendenza, tra cui Feltrinelli, Rizzoli, Einaudi, il Saggiatore, minimum fax. Il nome è Reloaded. Nel senso popolare di titoli «ricaricati» in un catalogo di vendita dopo essere stati «scaricati» dai loro cataloghi originali. Anche se in questo caso per essere venduti dovranno essere «scaricati» di nuovo, ma in senso digitale.

La collana Laurana Reloaded, infatti, prevede che i recuperi avvengano solo in formato ebook. Ebook supercurati e prefati, messi in lista in virtù della loro storia e delle medaglie conquistate sul campo o della fortuna potenziale che ai tempi dell'uscita non avevano avuto modo di dimostrare. Ma pur sempre ebook. E quindi, secondo alcuni, «meno libri» dei loro fratelli cartacei. Una triangolazione così, in editoria, ancora non si era vista. Forse potrebbe essere l'idea

del secolo, forse qualcosa che nasce e muore con il suo creatore. Sta di fatto che, dopo peana interminabili per dire che in Italia non si legge, si scopre che ci sono ottime nicchie da sfruttare che potrebbero diventare mainstream.

«Il fatto che trovi il titolo che cerchi e lo ottieni in 30 secondi: è quello l'importante, è quello che dovrebbe interessare l'editore, ma in Italia si fa fatica a capirlo», ci spiega Marco Drago, curatore di Reloaded, a sua volta scrittore oltre che conduttore radiofonico. «Tanto che anche questa collana è partita in maniera social». Quindi dal basso, non dalla mente dei curatori blasonati delle grandi sigle. «Tutto è nato da un mio post su Facebook nel 2013 in cui mi chiedevo come mai gli editori non pensano a sfruttare il mercato del libro digitale per rendere disponibili i titoli che già fanno parte del loro catalogo ma sono fuori commercio. Libri magari bellissimi, che se hai fortuna trovi su Amazon o Ibs nelle ultime copie cartacee disponibili. L'ebook come “back”, come magazzino per non avere mai titoli irraggiungibili. Dopo il post, Laurana mi ha contattato per sapere se desideravo lavorare a una collana che faceva proprio quello: titoli fuori commercio o di difficile reperibilità, italiani, dagli anni Ottanta ai Duemila, di cui io sono specialista. Libri che così possono restare “coperti” dal digitale anche fino alla fine dei tempi».

La collana prevede un titolo al mese, che a prezzo pieno va online, distribuito da Bookrepublic, a 4,99 euro di media e nei giorni di promozione anche un euro e 99: arrivati a un centinaio di download, il costo

dell'operazione per ogni singolo titolo è ripagata. Per ora i titoli usciti sono 20, tra gli autori nomi noti come Piersandro Pallavicini, Giulio Mozzi, Dario Voltolini, Nicoletta Vallorani e autori di culto come Roberto Alajmo, Ernesto Aloja, Matteo Giallizzo, Paolo Grugni. Il meccanismo è appunto inedito: se l'editore di riferimento non ha digitalizzato il titolo, Reloaded lo chiede direttamente all'autore, che ha tutto il diritto di cederne i diritti digitali, specie se il libro ha più di 5 anni, visto che allora non erano nemmeno previsti nei contratti.

«Quando abbiamo cominciato c'era il deserto», spiega Drago. «Adesso quando chiedo all'autore se mi dà il vecchio titolo per farci un ebook, risponde sempre più spesso: "L'editore me lo ha già promesso". Quindi qualcosa si è mosso o abbiamo mosso. I criteri con cui scelgo gli autori? Per cominciare, il gusto personale: alcuni di questi titoli mi avevano colpito alla loro uscita, come *Forme d'onda* di Voltolini, un Feltrinelli di vent'anni fa considerato un capolavoro dagli addetti ai lavori, ma non da Feltrinelli, evidentemente. Di Voltolini ora faremo anche *Rincorse* che usci per Einaudi. Mi guida anche la vendibilità, come nel caso di due oggi sessantenni, ex "giovani scrittori italiani" che hanno vita editoriale florida: Fulvio Abbate, che faremo a fine novembre con *Oggi è un secolo*, e Gaetano Cappelli, di cui renderemo scaricabile all'inizio del 2016 *I due fratelli*. O come nel caso di Walter Fontana, noto per essere, oltre che scrittore, l'autore di molti testi di Aldo, Giovanni e Giacomo, di cui abbiamo pubblicato quest'estate *Non ho problemi di comunicazione*. Poi anche l'importanza che il titolo ebbe a suo tempo: ricordo *Diario di bordo della rosa*, di Flavio

Santi, che abbiamo fatto la scorsa primavera. Quando uscì, per Pequod nel 1999, aveva fatto gridare al miracolo Arbasino, Busi, Consolo, Siciliano. Gli scrissero, e quelle lettere inedite le abbiamo aggiunte all'edizione ebook, insieme al risvolto originale di Michele Mari».

Tra i titoli già usciti e più scaricati ci sono *Cargo*, di Matteo Giallizzo, forma sperimentale di narrativa d'avanguardia con tratti di commedia; *I compagni del fuoco* di Ernesto Aloja, suo esordio per Rizzoli, di attualità estrema perché satira di un progressismo politicamente corretto in cui la famiglia accetta l'appel che il terrorismo islamico ha sul proprio figlio, e il suo arruolamento; *Nel baco del calo del malo* di Massimiliano Griner, storia di infanzia in una Milano proletaria degli anni Settanta e unico romanzo di uno storico esperto di destra italiana ormai molto noto.

Il prossimo titolo di Reloaded sarà *Una strana forma di anestesia chiamata morte* di Giallizzo, mentre per fine ottobre è previsto *Tritolo* di Giacomo Sartori, trasfigurazione cruenta di elemento di cronaca su un serial killer dell'Alto Adige e ritratto del terrorismo dinamitardo locale che faceva saltare i tralicci per ottenere l'indipendenza oltreiché di una subumanità isolata nella natura. E a fine anno arriverà *Condividere* di Chiara Tozzi, scrittrice e sceneggiatrice, che qui propone storie d'amore e di donne in interni di famiglia: «Un Carver italiano al femminile di cui vorremmo fare tutti i libri. Una cui il compianto Manlio Cancogni, all'uscita del libro, scrisse la prefazione», chiosa Drago. «Una scrittrice che in un paese di lettori sarebbe nota e apprezzata e che meriterebbe di più. Ma in sostanza tutti questi autori avrebbero meritato di più».

*«Il fatto che trovi il titolo che cerchi
e lo ottieni in 30 secondi: è quello l'importante,
è quello che dovrebbe interessare l'editore,
ma in Italia si fa fatica a capirlo.»*

Karl Ove Knausgård: «Lo confesso, come scrittore sono morto»

Per alcuni campione di narcisismo letterario, parla l'autore norvegese dei 6 volumi sulla propria vita, in Italia per ritirare il premio Malaparte: «Finita l'autobiografia non so cosa dire»

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 12 ottobre 2015

Per essere uno che ha scritto tanto di sé stesso, ha l'aria introversa. L'uomo che viene dal freddo arriva all'incontro romano vestito di nero, giacca e t-shirt. Karl Ove Knausgård accende una sigaretta. Si comincia. Alla fine dell'intervista il pacchetto è quasi vuoto, lui si accarezza il ciuffo biondo, ricordo del suo passato da rocker, ed ammette: «Ho cercato di catturare la vita ma non ci sono riuscito. Adesso basta parlare di me stesso».

Lo scrittore norvegese, nato a Oslo nel 1968, è in Italia per ritirare il premio Malaparte e per presentare *La mia battaglia*, sterminata opera autobiografica in 6 libri. Nel nostro paese è appena uscito il terzo, *L'isola dell'infanzia* (Feltrinelli), in cui racconta i primi anni della sua vita sull'isola norvegese di Trømoya.

Come per i precedenti, fatti e nomi sono veri. Knausgård è un miniaturista del quotidiano, descrive anche quante volte viene messo il bollitore sul gas. La sua messa a fuoco è iperrealista, ingigantisce ogni particolare. Ma alla fine tutto turbinia intorno all'Io.

Sei libri per raccontare la sua vita. Non crede di peccare di narcisismo?

È sicuramente un rischio, ma anche se parlo di me, questa è letteratura. Volevo essere autentico. All'inizio ho provato a lavorare con la fantasia, a inventare, ma non ci sono riuscito. Così ho scelto questa seconda strada, forse più sciocca ma molto più vera.

Non le piace immaginare mondi lontani?

Ho sempre utilizzato la letteratura come una via di

fuga. Da bambino leggevo tantissimo. Jules Verne o Jack London mi trasportavano in altri luoghi. Quando ho iniziato a scrivere romanzi, la letteratura ha continuato a rappresentare un altro posto, lontano da me e dal mio contesto. Ma con questo libro non volevo più fuggire.

Però il risultato è che parla solo di sé stesso.

Quella che alla fine si viene a creare è un'immagine di me, non sono io. All'inizio pensavo che sarebbe stato orrendo scrivere di me stesso, ma mi sono liberato. Scrivendo si perde l'Io, ci si butta fuori da sé stessi, s'ingaggia una lotta. La mia battaglia è ordinaria, riguarda le cose di ogni giorno, i nostri piccoli fallimenti.

Cosa farà dopo? La sensazione è che lo scopo di questa sua lotta sia smettere di scrivere.

È vero. Il sesto volume si conclude con il suicidio letterario del narratore. L'ultima frase è: «Sono proprio felice di non essere più uno scrittore». Il progetto autobiografico si chiude qui. Spero di riuscire a scrivere un romanzo di narrativa completamente inventata, ma sarà molto faticoso. In Norvegia sta per uscire un libro di testi brevi. Non saprei dire a che genere appartenga, parlo della luna, di sesso, di uno spazzolino da denti.

Ma si può riuscire a scrivere il libro di una vita?

Ci sono scrittori che usano immagini simboliche, come fa Melville con *Moby Dick* o Kafka con *Il processo*. E altri, come me, che annotano dettagli. Sono

consapevole però di restituire solo un'impressione della totalità. L'*Ulisse* di Joyce racconta una sola giornata ma crea l'idea di una totalità.

Dunque è una sconfitta?

In un certo senso. La vita è imprendibile nella sua interezza. Quando ero giovane ho seguito un corso di scrittura. Ci insegnavano a eliminare dal testo le cose che non funzionavano. Era alla fine degli anni Ottanta e si seguiva il minimalismo. Tutto doveva rispondere al principio dello sfrondare. Ci ho provato per tanto tempo, non mi riusciva. Fino a quando, a 26 anni, ho deciso di fare il contrario, di aggiungere. Avevo appena finito di leggere Proust.

Il suo lavoro è stato paragonato alla Recherche.

Per molti versi è il contrario di quello di Proust. Il mio libro è semplice, diretto. Proust è estremamente sofisticato, perfetto.

Nel romanzo racconta come imburra una fetta di pane e come va al bagno. Sembrano dettagli inutili, perché le piacciono?

Sono inutili perché l'esistenza è fatta di cose inutili. Quando è morto mio padre guardavo il suo corpo senza vita come un oggetto estraneo. Mettevo a fuoco le cose che erano nella stanza, non trovavo un significato a ciò che era successo. Era come se il mondo si andasse dissolvendo in tutta una serie di piccoli dettagli.

Per questo ha raccontato tutto, per sopportare il dolore, per oggettivarlo?

La scrittura ti obbliga a rivivere il dolore. Nel secondo libro racconto di quando mia moglie era stata ricoverata in ospedale dopo la nascita del terzo figlio. Aveva avuto un esaurimento nervoso. Nello scriverne piangevo. Ma quando ho inviato ciò che avevo scritto al mio editor mi sono sentito dire che non funzionava, che dovevo scavare più in profondità. L'ho riscritto, ho pianto di nuovo, ma non era ancora buono. Allora l'ho riscritto una terza volta. È quello che metti sulla pagina che conta, solo quello.

Ha scritto 3.600 pagine in 3 anni. Per raccontare la propria vita ha dovuto rinunciare a vivere?

Ho passato il tempo seduto in una stanza. Mi svegliavo tra le quattro e le cinque e mi mettevo a scrivere mentre i bambini dormivano. Poi li portavo a scuola e, tornato a casa, riprendevo a lavorare. Non ho avuto una vita sociale. Sì, per scrivere non ho vissuto.

Alla fine di uno sforzo titanico di questo tipo, lei si conosce?

Conoscermi non era il mio scopo. Il mio scopo era scrivere un romanzo. L'ho fatto attraverso un gioco di specchi, una catena di self: dentro un self ce n'è un altro e poi un altro ancora... Ma se vuole una risposta, no, non mi conosco.

«Quando ero giovane ho seguito un corso di scrittura. Ci insegnavano a eliminare dal testo le cose che non funzionavano. Era alla fine degli anni Ottanta e si seguiva il minimalismo. Tutto doveva rispondere al principio dello sfrondare. Ci ho provato per tanto tempo, non mi riusciva. Fino a quando, a 26 anni, ho deciso di fare il contrario, di aggiungere.»

Uno scrittore ti salverà

Prima gli eroi erano i protagonisti delle storie, oggi sono gli scrittori:
considerazioni sul Nobel a Svetlana Aleksievič

Giordano Tedoldi, rivistastudio.com, 12 ottobre 2015

Quando ho ascoltato la delegata dell'Accademia svedese annunciare che il premio per la Letteratura 2015 andava a Svetlana Aleksievič, «for her polyphonic writings, a monument to suffering and courage in our time», ho pensato che avevano un certo talento per dare motivazioni plastiche, gli accademici. Fossero tutte così le bandelle e le quarte, almeno le mie. Suffering and courage: è lo spirito del tempo, è lo schema del millennio apocalittico, del mondo che sta cedendo, dell'uomo sempre più regredito allo stadio di natura, dello scontro di civiltà, delle città in mano ai tentacoli delle mafie, e della morale, laica e religiosa, che è, come i Cenobiti di Hellraiser, «angels for some, demons for others». Siamo tornati manichei, o forse lo siamo sempre stati e sempre lo saremo: i cattolici romani e Sant'Agostino si erano sbagliati. Si pensa che manicheismo voglia dire separazione netta dei buoni e dei cattivi: errato, tutti gli uomini, nel manicheismo, sono impastati di materia e spirito, tenebra e luce, queste sì in netta opposizione. È una distinzione metafisica, non individuale. Ed è in buona approssimazione la visione dominante in quella forma di ideologia abusiva che è l'arte letteraria: la potremmo chiamare letteratura eroica, perché è così che oggi l'antica metafisica torna, annunciata da eroi anelanti alla Luce, che cantano lodi a libri di altri eroi, che scrivono di martiri, in cui non si muore mai ma si agonizza, e non si è mai uccisi da un infarto a letto ma divorati da guerriglieri stupratori e cannibali (i quali solo nel migliore dei casi non obbligano a loro volta le vittime a nutrirsi delle

carni dei loro parenti sterminati), oppure contaminati da radiazioni che ti fanno cacare feci mucose e sanguinolente 25-30 volte al giorno.

Sono esempi presi da *Congo* (Feltrinelli) di David van Reybrouck e *Pregghiera per Černobyl'* di Svetlana Aleksievič (e/o, tradotto da Sergio Rapetti, il traduttore dei *Racconti di Kolyma* di Salamov). Centrale nella letteratura eroica, come per tutte le eresie estreme, è l'ossessione per il corpo. Le torture mentali, dalle piccole nevrosi alle croci psichiche, sono, invece, turbamenti piccolo-borghesi senza valore. Una ragazza schizofrenica – uso il termine con cautela, sapendo che non tutti lo approvano – che passa per tutti i cerchi dell'inferno poiché è un inferno puramente psichico, non ha alcun interesse per uno scrittore eroico. Gli interesserà semmai come si è coperta di sfoghi la sua pelle a causa dell'azione degli psicofarmaci e come è stata fatta a pezzi dopo l'impatto con il convoglio sotto il quale si è uccisa, o alla fine della caduta dal settimo piano. La letteratura eroica è una letteratura di superficie, e una certa dimestichezza con la body-art fa parte dei suoi ferri del mestiere; anzi, si potrebbe persino coniare la seguente regola: se una letteratura è di superficie, cioè epidermico-corporale, se descrive il corpo come in una lezione di anatomia ai tempi di Harvey, è eroica. Questa ossessione fisica e sensoriale vale innanzitutto per i corpi nelle loro opere, ma si riflette e origina dal loro proprio corpo di autori. Gli scrittori eroici hanno un cervello, non una mente. Avvertono emozioni a partire dallo stomaco, e parlano solo di ciò che hanno visto, annusato, tastato, e quanto più

la percezione è restituita nella sua pura nudità, senza confusioni intellettuali, e quanto più è rivoltante, tanto più è eroica. Sono i frenologi della narrativa. In ultima istanza ciò che interessa la letteratura eroica è il destino – di dannazione – dei corpi. E loro stessi, gli scrittori, incarnano volontariamente o involontariamente, assumendolo con l'esilio, la reclusione scortata, la tragicità del ruolo di vittime predestinate. Lo scrittore eroico si presenta come una medaglia: su una faccia ha una storia di sopravvivenza all'orrore, sull'altra un teschio e un *memento mori*, *et in Arcadia ego*. Una bivalenza riassunta dalla circostanza che i corpi fino all'ultimo, fino al Calvario, tentano la resistenza codificata nel loro destino genetico. Ecco acquistare eccezionale rilievo l'atto di coraggio, l'azione esemplare che può essere imitata nella vita, non sulla pagina (ma che verrà imitata anche sulla pagina). Ecco la ricerca battagliera non di molli lettori di romanzi, ma di militanti che letto, anzi, vissuto il libro eroico, si applichino a seguirne l'insegnamento, a imitare le prove di sofferenza e coraggio, a scolpire anche loro monumenti alle virtù, per «dare voce» ai dannati colpiti da quegli orribili castighi voluti, per procura, da Stalin o da un boss del narcotraffico, ma in realtà da un fato tragico e imperscrutabile che approfitta della semplice potenzialità dei corpi di essere straziati.

Di fronte a questa disperata lotta tra Luce e Tenebre, i parti della letteratura, protesta Roberto Saviano, sono «acquerelli della fantasia». Perché si badi: la letteratura eroica non è una truffa, non è un brutto sogno. Ciò di cui parla è reale, e persino la questione di quanta fedeltà, quante ricerche sul campo, quanta onestà deontologica venga dispiegata rispetto a quel reale, è questione di lana caprina, influente solo per la credibilità degli autori, che ci tengono in maniera inversamente proporzionale alla qualità dei loro libri. Come potrebbe essere una truffa parlare delle sofferenze dei deportati di Kolyma? Dei contaminati di Černobyl'? Del sangue del nemico bevuto in Congo? Come potrebbe rivelarsi solo la costruzione di un'ossessione fittizia allo scopo di vendere milioni di copie o vincere il Nobel? A dispetto di quanti sospettano strumentalizzazioni, va detto che l'orrore

*Il fiuto del grande scrittore eroico sta
nell'identificare l'orrore,
e poi narrarlo con tutta l'enfasi,
l'espansione, la terribilità che l'orrore
stesso contempla e giustifica.*

non è mai un mezzo. E infatti un altro principio della letteratura eroica, dopo quello sulla sua superficialità, è: non si può mai esagerare troppo quando si scrive dell'orrore. L'orrore è illimitato, è un abisso spaziale lovecraftiano di cui non si raggiunge mai il fondo. Il fiuto del grande scrittore eroico sta nell'identificare l'orrore, e poi narrarlo con tutta l'enfasi, l'espansione, la terribilità che l'orrore stesso contempla e giustifica (Salamov, che è sempre misurato, quasi classico nei suoi mezzi, viola la regola e non rientra nella categoria: per lui il problema, da artista superiore quale fu, è usare solo il necessario per dire l'orrore, non una parola di più).

Naturalmente, non essendo (consapevolmente) un metafisico, perché si prende cura di questo mondo, lo scrittore eroico non ricorre a allegorie fantastiche, o a simbolismi: accumula fatti, cita inchieste, e ricorre continuamente a paragoni smisurati che tradiscono la fantasia repressa del romanziere, il cui termine di riferimento è, immancabilmente, una sublime catastrofe: «Nella Seconda guerra mondiale, i nazisti distrussero 619 villaggi in Bielorussia, insieme con i loro abitanti. In seguito alla pioggia radioattiva causata da Černobyl', la Bielorussia ha perso 485 villaggi e insediamenti. Di questi, 70 sono stati sepolti sottoterra da squadre di pulizia conosciute come liquidatori», scrive la Aleksievič in *Pregghiera per Černobyl'*. Ma chi sono qui i nazisti? Anzi, che c'entrano i nazisti? Il paragone aiuta in qualche modo a capire la vastità del fenomeno o, solo, lo intensifica drammaticamente? E chi sono le squadre sinistramente chiamate «i liquidatori»? Sono uomini o mutanti? Dal punto di vista dello scrittore eroico, quesiti del genere possono dare luogo solo a obiezioni irrilevanti. Quello che conta è creare, in violazione di una descrizione neutra e oggettiva dello

stato di cose, uno scenario di guerra dove l'unica categoria sia quella schmittiana dell'Amico-Nemico, che, con la superficialità, l'illimitatezza intrinseca dell'orrore, è il terzo caposaldo della letteratura eroica. In *Pregghiera per Černobyl'*, tutti i contaminati e i loro parenti sono Amici, tutte le autorità, comprese le direzioni degli ospedali, sono Nemici telepaticamente controllati dal Cremlino. Gli amici sono massacrati ma sono i salvati, i nemici massacrano ma sono i reprobati. Il dialogo, sia pure mortalmente e inutilmente sofisticato, è degradato coerentemente

nell'opposizione radicale: si vive – o meglio, si scrive e si legge – sotto il cielo bronzeo di una lotta perenne per la vita e per la morte, in cui anche la polifonia della Aleksievič mette in scena voci che hanno tutte, nella diversità apparente dei ruoli e dei vissuti, l'intonazione uniforme del salmista. La polifonia si rivela monodia: la voce dell'eroismo.

«L'arte ha fallito nel comprendere molte cose delle persone», ha dichiarato la Aleksievič. Ma l'arte non ha mai fallito nel voler essere arte, e nel lasciare al tempo il giudizio.



Buone notizie dalla Francia per il mondo del libro

Intervista a Pierre Dutilleul, presidente della Fep

Antonio Prudenzeno, illibraio.it, 12 ottobre 2015

Pierre Dutilleul conosce molto bene il mercato librario francese. L'attuale presidente della Fep (Federation of European Publishers) da oltre 25 anni lavora ad alti livelli per il secondo gruppo editoriale transalpino Eritis (è direttore delle relazioni esterne). Con ilLibraio.it, alla vigilia della Fiera del libro di Francoforte, analizza la situazione del mercato del libro in Francia, paese in cui, com'è noto, storicamente si legge molto più che in Italia.

Dutilleul, si sente parlare di una crescita del mercato librario in Francia, dopo un periodo di crisi...

Non si tratta di indiscrezioni, ma della realtà: il mercato librario francese ha conosciuto una crescita significativa nel corso dei primi 6 mesi di quest'anno. Complessivamente, inclusi tutti i settori, a valore è in ascesa del 4,5 per cento (+7,9 per cento se si esclude la scolastica). Direi quindi che l'industria editoriale francese sta resistendo abbastanza bene.

Come motiva questa ripresa?

È sempre difficile spiegare questi dati ma, senza dubbio, la crescita complessiva è stata guidata dai settori principali del mercato. I primi 6 mesi del 2014 non erano stati così positivi, ma l'attuale dinamismo, ribadisco, è una realtà, dati alla mano.

Quali settori crescono di più?

La crescita è stata diseguale tra i vari settori: la narrativa ha fatto registrare un +13,9 per cento, anche grazie ai bestseller di Michel Houellebecq, Fred Vargas, Guillaume Musso, Marc Levy, Anna Todd e al grande successo di *After*. Il seguito della trilogia delle *Cinquanta sfumature* è stato pubblicato lo scorso luglio,

e *Asterix* sarà in libreria a fine ottobre. Vedremo come si chiuderà la seconda parte dell'anno...

E ai tascabili e agli altri ambiti com'è andata?

Le vendite dei tascabili sono cresciute del 7,1 per cento, anche per merito della trilogia delle *Sfumature*, di Gilles Legardinier e dei successi precedenti di Musso, Levy e Coben. I libri per bambini, in cartaceo, sono cresciuti del 10,5 per cento. Quanto alla non fiction pratica, è salita dell'8,7 per cento, grazie ai libri dedicati alla salute e al welfare. Molto bene anche fumetti e manga: +9 per cento.

Cos'è invece in calo?

L'editoria legata ai viaggi, i saggi storici e i testi dedicati alle scienze umane, come pure i libri sull'arte o i dizionari, che subiscono un lieve calo. Mentre non si può giudicare la scolastica, visto che i primi mesi dell'anno non sono significativi per quel settore.

In questo contesto, che momento stanno vivendo le librerie francesi?

Direi che resistono. Il livello di qualità elevato e il dinamismo permettono ai librai di accompagnare la tendenza positiva, anche se la situazione globale per la categoria resta fragile.

Nel 2014 in Francia è stata approvata la cosiddetta legge «anti-Amazon»: con quali effetti concreti?

Le consegne ora non sono più gratuite, ma costano un centesimo... In pratica, quindi, è cambiato poco. Allo stesso tempo, però, piattaforme alternative fanno del loro meglio per resistere, migliorando le loro prestazioni. E per i clienti c'è la speranza che la concorrenza porti dei benefici.

Troppe parole per nulla?

In una fase di overdose di contenuti, giro di voci su come si regge economicamente il modello del giornalismo online

Anna Momigliano, rivistastudio.com, 13 ottobre 2015

Forse stiamo leggendo troppo. Qualcuno lo chiama **binge reading**, quasi fosse un disordine alimentare: in media leggiamo più di centomila parole al giorno. Più o meno, è come se leggessimo per due volte *Mattatoio n° 5* di Vonnegut ogni santo giorno. Lo **studio**, condotto dall'Università di San Diego, riguarda l'americano medio del 2008, ma probabilmente l'italiano del 2015 (per lo meno, l'italiano istruito e/o dotato di smartphone) non è molto diverso: in questa abbuffata di parole lette, e dunque scritte, contano le email, gli sms, i tweet, gli status su Facebook, le indicazioni del navigatore, le chat di WhatsApp. Ma contano anche gli articoli letti – sempre più spesso, su internet; sempre più spesso, da mobile; sempre più spesso, a partire da un link su un social network.

A volte mi domando se non ci siano troppe cose interessanti da leggere online. Troppe super-recensioni che sviscerano la tesi di un saggio mettendolo a confronto con mille altri, troppi *longform*, troppi reportage ben fatti, troppe analisi studiate a fondo, troppe *personal essay* illuminanti. Non sono l'unica a farsi questo tipo di domande. Qualche tempo fa, su The Awl, il giornalista freelance Noah Davis si chiedeva se non ci fosse una «**bolla dei contenuti**»: ok, siamo nell'età dell'oro del giornalismo online, ma quanto potrà durare? Chi ha il tempo di leggerla, tutta questa roba? Ma, soprattutto, chi ha il denaro per pagarla? Davis si riferiva al giornalismo online angloamericano: il proliferare dei cosiddetti siti d'informazione di seconda generazione (Vox, BuzzFeed, Quartz), che affiancano a

contenuti aggregati, spiegoni e *listicle* vari, longform ambiziosi e ben pagati; i siti di prima generazione che si adeguano al trend (Salon, Slate, The Daily Beast e Vice, che forse meriterebbe un discorso a parte); le media company tradizionali che stanno facendo sforzi titanici per produrre contenuti di alta qualità online only («New Yorker», «New York Magazine», «Guardian», «Atlantic», «New Republic»); e infine una nutrita schiera di siti di nicchia che godono di una grande influenza, come Aeon e lo stesso Awl. Tutte testate che fanno cose bellissime online, e che le pagano bene. Tutte testate che di queste cose bellissime sul web non vivono. C'è chi ha grossi capitali alle spalle, chi sostiene il web con la carta, chi guadagna dal *native advertising* e altre forme di contenuto sponsorizzato: il più delle volte, una combinazione di questi fattori.

Ho come l'impressione che la situazione in Italia non sia poi così diversa, ovviamente in proporzione. Anche da noi, nel nostro piccolo, c'è stata una proliferazione e una fioritura di contenuti pensati, scritti, commissionati, e, non ultimo, pagati, principalmente per internet, con l'ambizione di fare le cose bene quanto sulla carta, se non meglio. Spendendoci cioè tempo, energie e denaro, lontano dagli schemi, un po' da vecchia redazione, un po' da scuola di giornalismo, che vedevano il web come una piattaforma di serie B, buona per le breaking news, gli articoli brevi, i copia-e-incolla, il *click-bait*. In questo **Studio** è stato un apripista. Siamo stati tra i primi a sperimentare con quel genere di contenuti che, un paio di anni fa, Ben Smith definiva come

una **nuova generazione di longform**: non più semplici pezzi ampi in stile magazine, scritti e editati con estrema cura per la carta per poi essere copiate-incollati online; e neppure lunghi articoli scritti di getto e postati lì, senza un confronto, senza un editing («alcuni longform sono lunghi solo perché non sono editati», notava Smith); ma veri e propri piccoli saggi pensati, scritti e editati per internet.

Da quando abbiamo iniziato, molte cose sono cambiate. Esattamente un anno fa, per esempio, **«Internazionale»** ha rinnovato il suo sito, aggiungendo alle breaking news e alle rubriche anche contenuti di approfondimento – soprattutto opinioni, ampie analisi, ma anche reportage – pensati apposta per il web. Presto anche **«IL»**, il magazine del «Sole24Ore», che finora si era limitato a postare online i contenuti del cartaceo, dovrebbe lanciare un nuovo sito. Un anno prima di Studio, nel 2010, nasceva **Il Post**, che merita un discorso a parte: è un quotidiano che fa soprattutto aggregazione; un'ottima aggregazione, certo, ma che richiede un dispendio minore rispetto alla creazione di contenuti originali e che si è affermato nel tempo come uno dei 3 o 4 siti di riferimento per le notizie. Per restare ai quotidiani, lo stesso anno nasceva anche **Lettera43**, più generalista, ma con una redazione scrivente creata apposta. Più tardi sono nati Undici, che si occupa principalmente di calcio e che fa capo alla stessa media company di Studio. Poi ci sono altri siti, fra cui **Prismo** e **L'Ultimo Uomo**, specializzati proprio nei «longform di seconda generazione» di cui parlavamo. Più anziano **Minima et Moralia**, tanto per spaziare su tutto l'arco e arrivare ai blog culturali, che però segue un modello peculiare: ripubblica contenuti altrui, e di conseguenza non ha costi. E poi tanti altri, grandi e piccoli, rilevanti o meno, digital only o edizioni web di giornali tradizionali.

Quelli citati, come detto, sono solo alcuni esempi fra le tante e assortite testate che compongono l'attuale panorama del giornalismo online italiano; il che farebbe pensare che anche in Italia c'è una piccola «bolla dei contenuti». Chi ha il tempo di leggerla, tutta questa roba? E chi ha il denaro per fare sì che continuino a leggerla gratis? Ne abbiamo parlato

Chi ha il tempo di leggerla, tutta questa roba? E chi ha il denaro per fare sì che continuino a leggerla gratis?

con i direttori di alcune delle testate che rappresentano questa piccola fioritura del web-giornalismo in Italia – o, se siete pessimisti, di questa overdose di cose da leggere: Giovanni De Mauro di «Internazionale», Luca Sofri del Post, Christian Rocca di «IL», Federico Sarica di Studio, Paolo Madron di Lettera43, Tim Small di Prismo e Christian Raimo di Minima et Moralia. Siamo partiti da una domanda semplice semplice: come si può rendere economicamente sostenibile un giornalismo di qualità e di «prima mano» sul web? I pezzi «impegnativi», infatti, richiedono investimenti non da poco: chi li scrive chiede di essere pagato decentemente, mentre chi li edita, in redazione, non può dedicare il tempo ad altro. Le testate online non hanno guadagni diretti dai lettori: a differenza di giornali e riviste, non c'è alcun oggetto da vendere, salvo rari casi di *paywall*. Infine la raccolta pubblicitaria online non rende quanto quella cartacea: stando ai dati che abbiamo, le principali concessionarie di pubblicità devono solo il 10 per cento del loro fatturato al web. Tutti, con sfumature diverse, ci hanno risposto la stessa cosa: non si può. «Come sia sostenibile non lo sa nessuno. La mia impressione è che stiamo ancora tutti prendendo le misure sul come muoverci su internet. Trovo consolante, se non altro, che sia un cruccio irrisolto per tutti: persino il «New York Times» si sta facendo delle domande su come riuscire a pagare dei contenuti online che, se non altro, si avvicinano alla qualità degli articoli su carta», dice De Mauro. Per Sofri: «La realtà è che, stando ai dati, il giornalismo di reportage e «di prima mano», quello che generalmente gli studenti di giornalismo sognano di fare, solo in rari casi è economicamente sostenibile. O è finanziato in perdita, con gli introiti che provengono da altri contenuti o da investitori, o

è sostituito dall'aggregazione». «È sempre stato così: soprattutto se fai cultura non puoi essere in attivo, al massimo puoi fare del tuo meglio per non perdere troppi soldi. Il giornalismo di qualità in stile magazine è qualcosa che va finanziato con qualcos'altro», dice Small. Per il momento, insomma, il giornalismo online, fatto bene e di prima mano, non è sostenibile. Non da solo, per lo meno. «Il modello di sostenibilità è qualcosa ancora da trovare. Oggi come oggi, che mi risulti, nessuno è arrivato al pareggio operativo. Ed è anche per questo che stiamo pensando all'integrazione tra web e carta», dice Madron (News 3.0, la società per azioni cui Lettera43 fa capo e di cui Madron è anche amministratore delegato, ha acquistato «Pagina99» e sta vagliando una fusione con Studio). «Non è ovviamente sostenibile, le risorse vanno cercate altrove, in un ottica di brand editoriale a 360 gradi che fa tante cose e non solo più una, questa è la direzione in cui bisogna andare secondo me in quanto editori; ma questo della non sostenibilità» spiega Federico Sarica, che dirige Studio «è un concetto che chi vuole scrivere per lavoro deve assimilare in fretta. Trovo abbastanza schizofrenico che giornalisti e autori, o aspiranti tali, “regalino” i loro scritti sui social network o sui vari blog, o sull'ultimo sito appena nato dove non si può non scrivere per farsi notare da una determinata scena e poi si lamentino – con ragione peraltro – che le testate per cui collaborano, o vorrebbero collaborare, li paghino poco, male e in ritardo. Lo dico da freelance di lungo corso prima ancora che da direttore o editore: è importante ricreare un valore economico attorno a quello che facciamo. Ed è uno sforzo che deve coinvolgere tanto chi commissiona quanto chi scrive. Altrimenti diventa difficile pagare

*Per il momento, insomma,
il giornalismo online, fatto bene
e di prima mano, non è sostenibile.
Non da solo, per lo meno.*

quello che altrove viene regalato». Rocca invece la vede più come un problema di mentalità: «La difficoltà di produrre cose fatte bene online, in Italia, sta nel fatto che molti vedono ancora internet come un giornalismo di serie B, che è ridicolo: prova a spiegarlo a reporter del “New York Times”!». Ma poi aggiunge: «Però è anche vero che c'è un problema di risorse, noi a “IL” possiamo permetterci di sperimentare perché siamo legati a un grande quotidiano». Un quotidiano cartaceo, verrebbe da aggiungere. Persino il sopracitato «Nyt», che sul web ha ottimi contenuti e molti più lettori che sulla carta, deve **i due terzi dei suoi introiti pubblicitari** al quotidiano cartaceo. Per Raimo, l'unica soluzione sono i finanziamenti pubblici alla cultura e, meglio ancora, il reddito di cittadinanza: «Se avessi un reddito di cittadinanza, non dovrei preoccuparmi di stare a chiacchierare con te per un'ora senza farmi pagare», dice. E ancora: «Non vedo nulla di male nel ripubblicare pezzi di altri media, chiediamo sempre il permesso e vediamo che i redattori e gli autori sono molto felici quando li mettiamo su Minima. Sullo scrivere gratis poi, dipende: per come la vedo io, la scrittura è anche militanza».

La questione è relativamente semplice, ma non per questo facilmente risolvibile. E cioè: 1) c'è fame di buoni contenuti su internet, e i clic dei lettori lo dimostrano; 2) per forza di cose, i buoni contenuti costano tempo e denaro; 3) in mancanza di un oggetto da vendere e in un sistema italiano in cui i paywall sono difficilmente applicabili, il modello tradizionale vorrebbe che la fonte principale di reddito per i media sia la pubblicità (certo, per i media di carta vendite e abbonamenti sono soltanto una delle fonti di introiti, ma è già qualcosa). Il problema è che, 4), la pubblicità su internet per il momento non paga a sufficienza, tanto che molte media company, da «Internazionale» al «New York Times», ancora finanziano il web con la carta. 5) A complicare tutto questo ci sono i grandi social network, che stanno sempre più monopolizzando non solo la distribuzione dell'informazione, ma anche il mercato pubblicitario. 6) Come se non bastasse, gli ad blocker rendono il mercato pubblicitario online ancora più difficoltoso.

Abbiamo fatto due conti. Quanto guadagna un editore da un articolo fatto bene? Stando ai dati che abbiamo, la Rpm, o revenue pubblicitaria per mille visualizzazioni, in Italia vari in media tra i 7 e i 15 euro. Dipende dal sito: più hai un pubblico mirato e un tuo prestigio, più sale la Rpm. Significa che per ogni mille clic su un articolo, tra banner vari e pubblicità di «seconda chiamata» (quella di Google, per intenderci), arrivano tra i 7 e i 15 euro. Pensiamo a un sito di alto livello e con un'identità solida: un pezzo forte, con diecimila visualizzazioni, cioè molte, da un punto di vista strettamente monetario vale 150 euro. Ci vuole poco a capire che non basta per pagare bene chi lo scrive e coprire gli altri costi, come il tempo del redattore che lo edita e posta. «Un editore può pagare un pezzo poco perché, stando così le cose, un pezzo rende poco», concorda Sofri. «Faccio un esempio: io so giudicare che, nel migliore dei casi, un pezzo mi renderà 27, o 34, o 58 euro di introiti pubblicitari, molto più comunemente meno. Questo significa che posso offrire a chi me lo propone 50 euro al massimo. Il problema è che, se è un pezzo che richiede molto lavoro, offrire 20 o 30 o 50 euro non ha semplicemente senso, conviene lasciare perdere». È una delle ragioni per cui il Post commissiona raramente articoli esterni, e quando lo fa, tiene conto di essere in perdita: «Ne può valere la pena, non sono semplici capricci, ma un discorso che uno si fa per tenera alta la qualità dell'offerta».

Dunque, quando un editore online commissiona un pezzo impegnativo, lo fa perdendoci. Lo stesso discorso vale anche per il freelance che lo scrive: se un articolo semplice, scritto in un paio d'ore, viene pagato 50 euro, e un *longread*, che richiede un lavoro massiccio, ne viene pagato 100, da un punto di vista strettamente economico mi conviene scrivere 4 o 5 articoli semplici – i «compitini», li chiamo – nel tempo che impiegherei per scrivere un pezzo lungo, pensato, e magari fatto bene. Allora? Un po' lo si fa per ego, un po' per calcolo indiretto: «Scrivere robetta rende di più, ma se scrivi solo robetta poi non ti richiama più nessuno», dice una mia amica freelance, specializzata in reportage di viaggio. Un po' lo si fa perché ai lettori piace – lo vediamo dai numeri

«Un editore può pagare un pezzo poco perché, stando così le cose, un pezzo rende poco.»

di Studio, lo vedo da lettrice, da tutti i tram persi perché dovevo assolutamente leggere quel fighissimo pezzo di cinquantamila battute – e questo crea la percezione che prima o poi una quadra si possa trovare. Un po' lo si fa anche perché lo si può fare, perché i soldi arrivano da altre parti: molti dei freelance che stimo, che scrivono gran belle cose, fanno consulenze, lavoro di ufficio stampa, contenuti per aziende. Lo stesso ragionamento – prendere altrove i soldi per finanziare i *longread* e che i *longread* non ripagano – vale anche per gli editori: Studio Editoriale, l'editore di Studio e Undici, produce dal 2011 anche contenuti per terzi, con l'agenzia MoSt (che sta per: More Studio), Lettera43 lavora sui contenuti di alcuni di siti corporate di aziende, Alkemy, l'agenzia cui fanno capo Prismo e L'Ultimo Uomo, fornisce servizi digitali alle aziende e lavora principalmente sul *branded content* e anche il Post, che pure ha costi minori, sta cominciando a lavorarci. Non è un fenomeno soltanto italiano. Avete presente l'inchiesta del «New York Times» sulle donne in prigione? Era un contenuto **sponsorizzato da Netflix**, in occasione dell'uscita della nuova stagione di *Orange is the New Black*. «Forse siamo arrivati al punto in cui il contenuto sponsorizzato sta diventando meno uncool», si legge nell'articolo di Noah Davis. Che ammetteva: «Io stesso devo circa un quarto dei miei guadagni a questa attività».

«Il 2013 è stato l'anno in cui ogni sito con una buona strategia social ha battuto ogni record; il 2014 è stato l'anno in cui ognuno ha cominciato a guardarsi attorno, a vedere i successi altrui e a sentirsi meno sicuro, perché tutti stavano facendo le stesse cose; nel 2015 ci siamo accorti che un singolo video nativo di Facebook poteva facilmente superare l'intero traffico di una settimana di un grande sito, l'anno in

cui è cominciato ad essere chiaro a tutti a chi apparteneva veramente il pubblico, cioè alle piattaforme dei social media», scriveva quest'estate il tech blogger John Herrman, in un **altro articolo** su The Awl. Il 2015 è stato anche l'anno in cui Facebook ha fatturato **4,04 miliardi** di dollari in pubblicità in soli 3 mesi. Il 2015 è stato anche l'anno in cui Apple ha rilasciato un nuovo sistema operativo che consentiva di scaricare, per la prima volta senza troppi sforzi, software per bloccare la pubblicità su browser: «Gli ad blocker sono una valanga che ci sta per investire», commenta De Mauro.

Le due notizie sono meno separate di quanto non si tenderebbe a pensare: «Gli ad blocker rappresentano un microcosmo nel più ampio cambiamento che sta avvenendo online e che sta riverberando nei business dei media e della tecnologia in proporzioni ancora difficili da definire», **scrivono** Adrienne Lafrance e Robinson Meyer dell'«Atlantic». La loro tesi: la diffusione degli ad blocker su mobile spingerà gli inserzionisti a migrare ulteriormente dalla pubblicità sui siti alla pubblicità su Facebook, che sugli smartphone opera prevalentemente su app, dove bloccare la pubblicità è più difficile (seppure non impossibile: è stata recentemente **approvata** da Apple un'app che blocca le pubblicità su app, incluse quelle di Facebook e Apple News). Inoltre, sostengono Mayer e Lafrance, spingerà le media company a puntare ulteriormente sui contenuti sponsorizzati di cui scrivevamo prima: è «il tipo di pubblicità che non può essere bloccato da un'app».

È Facebook che «possiede veramente i lettori», notava Herrman, il tech blogger di The Awl. È Facebook che detta la forma, e in alcuni casi la sostanza, dei contenuti, quando spinge un caporedattore

a chiedersi, prima di altre cose, se un certo pezzo funzionerà sui social. Soprattutto, è Facebook che guadagna dalla pubblicità. Per un inserzionista, del resto, ha più senso investire su un social network che offre una targettizzazione millimetrica, con un bacino infinito e dove gli ad blocker non sono ancora molto diffusi.

Alcuni grandi media, come il «New York Times» e BuzzFeed, hanno stretto accordi con Facebook per produrre contenuti direttamente sulla piattaforma, in cambio di alcuni vantaggi; Mario Calabresi, il direttore della «Stampa», recentemente in un **editoriale** annunciava una partnership analoga con Google: «I sistemi che stanno nascendo, a partire dal progetto Amp con Google fino agli Instant article di Facebook, permettono di superare una parte di questi problemi: gli articoli viaggeranno sulla rete portandosi dietro testata, firma, fotografie, il carattere tipografico, la pubblicità e avranno intorno segnalazioni e consigli e il conteggio dei lettori sarà della testata». «Se uno ci pensa, è una resa incondizionata», commenta Madron. «Bisognerebbe statalizzare Facebook: è un bene pubblico», dice Raimo.

Qual è l'alternativa, però? Gli altri, di fatto, producono contenuti gratis per Facebook: materiale adatto a essere condiviso dagli utenti su un social network che da queste condivisioni guadagnerà pubblicità. «Le compagnie che sono nella posizioni di trovare partnership pubblicitarie con i social network saranno in grado di trarne non solo fama, ma anche denaro», scrive Herrman. «Quelle che non possono, o non vogliono, si troveranno nella stessa situazione in cui si trovano molti freelance dell'era di internet: lavorare gratis, per la visibilità».

«Gli ad blocker sono una valanga che ci sta per investire.»

Manager italiani zero in lettura

La classe dirigente italiana è illetterata. Da una ricerca dell'Associazione italiana editori emerge che il 39,1 per cento degli amministratori, imprenditori e professionisti nel nostro paese non hanno letto neanche un libro negli ultimi 12 mesi

Alberto Laggia, «Famiglia Cristiana», 16 ottobre 2015

«Sono il primo che ha scritto più libri di quanti ne abbia letti»: il delizioso aforisma n. 293 contenuto nel secondo libro di Antonio Cassano, il *Fantantonio* del calcio nostrano, a questo punto va ridimensionato. C'è, infatti, chi ha fatto di meglio: si tratta del 39,1 per cento degli imprenditori e professionisti italiani che, secondo l'indagine sulla «non lettura» commissionata dall'Aie (l'Associazione italiana editori), non hanno letto neanche un volume nell'ultimo anno.

La ricerca, comunicata ieri alla Fiera del libro di Francoforte, scopre impietosamente una classe dirigente illetterata, totalmente allergica al libro. Certo, si sa da tempo che sono gli italiani in generale a non amare la lettura. E infatti la ricerca lo conferma: il 25 per cento dei laureati negli ultimi 12 mesi hanno fatto altro nella vita, come complessivamente il 58 per cento dei nostri connazionali. Ma colpisce di più che a non prendere in mano neanche un romanzetto o un saggio breve siano coloro che detengono ruoli di responsabilità nel nostro paese, perché amministratori pubblici, o manager privati, superprofessionisti o politici, a qualsiasi livello.

E non si può certo, in questo caso, tirare in ballo la crisi economica e il taglio sulle spese culturali che le famiglie sono state costrette a fare: si presume che un dirigente riesca a trovare comunque due spiccioli in tasca, sebbene si vivano anni di *spending review*, per acquistare un libro. Online, poi, costa quasi come un caffè. E non si può certo accampare giustificazioni del tipo «i tanti e gravosi impegni di chi ha grandi responsabilità», oppure «la giornata

senza respiro del dirigente». I colleghi in colletto bianco spagnoli e francesi, altrettanto affaccendati, qualche libro riescono pure a leggerlo, tra un volo in businessclass e un cda, se è vero che solo il 17 per cento di questi non ha avuto modo di sfogliare qualcosa di cartaceo che non fosse un bilancio aziendale.

Che futuro può avere un paese la cui classe manageriale non ha tempo né voglia di leggere? Nulla, neanche un romanzo d'evasione? Ci si chiede a buon diritto: quanto incide in tanti disastri amministrativi, tante scelte aziendali sbagliate, tante manifeste incapacità decisionali, questa scarsa propensione ad approfondire, analizzare, studiare, con un testo in mano, la questione da affrontare? Ad esser cauti, non poco.

E intendiamoci, non si chiede, per carità, che un amministratore delegato o un ministro debbano conoscere necessariamente il latino; certo, magari sarebbe meglio evitare citazioni-gaffe come quella di un assessore comunale che, uscendo dal municipio e vedendo che il temporale era passato, esclamò candido: «Finalmente, non plus ultra!». Ma se l'avvocato che scrive «l'addove» o il super-manager che incita a vincere la battaglia «come la vinse Napoleone a Waterloo», per citare un libro di Giovanni Floris, ogni tanto si prendessero la briga di sfogliare un manualino di italiano o di storia, uno solo all'anno eh, non farebbe così male. Non si pretende che diventino di punto in bianco «forti» lettori, intendiamoci. Ma che leggano quel che basta per evitare almeno penose «cassanate» verbali.

Quando ho saputo che il premio Nobel per la Letteratura l'avevano dato a Svetlana Aleksievič

Paolo Nori, «Libero», 16 ottobre 2015

Quando ho saputo che il premio Nobel per la Letteratura l'avevano dato a Svetlana Aleksievič, ho ripreso in mano il suo ultimo libro tradotto in italiano, *Tempo di seconda mano*, che avevo cominciato a leggere quand'era uscito, nel 2014, e l'ho riaperto alla pagina alla quale mi ero fermato, pagina 13, e ho ritrovato il punto in cui avevo smesso di leggere, questo qui: «Non finisco mai di meravigliarmi nel constatare fino a che punto le vite delle persone comuni siano in realtà interessanti. Con la loro infinita varietà di cose vissute... La storia è interessata solo ai fatti, e le emozioni ne restano escluse. Non hanno accesso alla grande storia. Io invece guardo il mondo non con gli occhi dello storico ma di chi cerca anzitutto l'uomo e non finisce mai di lasciarsene stupire...» (la traduzione è di Nadia Cicognini e Sergio Rapetti).

Quando avevo letto queste righe m'era tornato in mente una volta, nel 2007, che ero andato a sentir l'Aleksievič a Reggio Emilia, che c'era l'assessore alla Cultura di Reggio, con il suo dolcevita e il suo completo in velluto marrone e aveva detto, questo assessore, «dar contezza del contesto». Che io mi ricordo che avevo pensato «va bene». Poi era cominciata la presentazione e c'era una traduttrice che era la capa di un'associazione di badanti che lavoravano a Reggio Emilia che il russo lo sapeva benissimo, era russa, l'italiano così così. A un certo punto l'Aleksievič aveva detto che tempo fa in Russia il cibo era più genuino, la traduttrice aveva tradotto che in Russia non c'era più il cibo Giannino. Dopo l'Aleksievič aveva detto che Flaubert diceva di sé di essere un uomo penna, lei invece era una donna orecchio, la traduttrice aveva tradotto che Flaubert diceva di sé di essere un uomo birro. Poi l'Aleksievič aveva detto che la sua poetica era come quella di Dostoevskij,

Come la coda del maiale

che voleva sapere quanto di umano c'era nell'uomo, e la traduttrice aveva tradotto che l'Aleksievič voleva sapere quanti uomini ci sono in un uomo. Era stata una serata indimenticabile che io, se avessi dovuto scegliere, il premio Nobel l'avrei dato alla traduttrice, che aveva una lingua meravigliosa. Anche la cosa delle vite delle persone comuni che sarebbero così interessanti, quella cosa lì che dice l'Aleksievič all'inizio del suo ultimo libro, a me ha fatto venire in mente una cosa che ha scritto Ugo Cornia che fa così: «C'è qualcosa nelle nostre vite singolari, cioè nelle vite che ognuno di noi fa normalmente tutti i giorni, che per sua virtù propria ha il potere di sbalestrare qualsiasi discorso: nei fatti noi, quasi tutti, non siamo altro che delle collezioni ambulanti, una collezione di cose in bilico dove ci sta dentro un po' di tutto, un po' di prati, pioppeti, lavori, hobby, nuvole, carriole del nonno, automobili, mamme» (da *Sulle tristezze e i ragionamenti*, pubblicato da Quodlibet nel 2008).

Ecco io, mi rendo conto che è un giudizio un po' superficiale, ma a giudicare da queste due frasi secondo me il premio Nobel lo merita Ugo. C'è il problema che Ugo è un mio amico, abbiamo cominciato a scrivere insieme, e per come son fatto io, che son fatto male, se prendesse il Nobel, io sono sicuro che ci rimango malissimo. Forse è meglio se voto per la traduttrice che non mi ricordo come si chiama ma era la capa delle badanti di Reggio Emilia nel 2007 secondo me si può rintracciare.

Gli editori più innovativi? Quelli rimasti al torchio

Sono gli ultimi eredi di Gutenberg, ma conoscono meglio dei loro colleghi le leggi del mercato. Per questo vogliono fare squadra.
E conquistare persino i nativi digitali

Luigi Mascheroni, «il Giornale», 17 ottobre 2015

I volumi di Tallone conservati in un doppio astuccio realizzato a mano rivestito con carta Ingres, la perfezione dell'editoria italiana, li conoscono anche i profani.

I libriccini in poesia delle edizioni El mendrugio de pan, fondate nel 1995 a Nesso, sul lago di Como, sono pensati, realizzati, illustrati e stampati in edizioni limitatissime dall'artista-editore Duilio Lopez. Le opere della veronese Chimerea Officina sono stampate, con una lentezza della progettazione proporzionale alla qualità del prodotto, con un solo torchio, un Amos dell'Orto del 1855. Poi c'è l'editore cappazeta di Udine, che ha stampato una terzina dell'Inferno dantesco su tagli di stoffa rilegati in volume. Ci sono le plaquette della tipografia filopoetica neldubbiostampo di Treviso. Ci sono microlibri con le pagine più leggere di una velina, stampati in cianotipia su carta fiselina dalle MagnificheEditrici di Bologna. Ci sono i libri di un solo foglio e di una sola poesia dell'editore Il buon tempo. Ci sono gli «eco-libelli» della Troglodita Tribe che non stampa ma fa libri con scarti di carta di ogni genere, dai cartoni del supermercato ai volantini... Ci sono diversi libri, oltre i libri che leggiamo tutti i giorni.

In tempi in cui il mondo del libro vola incontro a trasformazioni digitali che lasciano dietro di sé milioni di copie invendute di testi molte volte inutili e molte volte semplicemente brutti, c'è chi grida: Slow print. Stampare meno, stampare meglio. Torchi tipografici, carta cotone, rilegatura a mano, tirature limitate, persino copie uniche. Libri sceltissimi, per testi e cura editoriale. Vengono stampati

oggi, ma usando tecniche e spirito di ieri. Occorre agire da conservatori per essere veri rivoluzionari. E in un momento di fusioni, di grandi gruppi, di mega bookstore, di monopolio dei canali distributivi e di dittatura del bestseller, mentre l'ebook prova a cambiare le nostre abitudini di lettura (senza ancora riuscirci del tutto, con una quota di mercato in Italia sotto il 5 per cento), la vera avanguardia del libro, che cerca l'innovazione nella tradizione, rischia di essere l'editoria di qualità, la nicchia economica e culturale che punta tutto sul libro di valore e di pregio. Tra massificazione del gusto, self-publishing e digitalizzazione dei testi, i microeditori di pregio rappresentano la virtuosa solitudine di chi sceglie di non essere connesso. «Ogni anacronismo è uno spazio di libertà», diceva Giorgio Caproni.

No, non sono connessi all'attuale produzione editoriale, però vogliono fare rete. Una rete tra editori, collezionisti, artisti, centri di formazione. E così, chiamati da Anna Buoninsegni delle edizioni una-luna, si sono trovati a Gubbio, ieri e oggi, per il primo Forum dei «Bibliofili affamati», dal titolo della guida agli editori di qualità pubblicata lo scorso anno per Pendragon dalla bibliografa Maria Gioia Tavoni e la libraia Barbara Sghiavetta, consulenti dell'iniziativa. Che, dedicata ad Aldo Manuzio nel quinto centenario della morte, è una delle poche, a livello nazionale, a essersi ricordata del nostro più grande maestro del libro a stampa. Un po' festival dei bibliofili, un po' salone dell'editoria ultraindipendente, il Forum ha riunito alla Biblioteca Specrelliana del borgo medievale umbro i più grandi fra

i piccolissimi editori. I quali, al di fuori dei circuiti distributivi e al di là dei ritorni economici, stampano libri «fuori mercato» per qualità, cura, passione, creatività e – pur usando una tecnica che ha mezzo millennio di storia – innovazione. Caratteri mobili e carattere nobile.

Ieri qui a Gubbio hanno fatto 3 cose. Prima, parlando dei problemi del settore, si sono detti convinti della necessità di creare una piattaforma, una «rete» appunto, per condividere informazioni ma anche scambiare materiali, hanno ripetuto quanto sia importante la formazione in centri specializzati e scuole d'arte per consegnare ai nativi digitali il capitale culturale di un'arte in cui l'Italia ha un'eccellenza, e hanno raccontato i loro progetti futuri. Poi hanno lanciato il *Manifesto dei bibliofili affamati*, che sarà consegnato oggi al ministro dei Beni culturali Dario Franceschini: in 5 punti fissa, ad uso dei discendenti di Gutenberg, le regole per «tirature di bellezza

perfetta»; ribadisce la costante ricerca di soluzioni inedite per creare «libri belli dentro e fuori»; esalta la conservazione del bello e del lavoro manuale; aspira a donare alle nuove generazioni elettroniche l'orgoglio del carattere impresso sulla fibra di cotone; e soprattutto chiede che la tipografia entri nelle scuole e il libro manuale torni a essere protagonista di mostre e manifestazioni.

Infine, sottoscritto l'appello, i Signori del Libro – tra i quali Enrico Tallone, André Beuchat dell'Atelier Alma Charta, Alessandro Corubolo di Chimerea Officina, Giovanni Turria dell'Officina Arte Contemporanea... – hanno inaugurato la mostra con le opere più belle uscite dalle loro case editrici e di tanti altri loro colleghi che a Gubbio sono arrivati non di persona ma in effigie dei loro libri-capolavoro. E al piano nobile della Sperelliana abbiamo visto aprirsi il paradiso della stampa. Rimarrà aperta un mese. C'è tutto il tempo per entrarci.



Leggere fin dentro la parola

Molti credono di leggere ma spostano soltanto gli occhi da un segno stampato a un altro, seguono un filo che non conduce a nessuna opera

Nicola Gardini, «Il Domenicale del Sole 24 Ore», 18 ottobre 2015

Mi sono sempre più convinto negli anni che leggere è un'arte, un'arte come lo scrivere una buona pagina, il dipingere un bel quadro o il suonare bene uno strumento. Molti credono di leggere ma spostano soltanto gli occhi da un segno stampato a un altro, seguono un filo che non conduce a nessuna opera. Alla fine avranno raccolto delle informazioni, che forse dimenticheranno anche molto presto, ma il loro cuore non sarà cambiato neanche un po'; l'opera – che è un'opera interiore – non è stata neppure abbozzata. Leggere non è muovere gli occhi da un segno a un altro, ma entrare nelle parole, in ogni parola, afferrarne la complessità – che va in tutte le direzioni, su, giù, dietro e davanti e intorno, e segue orbite inattese e queste confonde con le complessità vicine, tanto che ci si dovrebbe chiedere come sia possibile che si arrivi, date tante occasioni di smarrimento, a capire una frase, un'unità di senso. Ma che cosa veramente capiamo?

Ognuno è artista a suo modo. L'artista è per definizione unico, l'individuo che proclama più di altri l'unicità sua e di ogni individuo, e dunque ogni lettore prende quello che può e vuole. Una frase non è mai una. Non due vedono le stesse orbite, gli stessi intrecci, o scendono nelle stesse profondità. È come con le cartine orografiche: ognuno, messoci davanti, ferma e sposta gli occhi dove gli è congeniale, per abitudine, istinto o decisione. Nessuno sale, pur solo con lo sguardo, sul medesimo monte per la medesima strada.

Il buon lettore, il lettore artista, è quello che, trascinato e intrattenuto da mille occasioni fantastiche, potrebbe non arrivare mai alla fine del libro (qui,

ovviamente, si parla di buoni libri, perché il lettore artista la robaccia non la tollera, non può sopportare che le lettere dell'alfabeto, le bellissime lettere, siano ridotte a pure decalcomanie). Già la prima parola gli basta per appagare completamente il suo istinto artistico: il cuore ha già cambiato ritmo, il respiro è diverso, tutto il corpo si è impostato a ricevere l'evento. L'arte di leggere non è distante dall'ispirazione poetica. Ci vuole altrettanta – se non proprio la medesima – concentrazione, ci vuole impegno a liberare la mente e i sensi dalle distrazioni perché l'ascolto avvenga perfetto. Lo scrittore ascolta la Musa, il lettore ascolta lo scrittore. In un certo senso, sono entrambi alunni della medesima voce. Lo scrittore, per il lettore artista, è un tramite, un medium. Questa è l'arte della lettura: scoprire ciò che la Musa ha rivelato e ricrearlo nuovamente nel cuore. Le parole scritte, infatti, se non c'è lettura, non agiscono. O meglio: hanno agito solo per chi, scrivendole, le ha ricevute. Ciò, di per sé, è già molto; qualcuno ha già ottenuto un po' di felicità. Ma quella felicità può essere condivisa. Un libro è un grande tesoro, è lì per tutti, potenzialmente. Però solo pochi possono prenderne, l'oro si lascia afferrare solo dalle mani giuste. Si può imparare a leggere? Sì, certo. Si nasce con l'istinto per la lettura, ma l'istinto richiede pratica e costanza. Si impara a leggere in solitudine, come in solitudine si impara a scrivere, a dipingere o a suonare. E il modo migliore è farlo attraverso la poesia, la grande poesia, quella antica o quella dei supremi: Omero, Saffo, Virgilio, Dante, Petrarca, Keats, Leopardi, Baudelaire, Pascoli, Montale.

Leggere sempre nella lingua originale, greco, latino, italiano, inglese, francese. Non dico che le traduzioni non servano. Ma saper leggere una traduzione di poesia richiede a sua volta un'iniziazione. Ci si arriverà, certo, e ci si deve arrivare. Ma cominciamo dagli originali, impariamo a capire in primo luogo come il poeta ha reso la voce della Musa.

Scrivere è stabilire un ordine complesso – un cosmo in cui suoni, idee, simboli e grammatica non sono separabili gli uni dagli altri. Il lettore vuole entrare nella logica di quell'ordine. Superato l'ingresso, capirà che l'edificio non è fermo. L'ordine non è un'immobilità, ma un dinamismo che cerca continuamente di fissarsi in qualche figura. Ed ecco apparire un piano, che poi scompare o si moltiplica in due, tre quattro, i soffitti si alzano, nuove porte si ritagliano sulle pareti, e queste poi, riassorbito qualunque contorno, si rigirano come facce di una scatola e diventano pavimenti, e una botola ti si apre davanti e una scala ti invita a scendere, e non ti trovi in un sotterraneo ma in un cielo e il vento prima ti conforta, poi ti chiede di rientrare e sali su un albero e poi cadi in un letto o sul tetto. Quanti passi da fare, quante distanze anche dentro una sillaba!

Leggere poesia è camminare. Si può certo anche andare più in fretta, ma non si può saltare un passo,

le leggi della fisica non lo consentono. Il caso vuole che in poesia certe combinazioni fisse di sillabe si chiamino appunto piedi. Ora, non c'è piede, dunque passo, che non sia un arricchimento di senso. Si procede nell'abbondanza di significati, si pestano grovigli di metafore, procedendo per tutti i tipi di terreno – dal deserto all'acquitrino più limaccioso. E si scivola sul ghiaccio, si affonda nella neve. Ci si bagna, impolvera, inzacchera di mota, ci si riempie le scarpe di sassolini, e se si va a piedi nudi il morbido si avvicenda al duro, il fresco al rovente... A volte ci si taglia. Ma la ferita non brucia poi troppo. Nessuno muore, leggendo. Anzi, vive di più, acquista vita, perché tutto quel camminare è tempo, tempo guadagnato. Uno, leggendo, cammina sempre con un orologio che funziona in modo opposto a quello degli orologi normali da muro o da polso. Questi segnano il tempo che se ne va; l'orologio del lettore indica il tempo che viene donato e che si spende altrove. Perché leggendo ci si duplica: si diventa ubiqui, il tempo appunto raddoppia. E io sono contemporaneamente qui e lì. Chi mi vede mi crede seduto. Invece, sto viaggiando dappertutto, non so nemmeno io dove, ma non è un problema, perché so che smarrirsi leggendo è un orientarsi; perché so che non smetterei mai di andare avanti.

*Si può imparare a leggere? Sì, certo.
Si nasce con l'istinto per la lettura, ma l'istinto richiede
pratica e costanza. Si impara a leggere in solitudine,
come in solitudine si impara a scrivere, a dipingere o a suonare.*

Martin Amis, amore all'inferno

La zona d'interesse. Tre voci si alternano smentendosi a vicenda e proiettando su una storia tutta tedesca l'amabilmente scandaloso umorismo britannico

Tommaso Pincio, «Alias del manifesto», 18 ottobre 2015

Nel luogo più oscuro del secolo breve, Martin Amis era già stato. La prima volta nel 1991, con *La freccia del tempo*, dove la vita di un medico nazista che ha prestato servizio in un lager era raccontata a ritroso, in un turbinare di cambi di identità e scorribande erotiche. C'era poi tornato nel 2000 in altra maniera, dando conto della sua prima visita ad Auschwitz in un memoir scaturito dalla morte del padre. Dopodiché (a meno di non dimenticare qualcosa e evitando di considerare il suo interessamento a Stalin e ai gulag un'estensione della stessa materia) ha atteso quasi un quindicennio per farvi ritorno una terza volta. Come spesso capita ai romanzi di Amis, anche quest'ultimo è stato oggetto di polemiche: era ancora un semplice manoscritto quando si sparse la notizia che *La zona d'interesse* (traduzione di Maurizia Balmelli, Einaudi, pp 304, euro 20) era stato rifiutato sia dell'editore francese che da quello tedesco. Le voci volevano che all'origine ci fossero le sconsiderate richieste economiche dell'autore, un'ipotesi confermata in parte da Hanser e smentita da Gallimard, che giunse alla sua decisione, perlomeno a quanto ha affermato, «per ragioni letterarie». Nessuno dei due editori ha ammesso un fastidio per il modo all'apparenza irrilevante con il quale Amis ha trattato l'Olocausto. Probabile tuttavia, se non certo, che la questione abbia pesato.

Amis rigetta l'idea di Adorno per cui scrivere poesia dopo Auschwitz equivarrebbe a un atto di barbarie, e lo fa sposando l'opinione di W.G. Sebald, ossia abbracciando la tesi opposta, e affermando dunque che quello è l'unico luogo cui la mente di

una persona è sempre rivolta. In una simile disposizione mentale non c'è alcun elemento di novità, come è nient'affatto nuovo lo scandalo di affrontare un tasto tanto delicato in maniera dichiaratamente scorretta; si pensi all'esempio delle *Benevole* di Lit-
tel, pubblicato in Francia senza grandi problemi. Qual è dunque la questione? Il libro è forse davvero sbagliato nel tono e affetto da una trama informe, come sostengono da Gallimard? Tutt'altro. È una delle opere più riuscite di Amis; superiore di gran lunga ai libri che lo hanno immediatamente preceduto, *La vedova incinta* e *Lionel Asbo*, romanzi che a detta di molti parevano indicare una fase di stanca, se non l'inizio di un declino.

Il guaio, per così dire, sta altrove. Sta nel fatto che *La zona di interesse* non è un romanzo per tutti. Quanto a questo, la giornalista Gina Thomas ha colto un nodo essenziale osservando che il problema consiste nell'umorismo disinvolto, sfacciatamente inglese e di non immediata comprensione al lettore straniero, a cominciare ovviamente dal lettore tedesco. La colpa di Amis – sempre che tale la si possa definire – non è tanto quella di avere ambientato una commedia romantica a due passi dal filo spinato di un campo di sterminio, quanto l'aver attribuito a personaggi tedeschi, e per di più nazisti, una arguzia macabra che è tipicamente britannica. La dissonanza è per giunta intensificata dal fatto che l'azione, anziché passare attraverso il filtro livellatore di un narratore onnisciente, viene riferita in prima persona e in tempo pressoché reale dai protagonisti. Parliamo infatti di un romanzo a 3 voci che si alternano con

cadenza regolare per 6 capitoli. Ognuna ha un suo carattere e diversi trascorsi; ognuna tende, più che a proporre una propria versione dei fatti, a mostrare e dunque annientare l'immagine che il precedente narratore ha dato di sé.

C'è Angelus Thomsen detto Golo che, col suo metro e novanta di altezza e i capelli di un bianco ghiaccio, incarna l'epitome del perfetto ariano o, come dicono le donne che lo frequentano, dello stronzo islandese. A dispetto delle apparenze e delle ascendenze – è nientemeno che il nipote prediletto di Martin Bormann, segretario personale di un Hitler mai chiamato per nome lungo tutto il romanzo –, Golo è un nazista agnostico, più preso dalle sue mire di seduttore seriale che dai non meglio precisati compiti di collegamento tra il Reich e la IG Farben, che in quel di Auschwitz finanzia a scopo di ricerca bellica il Kat Zet III, un ramo della soluzione finale noto ai lettori di Amis in quanto già presente nella *Freccia del tempo*.

Nel momento in cui il romanzo ha inizio, l'agosto del 1942, Golo ha messo gli occhi su una preda conforme «all'ideale nazionale della femminilità giovane, imperturbabile, agreste, concepita per la procreazione e i lavori pesanti». Si chiama Hannah, è madre di due bambine nonché moglie del maggiore Paul Doll, il Kommandant, «la punta di lancia di questo formidabile programma nazionale di igiene applicata» che sono i campi di sterminio, la Zona d'interesse.

Tuttavia, Doll è per Golo soltanto il Vecchio Beone, il quale, in quanto voce del romanzo, può a sua volta esternare una scarsissima opinione di Golo. Comincia col liquidarlo come un omosessuale e, quando l'evidenza dei fatti gli dimostra il contrario, insiste

comunque nel vedere in lui un eccesso di effeminatezza. Stando ai parametri nazisti, Doll non è poi così lontano dal vero: Golo legge in segreto Thomas Mann e ha posseduto opere d'arte, un Klee, un Kandinsky minuscolo. D'altra parte, la massima preoccupazione estetica del Vecchio Beone è quella di porre rimedio al tanfo di carne bruciata, non foss'altro che a causa del fastidio che procura alla moglie, con la quale Doll ha non pochi problemi, non ultimo quello di una relazione sessuale per nulla soddisfacente.

La presenza del Kommandant sembra servire da portavoce alla banalità del male, tanto che lui stesso con forza asserisce: «Io sono un uomo normale con bisogni normali. Sono assolutamente normale. È questo che nessuno sembra capire».

In effetti – e proprio in questo consiste uno dei maggiori pregi del romanzo – Doll sarebbe normale se si limitasse a essere un uomo senza particolari qualità, anziché un compendio di difetti e di pochezze. Più che banale, Doll è un uomo ridicolo, patetico, grottesco. Per assurdo, ben più normale di lui è l'ebreo Szmul, la terza voce narrante, l'uomo più triste della storia del mondo in quanto a capo degli uomini più tristi del Lager, gli schiavi dell'SK, la Squadra Speciale che adempie al proprio ufficio «in mezzo ai morti, con le forbici, le pinze e le mazzuole, i secchi con gli avanzi di benzina, le siviere, le macine». In soldoni, è il capo degli ebrei che assistono i nazisti nell'opera di sterminio e smaltimento dei cadaveri. Quella di Szmul è, ovviamente, la normalità dell'impossibile: non abituarsi al Lager, non impazzire, parlare, conservare un sentimento di fratellanza. Le parti nelle quali prende la parola sono le più brevi. La sua stringatezza è il contraltare della stolidità verbosità di Doll e, seppure più indirettamente, dell'estetismo donnaiolo di Golo. Parla poco perché è il solo a rendersi conto del fatto che, neppure conoscendo ogni singolo minuto della storia umana, sarebbe possibile trovare «alcun esempio, alcun modello, alcun precedente». Parla poco anche perché, consapevole del suo destino, assume la ieratica laconicità del santo, dell'uomo che si è svuotato di sé; e tale è questa sua consapevolezza

*Amis rigetta l'idea di Adorno per cui
scrivere poesia dopo Auschwitz
equivarrebbe a un atto di barbarie.*

che, nel riconoscersi martire di una degenerazione unica nella Storia, si sofferma a considerare come la parola *martire* derivi «dal greco *martur*, che significa testimone».

Szmul seppellirà il thermos contenente le sue essenziali memorie sotto un arbusto di uva spina, certo che «per questa ragione non tutto di me morirà». È importante notare, a questo proposito, come Amis si preoccupi di mostrarci il modo in cui le parole dei 3 narratori sono giunte a noi. Nelle primissime righe del romanzo vediamo un notes aperto su un ceppo e le sue pagine smosse da un vento indiscreto, mentre il proprietario, Golo Thomsen, è tutto preso dall'incendere di un nuovo oggetto del desiderio, la moglie di Doll. Più avanti ecco il marito, l'uomo che

si credeva normale, interrotto nella stesura dei suoi vaniloqui dalla cameriera che bussa alla porta.

Simili dettagli sembrano evocare l'antico espediente romanzesco del manoscritto ritrovato in un baule. Altrettanto significativo è che, a guerra finita, uno dei personaggi si ritrovi a fare il traduttore, quasi a lasciare intendere che il romanzo nel suo complesso vada preso come la riscrittura di un testo già dato, il riflesso di uno specchio dell'orrore. Il che spiegherebbe perché Auschwitz faccia da sfondo a una commedia d'amore dove il sesso è soltanto un ricordo. Spiegherebbe inoltre perché un'anomalia tedesca venga resa con umorismo britannico e forse anche come mai la traduzione di Maurizia Balmelli abbia la sola pecca di essere migliore dell'originale.



Mi chiamo Kavanagh, sono l'altro Julian Barnes

Gabriele Romagnoli, «la Repubblica», 19 ottobre 2015

Per quanto improbabile possa sembrare è possibile soffrire leggendo un thriller dall'apparenza innocua intitolato *Duffy* (Einaudi, pagg. 179, euro 19) e attribuito a un certo Dan Kavanagh. Per la precisione è possibile soffrire tre volte. La prima, davanti alla dedica che svela il piccolo mistero sull'autore, nel modo più doloroso. «A Pat Kavanagh», è scritto. Era il nome di un'agente letteraria nata in Sudafrica, sposata allo scrittore Julian Barnes. Dan Kavanagh non è altri che lui: per pseudonimo ha scelto il cognome della moglie. La pena nasce dal fatto che la stessa dedica è apparsa 31 anni dopo (*Duffy* è una ripubblicazione) all'inizio di *Livelli di vita*, firmato da Barnes con il proprio nome. Si trattava di un memoir dedicato alla moglie frattanto scomparsa (nel 2008), dove annotava tra l'altro: «Noi siamo stati insieme trent'anni. Il cuore della mia vita; la vita del mio cuore». Se Dan Kavanagh non è mai esistito, benché abbia una immaginaria biografia in terza di copertina e addirittura un sito, Pat Kavanagh non esiste più. Sono entrambi fantasmi collegati da un cognome, evocato per trent'anni e oltre dalla stessa persona, ora privata di entrambi.

La seconda sofferenza arriva nel primo capitolo quando, per ragioni non essenziali allo svolgimento della trama, un personaggio minore, un piccolo delinquente, si fa esecutore materiale di un delitto il cui mandante, più che il suo boss, è l'autore stesso: infilza allo spiedo un gatto e lo mette in forno, dove rosolerà per tre ore. Pare che Julian Barnes detesti i gatti ma nella parte di sé stesso non possa far di peggio che allontanarli: «Sotto pseudonimo però ne brucerei vivo uno appena possibile», avrebbe dichiarato. Poche pagine, qualche sadica riga e l'ha fatto. Lasciandoci la sensazione di un crimine di carta assolutamente gratuito.

La terza sofferenza è che, va detto, ci eravamo abituati troppo bene. I due ultimi libri di Julian Barnes (*Livelli di vita*, appunto, e *Il senso di una fine*)

sono stati eccelsi. La sua scrittura si è affinata (e che nessuno, per cortesia, attribuisca meriti al lutto), la sua voce è diventata più nitida e forte. Ora ci tocca tornare indietro e giocare con il suo «gemello cattivo». Nello stesso periodo scriveva *Before she met me* (purtroppo non tradotto), una storia fosca ma molto attuale, sul delirio da possesso del maschio nei confronti del passato della femmina. Una vicenda che ha punti di contatto con quella del «teorico dell'acido agli ex». Ferale, ma non gratuita.

Duffy è invece la prima avventura di un investigatore privato particolare, «da presa e da spina» elegantemente definito, in quanto bisessuale. Cacciato dalla polizia con la giustificazione della sua doppia vita, in realtà perché onesto, si ritrova anche lui ad affrontare i propri fantasmi: ex colleghi corrotti, criminali a cui ha dovuto smettere di dare la caccia, sottobosco della Londra notturna. Si muove tra ombre lunghe e luci rosse. Si sporca le mani e anche le pagine non escono troppo pulite. Più che il pudore, la descrizione di certi ambienti sfida i cliché, senza purtroppo sconfiggerli. E manca l'adrenalina di un paio di film girati nelle stesse situazioni da Guy Ritchie o Matthew Vaughn.

Resta da chiedersi che cosa abbia spinto Barnes in questo territorio. Lui stesso ha raccontato che, per prendersi una pausa da sé stesso come autore, ha scritto *Duffy* in 9 giorni, verità o autofinzione che fosse affermarlo. Non fosse che la sua interpretazione radiofonica di Georges Simenon è successiva (per la Bbc nel 2003) si potrebbe pensare sia stato influenzato dallo scrittore belga che di pseudonimi ne aveva addirittura 27 (ma «soltanto» 11 per i romanzi): dal più noto e facile Georges Sim, al curioso Plick et Plock per i racconti umoristici.

Per un autore il desiderio di pubblicare con diverso nome ed essere comunque amato (ma forse ancor più riconosciuto) è come quello dell'amante che vorrebbe scatenare le stesse reazioni al partner bendato,

in silenzio, nell'assoluta oscurità di un luogo dove la sua presenza non era contemplata.

Molto spesso non funziona così. Due anni fa J.K. Rowling (creatrice di *Harry Potter*) ha dato alle stampe un libro (*Il richiamo del cuculo*) firmandosi Robert Galbraith. Passato inizialmente inosservato, ha scalato le classifiche quando è stato rivelato chi c'era dietro. Può essere invece più orgoglioso e sicuro dell'apprezzamento di cui gode lo scrittore olandese Aaron Grunberg. Ricevuto il premio come miglior esordiente dell'anno, si è ripresentato quello successivo con lo pseudonimo di Marek van der Jagt. E ha rivinto. In Italia il gioco di gran lunga più riuscito è

quello di Elena Ferrante, che resiste nonostante le tentazioni dei premi letterari consegnabili solo brevi manu o la presenza di uccellacci curiosi intorno a casa Starnone, dove si anniderebbe l'ignota.

Resta da capire la necessità o giustificazione della seconda identità. Di solito è lo spazio di libertà di un autore affannato da sé stesso, che si rilassa scendendo a fare due passi nel thriller. Difficile che avvenga il contrario.

Quanto a Barnes, *Duffy* è un romanzo divertente, soprattutto per chi l'ha scritto. E forse c'era bisogno di questo indagatore squinternato per trovare «il senso di una fine» e nuovi «livelli di vita».



Breve elogio del manoscritto (a macchina)

Guido Ceronetti, «la Repubblica», 20 ottobre 2015

Sfido, meschino, l'onnipotenza della malvagia vita: scrivere un articolo di giornale interamente con la macchinetta portatile, e su fogli di Carta Favini fuori commercio. Squisita e commestibile la carta, ma il nastro, bicolore purtroppo, è un cane centenario. Non so se mi riuscirà di percorrere per intero le carte nautiche di questo mio pallido Vasco de Gama, essenzialmente di celebrare la gloria unica dei manoscritti usciti di portatile nell'infame secolo in cui ho vissuto, e implicitamente anche la mia, che ho seguito dal 1950 ad oggi (Signore, fino a quando?) a consegnare carte dattiloscritte agli Editori italiani. Fertile di capolavori, il Ventesimo, i cui manoscritti originali hanno fatto e tuttora fanno negli Archivi un ingordo pieno. Mamma Portatile ha partorito fior di roba negli anni: il *Voyage* di Céline, tutto quando Simenon, l'omnium yiddish e americana di Isaac Singer, tutta la meravigliosa creazione di Herbert George Wells, *Conversazione in Sicilia*, Brancati, Verga, Sciascia, Piovene, Alvaro, Parise, Ungaretti, Saba, Montale, Merini... E Borges, Doeblin, Varlam Shalamov, Marina Cvetaeva, Achmatova, Proust, Mac Orlan, Osip Mandelstam, Lorca, Cavafis, Seferis, Kazantzakis, le sceneggiature di Elia Kazan, di Hitchcock, di Trumbo, e la finale battuta di Sonia in *Zio Vania*, e l'addio di Masha a Vershinin, culmini del pianto e Oswald Alving che per non infettare la sorella vuole che il Sole gli sorga dalla madre, e, i *Diari* di Jünger, e la *Grande Guerra* di Remarque, e il foglietto memorabilmente dimenticato che all'alba del 25 maggio 1946 un guardiano della Santé inchiodò sulla porta d'ingresso per annunciare a una piccola folla di curiosi l'esecuzione del dottor Petiot, assassino di un centinaio di vittime nel cortile di Rue

Lesueur 21... Da noi, lo stupratore elettronico fu, se non sbaglio, Umberto Eco col suo bestseller *Il nome della rosa*, in cui la nuovissima tecnica era genialmente combinata a un intreccio giallo in una libreria di manoscritti medievali. Nei trionfi di guerra i generali americani passavano sotto fitte piogge di fogli dattiloscritti lanciati dai grattacieli dalle dattilografe di New York.

Impossibile mi pare possa nascere un'opera di pensiero da uno strumento elettronico, naturale invece siano nati saggi fondamentali dalle portatili. Bergson, Rensi, Heidegger, Hanna Arendt, Gadamer, Jaspers, Wittgenstein, Schmitt, Berdiaev, Florenskij sono passati di là. E il lugubre erotismo di rivelazione di Yasunari Kawabata. E anche, sciagura a noi, le carte scrupolose di Eichmann, i referti di Mengele, e tutto quanto *Mein Kampf*! Inaffidabilmente appassionati, le memorie storiche sulla rivoluzione russa di Trotskij, furono lavoro di portatile, e non so in quali condizioni. Ma anche, quando al portone del fortino messicano si presentò Ramón Mercader (fratello occulto della moglie bis del nostro amato bigamo Vittorio De Sica, l'attrice Maria) con un arsenale impressionante sotto l'impermeabile, e aveva da porgergli, in lettura-trappola per distrarlo, alcuni foglietti ovviamente battuti sulla portatile, il vecchio capo rivoluzionario li prese con fiducia e inforcò gli occhiali.

Non mi pare che l'avvento delle scritture elettroniche abbia contribuito a un minimo miglioramento etico del genere alfabetizzato. Ed ecco, ce l'ho fatta. Ora mi toccherà correggere a mano i miei ininterrotti errori di portatile di bandiera, e accendere un lumino per propiziarmi i correttori.

*Squisita e commestibile la carta,
ma il nastro, bicolore purtroppo, è un cane centenario.*

Il mestiere dei librai

L'arma per reagire è sempre la qualità. Una professione fragile

Romano Montroni, «Corriere della Sera», 22 ottobre 2015

La scarsa preparazione dei librai – messa in luce di recente da **un articolo di Paolo Di Stefano su un clamoroso episodio di disservizio in una libreria di catena milanese** – è un tasto dolente, e incide non poco sulla scarsa familiarità degli italiani con la lettura: gli unici in grado di dar vita a librerie capaci di attrarre i lettori sono i librai competenti, appassionati, certo non i venditori impreparati e sciatti. Il problema è come sempre la qualità, un valore fondamentale, assoluto, che in libreria si esprime attraverso l'assortimento e, appunto, il servizio. Una libreria che esprime qualità in questi due settori non teme la concorrenza e, in tempi di crisi, soffre meno delle altre. Perché, invece di subire, reagisce. E dato che sono i librai a comporre l'assortimento, la loro qualità è l'imprescindibile presupposto della qualità tout court! Per questo, trascurare la formazione dei librai, o darla per acquisita una volta per tutte, è un grave errore: la formazione è indispensabile e dev'essere «rinfrescata» – perché cambia il mercato, cambiano i gusti dei lettori... tutto cambia intorno a noi! È importante che i librai siano aggiornati, ed è importante rigenerare in loro la motivazione, la consapevolezza del mestiere. La qualità del servizio è un valore da coltivare attraverso attenzioni grandi e piccole, a volte persino apparentemente piccolissime: raddrizzare una pila di libri, sorridere al cliente o spolverare gli scaffali. Ma è anche fragile, e bisogna custodirla. Lo stesso vale per la qualità dell'assortimento: ci vogliono cura e passione per selezionare le proposte. In questo senso la qualità è, oltre che un valore, un metodo: non è standardizzata, meccanica. Per esempio, un libraio deve conoscere

e valorizzare la piccola e media editoria, dalla quale spesso arrivano proposte originali e raffinatissime, e il settore dei tascabili. Lavorare sui tascabili è anche un'operazione profondamente democratica, perché offre a tutti i lettori la possibilità di tenere insieme qualità e convenienza. E a proposito di democrazia, sono convinto che le librerie possano svolgere una funzione sociale molto importante: i libri, se trovano terreno fertile, aprono nuovi orizzonti, suscitano dubbi e ispirano entusiasmi. Possono creare, dunque, cittadini migliori. Ecco perché, senza limitarsi ad assecondare il gusto del pubblico, si dovrebbe cercare di incuriosirlo con proposte non banali. Per trovare un equilibrio tra queste due necessità non sempre convergenti ci vogliono intelligenza, esperienza, sensibilità, conoscenza della clientela. Ma ne vale la pena: a un lettore basta un'occhiata ai tavoli delle proposte (e un'altra ai librai!) per capire in che libreria si trova.

Ma soprattutto: un bravo libraio comprende l'importanza di un rapporto di fiducia con il cliente. Per questo si mette in discussione, non è mai presuntuoso né troppo umile, e cerca – con sensibilità e intelligenza – di migliorare, migliorando al tempo stesso l'ambiente nel quale lavora. Per questo dialoga con il cliente mettendosi al suo fianco – mai al di sopra e mai al di sotto – e lo ascolta, rispondendo alle domande che pone e anche a quelle che non pone: in libreria non si offrono soltanto libri, si offrono – o si dovrebbero offrire! – anche una quantità di «merci» talmente preziose da non avere prezzo: gentilezza, competenza, entusiasmo.

Anche questa è una forma di democrazia.

Peggio dell'autoparodistico Ciao di Veltroni ci sono solo le sue recensioni

I suoi libri vanno letti con la voce di Guzzanti, allora sono belli

Guido Vitiello, «Il Foglio», 24 ottobre 2015

Cose che ho capito leggendo *Ciao*, il libro di Walter Veltroni sul papà. Ho capito, anzitutto, di essere un sicario intellettuale. Prima o poi qualcuno mi consegnerà la chiave di una cassetta di sicurezza, dentro ci sarà una busta anonima con la foto del bersaglio da eliminare, e a missione compiuta dovrò farci sopra una croce col pennarello nero e riscuotere il prezzo dell'ingaggio. Da alcuni giorni personaggi insospettabili mi si avvicinano con aria grave, quasi compunta, mi prendono a parte e mi dicono: «Fa' qualcosa tu, "Il Foglio" è l'ultima speranza; qui da noi siamo costretti a parlarne bene». Confesso, la canagliasca impresa mi allettava, e lo Sciacallo del film di Fred Zinnemann sull'attentato a De Gaulle è uno dei miei eroi segreti. Il bersaglio, oltretutto, non era dei più difficili, c'era materia per impallinarlo ben prima dell'incipit, bastava girare il frontespizio e leggere in basso a sinistra: «La citazione di p. 16 e p. 17 è tratta da *Empirismo eretico*, Pier Paolo Pasolini, Garzanti 1972. Le citazioni di p. 185 e p. 188 sono tratte da *La versione di Mike*, Mike e Nicolò Bongiorno, Mondadori 2007». Pasolini e Mike affiancati con sovrana noncuranza, mentre ci mandano la loro benedizione dai cieli della nostalgia: nel colophon c'era l'essenza del veltronismo.

Ho capito che *Ciao* segna la svolta iperrealista e autoparodistica di Veltroni, che si trasforma da solo in copia di Veltroni a grandezza naturale, come le statue di Duane Hanson. Ho capito che i libri di Veltroni vanno letti immaginando nella testa la voce di Corrado Guzzanti, e allora diventano bellissimi. E ho capito che da alcune scenette

raccontate nel romanzo, debitamente illustrate, si potrebbe ricavare una magnifica striscia a fumetti, vagamente ispirata al tenero Giacomo della «Settimana Enigmistica». Il giovane Veltroni che al Brancaccio ascolta Herbert Marcuse ma non capisce nulla, ed è più contento quando nello stesso teatro suonano i Jethro Tull. Il giovane Veltroni che prova a leggere Lenin, non capisce nulla nemmeno di quello e passa ai fumetti dell'agente segreto Billy Bis. Veltroni bambino che gioca a pallone e accanto al campetto vede passare Aldo Moro, e non immagina che il suo amico centrocampista riccetto sarà nel commando di via Fani quando l'Italia perderà l'innocenza (la deflorazione storica è uno dei grandi assilli del veltronismo). Veltroni bambino che vede gli alunni della scuola tedesca ed è sconvolto al pensiero che quei biondini «con i quali mi capitava di comprare il Ciocorì al bar, fossero gli eredi di tanta umana perfidia». Chi altro potrebbe, in un giro di frase, tenere insieme Adolf Eichmann e le barrette di riso soffiato? E perché, a pensarci, i pargoli ariani non preferivano il Biancorì? Ma anche altre cose ho capito. Ho capito che una cosa sono i libri di Veltroni, una cosa sono le recensioni ai libri di Veltroni, e che tra i primi e le seconde non c'è rapporto apprezzabile. *Ciao* è il romanzo di un eterno adolescente che denuncia una società fatta di eterni adolescenti e inspiegabilmente li invidia, è l'opera di un fanciullino di Pascoli ibridato con Forrest Gump, le sue rievocazioni prendono spesso la forma dell'«autoritratto (o selfie) con personaggio celebre». Ma nelle recensioni si svolge tutt'altro

e pensoso rito, si parla di memoria, di fascismo, di ideologie, di padri, e soprattutto di generazioni. Anche questo ho capito, che ogni scaglione anagrafico ha diritto al suo gruppo di self-help masochistico, i trentenni riluttanti di Accorsi («Siamo fuori tempo massimo»), i quarantenni flagellanti di Moretti («Anche gli Optalidon non sono più gli stessi»), i cinquantenni terrazzati di Sorrentino

(«Siamo tutti sull'orlo della disperazione»), e ora i sessantenni benevolenti di Veltroni.

E un'ultima cosa ho capito. Ho appreso che Veltroni e io siamo andati per anni dallo stesso barbiere a via Isonzo, gentiluomo e garantista. E anche se Walter si faceva fare la riga e io no, nessuno potrà mai chiedermi di impallinare un compagno di figaro. Il giorno dello Sciacallo è rimandato.



Michel Houellebecq: «Il mondo mi sorprende, perciò scrivo poesie: sull'amore, e sulle lavatrici»

L'autore di *Sottomissione* apre le porte di casa alla «Lettura» per parlare della nuova raccolta di versi pubblicata in Italia. Ma ha qualcosa da dire anche sulla democrazia e sulla Francia. E sulle accuse di lepenismo rivolte agli intellettuali di sinistra

Stefano Montefiori, «La Lettura del Corriere della Sera», 25 ottobre 2015

Michel Houellebecq accoglie «La Lettura» nel suo appartamento, in una delle torri anni Settanta del quartiere cinese. Una casa così poco parigina, così incongrua per uno scrittore di straordinario successo e quindi così houellebecqiana: al tramonto, la vista sui palazzoni moderni del XIII arrondissement è bellissima. Parleremo per un'ora e mezzo di poesia, mentre esce in Italia la raccolta *Configurazioni dell'ultima riva* (Bompiani), e anche di politica, di Marine Le Pen, di Francia e di Europa. Il romanziere francese vivente più celebre nel mondo è appena tornato a Parigi dalla Spagna, dalla casa che possiede nei dintorni di Alicante, «e forse ho fatto male», dice. La Francia lo annoia. Stappa una bottiglia di vino rosso spagnolo, ci offre del chorizo. Cominciamo.

Perché scrivere poesie, Michel Houellebecq? Che cosa la spinge, da tempo, a comporre versi?

Non lo so esattamente, ma prendono poco tempo. Non c'è bisogno di ripetersi per forza che hanno un senso, perché si scrivono in fretta. Dunque direi che è un'attività spontanea.

La tendenza all'autocritica non si esercita, nel momento in cui si comincia a dubitare i versi sono già scritti?

C'è questo elemento, anche se non ho una tendenza enorme all'autocritica. Ma un po' è vero. In un romanzo quando si rilegge quel che si è già scritto bisogna comunque trovarlo interessante, mentre una poesia se non va bene la si butta, non è grave.

Le succede di cestinare molte delle poesie che scrive?

Sì, ne butto abbastanza. Alcune le tengo ma non le pubblico, perché non stanno bene insieme alle altre.

Dunque questa raccolta di un centinaio di poesie corrisponde a una selezione delle migliori, ma anche di quelle che si accordano meglio tra loro?

Bisogna che ci sia una certa coerenza, ci sono delle poesie che mi piacciono molto e se gliele facessi leggere vedrebbe che non sono affatto adatte al resto. Eppure sono abbastanza bravo a mettere insieme delle cose che non hanno grande rapporto le une con le altre... *Estensione del dominio della lotta* (il primo romanzo di Houellebecq, uscito nel 1994, ndr) è piuttosto sconclusionato per esempio, passo da una cosa all'altra... Sarebbe abbastanza nella mia natura di essere incoerente. Comunque, perché pubblicare poesie? Forse perché sono celebre...

La domanda iniziale non era perché pubblicarle, riguarda il fatto che lei è famoso come romanziere, ma ha sempre sentito il bisogno di scrivere poesie.

Sì. Ho l'impressione che la poesia si autogiustifichi. Non c'è la dimensione del lavoro presente nel romanzo.

È più istintiva?

Sì.

Dunque è più piacevole scrivere poesie che un romanzo?

È un processo molto più legato all'inconscio, e spesso più piacevole. Penso che la maggior parte dei

miei versi nascono da una sensazione di sorpresa e di incongruità rispetto al mondo, qualcosa del genere.

E quando prova questa sensazione di incongruità si mette subito a scrivere, o dopo cerca di ricordarsi i versi che le sono venuti in mente?

No, lo faccio subito: se non lo si fa subito è tutto perduto. Non è molto lontano dalla trascrizione dei sogni.

Le succede spesso di trascrivere i sogni?

Sì, mi è capitato, ne ho anche pubblicati inserendoli nei romanzi, di tanto in tanto. Ma in realtà li ho inventati... Non so, la trascrizione dei sogni non riesce mai molto bene. Ci provo meno di un tempo perché mi sono accorto che il risultato è quasi sempre scadente, anche se il quasi è importante.

Questa raccolta di poesie, alcune di molto tempo fa e altre recenti, riesce a dare un'immagine del Michel Houellebecq di oggi? Lei è cambiato?

No, mi riconosco. Sto preparando un volume con la mia opera integrale dal 1991 al 2000, e riconosco quel che scrivevo, la personalità è sempre la stessa. Ci sono delle cose che oggi mi infastidiscono nel modo in cui mi sono espresso, ma riconosco bene la persona che ha scritto quelle cose. Sono sempre io, non si cambia granché. Forse ci si calma un po', ma non si cambia.

Anche nello stile dei suoi romanzi lei è più controllato, ha più struttura.

Sono meno isterico. *Particelle elementari* è molto isterico, ma i sentimenti li riconosco bene.

Quanto alla forma delle sue poesie, lei usa molto gli ottonari e in misura minore gli alessandrini, ma in qualche caso passa alla prosa. Che differenze ci sono?

La rima presenta il grosso vantaggio che non c'è bisogno di sapere che cosa si scriverà dopo per continuare. Funziona in modo un po' automatico. Ho l'impressione che in prosa si debba essere ispirati un po' di più, le cose si svolgono seguendo un pensiero, mentre in rima anche se ci si ferma la sonorità pensa al tuo posto.

«Penso che la maggior parte dei miei versi nascano da una sensazione di sorpresa e di incongruità rispetto al mondo, qualcosa del genere.»

Nella poesia «HTM» lei parla dell'inizio e della fine di un amore. Possiamo dire che il tema più forte di questa raccolta è l'amore?

È uno dei più riusciti, sì. Di questa raccolta. Ma recentemente in Francia ho fatto una specie di best of delle mie poesie, uscito per Gallimard... Delle poesie delle quali non si parla molto, a giusto titolo probabilmente, ma sono stato colpito da un enorme blocco di poesie in ottonari. Ho scritto una serie di poesie bizzarre che non si basano su un'emozione forte, ma giusto su una sensazione di bizzarria.

L'incongruità di cui parlava prima.

Sì. C'è tutta una parte della poesia, si ritrova nelle canzoni in effetti, che è soprattutto la poesia d'amore. E c'è un'altra natura della poesia che invece non è affatto adattabile in musica, ma che è perfetta per decorare dei monumenti: puoi incidere i versi sulla pietra e danno dei buoni risultati. In *Configurazioni dell'ultima riva* c'è n'è qualcuno... La poesia è comunque aristocratica, puoi scrivere un romanzo appassionante sulla vita di un tipo che deve eliminare un concorrente in seno alla stessa azienda, questo genere di cose che interessano tutti. In poesia no, neanche la pornografia è facile in poesia. Verlaine ha scritto dei versi porno non male, ma spesso è costernante. Quel che invece funziona è il rapporto dell'uomo con il cosmo, con la donna considerata come cosmo. Il che è abbastanza valorizzante per la donna. C'è la poesia epica poi, che oggi è sparita, la *Chanson de Roland* non è poi un granché ma la *Canzone della crociata albigese* è eccellente. Non siamo per niente nello stesso registro del romanzo.

Ma allo stesso tempo nelle sue poesie e nei suoi romanzi ci sono dei temi che ricorrono. Il suo universo si riconosce anche nelle poesie: l'amore, il sesso, la disperazione...

E le lavatrici, i supermercati...

E i contatori elettrici...

Ma questo va bene, la poesia può attaccarsi benissimo a dei luoghi contemporanei.

Come il terminal dell'aeroporto Charles de Gaulle.

Sì: è un luogo veramente poetico, il terminal dell'aeroporto.

Perché?

La situazione è poetica perché tutto è organizzato, ma in modo poco umano. Siamo per forza a disagio. È una cosa che sta in piedi, ma non siamo sicuri di sapere come, di comprenderne il meccanismo, e questo crea una sensazione di sfasamento rispetto al mondo, che è poetica.

In una delle sue poesie c'è questo verso, «Vivremo, mia amata, senza alcuna ironia». Perché non ama l'ironia?

Che cosa significa amare senza ironia?

È una liberazione vivere senza ironia, senza humor. Ironia e humor sono un modo di prendere le cose come se non fossero gravi. È bello invece di tanto in tanto rendersi conto che tutto è grave. Vivere senza prendere le distanze.

Pensa che nella nostra epoca l'ironia, il distacco, il doppio senso, siano abusati?

Nella mia giovinezza soprattutto, adesso no. Ma allo stesso tempo siamo troppo seri su cose che non lo meriterebbero.

Per esempio?

L'instaurazione della democrazia nel mondo, cose

«È una liberazione vivere senza ironia, senza humor. Ironia e humor sono un modo di prendere le cose come se non fossero gravi. È bello invece di tanto in tanto rendersi conto che tutto è grave.»

così. La democrazia merita di essere trattata con un po' di ironia.

Mentre l'amore no.

L'amore no. L'ironia è letale in amore. Nelle *Particelle elementari* c'è un lungo passaggio in cui il personaggio di Walcott spiega che lo humour è completamente idiota. Non serve a niente. La poesia non sopporta l'ironia e neanche lo humour. È un genere esigente ma riconfortante, rinvigorente.

Eppure anche in questa raccolta c'è forse qualche momento di humour, per esempio quando parla della vecchia «cougar», una donna-pantera stanca, e c'è un po' di misoginia. È vero. Ma dura quattro versi. «Ti credi bella con la tua gonna in skai/ e fai la cattiva come in una pubblicità Kookai» non è veramente una poesia, ma l'ho tenuta perché aveva un certo charme. Non avrei continuato.

Nella poesia che comincia con «povera ragazza» lei riprende l'idea di Estensione del dominio della lotta secondo la quale l'amore non è che per i belli, non c'è speranza per una «povera ragazza» poco attraente. Lo pensa ancora?

Ma è evidente, non negherò certo l'evidenza. Non ne sono responsabile.

Nel suo libro ci sono dei momenti tristi come questo, ma anche altri nei quali l'amore è fatto di speranza, e questo contrasto è forse uno dei motivi della bellezza dei suoi versi. È cosciente di questo, dell'oscillazione continua tra tristezza, angoscia e poi recupero della speranza?

Sì, è un atteggiamento ciclotimico. Ma sono versi che possono essere descritti come un istante di percezione. È per questo che le poesie devono essere scritte piuttosto velocemente, perché l'istante di percezione svanisce in fretta. Ci vogliono penna e taccuino a portata di mano. È così, di tanto in tanto hai degli istanti di percezione che ti sembrano avere una portata generale.

Dopo averli fissati su carta, fa delle correzioni o restano più o meno nello stesso stato?

Le poesie le correggo veramente poco, e la correzione è elementare, consiste di solito nel cancellare un passaggio intero, ma non nel cambiare le parole.

Dunque resta fedele alla percezione originaria.

Sì. Ma è sicuro che non si deve avere molto altro da fare, bisogna essere senza preoccupazioni.

Le succede di avere dei momenti così, senza preoccupazioni, nei quali riesce a fare astrazione dal mondo esteriore e restare con lei stesso, in pace?

Sì, non è neanche tanto l'essere soli con sé stessi, il punto è essere in presenza del mondo. Del mondo presente. Senza essere in una logica di progetto personale. Semplicemente vedere il mondo. Per esempio mi è successo con una poesia che si chiama «Mezzogiorno» (pubblicata nella raccolta *Il senso della lotta* del 1996, ndr) e comincia in rue Surcouf, a Parigi. Tempo di pioggia, in un café una ragazza americana scrive una lettera d'amore. Ero lì e si vedeva dalla sua espressione che era una lettera d'amore, e dunque ero capace di percepire. Finisce così: «Ho vissuto un breve interludio/ Nel café ad un tratto deserto». Sono degli interludi, dei momenti nei quali la vita si ferma. Il fatto è che un certo ozio è necessario alla poesia.

Una volta lei ha detto questa frase: «Il mondo non è più degno della poesia». È questo ciò che voleva dire?

Sì, perché non c'è più il tempo libero, o meglio il tempo libero inattivo, il tempo libero nel vero senso del termine. Quando uno è impegnato in un progetto personale, non ha tempo libero.

Le succede di non essere impegnato in qualcosa?

Sì, certamente.

Ed è in quei momenti che si sente più felice?

No. Non posso dire di essere né felice né infelice in quei momenti, solo una specie di *être percevant pur*, una pura entità che percepisce.

Che cosa legge in versi?

Sono molto Ottocento, mi piace un po' tutto di quel

*«La poesia non sopporta l'ironia
e neanche lo humour.*

*È un genere esigente ma
riconfortante, rinvigorente.»*

secolo, dai primi romantici ai decadenti passando per Baudelaire.

Lei sembra essere influenzato anche da Mallarmé.

Sì, dev'essere così. Penso che sulle influenze i lettori spesso abbiano ragione più degli autori. Un autore non è poi così cosciente, sono cose digerite e non ci si pensa più. Forse si copia senza rendersene conto. Si può copiare, non è proibito. Si può essere molto influenzati, ma è difficile parlarne.

Alcuni versi di questa raccolta sono stati messi in musica da Jean-Louis Aubert, cantante della grande band francese degli anni Settanta-Ottanta, i Téléphone. Pensa che la canzone sia il modo attraverso il quale la poesia può avere ancora un seguito?

Sì, anche se il testo poetico non è necessario, è una cosa in più. Ci sono delle ottime canzoni nelle quali il testo non ha una forma poetica particolare, ma quando ce l'ha si aggiunge qualcosa.

Ha in mente esempi dove c'è questo «di più» poetico?

Jim Morrison sta al limite tra canzone e poesia. E anche Lou Reed talvolta. Quanto a Bob Dylan, non sono i testi quello che preferisco in lui, quanto il modo incredibile di cantare.

Dopo una pausa, la conversazione si sposta sulla politica, la crisi della democrazia rappresentativa, l'Europa. Houellebecq propone consultazioni popolari e il passaggio alla democrazia diretta, «ma vedo che il mio grande progetto stenta a venire applicato», dice, stavolta autoironico. «Mi innervosisce questo dibattito sul liberalismo economico sì o no, in cui la questione destra o sinistra si riassume in “lo Stato deve spendere di più o di meno”. In realtà penso che

lo Stato non sia abbastanza liberale in certi ambiti e troppo in altri. I francesi non sono a favore o contro lo Stato, ma hanno opinioni abbastanza precise su questioni concrete. Non lo sappiamo perché non glielo domandiamo.

Dunque lei suggerisce una sorta di democrazia diretta.
Sì. Io per esempio sono a favore del mantenimento delle linee locali delle ferrovie dello Stato, ma magari la maggioranza pensa che sia una sciocchezza. Poi consulterei i cittadini su altri argomenti, la sanità, la scuola...

Ma potrebbe davvero funzionare? L'obiezione classica alla democrazia diretta è che andava bene nell'Atene dell'antichità o nella Svizzera di oggi, non in realtà più vaste come la Francia.

Quel che è sicuro è che non potrebbe funzionare per l'Europa. Troppo grande. La Francia è un caso particolare di paese ben strutturato, senza regioni indipendentiste... Credo che al limite in Francia la democrazia diretta potrebbe funzionare.

L'Europa quindi per lei non esiste.
Sì, io mi sento francese. Nel mio progetto la smettiamo con l'Europa. No n è una buona idea.

Il dibattito politico attuale va in questa direzione. Molti intellettuali francesi sostengono un ritorno al sovranismo.

Sì, sovranismo è un'espressione ripresa dal Québec, va bene, ma io preferisco parlare di indipendentismo, è più chiaro. Indipendentismo della Francia rispetto all'Europa, che è l'aspetto principale. Poi c'è l'aspetto dell'indipendentismo rispetto alla Nato,

«Sì, io mi sento francese. Nel mio progetto la smettiamo con l'Europa. Non è una buona idea.»

altrettanto importante, ma di cui si parla meno. Non vedo ragioni per cui la Francia debba appartenere alla Nato.

Anche in una situazione internazionale così turbolenta? E i raid francesi in Siria?

No no, io sono per un neutralismo.

La Francia bombarda l'Isis perché spera di colpire i terroristi che vogliono commettere attentati in Europa.

Non è una ragione valida. Non siamo autorizzati a intervenire in Siria per questa eventualità.

La sua è una visione isolazionista.

Sì, ma a me sembra una buona strategia.

Voterà alle presidenziali del 2017?

No, probabilmente, del resto nessuna forza politica segue le mie idee sulla democrazia diretta.

Marine Le Pen non prende forse in conto la democrazia diretta, ma anche lei parla di indipendenza della Francia e di uscita dall'Europa.

Questo è vero, fa bene, brava. Ma non voterò, aspetto che un uomo politico venga a chiedermi dei consigli.

Non ha la sensazione che il dibattito politico in questo momento sia occupato dagli intellettuali, come lei? Non vi state sostituendo ai politici che sembrano bloccati, privi di idee?

Quel che succede è che alcuni intellettuali, almeno una parte di loro, hanno smesso di essere di sinistra, e la sinistra è indignata: «È scandaloso, fate il gioco dell'estrema destra, tornate alla ragione. Voi siete intellettuali e quindi dovete restare di sinistra». Le idee non vengono discusse, se anche uno ha dei progetti non vengono ascoltati, arriva l'etichetta di «nuovo reazionario» e il discorso è chiuso.

Poi c'è l'accusa di lepenismo oggettivo, di fare il gioco del Front National. Non ne ha paura?

Non me ne importa nulla. Se devono essere eletti lo saranno.

Il Front National sta facendo campagna anche nelle banlieue, si rivolge ai musulmani che avevano votato in massa per Hollande, ma ne sono rimasti delusi soprattutto per misure come le nozze gay, contrarie ai valori tradizionali. Pensa che il Fn potrebbe prendere anche i voti dei musulmani?

Certamente. Ma allo stesso tempo non è facile. Marine Le Pen è un po' come un giocoliere che cerca di aggiungere sempre più palle. Ha aggiunto quella della sinistra, se cerca di aggiungere anche quella dei musulmani avrà sempre più palle da controllare e sarà sempre più difficile, con il rischio che crolli tutto.

Per il 2017 crede a un ritorno in auge di Hollande?
Sì.

Cioè gli elettori di centrodestra voteranno ancora per lui pur di sbarrare la strada a Marine Le Pen?

Sì, penso che lo scenario più probabile sia che Sarkozy vincerà le primarie del centrodestra davanti a Juppé, che il centrista Bayrou si presenterà, a quel punto al secondo turno andranno Hollande e Le Pen, e Hollande vincerà. Dopo, la situazione diventerà molto

difficile: un paese sempre più a destra con un presidente di sinistra. Ma questo è il gioco democratico, ed è per questo che propongo la democrazia diretta, perché questo gioco democratico non funziona più. Le regole erano fatte per un'alternanza tra centrosinistra e centrodestra, come negli Usa, ma ora c'è un terzo partito, il Front National.

Pensa che la sua visione di una Francia indipendente, autonoma, isolata sia condivisa dai suoi connazionali?

Quanto a una politica estera indipendente sicuramente sì, c'è una forte nostalgia di de Gaulle. Sul piano economico è diverso perché assistiamo a una intensa propaganda degli economisti che dicono che andremmo alla catastrofe, che tutte le banche fallirebbero immediatamente, dunque le persone hanno paura.

Crede che non sia vero?

Non ne ho idea. Ho molti dubbi su qualsiasi previsione economica. Ma in ogni caso questo riesce a spaventare la gente, che ha paura di uscire dal sistema. Ma è un governo attraverso la paura.



Amazon, progetti «editoriali» in Italia...

Non ci sono solo gli sviluppi della discussa operazione Mondazzoli (in attesa dell'antitrust). Dopo lo sbarco nel mercato librario italiano di HarperCollins, infatti, a quanto risulta a ilLibraio.it sta per arrivare anche la casa editrice di Amazon...

Antonio Prudenzeno, ilLibraio.it, 28 ottobre 2015

Negli ultimi mesi, in Italia il mondo del libro si è parecchio interrogato sull'operazione Mondazzoli (**qui il nostro speciale**, con aggiornamenti, interviste, analisi e retroscena). Ma in attesa che l'antitrust si esprima sull'acquisizione di Rcs Libri da parte di Mondadori, molto altro si sta muovendo nell'editoria libraria nostrana: a partire dall'arrivo di HarperCollins (**qui la prima intervista concessa, proprio a ilLibraio.it, da Paola Ronchi**, già direttore generale della ex Harlequin Mondadori SpA, diventata DG della neonata filiale italiana del marchio di proprietà di News Corp, dunque di Rupert Murdoch).

Ovviamente, tra le altre cose, non va dimenticato il ruolo di Amazon, il colosso di Jeff Bezos, che continua a espandersi (e a far discutere).

Da una parte, come ha spiegato ieri in un'intervista pubblicata dall'edizione fiorentina di «Repubblica» l'amministratore delegato di Giunti Martino Montanarini, prosegue l'accordo tra Amazon e la catena Giunti al Punto, che ha l'esclusiva per la vendita dei Kindle, ereader che presto «potremo fornire anche alle librerie indipendenti». Di questa possibilità che verrà offerta da Giunti e Amazon si vocifera da tempo, in effetti.

Dall'altra, a quanto risulta a ilLibraio.it, nella sede milanese del gigante di Seattle da mesi si sta lavorando al debutto, che sarebbe sempre più vicino, della

filiale italiana di Amazon Publishing. Il progetto è stato affidato ad **Alessandra Tavella**, da febbraio di quest'anno content editor di Amazon Publishing (in precedenza Senior Kindle vendor manager).

Come si legge **nel sito internazionale del progetto**, la mission è individuare «nuove modalità, sempre più efficaci, per mettere in connessione autori e lettori». La casa editrice del colosso americano propone libri cartacei, ebook e audiolibri (**qui gli autori**): si va dai romanzi d'esordio ai testi per bambini, passando per thriller, saggi e storie al femminile. Attualmente **i marchi sono 14** (tra cui **AmazonCrossing**, destinato alle traduzioni).

In passato non sono mancate le polemiche: nel 2012, ad esempio, **diverse librerie americane «boicottarono» i libri della neonata Amazon Publishing (tra cui quello di Timothy Ferriss)**. Va detto anche che l'espansione globale del progetto, alla cui guida c'è **Sarah Jane Gunter**, non è una novità: nel 2014, ad esempio, Amazon Publishing è arrivata anche in Germania.

Sarà interessante capire come Amazon intenderà sviluppare la sua casa editrice (AmazonCrossing) in Italia, e con quale impatto (e quali modalità) cercherà di entrare nel mercato. Ovviamente, andranno osservati anche i risultati nel medio periodo. Quel che è certo, è che non c'è solo Mondazzoli...

La mission è individuare «nuove modalità, sempre più efficaci, per mettere in connessione autori e lettori»

«La mia maledetta Inghilterra così individualista»

David Peace racconta il suo paese in chiave noir:
«Ma spero in Corbyn, sono fiero di averlo votato alle primarie»

Antonello Guerrera, «la Repubblica», 29 ottobre 2015

Il suo cognome significa «pace», anche se ce n'è ben poca nei suoi libri. «Da bambino avevo paura. La paranoia mi lacerava. Pensavo che mio padre potesse essere quel misterioso serial killer che da anni sbranava il West Yorkshire. La sera non volevo mai addormentarmi prima di lui. Ho cominciato a documentarmi.

A leggere Sherlock Holmes e Chandler. E a scrivere». Oggi David Peace ha 48 anni, è uno dei più grandi romanzieri inglesi viventi e i suoi noir rudi e bruschi sono stati affiancati a James Ellroy. Adesso, dopo i venerati *Il maledetto United* e *Red or Dead* su due irripetibili allenatori del calcio inglese del secolo scorso come Brian Clough e Bill Shankly, Peace è tornato in libreria con una storia nerissima.

1980, ripubblicato dal Saggiatore, è il terzo capitolo della celebre tetralogia Red Riding Quartet sullo «Squartatore dello Yorkshire». E cioè Peter William Sutcliffe, sessantanovenne ergastolano che alla fine degli anni Settanta insanguinò l'Inghilterra del Nord con sacrifici spettrali. Tredici donne, in gran parte prostitute, martoriate, seviziate, terminate. Forse erano anche di più: la scorsa estate il «Daily Mail» ha parlato di altre 23 possibili vittime del mostro, casi probabilmente «insabbiati dalla polizia».

«Uno dei primi omicidi avvenne a pochi chilometri da casa, nei pressi di Leeds. Faceva caldissimo. Noi ragazzini eravamo scioccati: ogni giorno, in classe, ognuno sospettava del genitore dell'altro», ricorda Peace dalla sua casa di Tokyo, dove vive da anni perché in Inghilterra non riusciva più a scrivere: «Solo qui ho ritrovato ordine, routine».

E oggi quali sono le cicatrici di quell'infanzia tremenda, mister Peace?

La mia generazione ne è stata segnata per sempre. Ricordo mia madre quando andava a messa nel pomeriggio: ogni giorno temevo non tornasse più a causa del terrore che infettava la nostra comunità. Una comunità già malata di suo, peraltro. Crimini del genere non arrivano mai per caso.

In che senso?

In quegli anni il Nord del paese era misogino, brutale. Per molti inglesi le donne erano automaticamente prostitute. E poi la crisi, la disoccupazione, lo stesso paesaggio, così aspro. Tutto ha contribuito alle stragi. Quel male non era solo opera di un matto come Sutcliffe. C'era un contesto che lo favoriva.

Lei ha detto che i thriller sono come favole, perché?

Perché hanno la stessa funzione: l'avvertimento. Come una morale, con la tetralogia del Red Riding volevo mostrare le conseguenze di una società afflitta da disastro economico, odio, sessismo, violenza.

E lei ogni tanto pensava che suo padre fosse un orco.

Ma non gliel'ho mai detto. Almeno fino a quando è uscito *1980*. Allora lui ha capito. E ha sorriso, amaramente.

Oggi cosa prova a rileggere un libro cruciale per lei, che tra l'altro è stato il suo primo successo?

Non ho mai capito il segreto di questo libro. Sicuramente, rispetto ai precedenti, ho scritto con

maggiore moralità, regalando più voce ed empatia alle vittime. Ma non ricordo niente di quei giorni. Quando scrivo, vado in trance. E rimuovo tutto. O meglio, quasi tutto.

Cioè?

Durante 1980 ho capito che noi scrittori non dovremmo mai esagerare con il dolore. A differenza del primo capitolo della serie, 1974, ho usato le parole giuste. In precedenza, invece, avevo enfatizzato eccessivamente i crimini che ho raccontato. Per poi sentirmi in colpa. Avevo fallito nel mostrare il vero lato dell'orrore. Ero scaduto soltanto in un bieco sensazionalismo.

Quella fetta di Inghilterra dei suoi romanzi è ancora il suo cuore di tenebra?

In un certo senso sì. Le macerie del nostro passato sono sempre lì, nonostante i centri commerciali e le strade più pulite. Ma oggi, basti pensare alla crisi dei rifugiati, il vero cuore di tenebra non è più tra noi, ma intorno a noi. Dove gli umani muoiono ogni giorno sotto le bombe, o per fame. Sta finendo un'epoca, come quando si sgretolò l'Impero Romano. Ma molti fanno finta di non capire.

Le piace il suo paese oggi?

No. Le divisioni nella società sono sempre più acute. E poi mi sembrano tutti preda di una schizofrenia collettiva. Quando torno in Inghilterra, vedo sempre più individui e meno persone.

E il calcio inglese, la sua seconda grande passione? I suoi libri su Shankly e Clough, vincitore di due eroiche Coppe Campioni nel 1979 e '80 con il Nottingham Forest, hanno trascinato i tifosi di tutto il mondo.

Quelli sono tempi lontani. Oggi il calcio non mi piace per vari motivi: la distanza tra club e tifosi, la distribuzione ingiusta dei proventi, il culto della celebrità. Tuttavia, solo il calcio riesce ad alienarmi

dal mondo. Quando c'è una partita, per me esiste poco altro. È una sorta di benedizione.

Dai suoi libri, lei pare un uomo di sinistra.

Sono laburista. Da sempre.

Come giudica Jeremy Corbyn, il nuovo leader del partito?

Sono fiero di averlo votato alle primarie. Negli ultimi anni il Labour non ha avuto niente a che fare con il socialismo. Corbyn è il miglior leader che potessimo avere dopo Harold Wilson e Michael Foot. E, finalmente, incarna ciò che penso: più sanità pubblica, più Stato, più sindacati, meno austerità, meno finanza speculativa. È un momento storico per noi e gli elettori vogliono questo oggi. Basta andare nei pub o scendere in strada per capirlo.

Crede davvero che un candidato radicale come Corbyn possa vincere le elezioni?

Il punto è proprio questo. Corbyn fino a un anno fa non era nessuno. Oggi, invece, può vincere, ma non per meriti particolari. Semplicemente, perché è diventato la voce di una società che non aveva più riferimenti.

Tutti gli editori l'hanno ignorata per oltre 15 anni prima che lei potesse pubblicare il primo romanzo. Come ha fatto a resistere?

Ho toccato il fondo molte volte. Tutti mi rifiutavano, nonostante facessi l'impossibile per essere accettato. Ero depresso, a pezzi.

E poi?

Nel 1992 me ne sono andato un paio di anni a Istanbul alla ricerca di nuova ispirazione, ma niente. Non ho scritto una riga. Poi però, nel 1995, a Tokyo, ho ripreso, piano piano. Ho pubblicato 1974. E ho capito il segreto.

E quale sarebbe?

1974 l'ho scritto solo per me. Solo per me. Non per gli altri.

«Difficile rendere la sintassi. Abbiamo eliminato il dialetto»

Negli Stati Uniti esce l'integrale di Primo Levi.
Parla Ann Goldstein che l'ha tradotto

Mario Baudino, «La Stampa», 29 ottobre 2015

Ann Goldstein ha tradotto molti autori italiani, dalla sua scrivania del «New Yorker», ed è in buona parte l'artefice del successo americano di Elena Ferrante. Coordinatrice delle versioni inglesi per l'opera omnia di Primo Levi, si è misurata personalmente con *La tregua*, *Il sistema periodico* e *Lilith*. Un lavoro enorme, che ora consegna lo scrittore al pubblico statunitense, e non solo agli intellettuali.

Pensa che possa diventare un autore popolare?

Credo che possa trovare molti lettori, ben al di là di quelli diciamo così accademici. Non tutti i libri sono forse alla portata di tutti, ma *Il sistema periodico*, ad esempio, può essere letto con interesse, partecipazione e piacere da un pubblico numeroso.

È uno scrittore dalla prosa apparentemente facile. In realtà, come lei stessa ha spiegato nella «Lezione Primo Levi» dedicata appunto alla traduzione, molto complessa. Si è rivelato un autore più ostico, rispetto agli altri italiani?

In realtà sono tutti difficili, ciascuno ha la sua cifra, ma su tutti è necessario un lavoro di scavo per rendere loro giustizia.

Qual è la cifra stilistica di Levi che più l'ha messa in difficoltà?

A parte il linguaggio scientifico, c'è la sintassi. In italiano sembra scorrere senza il minimo intoppo, fluida e persino semplice. In inglese diventa complicata, le frasi non possono essere tradotte alla lettera, restando fedeli alla loro costruzione. Lo stesso discorso, devo dire, vale per Elena Ferrante. L'ordine delle parole, la punteggiatura, le congiunzioni possono diventare un

problema. Un lettore italiano, ovviamente, non se ne rende conto. Il traduttore invece sì.

Parlava prima del Sistema periodico.

È il libro che preferisco, perché c'è tutto Levi, con la sua tavolozza intera, la tragedia e il sorriso.

E l'infanzia torinese. È stato difficile proporla ai lettori americani?

Sono state necessarie scelte decise, come quella di escludere il dialetto. Non avrebbe avuto senso cercare qualche gergalità locale, americana. La struttura dei personaggi, però, è universale: è evidente che tutti possiamo avere un nonno strano oppure eccentrico in famiglia, e nelle situazioni che Levi ricostruisce magistralmente non è difficile identificarsi, anche senza saper nulla di Torino.

Dov'è che sono cominciati i guai?

Ad esempio quando descrive processi scientifici – che so, la diffusione del carbonio. Sono passi davvero impegnativi. In un articolo [nella raccolta *L'altrui mestiere*, ndr] analizza una scena dei *Promessi sposi* in cui Renzo scappa col pugno per aria, studia il gesto e conclude che è impossibile, sbagliato.

Scrive infatti che «è del tutto innaturale correre con il pugno in aria. È antieconomico, anche per pochi passi: si perde molto più tempo di quanto non ne occorra per stringere e sollevare il pugno una seconda volta».

Ecco. Rendere adeguatamente un passo simile in inglese, rispettando il tono di Levi, la sua oggettività partecipe, è una prova non da poco.

Sette buoni motivi per dimenticare Pasolini

Quarant'anni fa moriva PPP: perché potrebbe essere salutare per la cultura italiana smettere di considerarlo un modello.

Francesco Longo, rivistastudio.com, 30 ottobre 2015

Tra le tante iniziative e omaggi per celebrare i quarant'anni della morte di Pier Paolo Pasolini – del 2 novembre 1975 – bisognerebbe ricordare anche la necessità di scostarsi da parte della sua eredità. L'eredità sana di Pasolini infatti è inseparabile dai vizi che ha involontariamente trasmesso a scrittori, artisti e intellettuali contagiati dalla sua influenza. Gli anniversari dovrebbero avere la forma dei se-tacci; oltre a santificare i defunti, dovrebbero essere l'occasione per scartare le scorie inutili o dannose assorbite nel tempo. A giudicare dallo stato attuale degli intellettuali italiani, cioè dai frutti, non ci vuole troppo tempo per risalire fino a PPP per trovare l'origine di alcuni atteggiamenti e tic che hanno contribuito ad alimentare una tendenza dominante. Quarant'anni dopo, dunque, oltre a incensare un uomo carismatico e sfuggente, è forse il momento per fare qualche bilancio senza trascurare i lasciti negativi. Ecco 7 motivi per dimenticare (in parte) Pasolini.

Esotismo

In una foto molto celebre, Pasolini gioca a pallone in un campetto da calcio improvvisato nel cuore di una borgata. Davanti ai palazzi di periferia, si sfidano giovani in pantaloni corti e magliette sdrucite. Pasolini insegue la palla in giacca e cravatta, calzando scarpe eleganti. L'intellettuale alla Pasolini, ci suggerisce quella foto, prova sempre a occuparsi degli strati sociali disagiati, prova ad attraversarli, a raccontare quel malessere, ma non riesce mai a fondersi veramente con i disgraziati. Il distacco tra

intellettuale e persone comuni, come registra quello scatto, resta sempre lampante. Pasolini frequentava altri intellettuali, la foto mostra che il suo tentativo di mischiarsi con le masse fu sempre un'illusione. A volte, ormai, è solo una posa.

Eroismo

Pasolini è soprattutto la sua vita e il suo corpo. La sua grandezza è nel coraggio, la sua potenza è nella sessualità incontenibile. Dopo Pasolini si può essere considerati grandi scrittori semplicemente per ciò che si è, invece che per ciò che si fa: opere letterarie e artistiche non contano poi tanto. Invece di essere messo in ombra dalla forza della sua opera – dietro alla quale l'uomo scrittore potrebbe anche sparire, l'icona Pasolini insegna che l'autore può bearsi sotto i riflettori ed esaurire lì il suo compito: per essere giudicato basta il suo stile di vita. I suoi eredi, oggi, sono scrittori che invece di partorire capolavori rischiano la pelle. Lo diceva candidamente Walter Siti: «Ogni cosa che scriveva aveva un "peso" che altri scrittori, magari più bravi di lui, non avevano».

Dietrologia

Da quando Pasolini ha annunciato che l'intellettuale «sa» tutto, «sa» i nomi di tutti i responsabili dei mali del mondo ma che non può andare dai magistrati, perché, scriveva, «io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi», tutti possono sparare congetture e accusare chiunque senza fornire documenti. Percepire complotti dietro ogni fatto, senza sentirsi paranoici, è anche responsabilità di Pasolini. Quel

testo si sente risuonare spesso nei blog di chi ogni giorno scopre segrete cospirazioni: «Io so i nomi del gruppo di potenti, che, con l'aiuto della Cia (e in second'ordine dei colonnelli greci della mafia), hanno prima creato (del resto miseramente fallendo) una crociata anticomunista, a tamponare il '68, e in seguito, sempre con l'aiuto e per ispirazione della Cia, si sono ricostituiti una verginità antifascista, a tamponare il disastro del "referendum"».

Eclettismo

Pasolini è un poeta, un romanziere, un regista cinematografico, un autore di testi teatrali, un giornalista, uno sceneggiatore, un documentarista, un critico letterario, un editorialista, un intellettuale, un ribelle di mestiere. Il suo continuo passare da un ruolo all'altro ha contribuito a identificare l'artista come pura manifestazione di una genialità travolgente. Dopo Pasolini l'artista è più che mai la persona folgorata da puro estro. L'artista italiano non ha specializzazioni. Si sa, i registi scrivono libri, i romanzieri stanno dietro la macchina da presa. Il lavoro artistico non è un lavoro, Pasolini insegna che l'artista improvvisa, abbozza progetti e vivendo in una perenne vertigine creativa può cimentarsi in campi diversi e più che angosciarsi per raggiungere la vetta nel suo campo – nessuno sa dire quale sia il suo romanzo capolavoro – deve mettere in gioco le viscere. La migliore performance è vivere.

Impegno

Lo scrittore o il regista è un uomo impegnato politicamente, altrimenti non è un artista. Ciò che conta più di tutto sono le sue idee, i messaggi imbottigliati nelle opere, le profezie sulla società. Messaggi sulla bilancia, i sermoni valgono più dei risultati artistici.

Dopo l'esempio di Pasolini, la mancanza di qualità letteraria può benissimo essere compensata dal firmare appelli, scrivere editoriali di fuoco, assumere scomode posizioni politiche, indossare magliette con slogan al vetriolo.

Ipocrisia

Pasolini è un grande moralista. Bacchettava i costumi, richiamava i politici ai loro doveri, indicava agli altri dove stava il bene e il male (giudicava con la stessa facilità i capelli lunghi e un aborto). Ma il comportamento della sua vita non poteva essere mai indagato. Su di lui le accuse non hanno mai pesato. Il fatto che, come si diceva e come scrisse Alberto Arbasino, adorasse «i minorenni», non registrò nessun rischio per la sua immagine. Il dubbio che qualcuno adeschi ragazzini rovinerebbe la fama di chiunque, a parte quella del dispensatore di etica, al quale tutto è permesso. Dopo Pasolini l'intellettuale che punta il dito può ambire alla doppiezza.

Realismo

Nel reportage *La lunga strada di sabbia* in cui racconta le spiagge italiane, Pasolini parla delle cartacce per terra avvistate sull'isola di Capri. Il suo debole per la sciatteria, la dedizione per lo squallore, la maniacalità con cui ha raccontato l'aspetto trasandato del reale ha generato un'estetica del brutto senza uscita. A parte le borgate, dopo Pasolini i romanzi italiani si sono riempiti in modo impressionante di scaldabagni arrugginiti, stendini divelti, divani sfondati, camioncini Iveco, corpi deformi, interni decrepiti, e il paesaggio italiano raccontato assomiglia all'immenso retro di un rigattiere. Raccontare la realtà dopo Pasolini ha un solo sinonimo: raccontare il mondo offeso dalla violenza e dalla volgarità. Tutto il bello non è realistico.

Dopo Pasolini l'intellettuale che punta il dito può ambire alla doppiezza.

La carta è viva

Stavamo per buttare tutti i libri nell'inceneritore, invece hanno vinto (per ora) sul Kindle

Annalena Benini, «Il Foglio», 30 ottobre 2015

C'è stato un momento, qualche anno fa, in cui farsi vedere con un libro in mano, o dentro la busta di carta della libreria, equivaleva ad ammettere di essere antichi. Superati, polverosi, resistenti alla modernità. Persone piene di fiducia nel futuro hanno buttato, regalato o venduto alle bancarelle la maggior parte dei libri posseduti, per l'euforia di fare spazio, di tenere tutto dentro un Kindle, di sentirsi liberi e nuovi, digitali e pronti per una vacanza in barca. In barca infatti bisogna sempre portare il Kindle, perché la salsedine rovina la carta e perché si viaggia leggerissimi. Quindi, se si sognava una vacanza in barca, la prima cosa da fare era comprare un Kindle urlando: il libro è morto. Le librerie si sono attrezzate con un angolo per gli ebook, e nel 2011 in Gran Bretagna si è raggiunto il picco delle vendite, scrive il «Times»: due ebook per ogni libro di carta. Le parole retroilluminate vincevano, anche in America, sulle parole stampate, e a chi dice: ma io ho bisogno di sottolineare, toccare, fare le orecchie, l'elegantissimo Kindle ha offerto tutte le possibilità, compresa quella di farsi firmare l'ebook dall'autore alle presentazioni. L'imbarazzo di maneggiare un tablet al posto di un libro con le pagine è stato superato velocemente dall'euforia per la novità, la comodità, la bellezza di portarsi nella borsa un'intera biblioteca, oltre al fantastico travestimento: sul Kindle possiamo leggere tutti i libri un po' trash di cui non oseremmo mai mostrare le copertine in giro, il Kindle è la difesa delle letture proibite o rinnegate, è il massimo della democrazia raggiungibile fra i lettori. Jeff Bezos, il fondatore di Amazon, aveva dichiarato: «Mai avrei pensato che sarebbe successo così in fretta». Il futuro senza carta era già lì. Invece, dopo meno di 10 anni dal primo Kindle, stanno vincendo i libri-oggetto, i libri-sfogliami, i libri-mettimi-in-libreria, i libri-regalo-di-

compleanno. Salgono le vendite dei libri di carta, scivolano giù gli ebook.

Waterstones, catena inglese di librerie, che nel 2012 ha collaborato con Amazon per vendere i Kindle nei negozi, ha annunciato all'inizio di ottobre che le vendite di Kindle sono così «pietose» che è meglio tornare a esporre libri. L'amministratore delegato ha giustificato la decisione in questo modo: «È molto simile alla vita di uno di quei bestseller inspiegabili: un giorno pile e pile, vendute con furia; il giorno dopo benedici e ringrazi per ogni vendita perché ti porta più vicino a liberarti di quella roba dagli scaffali, così potrai far posto a qualcosa di nuovo». Anche le vendite di Kobo, unico rivale di Kindle (Sony ha interrotto la produzione di ereader l'anno scorso), sono in calo, e chi possiede già un Kindle spesso si dimentica di averlo, continua a uscire dalle librerie con titoli di carta, ad accarezzare copertine, a prendere giorni di ferie per mettere a posto la libreria in casa, a litigare nei divorzi per la spartizione dei libri di carta (tutti gli Adelphi a me, tutte le ricette di cucina e i manuali di autoaiuto a te, tutti i russi a me, tutte le biografie di Lady D. a te). Da Waterstones le vendite dei libri stampati sono in crescita del 5 per cento rispetto allo scorso anno. La conquista del mondo da parte degli ebook non è ancora avvenuta, i libri di carta non si sono ricoperti di ragnatele prima di finire nell'inceneritore: ma per un lungo attimo sembrava che l'unico destino possibile fosse questo, e che nessuno, nemmeno un bambino piccolo, avrebbe mai più tenuto in mano un libro con le figure che si alzano e formano gli alberi e le cassette. Mai più polvere nelle case, mai più dediche sui frontespizi. Ma non si può litigare buttando per terra un tablet, sbattendo sul tavolo un Kindle, sarebbe troppo dispendioso. Così il libro di carta ha per ora vinto la sua battaglia, e vola dritto nel futuro.

Il grande romanzo giamaicano

La Giamaica è uno dei paesi con il più alto numero di omicidi al mondo. Fra ghetti impenetrabili, interessi internazionali e l'incessante suono del reggae e della dancehall, il paese di Bob Marley ha finalmente trovato un grande narratore: Marlon James

Daniele Rielli (Quit the doner), prismomag.com, 30 ottobre 2015

Se non è andata così ci è andata vicino
– proverbio giamaicano

A lungo ho coltivato la speranza di leggere un romanzo che parlasse in maniera approfondita della Giamaica. Da ragazzo, e poi per molti anni, passai parecchio tempo a fumare erba e mettere dischi reggae e dancehall prima nei baretti più infimi poi nei club. La musica che portavo nella mia valigia arrivava tutta dalla Giamaica. All'inizio si suonavano i 7 pollici a 45" e non c'era il **Serato**, le informazioni sull'isola erano scarse, internet incredibilmente lento e in ogni caso ci trovavi molto poco. Potevi attingere a **qualche libro su Bob Marley**, qualche fanzine, al film con Jimmy Cliff *The harder they come* e per il resto le pubblicazioni sul tema erano giusto qualche testo del tipico sociologo inglese pazzo che va a vivere nel ghetto di Kingston per un anno per poi uscirsene con un saggio che al mondo leggeranno forse 50 persone in cui racconta come tutti avessero cercato di derubarlo, come in fondo però la Giamaica fosse un posto interessantissimo e nel ghetto ci fossero diversi turisti giapponesi, anche se nessuno capiva bene il perché.

Con l'esclusione di queste isole documentali in un mare di oscurità pre-banda larga ciò che si sapeva della Giamaica derivava fondamentalmente da altre due, ben più ricche, fonti: 1. le canzoni, 2. le persone che ci erano andate, in Giamaica, e fra questi Marco Polo del Thc, quelli interessanti per noi erano quelle che partivano per motivi musicali. Gli altri andavano

in posti come i resort di Negril a bere mojiti, mentre quelli che avevano il levare e la dancehall in testa erano obbligati ad andare a Kingston, dove c'erano le cose che interessavano a noi: i «dischetti», i leggendari studi di registrazione, i rasta e i cantanti slackness, cranio rasato, vestiti attillati e testi sommamente sconci sui *riddim* digitali.

In genere le informazioni che riportavano le persone che si spingevano a downtown somigliavano sorprendentemente a dei saggi di sociologia inglese: tutti avevano cercato di rapinarli, però la Giamaica era un posto interessantissimo e nel ghetto c'erano molti turisti giapponesi, anche se nessuno capiva bene il perché.

Il grosso dell'informazione di cui disponevamo dipendeva in ogni caso dalle canzoni. In Giamaica, su questo probabilmente sarebbero stati d'accordo tutti, sociologi, rapinatori e turisti giapponesi, la musica è ovunque, i sound system sono montati ad ogni angolo della strada e le nuove canzoni sui *riddim* raccontano le guerre o i *thing* in corso nei quartieri o fra i cantanti. Nell'era della dancehall uscivano decine di canzoni al mese, diventate poi centinaia con l'avvento del digitale, e molte delle quali erano un commento in tempo quasi reale su quello che accadeva della società giamaicana. Riuscendo a decifrare il patwa si potevano scoprire cose molto interessanti ed equivocarne di ancora più interessanti.

Da tutto questo io ricavo diverse conclusioni, molte delle quali sbagliate, e, appunto, anche un pio desiderio: la Giamaica avrebbe meritato di avere il suo Ellroy, un narratore che potesse tirare le

fila, restituire i mondi di quella società ex coloniale dove, sì, le membrane dei subwoofer non cessano mai di vibrare, ma dagli Stati Uniti sbarcano casse di armi, dal Sudamerica arrivano tonnellate di cocaina, dalle parte occidentale dell'isola convergono sulla capitale quintali di ganja, le classi sociali sono suddivise sulla base della gradazione cromatica della pelle, i ghetti, o garrison, sono di proprietà del Jlp o del Pnl, i due partiti giamaicani che governano Kingston in combutta con le gang attraverso una brutale applicazione della regola «Divide ed impera». Aggiungici la borghesia di Uptown, che disprezza gli abitanti del ghetto, il reggae e ancora di più la dancehall, i *chiney*, gli abitanti di origine asiatica, la vicina cuba comunista verso la quale si era temuta una deriva nell'era del presidente Manley e di Bob Marley. Mettici pure, nel caso non dovesse bastare e vi servissero delle scene fuori dall'isola, che per un lungo periodo i giamaicani hanno controllato lo spaccio di crack in interi quartieri di Brooklyn e si sono fatti notare anche in Inghilterra. Insomma, davvero, tutto quello che mancava alla Giamaica, a parte la pace e la benché minima traccia di giustizia sociale, era un narratore.

La cosa più interessante uscita negli ultimi anni sulla Giamaica è stato un reportage di John Jeremiah Sullivan pubblicato dall'edizione americana di «GQ» e poi in italiano all'interno della raccolta *Americani* (Sellerio 2014). Sullivan ha fatto un ottimo lavoro spingendosi alla ricerca di Bunny Wailer, assieme a Bob e Peter Tosh il terzo Wailer, subito dopo la fine del conflitto che aveva quasi assunto i toni della guerra civile fra il governo di Bruce Golding e il boss dei boss Christopher Coke (nomen hominem) detto anche Dudus. Interessante sarebbe leggere un lavoro estensivo su Vybz Kartel, idolo incontrastato e controverso della dancehall del Ventunesimo secolo, il primo ad aver ampliato con incastri visionari e una inedita ricchezza di vocaboli l'altrimenti poverissima, anche se sempre evocativa, lingua della musica giamaicana. Kartel da qualche anno è ospite delle patrie galeere giamaicane, con una **sentenza all'ergastolo** per

un omicidio sulle spalle dopo essere stato assolto per un'altra accusa identica. Mancava la sua storia, tutt'altro che lineare, e, soprattutto, continuava a mancare il grande romanzo, raccontato da dentro la Giamaica, non da un invitato occidentale.

Per tutti questi motivi quando l'editore italiano di Marlon James mi ha contattato per farmi avere una copia staffetta di *Breve storia di sette omicidi* prospettandomelo come un'epopea della storia giamaicana che muove dal tentato omicidio Marley per raccontare decenni di storia giamaicana, mi si è alzato il proverbiale sopracciglio. Vuoi vedere che finalmente...

Il mattoncino giallo mi è stato recapitato a casa un paio di giorni dopo, aprendolo a caso sono finito su una sezione intitolata «Soundboy killing», il che mi è sembrato un eccellente inizio.

Ancora non lo sapevo ma quel titolo, che allude alle sfide fra sound system chiamate soundclash che sono un po' come i derby di campionato da noi, era però in qualche modo fuorviante perché la musica nella *Breve storia* rimane sempre sullo sfondo. C'è una sola eccezione, e di assoluto rilievo, ed è il personaggio del Cantante, ovvero Bob Marley, anche se in tutto il libro non appare mai il suo nome vero, chissà se per scelta stilistica o legale.

Il Cantante è l'unico della sua categoria ad uscire dal ruolo di menestrello e diventare una figura centrale, fonte d'ispirazione attraverso il misticismo naturale delle sue canzoni non solo per i rasta e per i reietti fuoriusciti delle classi alte ma, gradualmente, anche per la gente dei ghetti. Bob Marley, il cantante bianco (o nero) a metà che cantava sì canzoni di pace ma era noto anche perché assieme ai suoi amici minacciava fisicamente i dj delle radio che non volevano suonare le sue canzoni, nella *Breve storia* intrattiene personalmente rapporti con Shotta Sherrif e Papa-lo, i boss che controllano due grandi garrison rispettivamente per conto del Pnl e del Jlp. La sua speranza è quella di far avanzare un processo di pace, ma in molti, in Giamaica come negli Stati Uniti e in Sud America, non sono d'accordo e una spirale di violenza sta per incominciare: benvenuti in *Breve storia di sette omicidi*.

Marlon James, un James Ellroy potenziato

In *Breve storia di sette omicidi* c'è, come in James Ellroy, un plot intrecciato alla perfezione, uno sguardo che si posa sullo slum costruito su una discarica come sull'hotel dove passa la sua ultima notte un politico di rango, senza dimenticare di visitare i salotti delle vite intermedie e le vicende degli stranieri che si trovano sull'isola per prendere parte all'apocalisse che si profila all'orizzonte. Ma c'è qualcosa in più rispetto al maestro del genere californiano, ed è uno spessore letterario, una cura della lingua, una varietà di toni e di linguaggi che conduce questo libro, nato noir, su un livello più alto, quasi monumentale.

Ci sono voluti anni di lavoro e tre ricercatori, spiega James nella postfazione, per creare quella massa documentale che ha fornito la base per raccontare una storia che se non è quella vera, ci è andata vicino, come dice l'esergo, tratto da un proverbio giamaicano. Ed è proprio questo tipo di mistica espressa nel proverbio, un po' fatalista un po' sorniona, ad attraversare le vicende dei personaggi di quello che si rivela alla lunga essere uno dei libri più importanti degli ultimi anni.

La storia di una città, di una nazione, di un popolo, che si fa romanzo o serie tv rappresenta, da *The Wire* in poi, un genere sempre più praticato, e come sempre accade quando un filone si affolla, esiti discontinui sono quasi inevitabili. La narrazione con pretese di realismo pone molti problemi, il più attuale dei quali probabilmente è quello individuato Walter Siti nel suo *Il realismo è l'impossibile* (nottetempo, 2013), ovvero il contrasto fra verosimile e reale. Detto il più semplicemente possibile, il verosimile è figlio dello stereotipo, in profondità è ideologia e in superficie è immagine televisiva che finisce per colonizzare stabilmente l'immaginario e riprodursi all'infinito. Un'eco sempre più diffidente dalla voce originaria, che però non perde mai del tutto il suo legame con la matrice. Il verosimile è il simulacro del vero, ed è rassicurante perché coerente e razionale e perché in fondo ci dice ben poco della realtà, se non quello che già pensiamo di sapere.

Insomma, davvero, tutto quello che mancava alla Giamaica, a parte la pace e la benché minima traccia di giustizia sociale, era un narratore.

Come molti autori che vivono negli Stati Uniti, James insegna in uno dei temibili Mfa, i master in scrittura creativa, e nei suoi (fortunatamente rari) momenti infelici la cosa emerge.

Per Siti molta della recente narrativa italiana che si propone intenti realistici ricade piuttosto nel verosimile. Cita ad esempio la descrizione della cella di un boss della camorra in un libro di De Cataldo in cui si trova tutto quello che sarebbe lecito aspettarsi, fin troppo, appunto: bandiera del Napoli, armadi e divani, frutta secca e una gigantesca mozzarella di bufala. Ogni dettaglio è funzionale a un progetto esterno e il gioco è scoperto, l'immagine è cinematografica. Rispetto a questo rischio James si muove con misura e accuratezza e il più delle volte gli riesce di stare in quello spazio fra il verosimile stereotipato e il flirt con l'archetipo, là, cioè, dove abita quella sensazione di autenticità che proviamo solo di fronte alle pagine dei grandi scrittori.

Sebbene il gioco riesca sensibilmente meglio in alcuni casi (Papa-lo, Josey Wales e il più delle volte anche Alex Pierce, giornalista di «Rolling Stone» in trasferta) che in altri (i killer Weeper, John John k) il risultato complessivo, in questo che forse è il banco di prova più impegnativo per un lavoro così radicalmente ambizioso, è più che soddisfacente, soprattutto considerata l'enorme quantità di personaggi, di flussi di coscienza e di storie personali che James si trova a gestire. Un magma tale che qualche caduta è fisiologica, ma per la maggior parte si tratta di imperfezioni per palati fini e in una certa misura dipendono anche dal fatto che, pur nel quasi eroico lavoro svolto da chi si è occupato dell'edizione italiana, siamo di fronte ad un libro in traduzione.

I cedimenti narrativi più importanti del romanzo sono quasi tutti localizzati nella parte centrale, in

prossimità della svolta decisiva nella vita del Cantante e della Giamaica, lì dove il ritmo si fa più sin copato e viene fuori lo scrittore tecnico-scolastico che pur alberga in Marlon James. Come molti autori di lingua inglese che vivono negli Stati Uniti, James insegna in uno dei temibili Mfa, i master in scrittura creativa, e nei suoi (fortunatamente rari) momenti infelici la cosa emerge. Nel blocco centrale alcuni trucchetti narrativi fin troppo scoperti prendono il sopravvento e il romanzo ne risente, ma si tratta fortunatamente di un problema circoscritto ad una parte limitata del libro. Complessivamente *Breve storia* abita ad anni luce di distanza dalla qualità letteraria media di un noir, posizionandosi nei territori a frequentazione molto più limitata del grande romanzo.

Tradurre il realismo

Un altro aspetto importante, già accennato, riguarda la traduzione. Considerato lo studio linguistico che sta alla base di *Breve storia di sette omicidi*, la miriade d'idiomi che lo compongono, le sfumature d'inglese, la gradazioni del patwa, lo spagnolo che si affaccia qua e là, e la rilevanza di questa panoplia di linguaggi nell'economia della storia, Paola D'Accardi, la traduttrice italiana, ha fatto un mezzo miracolo evitando che lungo le 685 pagine del romanzo si provi un senso di straniamento linguistico.

La nota che la D'Accardi si concede nelle ultime pagine è più che giustificata oltre che interessante perché espone i criteri con cui sono stati affrontati il patwa, i riferimenti alla cultura rasta. Banalmente, come si traduce I and I, il pronome personale che ricorre nelle canzoni reggae e nei discorsi con cui i rasta indicano l'unione del proprio sé con dio? Come si traducono le esclamazioni come Bomboklaat e ras claaat che invece riempiono le canzoni dancehall o i discorsi della gente del ghetto quando i toni si surriscaldano?

La D'Accardi ha cercato di mantenere tutto; alcune scelte risultano più efficaci di altre ma in questo secondo caso è difficile immaginare come si sarebbe potuto fare di meglio. Anche su questo fronte insomma questo libro offre davvero molto, ed è un bene, perché

distruggere un'opera come questa con una traduzione frettolosa sarebbe stato fin troppo facile, quasi scontato se si pensa alla scarsa cura che il mercato editoriale italiano mette spesso nei propri prodotti.

Un libro ambizioso, un libro folle per l'industria italiana
Postilla industriale. Il carattere di (sana) follia insito nel pubblicare un libro come questo passa anche da alcune considerazioni, patrimonio della nostra industria quanto le edizioni frettolose, riassunte dalle parole che un amico editor mi ha detto prima che il romanzo uscisse: «Venderà 3 copie, a chi vuoi che interessi della Giamaica. O meglio forse a qualcuno interessa ma non è il genere di persona che legge libri». Avendogli concesso una sola battuta mi sento in dovere di specificare che l'amico editor è tutt'altro che stupido, ma come la larga parte dei membri dell'industria editoriale italiana ritiene che i temi spendibili siano quelli in cui il lettore si può identificare o quelli comunemente accettati come interessanti. Nessuno nel mondo editoriale vi dirà mai «vabbè, Newark? A chi vuoi che gliene fregghi qualcosa». A me, forse sarò naïf, questa differenza suona un po' misteriosa, per non dire provinciale. Il dubbio che l'amico editor avesse ragione, anche se per ragioni extra letterarie, mi si è affacciato alla mente quando per un po' ho provato, senza successo, a proporre un articolo su *Breve storia*. Avrò sbagliato qualcosa io, ma di certo non se n'è fatto niente. Il libro nel frattempo era uscito anche in Italia e in libreria era stato, nonostante gli sforzi dell'editore, posizionato fra i gialli (colpa della parola «omicidi» nel titolo? della copertina gialla? Sembra assurdo ma funziona così). Poi, il giorno dopo il mio accordo con questa testata per l'articolo che state leggendo, vince il Booker Prize e di colpo nel giro di un pomeriggio spuntano ovunque articoli su un libro di 680 pagine. Le grandi narrazioni realiste del presente hanno il pregio di attrarre il lettore con il meccanismo del riconoscimento umano dentro un mondo che può essere distante anni luce dal suo.

Tutto questo è banale, direbbe l'amico intelligente, i premi si pilotano proprio per questo, sulle scrivanie delle redazioni si impilano torri di copie

stampa che nessuno avrebbe mai tempo di leggere, le librerie ricevono ondate di libri a ogni cedola, insomma è un segreto di pulcinella che quasi nessuno che abbia a che fare con i libri per lavoro li legga per davvero. Quello si suppone sia il compito dei lettori, che diamine! Eppure che un libro come questo di James fosse sfuggito non a tutti ma ai più, fino al giorno in cui non ha vinto il Booker Prize, è una delle tante cose che mi fa porre degli interrogativi sul ruolo della critica e sulle strategie editoriali, una serie di dilemmi che in genere si riassumono nella frase «quanto può durare un'industria di questo tipo prima di autodistruggersi?».

Quindi onore al merito a Frasinelli per aver pubblicato un libro prima di tutto perché era un bel libro, c'è da rallegrarsi che gli sia andata di culo e che James abbia vinto il Booker Prize così, si spera, venderanno qualche copia in più.

Io, a ogni buon conto, ho elaborato una risposta da opporre al pragmatismo da nave che affonda del mio amico editor. Le grandi narrazioni realiste del presente, che a ben guardare non sono poi tanto diverse da quelle classiche, hanno il pregio di attrarre il lettore con il meccanismo del riconoscimento umano dentro un mondo che può essere distante anni luce dal suo. Quello che possiamo trovare in *Breve storia di sette omicidi* va ben oltre una vecchia passione per la musica giamaicana, riguarda piuttosto il piacere di ritrovare una matrice comune, quella umana, sviluppata attorno a circostanze così radicalmente altre. È da questo riconoscersi, che è un riconoscersi necessariamente profondo, come esseri primari sotto spoglie culturali distanti e drammatiche, che un autore come Marlon James ci parla. Perché è bravo e *Breve storia di sette omicidi* è un libro importante. Anche se non è ambientato nel New Jersey.

