

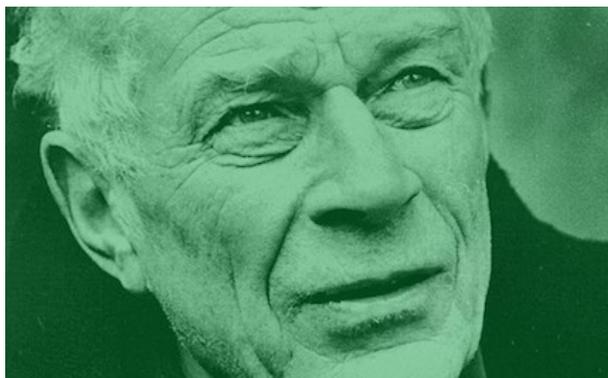
retabloid

Ta rassegna stampa di Oblique

gennaio 2017

«Lo davano per malato o moribondo, invece mi sento di predire che vivrò per sempre. Il libro non è mai stato così bene.»

Stephen Page, Faber and Faber



focus

#demauro #fakenews #postverità #bauman #rock #serietv
#finneganswake #copertine #poesia #social #digitale #carta



il racconto

Paolo Piccirillo, *Il vestito viola*

il racconto

Benedetta Ventrella, *Un'estate fredda*



Paolo Piccirillo è nato nel 1987 a Santa Maria Capua Vetere. Ha pubblicato *Zoo col semaforo* (Nutrimenti, 2010), *La terra del Sacerdote* (Neri Pozza, 2013), e *Dio si è fermato a Buenos Aires* (Laterza, 2014), insieme a Marco Marsullo.



Benedetta Ventrella è nata nel 1986 a Foggia, insegna italiano in una scuola media in provincia di Milano.

retabloid – la rassegna stampa di Oblique
gennaio 2017

I copyright degli articoli e delle foto appartengono agli autori.

La foto di pag. 3: © Mario Spada. Tratta da [qui](#)

La foto di pag. 129: © Virginia Duran. Tratta da [qui](#)

Impaginazione e cura di **Oblique**

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

redazione@oblique.it

Paolo Piccirillo

• • •

Il vestito viola

Mentre il resto della famiglia è in cucina a mangiare le salsicce alla brace, Vittoria e Angela si trovano più in là, nei pressi di un capanno pieno di legna e mangime per le galline, dietro al trattore che il nonno ormai non usa più.

Si sono nascoste. Entrambe hanno la rabbia che sta salendo potente dalle vene dei polsi fino alla fronte, dietro agli occhi; la testa che gira leggermente per il nervoso.

Vittoria e Angela sono sorelle. Vittoria ha quattordici anni, è bionda con gli occhi verdi come la sorella, ma pesa almeno dieci chili in meno di Angela. È più bella, più affascinante e più grande. Angela ha tredici anni scarsi, e odia le sue dita grasse, le unghie tozze come quelle di un neonato.

Vittoria spinge Angela contro l'enorme ruota del trattore: «Si proprio 'na puttana» le dice.

Angela si passa velocemente la lingua sull'apparecchio. Lo fa tutte le volte che succede qualcosa che non si aspetta: «Oh, ma che bbuo'? Ma staje bbuon'?» le domanda. «Che hai fatto co' Eddy?» dice Vittoria.

«Ma nient', che aggiu' fatt'»

«Te l'e fatt'» Vittoria le grida in faccia. E una lacrima di odio le cade dall'occhio verde come quello della sorella, si scioglie sulla sua guancia.

Angela invece rimane di ghiaccio. Impassibile, mantiene la calma. Lei grossa pesa dieci chili in più della sorella, è più brutta e lo sa, e l'unico modo che ha per fare qualcosa coi ragazzi come Eddy è fare



la puttana. Ma questo Vittoria non lo capirà mai. «Vitto', io non c'aggiu fatt' nient' cu Eddy. Te lo giuro sulla testa di nonna. Pensa invece a Mariachiara, che fa tanto 'a cumpagna toja, e po' alla serata a Bacieabbracci s'è magnat' a Eddy.»

«Quale serata?»

«Quella che tenevi la febbre. Duorm' tu, duorm'.»

Vittoria c'ha creduto. Prende il telefonino dalla tasca e si allontana. Sta sicuramente componendo il numero di Mariachiara, la sua migliore amica. Si avvicina alle galline nel pollaio; va sempre là quando deve discutere, o incazzarsi al telefono con qualcuno. Angela la vede sbraitare con Mariachiara. Piange, grida il nome di Eddy a intervalli precisi, sembra un intercalare disperato, come se fosse una bestemmia, le grida: «Me l'ha detto Angela. Me l'ha detto Angela» e piange ancora.

Angela deve usare le armi che c'ha. Tipo quel **vestito viola** che s'è messa quando è successo il fatto con Eddy. Perché Angela una cosa buona ce l'ha, il seno.

Angela stacca la schiena dalla ruota del trattore e pensa a Eddy che da lei s'è fatto fare solo una cosa con la mano ma va bene così, nella sua testa può dire tranquillamente che è stata con Eddy. Nella sua testa, perché Eddy, dopo il fatto, ha detto che era meglio che non lo diceva in giro perché lui è impegnato, o quasi; «sto un po' a tarantelle co' tua sorella Vittoria» le ha detto.

Allora Angela doveva scegliere: tenersi nella sua testa Eddy oppure dirlo a Giusy, e quindi, dato che Giusy non si tiene un cicero in bocca, farlo sapere a tutti. E pazienza che poi Vittoria piange.

Angela pensa che tanto poi Vittoria crescerà, che ora è così scema solo perché è un periodo di passaggio, ma quando a vent'anni Vittoria si farà un po' più furba sarà imbattibile a livello di ragazzi. Ora è così, non

capisce che bisogna accontentarli, fargli fare quello che vogliono, sennò poi si scocciano e se ne vanno.

Quanto a lei, Angela, deve usare le armi che c'ha. Tipo quel vestito viola che s'è messa quando è successo il fatto con Eddy. Perché Angela una cosa buona ce l'ha, il seno. A tredici anni, come dice sua zia, «ten' 'e zizze cchiù grosse delle mie». E il vestito viola gliela stringe e gliela gonfia, e l'apparecchio nessuno lo guarda più. Questo perché il vestito viola è di Vittoria che pesa dieci chili in meno, e ad Angela le zizze gliela stringe bene bene, la rende sensuale e i ragazzi la guardano proprio lì, inebetiti.

Le chiamano dalla cucina.

Vittoria non si può presentare a tavola così: allora si asciuga le lacrime.

Angela le va vicino: «Che ha detto Mariachiara?».

Vittoria, singhiozzando e asciugandosi: «Dice che non è vero. Che non le piace Eddy. Dice che è troppo cafone».

«Vitto', e che ti doveva dire? Sì, m'aggiu fatt' 'o guagliun' tuojo? Ia', pure tu, le vuoi capire un po' certe cose o no?»

Angela abbraccia la sorella e scuote la testa, come una mamma.

«Vitto', tu con Eddy non stai tranquilla. Lo devi lasciare.»

Vittoria ci pensa. Poi, quando l'ultima goccia di lacrime è scomparsa dalla faccia e pure dagli occhi ancora un po' consumati, ma asciutti, si gira verso Angela e dice: «M'ha detto Mariachiara che l'altra sera tenevi addosso il mio vestito viola. Quello è mio, non te lo devi mettere più».

Il giorno dopo Angela muore.

Si trovava dietro il motorino di un'amica. Sono cadute per una disattenzione stupida, per colpa di un marciapiede mezzo scassato che si vedeva e non si vedeva e l'amica non è stata pronta nel frenare la ruota di dietro.

L'amica s'è solo scorticata un ginocchio; la testa di Angela invece è andata a sbattere a sessanta all'ora contro il muro di un palazzo antico, di quelli vecchi ma solidi, di inizio Novecento.

La sta spogliando, si sta riappropriando del suo vestito viola.

Angela s'è ritrovata un brutto taglio sulla tempia, piccolo come un euro, però profondo, da cui non ha mai smesso di uscire sangue.

Dopo il funerale, a casa, durante la veglia, Vittoria non piange. Non dice niente. Porta i caffè alla gente e i bicchieri d'acqua ai vecchi. Fa questo per tutto il tempo: acqua e caffè. Ma non piange. Non fa come sua madre che si dispera ai piedi del letto, o come sua nonna che si stringe il fazzoletto bianco nella mano e alza la testa verso il cielo.

I vecchi disperati credono che basti alzare la testa al cielo per farsi notare da Gesù Cristo o da qualche santo, credono di avere un rapporto privilegiato con chiunque stia lassù.

Persino suo padre, che non ha mai pianto, adesso è distrutto. Guarda a terra e saluta la gente, abbraccia le persone lentamente.

Ha abbracciato anche quelli delle pompe funebri. Vittoria invece non tocca nessuno. Anche perché nella stanza degli ospiti, dove hanno sistemato Angela, quella in cui il dolore si può gridare più liberamente, lì non è ancora entrata.

Ora però ci deve entrare per forza perché sua nonna ha sete. Appena le allunga il bicchiere, la nonna le stringe la testa tra le mani, e Vittoria sente vicino all'orecchio l'umido del fazzoletto bianco sporco di lacrime e non dice niente perché lo sa che quel primo abbraccio, che tutti gli abbracci che le faranno da quel giorno in poi, anche se glieli fanno a lei, alla sua faccia calda di sangue, è per farli ad Angela però. È proprio in quel momento che Vittoria nota una cosa che prima non aveva visto prima: Angela tiene addosso il vestito viola. Quello suo, quello che le fa le zizze grosse. Vittoria si stacca dal fazzoletto di sua nonna, si avvicina a sua sorella e si china su di lei.

Sua madre, appena la vede avvicinarsi alla sorella, caccia un grido straziato, come quelli dei gatti prima di vomitare. Pensa che Vittoria stia dando un bacio ad Angela, e pensa che sarebbe molto più bello, questo bacio, se Angela fosse viva.

Ma non è così. Perché Vittoria non le sta dando un bacio.

La sta spogliando. Lentamente, con grazia, bottone dopo bottone, si sta riappropriando del suo vestito viola.

Nessuno apre bocca. Anche i rosari si fermano a metà. E neanche quando inizia a spogliarsi, quando Vittoria si toglie il suo vestito nero, neanche in quel momento qualcuno osa dire qualcosa.

Solo zia Maria prova ad avvicinarsi. Ma Vittoria, con molta calma, fa segno di stare a distanza.

È estate, quindi Vittoria ci mette pochi secondi a rimanere in mutande e reggiseno. Un attimo dopo è vestita come prima era vestita Angela.

Il dolore, pensano tutti.

Poi Vittoria copre la sorella con un lenzuolo di seta di San Leucio, le dà un bacio e non la vedrà mai più in vita sua.

Vittoria, col vestito viola, esce dal portone di casa dei nonni. Fuori ci sono tutti gli amici e i parenti, tutti vestiti a lutto.

Vittoria si ferma. Si guarda attorno. Cerca qualcuno. Chi ha già visto Angela morta sul letto e si ricorda pure com'era vestita, nel vedere Vittoria rimane senza parole, e pensa che il dolore fa diventare veramente pazzi.

Infatti Mariachiara si avvicina a Vittoria e la abbraccia forte.

E pure chi prima non ha visto Angela, col vestito viola di Vittoria, pensa che il dolore di quell'abbraccio, alla fine, è normale.

Vittoria si stacca da Mariachiara, e le domanda dove sta Eddy.

L'altra scuote la testa. Vuole dire che non lo sa. Ma anche che è inutile pensare a lui adesso, non se lo merita neanche.

E dice: «Non è manco venuto, figurati».

L'unica donna presente in quelle strade vuote e sbiadite è lei, vestita di viola.

Il paese, oggi, è due paesi. Da una parte c'è il paese del funerale, che è solo una strada lunga appena cento metri dove la gente cammina in silenzio, ordinata, vestita di nero, e va tutta verso casa di Angela. Chi invece non è diretto da lei, chi non vuole vedere il morto, preferisce fare il giro largo. La strada perciò è semivuota, silenziosa e ci passano poche macchine. Pare domenica.

Vittoria arriva sotto casa di Eddy. Suona il citofono ma non si aspetta alcuna risposta perché a casa di Eddy non chiedono mai chi è. Aprono e basta.

Eddy sta di là. Sta giocando alla playstation nella sua stanza. È chiuso dentro e non vuole vedere nessuno. È Arturo a dirle questo. Arturo è il fratello più grande di Eddy. Le spiega anche che era già un bel po' che Eddy era strano. Non era incazzato come al solito. Rideva sempre, era disponibile, si metteva pure a cucinare il sugo con la madre, e aveva ripreso ad andare a scuola.

Arturo le dice che secondo lui quando uno cambia così tanto è perché ci sta di mezzo qualche ragazza. Solo l'amore può far tornare a scuola uno come Eddy, sostiene Arturo.

«Io pensavo che eri tu la ragazza. Invece poi mi ha detto di tua sorella. È pure sfortunato mio fratello, una volta che veramente gli piace una ragazza, vedi che succede...»

Tornando a casa, Vittoria non vuole pensare più né a Eddy né ad Angela, adesso vorrebbe solo che tutta la sua vita fosse un tentativo riuscito male e che qualcuno, anche Gesù Cristo in persona, andasse da lei per dirle di stare tranquilla, perché tanto ha

un'altra possibilità: un secondo e ultimo tentativo. All'improvviso si sente chiamare da una voce potente: «Vitto'. Vittoria, aspe', aro vaje?». È la voce di Eddy.

Vittoria si blocca, il corpo si irrigidisce per l'emozione. Eddy vestito tutto di nero e le corre incontro.

Le si avvicina. Prima veloce, poi quando vede che lei si è fermata, rallenta, prende fiato, si ricompone, forse fa anche un piccolo sorriso.

Vestito così, sembra che deve andarsi a sposare. E l'unica donna presente in quelle strade vuote e sbiadite è lei, vestita di viola.

Eddy le dice che lui non ce l'ha fatta a venire al funerale. Stanotte non ha dormito. Ma non è tanto questo, è che stamattina s'è vestito lo stesso, poi s'è guardato allo specchio, e non ce l'ha fatta a uscire dalla stanza. «Mica è facile!» le dice. Vittoria non ha capito bene quest'ultima frase, però pensa che no, ha ragione, non è facile.

Eddy riconosce il vestito viola, ma sta zitto, non dice niente.

«Ci facciamo un giro col motorino? Mo' non ce la faccio a tornare a casa» gli dice Vittoria.

Vittoria è dietro al motorino di Eddy vestito a lutto, se lo stringe forte.

Aveva ragione Angela. Vittoria pensa che dovrebbe fare un po' più la puttana con Eddy, sennò questo si scoccia e se ne va. Vittoria pensa che non serve a niente fare la preziosa.

Il vestito viola svolazza nel vento dei sessanta all'ora del motorino. Vittoria guarda la campagna tutt'intorno e la montagna spaccata, sempre quella. Ma ora davanti a quella spaccatura c'è lo specchietto del motorino, e nello specchietto la faccia sua e quella di Eddy, che tiene i capelli gelatinati e gli occhi azzurri semichiusi nel vento.

A questo punto dovrebbero sorridersi, ma è appena morta Angela e quindi non si fa.

Però poi Eddy le mette una mano sulla gamba. La mano sinistra, quella che di solito si usa per frenare con la ruota di dietro. Eddy invece la usa per accarezzare Vittoria.

Il racconto

©2017 Paolo Piccirillo, *Il vestito viola*

3

Gli articoli del mese

Un Mark Twain nel portafoglio. Casa Sirio e i libri in Qr code

Alessandro Beretta, «Corriere della Sera», primo gennaio 2017

11

Come si apre una libreria

Giacomo Papi, «Il Post», 2 gennaio 2017

13

Il romanziere dello sguardo che ha cambiato la storia (e la percezione) dell'arte

Vincenzo Trione, «Corriere della Sera», 2 gennaio 2017

17

L'italiano storpiato per paura

Tristano de Chicchis, «Gazzetta di Parma», 3 gennaio 2017

19

Cinquant'anni di critica rock

Valerio Mattioli, «il Tascabile», 3 gennaio 2017

20

Neppure l'autorità della veridicità può fermare il mercato delle bufale

Carlo Alberto Carnevale Maffé, «Il Foglio», 4 gennaio 2017

31

Claudio Gorlier, l'americanista di «La donna della domenica»

Matteo Persivale, «Corriere della Sera», 5 gennaio 2017

33

Gli intellettuali da tre soldi smascherati da Brecht

Leonetta Bentivoglio, «la Repubblica», 5 gennaio 2017

34

La letteratura deve per forza essere conservatrice?

Cristiano De Majo, «Studio», 5 gennaio 2017

36

Là dove vissero e brillarono le stelle del rock

Massimo Gaggi, «Sette» del «Corriere della Sera», 6 gennaio 2017

39

La ghost che traduceva per Vittorini «l'americano»

Giuseppe Marcenaro, «il venerdì» di «la Repubblica», 6 gennaio 2017

43

De Mauro, il maestro dell'italiano

Massimo Arcangeli, «Il Messaggero», 6 gennaio 2017

46

# <i>Alberto Asor Rosa: «Il mio geniale e ironico compagno di scrivania».</i>	
Simonetta Fiori, «la Repubblica», 6 gennaio 2017	48
# <i>L'allarme della Romagna: «Le balere stanno morendo».</i>	
Franco Giubilei, «La Stampa», 7 gennaio 2017	50
# <i>Carissimo taccuino</i>	
Marino Niola, «la Repubblica», 7 gennaio 2017	52
# <i>Manca una luce per squarciare il buio</i>	
Ermanno Paccagnini, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 8 gennaio 2017	54
# <i>454 (serie tv) x 366 (giorni)</i>	
Costanza Rizzacasa D'Orsogna, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 8 gennaio 2017	55
# <i>Vita da copertina</i>	
Marco Belpoliti, «Robinson» di «la Repubblica», 8 gennaio 2017	58
# <i>Un linguista democratico</i>	
Luca Serianni, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 8 gennaio 2017	60
# <i>Meno accademia più editoria, ecco i nuovi intellettuali</i>	
Francesco Guglieri, «pagina99», 8 gennaio 2017	62
# <i>Io, la quinta sorella March</i>	
Elisabetta Rasy, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 8 gennaio 2017	66
# <i>«Vorrei morire in viaggio.» Vi racconto il mio Bauman</i>	
Giuseppe Laterza, «L'Huffington Post», 9 gennaio 2017	68
# <i>Cristina Campo, perché riscoprire la scrittrice della ricerca interiore</i>	
Adriano Ercolani, «il Fatto Quotidiano», 10 gennaio 2017	69
# <i>Quanti ragazzi da romanzo</i>	
Riccardo Paradisi, «Panorama», 11 gennaio 2017	71
# <i>James Joyce, viaggio al termine del Novecento</i>	
Stefano Bartezzaghi, «il venerdì» di «la Repubblica», 13 gennaio 2017	73
# <i>Donald Trump batte Ezio Bosso per quarantamila «voti»</i>	
Serena Danna, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 15 gennaio 2017	76

# <i>Nuove professioni: il manager di cartoon</i> Cinzia Leone, «l'Espresso», 15 gennaio 2017	78
# <i>The Bookshelf Battle</i> Elizabeth Bernstein, «The Wall Street Journal», 17 gennaio 2017	81
# <i>Lotta di libri</i> Annalena Benini, «Il Foglio», 17 gennaio 2017	83
# <i>Quando la carta era la vera rivoluzione</i> Ernesto Ferrero, «Sette» del «Corriere della Sera», 20 gennaio 2017	85
# <i>La forza della carta</i> Enrico Franceschini, «Robinson» di «la Repubblica», 22 gennaio 2017	88
# <i>Lettura e digitale, ecco perché carta canta</i> Alessandro Zaccuri, «Avvenire», 22 gennaio 2017	90
# <i>Pym, il riscatto dell'incompresa</i> Roberto Bertinetti, «Il Messaggero», 23 gennaio 2017	92
# <i>È scoppiata la Fallen-mania</i> Silvia Calvi, «Donna Moderna», 25 gennaio 2017	94
# <i>Lettura digitale e memoria</i> Marco Belpoliti, «La Stampa», 26 gennaio 2017	96
# <i>Le vendite on line spingono la carta</i> Alessia Rastelli, «Corriere della Sera», 27 gennaio 2017	98
# <i>Convive con il digitale restando la carta vincente</i> Ernesto Ferrero, «Sette» del «Corriere della Sera», 27 gennaio 2017	100
# <i>Editoria, siamo sommersi di libri che nessuno legge</i> Andrea Coccia, «Linkiesta», 28 gennaio 2017	103
# <i>Non credono ai social ma tre giovani su dieci rilanciano le bufale</i> Cristina Nadotti, «la Repubblica», 28 gennaio 2017	105
# <i>Il rinascimento della poesia</i> Franco Manzoni, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 29 gennaio 2017	106

# <i>Poesia</i>	
Fabio Chiusi, «l'Espresso», 29 gennaio 2017	108
# <i>Il colmo del gran romanziere? Essere un saggista impazzito</i>	
Alessandro Piperno, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 29 gennaio 2017	112
# <i>Affari di classe</i>	
Emanuele Coen, «l'Espresso», 29 gennaio 2017	116
# <i>Se con il <i>www</i> tutti sono esperti</i>	
Davide Rondoni, «Avvenire», 31 gennaio 2017	118
# <i>Valorizzare chi scrive partendo dalla vita</i>	
Roberto Carnero, «Avvenire», 31 gennaio 2017	120
# <i>Anche i traduttori nel loro piccolo riflettono</i>	
Marina Pugliano e Anna Rusconi, «L'Indice dei libri del mese», gennaio 2017	122
Gli sfuggiti	
# <i>Lit Mag Submissions 101: How, When, and Where to Send Your Work</i>	
Lincoln Michel, «ElectricLit», primo dicembre 2016	125
Il racconto	
 Benedetta Ventrella, <i>Un'estate fredda</i>	129

Alessandro Beretta

Un Mark Twain nel portafoglio. Casa Sirio e i libri in Qr code

«Corriere della Sera», primo gennaio 2017



Una casa editrice che prende il nome da un gatto: biglietti da visita da dove, con uno smartphone, si possono scaricare racconti o agili volumi

Se la lettura non riesce a diffondersi come si spera dalle librerie, dalle classi e dalle biblioteche, provare una strada diversa che esca dai modi consueti può essere un esperimento entusiasmante. È il caso dell'editore **Casa Sirio**, fondato a metà del 2014 da sei giovani amici, tutti ex allievi della scuola Holden di Torino, che sta usando un metodo innovativo per promuoversi e per raggiungere nuovi lettori.

Si tratta della serie *Pendolari Qr*, biglietti da visita dalla grafica accattivante che grazie a un Qr code su cui passare il proprio smartphone permettono di scaricare e leggere gratuitamente un racconto inedito. Le pagine, per cui è segnato il tempo di lettura previsto, possono essere di un autore di cui l'editore pubblica un romanzo cartaceo, come il racconto *Il pozzo del pescaro* di Claudio Metallo, o un assaggio di un libro, come gli ultimi usciti che anticipano sei dei profili raccolti in *Mr President. Da George Washington a Donald Trump* di Fernando Masullo e Andrea Bozzo. Una via curiosa, economica e brillante per farsi conoscere, lanciata con un motto ironico: «In giro si dice che i racconti non vendono, allora noi li regaliamo e alla fine vediamo un po' chi vince».

Il risultato è stato sorprendente e lo racconta Martino Ferrario, ventotto anni, brianzolo, direttore editoriale che, contrariamente a tanti curricula classici, si è pagato gli studi facendo il pizzaiolo e giocando

a calcio: «Attualmente i Pendolari sono undici e ne abbiamo stampati in tutto trentamila copie per le continue richieste. Non ci immaginavamo che piacessero così tanto e siamo molto contenti, perché ce li chiedono non solo librerie e lettori, ma anche alcuni bar, tra Milano, Torino, Roma, dove i gestori amano la lettura e li danno ai clienti».

Basta poco, senza esagerare: «Io sarei contento se mi donassero un racconto insieme al caffè, noi ci proviamo» dice Ferrario. Ogni biglietto può essere utilizzato per scaricare la storia da più persone e tutte le opere sono registrate in Creative Commons, quindi condivisibili gratuitamente e legalmente. Il nome *Pendolari* nasce dall'idea di avere sempre qualcosa da leggere con sé, magari nel portafoglio, durante un viaggio inaspettato, e la tecnologia è stata senza dubbio fondamentale nel crearli. Prosegue Ferrario: «Stamparli era impossibile per i costi e abbiamo subito pensato al web, ma non era immediato, bisogna comunque andare sul sito e scaricare il file. Abbiamo scelto, allora, di stampare dei biglietti da visita con il Qr code in modo che si aprisse direttamente il racconto: impaginato, leggibile e sfogliabile grazie alla piattaforma Issu, mentre dal sito è disponibile nei formati per ereader device come Kindle e Kobo. Senza la tecnologia sarebbe stato impensabile anche il nostro lavoro editoriale e amiamo definirci

Sirio è il nome del gatto che era con noi a Torino cinque anni fa quando vivevamo insieme. Nessuno di noi era mai in casa, quindi mettemmo sul citofono il suo nome. Il nostro appartamento diventò Casa Sirio per tanti amici e così, quando decidemmo di fondare la casa editrice, pensando ai sogni che ci ispiravano, gliel'abbiamo intitolata.

come una casa editrice diffusa, divisi come siamo tra Roma, Genova, Venezia e Milano».

Al progetto, in diversi ruoli tra grafica e editing, partecipano le altre cinque fondatrici – Nicoletta Chinni, Chiara Mazzotta, Jessica Pulerio, Flavia Sorato e Carolina Crespi – e il primo capitale messo a disposizione è stato l'amore per le storie. Fin dal nome del marchio, come racconta Ferrario: «Sirio è il nome del gatto che era con noi a Torino cinque anni fa quando vivevamo insieme e che oggi sta con me a Roma. Lo trovai che aveva sette giorni e vivevo con diverse coinquiline: nessuno di noi era mai in casa, quindi mettemmo sul citofono il suo nome. Il nostro appartamento diventò Casa Sirio per tanti amici e così, quando decidemmo di fondare la casa editrice, pensando ai sogni che ci ispiravano, gliel'abbiamo intitolata».

Dopo i classici animali simbolici come lo struzzo di Einaudi e la civetta di Guanda, il gatto di Sirio in una casa di studenti fuori sede è al passo con i tempi e con la voglia di definirsi, nella linea editoriale, «pop».

Intanto, i titoli del catalogo cartaceo, focalizzato su esordienti italiani e nuovi stranieri, sono diventati tredici e non mancano chicche di maestri come il Pendolare di Mark Twain *Italiano con grammatica*, il più scaricato della serie perché, conclude Ferrario, «è giusto che tutti possano leggere Mark Twain».



In giro si dice che i racconti non vendono, allora noi li regaliamo e alla fine vediamo un po' chi vince.

Giacomo Papi

Come si apre una libreria

«Il Post», 2 gennaio 2017



Guida essenziale su come funzionano le librerie e su quanto si guadagna a vendere libri

La prima cosa, ovviamente, è trovare il posto giusto, e stare molto attenti a non pagare troppo di affitto. La regola prescrive che il costo dei locali debba essere sotto al dieci per cento del fatturato annuale previsto e possibilmente poco sopra il sette. Quanto al dove trovarlo, di regole non ce ne sono. L'essenziale – ha scritto il «New York Times» – è che non ci siano altre librerie nella zona e che il quartiere sia vivo culturalmente: «Se c'è spazio per un mercato agricolo, allora c'è spazio anche per una libreria». In Italia, dove i mercati sono più diffusi che negli Usa, la regola andrebbe forse aggiornata alla presenza di supermarket di prodotti biologici, erboristerie e ristoranti di zuppe vegane.

In attesa che qualcuno inventi un modello nuovo di business – come fece **James Lackington**, il primo libraio moderno, all'inizio dell'Ottocento –, e sperando che il futuro della vendita dei libri non sia soltanto quello messo in piedi da Jeff Bezos con Amazon, oggi l'essenziale è sapere che una libreria sta in piedi soltanto se sta attentissima ai costi e a rosicchiare tutto quello che può sui margini di guadagno, che sono minimi. In più è consigliabile mettere in conto l'energia necessaria per trasformare la libreria in un posto frequentato non soltanto per comprare i libri, ma anche per iniziative e presentazioni. Secondo l'ultimo **Rapporto sullo stato del libro** – realizzato dalla società di ricerca Nielsen per conto dell'Aie, l'Associazione

italiana editori – in Italia i libri si vendono ancora soprattutto nelle librerie che complessivamente valgono ancora il 72,2 per cento delle copie vendute. Il trentuno per cento di questa quota è venduto dalle librerie indipendenti che, dopo anni di crisi, e molte chiusure, sono tornate ai livelli del 2013.

Licenze e scartoffie

Per aprire una libreria bisogna aprire una società e presentare uno statuto con l'elenco di tutte le tipologie di oggetti – oltre ai libri – che si prevede di poter vendere in futuro. Spremersi le meningi per allargare il novero degli oggetti possibili – per esempio a magliette, cancelleria, lampade da lettura, caricatori per telefonini e telefonini – è importante perché intervenire dopo l'apertura costa soldi e fatica. Quando tutto è pronto – ma normalmente sono cose di cui si occupa un commercialista – occorre inviare un'autocertificazione di inizio attività al comune. Se nella libreria non è prevista l'esistenza di un bar, la procedura è piuttosto semplice: è sufficiente l'autocertificazione e un permesso dei vigili del fuoco nel caso in cui nei locali si superi una certa quantità di tonnellate di carta. Se, invece, è previsto un bar – cioè un servizio di mescita – le cose si complicano parecchio perché si aggiungono una serie di adempimenti, per esempio sulla presenza e la tipologia dei bagni e delle uscite di sicurezza, e tutti

Se c'è spazio per un mercato agricolo, allora c'è spazio anche per una **libreria**.

i dipendenti avranno l'obbligo di seguire corsi di primo soccorso, oltre a quelli necessari a ottenere la licenza ex Rec, che oggi si chiama Sab, che è l'acronimo di Somministrazione alimenti e bevande.

Come gestire entrate e uscite

Una volta sbrigati permessi e scartoffie – e superata la fase ristrutturazione e arredamento su cui, per brevità, sorvoliamo –, il business può finalmente incominciare. Non prima, però, di essersi abbonati a un software gestionale. I principali sono due: MacBook della libreria Rinascita di Ascoli Piceno, che ha un catalogo di cinquecentoventimila titoli, è usato da circa quattrocento librerie italiane e costa circa seimila euro oltre a un abbonamento annuale, e Decalibro di Torino, che è utilizzato da duecentosettanta librerie, costa circa la metà, oltre a seicento-settecento euro di abbonamento annuale.

Avere un software è indispensabile: sparando con la pistola sul codice a barre – il celeberrimo Isbn, che contraddistingue ogni libro in commercio nel mondo –, si aggiorna il database, e quindi si può tener conto di entrate, uscite, ordini e riordini, oltre che a sapere quello che c'è in libreria in ogni momento. I software sono collegati al database di Alice e di Arianna, che appartengono a Informazioni editoriali, una società di Messaggerie, il più grande distributore italiano, che a sua volta è del gruppo GeMs, cioè Mauri Spagnol, che comprende Longanesi, Tea, Garzanti, Salani, Guanda, Nord, Vallardi, Ponte alle Grazie e Corbaccio.

In cambio del servizio – che comprende anche l'aggiornamento continuo dei titoli in commercio – Arianna fattura al libraio una cifra che si aggira intorno ai settecento euro all'anno. In cambio il libraio

vende a Arianna i propri dati di vendita per una cifra simile, andando quindi più o meno in pari. Per il libraio il vantaggio, oltre che gestionale, è di essere sempre aggiornato sui titoli in commercio. Per Arianna è raccogliere i dati sull'andamento del mercato – le classifiche di Arianna, che compaiono su Ibs (il servizio di vendita on line, sempre di GeMs), sono reali, a differenza di quelli di Nielsen e Gdk, che sono proiezioni statistiche sulla base di librerie campione.

Come si comprano i libri

Per un libraio ci sono due modi di comprare i libri. Il primo e più diffuso è in conto assoluto: significa che i libri li devi comunque pagare, che tu li venda oppure no, dopo un periodo che, a seconda degli accordi e della forza della libreria, va dai sessanta ai centottanta giorni. Posto che i libri si pagano comunque, quelli non venduti si possono rendere all'editore. Quando succede, e succede nella stragrande maggioranza dei casi, entra in gioco un meccanismo abbastanza complicato, che si presta a qualche maneggio finanziario. Poniamo che il libraio compri dieci copie di un libro e le paghi all'editore dopo sessanta giorni, ma che dopo trenta decida di rendere le copie non vendute (le famose rese): il primo del mese successivo l'editore le riaccrediterà al libraio alle stesse condizioni, scalandole dagli ordini che avverranno sessanta giorni dopo.

La seconda strada per ordinare i libri è in conto deposito, che però, in teoria, non si può fare e che in pratica si fa raramente. In questo caso il libraio paga solo i libri effettivamente venduti, dopo avere presentato un rendiconto all'editore. Gli editori non possono dare i libri in conto deposito – e in effetti nessun grande editore lo fa – perché ognuno ha firmato un contratto in esclusiva con un distributore, che ovviamente non gradisce di essere saltato. Nonostante questo – e nonostante sia una di quelle cose che si fanno e non si dicono – il conto deposito è sempre più diffuso.

Esistono alcune librerie indipendenti che funzionano grazie a un sistema misto, ma la cosa vale indirettamente anche per alcune grandi catene che detengono un potere così forte che i grandi editori sono

disposti a pagare per avere un buon posizionamento e quelli più piccoli, pur di arrivarci, sono pronti ad accettare di dare i propri libri senza farseli pagare subito. Tra le ragioni per cui negli ultimi anni alcuni editori indipendenti hanno deciso di aprire librerie proprie c'è anche – non solo e non come ragione principale: anche – la possibilità di vendere i propri libri saltando l'intermediazione del distributore che, infatti, protesta.

Come si ordinano i libri

Anche per ordinare i libri ci sono due modi: rivolgersi a un grossista oppure a un distributore. Il grossista più forte in Italia è Fastbook – «2800 editori, 160000 titoli e oltre un milione di libri» – che ancora una volta appartiene a Messaggerie, quindi ancora al gruppo GeMs. L'alternativa più strutturata è Centro

pagare dopo due o tre mesi. L'alternativa è la distribuzione, che è il modo tradizionale con cui i librai si riforniscono. Il distributore più grande in Italia, come detto, è Messaggerie, quindi ancora GeMs, ma alleata con Feltrinelli, cui seguono la distribuzione del gruppo Mondadori, che l'anno scorso si è fusa con quella di Rizzoli, e quelle più piccole di gruppi come De Agostini e Giunti. Passare da un distributore significa avere sconti più alti e pagamenti più dilazionati. I distributori, che lavorano insieme alle reti vendita e promozionali, fanno sconti più alti dei grossisti – trenta-trentacinque per cento – e si fanno pagare normalmente a centoventi giorni. Quando i grandi editori lanciano campagne promozionali per smaltire o spingere libri e collane che faticano a vendere, gli sconti per il libraio possono salire fino al quarantacinque per cento sul prezzo di copertina. A

Tra le ragioni per cui negli ultimi anni alcuni **editori indipendenti** hanno deciso di aprire librerie proprie c'è anche la possibilità di vendere i propri libri saltando l'intermediazione del distributore che, infatti, protesta.

libri di Brescia, che però per dimensioni non può competere. Con un solo grossista hai tutti gli editori, gli ordini sono facili, le consegne veloci e compri solo quello che vuoi, evitando di caricare il magazzino. Si ha, cioè, un controllo migliore dei propri ordini e si salta l'intermediazione dei promotori, le reti di vendita degli editori, che danno informazioni sulle uscite, ma spesso insistono perché siano ordinate più copie o più titoli. Se il libro a magazzino c'è, lo si ordina on line e ti arriva quasi subito. Lo svantaggio è che il grossista fa sconti più bassi del distributore – dal trenta al trentacinque per cento – e pretende pagamenti più veloci – da sessanta a novanta giorni – mentre paga l'editore più lentamente. In pratica, prendendo ad esempio un libro da venti euro, il grossista lo paga dieci euro all'editore sei mesi dopo e lo rivende al libraio a tredici, facendosi però

fronte di questi vantaggi, per il libraio la pressione è maggiore, la gestione più complicata, ma soprattutto le consegne sono un po' più lente.

Quanto guadagna un libraio

Un libraio indipendente acquista i libri dall'editore con uno sconto che va dal trenta al trentacinque per cento. Significa che se un libro costa venti euro, il libraio lo paga sei-sette euro di meno. Le librerie di catena come Feltrinelli e Amazon, invece, hanno la forza contrattuale per ottenere sconti intorno al cinquanta per cento. E in più possono ricavare soldi anche dall'affitto di spazi e vetrine. È uno svantaggio competitivo che si riflette nell'impossibilità da parte dei piccoli di fare sconti al cliente, che su Amazon trova sconti fissi del quindici per cento. Al prezzo di copertina l'editore deve, però, comunque sottrarre

anche un otto-dieci per cento per la promozione e un altro otto-dieci per la distribuzione, cioè dai 3,2 ai quattro euro. In più ci sono i diritti da pagare all'autore – che semplificando fissiamo in altri tre euro –, oltre naturalmente alle spese di stampa e confezione. Rimane il fatto che per un editore, almeno da un punto di vista economico, è meglio vendere in una piccola libreria perché da un libro da venti euro ricaverà tredici-quattordici contro i dieci euro che ottiene dalle grandi catene e da Amazon. Il problema è che grandi catene e Amazon vendono molti, molti più libri, e che se non passi da loro scompaia. È evidente, quindi, che l'editoria, sia per chi i libri li fa sia per chi li vende, è un business che ha margini molto risicati, in cui il guadagno e la possibilità di sopravvivere si giocano sui decimali e sulla propria forza e abilità di contrattare, ogni volta, condizioni migliori. Per un libraio c'è una regola aurea della sopravvivenza. La formula matematica è: spese fisse/sconto medio x 100. Significa se hai spese fisse per centomila euro all'anno (che in una grande città bastano per l'affitto e per un paio di persone) e il tuo sconto medio è del trentacinque per cento per stare in piedi

dovrai fare almeno duecentottantacinquemila euro di fatturato. Contando che in Italia il prezzo medio di un libro è di tredici euro significa che in un anno dovrai venderne ventiduemila, cioè circa settanta in ogni giorno di apertura. Nel caso in cui ci si specializzi in libri più costosi – fotografici o illustrati – il numero di pezzi venduti ovviamente diminuisce, a differenza del fatturato totale che deve restare invariato.

Per questo motivo la presenza di un bar è sempre più importante e diffusa: potere vendere anche bevande e cibi consente di fare presentazioni – che sono gli eventi attraverso cui la libreria si fa conoscere e può allargare il proprio pubblico, e i momenti della giornata in cui si vendono più libri – e di aumentare il fatturato totale grazie alla mescita, dove i margini sono molto più alti. Il problema è che le presentazioni devono essere continue, praticamente quotidiane, e farle implica lavoro e costi supplementari, dovuti agli orari più lunghi, al personale del bar e al dover promuovere gli eventi. Perché le presentazioni incidano davvero sui conti finali, una media libreria indipendente di una grande città deve fare circa trecento eventi all'anno, quasi una al giorno.



Vincenzo Trione

Il romanziere dello sguardo che ha cambiato la storia (e la percezione) dell'arte

«Corriere della Sera», 2 gennaio 2017

Addio a John Berger, aveva vinto il Booker Prize nel 1972 con il romanzo *G.* e aveva conquistato la Bbc parlando di nudo e pittura

Non è facile parlare di John Berger. Descriverne le tante identità è quasi impossibile. Non ha un analogo nel panorama della cultura europea del secondo dopoguerra. Un involontario erede del grande Walter Benjamin. Forse, egli è stato «semplicemente» uno scrittore (amava definirsi storyteller), che ha declinato la pratica della scrittura su diversi registri: la narrativa, la drammaturgia, la sceneggiatura, l'articolo politico, l'intervento militante, la critica d'arte, finanche il disegno.

In fondo, Berger ha pensato ogni suo «esercizio» come un momento consapevolmente parziale e provvisorio all'interno di un unico gesto. Alberto Savinio lo avrebbe definito un «incongregabile». Un irregolare. Una personalità poliedrica. Un eccentrico, che affida il suo temperamento irrequieto a libri posti al di là di ogni gerarchia: dai romanzi (*G.*, edito da Neri Pozza; *Festa di nozze*, pubblicato da il Saggiatore) alle raccolte di saggi: *Questioni di sguardi* (il Saggiatore); *Sul guardare* (Bruno Mondadori); *Sacche di resistenza* (Gianni), *Modi di vedere* (Bollati Boringhieri).

Non si riesce mai a catalogare questi libri. Romanzi? Saggi? Articoli? Privi di centro, ma sempre illuminanti. Governati da un'ostinata ricerca del non-finito, dell'irrisolto, dell'incompiuto. In essi, convivono figure lontane, situazioni ed esperienze poco affini. Sono una sfida alla coerenza. Simili a cantieri aperti, chiedono di essere iniziati e interrotti dove si vuole;

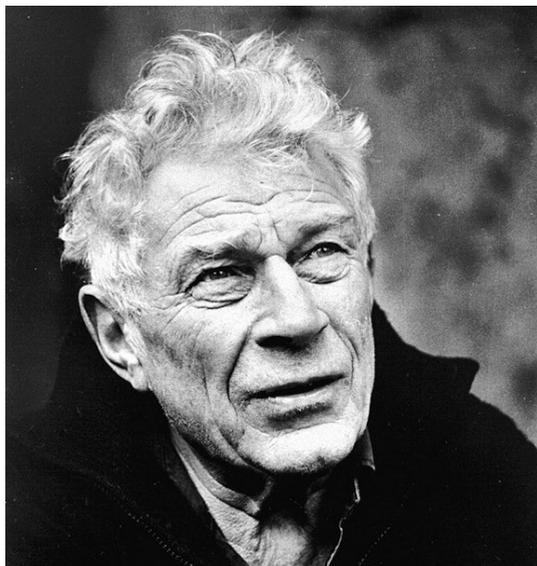
e sembrano continuarsi tra di loro. È come se Berger ci dicesse sempre: questo non è «solo» un libro, è la messa in scena del mio laboratorio.

Siamo dinanzi a involontari poemi in prosa. Che amano disorientare chi si confronta con essi. Offrendosi come dedali sorprendenti: labirinti che, potremmo dire con Benjamin, rappresentano «la via giusta per chi arriverà comunque in tempo alla meta».

Nelle pagine di Berger, si succedono movimenti centrifughi, che lo portano ad allontanarsi dai suoi oggetti di analisi. Egli sembra smarrirsi, deragliare, transitando attraverso visioni non contigue. Ci conduce dove non siamo mai stati. Suggerisce così analogie e corrispondenze inesplorate. A volte le sue interpretazioni potrebbero apparire «scorrette», eppure spesso riescono a svelarci inattesi squarci di senso.

Berger si affida all'artificio della divagazione sistematica. Evita di percorrere sentieri prevedibili e lineari. Ama imboccare strade laterali; soffermarsi su anfratti, su particolari. Sviluppa audaci «forme di attenzione». O meglio, fa della distrazione una virtù imprescindibile, che lo porta sempre al di là del già conosciuto dei fenomeni.

Tale «discontinuità» è esaltata dal timbro che caratterizza le sue riflessioni estetiche, letterarie e civili: un'inconfondibile strategia dello sguardo. Di fronte a un personaggio da lui stesso inventato, a un artista, a un quadro, a una scultura, a una fotografia o a una



La vera ossessione di Berger sono le **immagini**: il visibile, nella sua dimensione perturbante e misteriosa. Con esse avvia un dialogo originale appassionato: le indaga da vicino; le interroga; le concepisce come se nessuno prima le avesse decifrate.

figura politica, Berger non ripete il già detto. Sceglie scorci. Frequenta soprattutto i dettagli minimi. Predilige i lapsus stilistici, le pieghe segrete, gli aspetti impreveduti, i barlumi visivi. Tende a non indugiare mai sul centro del suo tema di studio. Abile nel sottrarsi a ogni «inciampo» teorico, estrae i suoi giudizi dalle «cose» con cui si misura. Siamo al cospetto di uno scrittore che agisce come i creatori di bassorilievi: sulla pagina blocca gesti, posture e movimenti di individui, che vengono proiettati verso di noi, nella loro intatta e concreta umanità.

Ma la vera ossessione di Berger sono le immagini: il visibile, nella sua dimensione perturbante e misteriosa. Pur diversi tra di loro, i suoi libri potrebbero essere interpretati come avventure per decifrare proprio le immagini: da quelle antiche a quelle contemporanee, da quelle artistiche a quelle letterarie, a quelle politiche. Con esse Berger avvia un dialogo originale appassionato: le indaga da vicino; le interroga; le concepisce come se nessuno prima le

avesse decifrate. Sapiente nell'intrecciare intuizione impressionistica, talento letterario e azzardo interpretativo, si sofferma su quello che non si manifesta subito a uno spettatore.

Inquieto flâneur, Berger ha una rara maestria nel trascrivere sulla pagina quello che ha colto. Guarda le immagini con un occhio non contaminato da sovrastrutture culturali e ideologiche. I riferimenti storici, per lui, sono come sfondi sui quali compone una drammaturgia narrativa melodiosa, ritmica, piana, che però, d'incanto, sembra infiammarsi.

Il significato di questa filosofia è nell'incipit di *Questione di sguardi*: «Il vedere viene prima delle parole. Il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare. [...] È il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda; quel mondo può essere spiegato a parole, ma le parole non possono annullare il fatto che ne siamo circondati. [...] Ogni sera vediamo tramontare il Sole».

Guarda le **immagini** con un occhio non contaminato da sovrastrutture culturali e ideologiche.

Tristano de Chicchis

L'italiano storpiato per paura

«Gazzetta di Parma», 3 gennaio 2017

Quando il timore di non esprimersi correttamente porta a fare strafalcioni. «Oggi mi sono comprata un paglio di scarpe bellissime.»

Talora, ad esempio, quando si è molto preoccupati di sbagliare, può capitare di commettere errori per eccesso di zelo. Tecnicamente, si chiamano ipercorrettismi e meritano una certa indulgenza; occorre, insomma, apprezzare lo sforzo di chi cerca di curare al massimo il suo modo di esprimersi e finisce per esagerare. Stefano Bartezzaghi, nel libro *Come dire*, propone il seguente esempio: «Oggi mi sono comprata un paglio di scarpe bellissime». Questo «non è l'errore di una persona che sa poco, ma l'errore di una persona che per certi versi sa troppo. Immagino che l'autrice della frase sia siciliana, infatti, e che sappia che la pronuncia siciliana si perde molto spesso per strada il fonema normalmente scritto come "gl". Quindi, così come l'indumento che oralmente si chiama "maia" va scritto "maglia", la "moie" si scrive "moglie", [...] il "paio" andrà scritto "paglio"». Nota inoltre Claude Hagège, in *Morte e rinascita delle lingue*, che nell'italiano popolare scritto si trovano ipercorrettismi molto comuni come «abbiamo» per «abbiamo».

I bambini o gli stranieri commettono errori di questo tipo nella fase iniziale di apprendimento di una lingua, quando si estende, tanto meccanicamente quanto impropriamente, una regola generale; in italiano, ad esempio, ciò riguarda anche alcune forme del verbo «andare» («io ando» o «tu andi», invece che «vado» o «vai»), oppure partecipi come «aprito»

(per «aperto»). Alcuni casi sono condizionati dal dialetto: in alcune zone del Sud si ha la tendenza a pronunciare «nd» – il nesso consonantico – «nt»; perciò si può incappare in una forma di ipercorrettismo se si chiede: «Quando vieni?». Va anche sottolineato che il confine tra gli ipercorrettismi e le cosiddette frasi matte è talora sottile. Bartezzaghi, in una sua rubrica, cita vari esempi proposti da Paolo Comunian, il quale spiega, tra l'altro, che sua nonna Maria, assai prima di Frassica, «deliziava casa nostra con concetti come "lo specchio" e il "sederello", dato che "speck" era troppo troncato e "culatello" era troppo volgare». Un giorno la signora, ormai al ricovero, «annunciò una gita con gli altri anziani alle "due lomiti" ("do" nel nostro dialetto è due) e, arrivata alle cime di Lavaredo, disse: "Ma come mai le chiamano due che sono tre?". Come sintetizza Rita Fresu sull'enciclopedia italiana Treccani, «il fenomeno dell'ipercorrettismo si fonda su un meccanismo di falsa analogia: il parlante o lo scrivente si corregge, sostituendo una forma che percepisce come sbagliata sulla base degli errori più comuni e frequenti, con un'altra forma, di fatto errata, nell'intenzione di avvicinarsi ai registri alti, di imitare lo standard». In alcuni casi, «si parla anche di iperurbanismo, alludendo alla modifica di una forma dialettale o popolare (di solito, una caratteristica di pronuncia) secondo quello che si ritiene il modello cittadino». [...]

Valerio Mattioli

Cinquant'anni di critica rock

«il Tascabile», 3 gennaio 2017

Greil Marcus, Lester Bangs e gli altri: storia del rock criticism, un genere letterario negletto, storicamente marginale e poco approfondito

C'è un dettaglio che è rimasto latente nelle recenti polemiche sul Nobel per la letteratura a Bob Dylan. E cioè che, in oltre cinquant'anni di attività, di lui non si sono occupati tanto scrittori e critici letterari; o meglio, se ne sono occupati anche loro – e pure a più riprese, certo. Ma chiunque volesse davvero tentare una seria analisi della sua opera, chiunque volesse approfondire il racconto delle sue imprese, chiunque fosse in cerca di uno sguardo credibile sul senso del suo lavoro e della sua figura, dovrebbe rivolgersi altrove, cioè a quel non-genere letterario storicamente marginale e poco approfondito (almeno alle nostre latitudini) che va sotto il nome di «critica rock», o rock criticism per dirla all'inglese.

La più grande autorità in materia di studi dylaniani (ammesso che questa disciplina esista) è Greil Marcus, un autore la cui ultima fatica tradotta in italiano porta l'assai poco accademico titolo di *Storia del rock in dieci canzoni*. Marcus a sua volta appartiene a quella generazione di scrittori fai-da-te che, negli Stati Uniti di circa mezzo secolo fa, il rock criticism l'ha praticamente inventato. Anzi, a dirla tutta quest'anno il rock criticism compie cinquant'anni esatti, perlomeno se vogliamo prendere per buona la cronologia ufficiale: è in effetti nel 1966 che a Philadelphia esce il primo numero di «Crawdaddy!», che da solo si autoproclama «il primo giornale a prendere il rock sul serio». L'esempio farà scuola: nel 1967

viene fondato a San Francisco «Rolling Stone», che in breve si impone come principale testata di settore. Nel 1969 è la volta di «Creem», il mensile di Detroit che di «Rolling Stone» sarà il principale rivale. Contemporaneamente, approfondimenti sul rock cominciano ad apparire sui newyorkesi «Village Voice» e «The New Yorker». Ecco, è su queste testate che esordiscono tutti gli autori da allora noti – con termine debitamente enfatico – come «founding fathers»: i padri fondatori della critica rock.

Il 1966 in cui esce il primo numero di «Crawdaddy!» è lo stesso anno in cui tra Stati Uniti e Inghilterra vengono pubblicati album come – oltre all'immancabile Bob Dylan di *Blonde on Blonde – Aftermath* dei Rolling Stones, *Pet Sounds* dei Beach Boys, *Freak Out!* di Frank Zappa, *Fifth Dimension* dei Byrds, *Revolver* dei Beatles, *A Quick One* degli Who, e non proseguo la lista perché altrimenti dovrei infilare pure gli esordi di Seeds, 13th Floor Elevators, Incredible String Band e una decina d'altri. È insomma l'anno in cui il rock (senza più «and roll») diventa una faccenda seria, o quantomeno inizia a darsi un tono, a slabbrare i propri confini, a sperimentare sulle forme, ad aprirsi ai linguaggi del jazz e dell'avanguardia, a dialogare con le arti, la politica e la cultura del periodo.

Quella musica, nata come rantolo generazionale per «baby boomers» scalmanati, cominciava a tradire aspirazioni artistiche. Fu quindi piuttosto naturale

che, essendo diventato il rock una faccenda seria, arrivò pure chi cominciò a prenderlo altrettanto seriamente. Certo, in Italia il rock criticism è una materia tuttora sconosciuta ai più, e che gli stessi appassionati tendono a identificare con la sgangherata galassia delle riviste specializzate (molte delle quali semiamatoriali), o al limite con i reparti musica e spettacolo delle nostre librerie, i cui scaffali sono perlopiù occupati da biografie di vecchie rockstar, guide all'ascolto, ed enciclopedie tematiche del genere «mille dischi per la vostra collezione ideale».

Ma negli Stati Uniti in cui questo è nato, il rock criticism è diventato col tempo un rispettabile oggetto d'analisi nel campo di quelli che gli anglofoni chiamano «cultural studies». Ad alcuni tra i migliori critici americani – e in seguito inglesi – dobbiamo ragionamenti tra i più illuminanti sull'ultimo mezzo secolo di cultura pop, e a volte non solo pop. Ai critici rock si sono ispirati scrittori e intellettuali di varia provenienza, e in cinquant'anni di esistenza si può ben dire che il rock criticism in lingua inglese abbia prodotto un piccolo ma non trascurabile canone di classici: con le proprie firme di riferimento, i propri testi fondanti, i propri capolavori più o meno ufficiali. Scrivere di rock (nel senso più ampio del termine, ma adesso non stiamo a cavillare) è insomma diventata un'attività seria quanto scrivere di cinema, di teatro, finanche di letteratura. In qualche caso, è diventato letteratura esso stesso.

Ai founding fathers della critica rock va se non altro riconosciuto di aver inaugurato un filone che a tutt'oggi sembra non conoscere cedimenti, e questo nonostante l'inevitabile crisi dell'editoria di settore. Se poi volessimo dare un nome e un volto a questi padri fondatori, dovremmo ricorrere a un piccolo pantheon a grandezza variabile da cui comunque spicca una ristretta manciata di autori: oltre allo stesso Greil Marcus, a indicare la strada furono personaggi come Jon Landau e Robert Christgau, a cui col tempo si aggiungeranno Lester Bangs, Richard Meltzer, Nick Tosches, Dave Marsh... Alcuni di questi sono discretamente noti anche in Italia, altri no. Proverò a riassumerne l'importanza prendendo come riferimento due saggi che come oggetto di studio hanno



proprio nascita ed evoluzione della critica rock: il fondamentale ma frammentario *Pop Music and the Press* curato nel 2002 da Steve Jones, e il più completo (e molto accademico) *Rock Criticism from the Beginning* scritto nel 2005 da quattro studiosi – curiosamente – di provenienza scandinava.

Quando Pitagora incontra Jimi Hendrix: la critica rock tra new journalism e ambizioni colte

Mettiamo subito in chiaro un particolare: ai padri fondatori della critica rock nordamericana, non dobbiamo soltanto recensioni di dischi, interviste alle rockstar di turno, e dietro le quinte da rotocalco di spettacoli; piuttosto, da ciascuno dei favoleggiati founding fathers deriva un'interpretazione diversa sia di cosa significa parlare di rock sia di come parlarne e di quale prospettiva – storica, politica, addirittura filosofica – adottare per raccontarne gesta, protagonisti e contenuti. Va a questo punto fatto notare come i padri fondatori fossero tutti maschi (e bianchi), a delineare i contorni di un ambiente se possibile ancora più maschilista (e wasp) della stessa industria del pop; le donne erano poche e tendenzialmente

mal tollerate, o nel migliore dei casi poco prese sul serio. Eppure il loro contributo resta cruciale: la più importante di tutte fu quasi sicuramente Ellen Willis che, scrivendo per il «New Yorker», si rivolgeva a un pubblico potenzialmente molto più vasto di quello dei vari «Rolling Stone» e «Creem». Ma vale la pena anche ricordare Lillian Roxon, la cui *Rock Encyclopedia* (la prima del genere, originariamente pubblicata nel 1969) è stata riproposta nel 2014 da minimum fax.

Da quando furono formulate tra fine anni Sessanta e inizi anni Settanta, le intuizioni dei founding fathers non hanno praticamente mai smesso di riverberare, specie negli Stati Uniti. Come detto, ad accomunare testate come «Crawdaddy!», «Rolling Stone» e «Creem», era l'idea che il rock fosse un'espressione culturalmente «degn» e che non poteva quindi più

È però impossibile non solo comprendere, ma proprio concepire la stessa critica rock senza tenere conto dell'enorme influenza che su di essa esercitò quel new journalism emerso negli Stati Uniti più o meno negli stessi anni, e che non a caso indagò con un certo compiacimento il nuovo universo giovanile legato alla controcultura e alla musica pop. È anche interessante sottolineare come nell'antologia-manifesto *The New Journalism* curata da Tom Wolfe nel 1973, compaiano almeno due autori – Richard Goldstein e Robert Christgau – provenienti proprio dal giornalismo rock, sebbene nessuno dei due alle prese con contributi di taglio strettamente musicale. Di fatto, almeno nei suoi episodi più (mmm) caratteristici, la prima critica rock americana fu in tutto e per tutto una specie di sottocategoria negletta del nuovo genere letterario i cui protagonisti

Da ciascuno dei favoleggiati founding fathers deriva un'interpretazione diversa di **cosa significa parlare di rock**, di come parlarne e di quale prospettiva adottare per raccontarne gesta, protagonisti e contenuti.

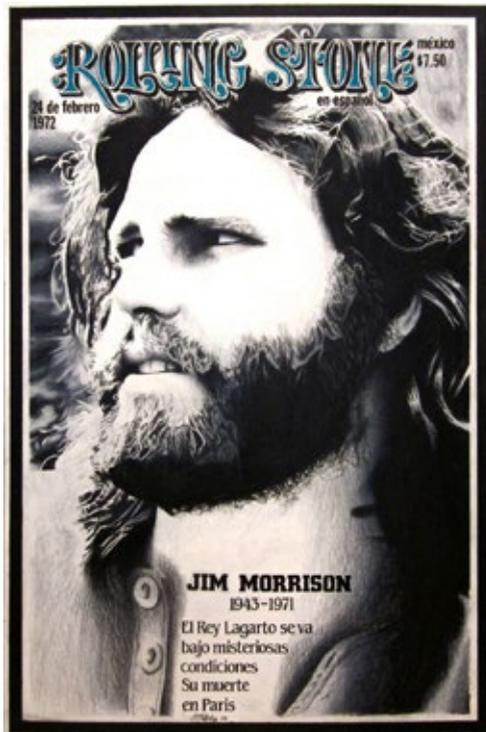
accontentarsi di frivole analisi di costume e pettegolezzi da quattro soldi; le loro firme principali ricorsero quindi a un complesso e anche un po' confuso armamentario di strumenti d'analisi, metodologie e fonti di ispirazione: la critica jazz e folk, la saggistica cinematografica e quella letteraria furono comprensibilmente i primi riferimenti a cui si rivolsero i vari Marcus & co., che tentarono di applicarne le tecniche in un campo ancora sostanzialmente vergine; i soliti cultural studies furono un altro importante serbatoio non solo di temi ma anche di chiavi di lettura; e poi c'era la pressante influenza – specie per quanto riguarda toni e colore degli scritti – della pubblicitaria psichedelica e underground nata attorno alla metà dei Sessanta, influenza che non dovrebbe stupire granché, visto che il rock era ai tempi il linguaggio privilegiato della controcultura.

si chiamavano Gay Talese, Joan Didion e Norman Mailer, senza dire di quell'Hunter S. Thompson a cui si deve l'atto di nascita del famigerato stile «gonzo».

Nel caso ve lo stesse chiedendo, essendo un ricorrente argomento di polemica: l'interesse per un vero e proprio studio musicologico del rock fu da subito, al contrario, piuttosto scarso. Anche perché i primi exploit in tal senso si erano rivelati peggio che goffi, e nei primi tempi l'idea era che il rock fosse una specie di rhythm and blues cantato male e suonato peggio – cosa che probabilmente era davvero. Quando poi i Beatles infilarono nei loro dischi i violini, i tentativi di analizzarne le canzoni con gli stessi strumenti utilizzati per raccontare una sinfonia di Beethoven, furono ancora più grotteschi. Soprattutto, approcci del genere non

coglievano quella che era la vera particolarità della nuova musica giovane e elettrificata (anche quando elettrificata non era): e cioè che questa operava in una dimensione inedita a metà strada tra musicista e ascoltatore, tra vissuto personale e dimensione collettiva, tra biografia privata e contesto sociopolitico. E ancora: tra pretese di autenticità e lavoro sull'immagine, tra incisione in studio e performance pubblica, tra ambizioni artistiche e rapporti col mercato. E potremmo continuare.

Alcune di queste contraddizioni furono colte con una certa puntualità dai più smalzati tra i founding fathers, a partire dai newyorkesi Robert Christgau (il critico rock del «Village Voice» e da allora considerato «il decano dei critici rock americani») e Ellen Willis (che di Christgau fu compagna e sul quale ebbe un'influenza decisiva). Il caso più estremo però è senza dubbio quello di Richard Meltzer, autore già nel 1970 di un libro come *The Aesthetics of Rock* (mai tradotto in italiano), talmente controverso che il solito Greil Marcus ancora vent'anni dopo arriverà a chiedersi se fosse uno scherzo oppure no.



È impossibile non solo comprendere, ma proprio concepire la **critica rock** senza tenere conto dell'enorme influenza che su di essa esercitò il new journalism emerso negli Stati Uniti.

A voler essere severi, la prosa di Meltzer è la classica – a volte divertente, a volte illeggibile – miscela tardi Sessanta di vezzi new journalism, slang hippie, e malcelate ambizioni «colte». Solo che nel suo caso tali ambizioni arrivano a coinvolgere, nel tentativo di spiegare Elvis o i Doors, qualcosa come duemila e passa anni di storia dell'arte e della filosofia: i suoi accostamenti tra, chissà, Platone e Beatles sono rimasti famigerati, così come le deliranti recensioni di Jimi Hendrix che portano titoli come *Pitagora il pittore rupestre*, forse il suo articolo più celebre (contenuto nella raccolta *A Whore Just Like the Rest*, anche questa inedita in Italia). In un vertiginoso *namedropping* dal sospetto retrogusto lisergico, Meltzer è capace di accostare in poche righe Jan van Eyck e David Crosby, Nietzsche e i Beach Boys, Schopenhauer e Paul McCartney, Dostoevskij e Marianne Faithfull, Jean Genet e John Cage – il tutto dando l'impressione di una squinternata conversazione da bar condita di impropri e volgarità assortite. Troppo paradossale per fare veramente scuola, tra i founding fathers Meltzer è quello invecchiato (altro paradosso) contemporaneamente peggio e meglio: peggio perché è impossibile separare i suoi scritti dal clima sovrecitato dalla controcultura anni Sessanta; meglio perché la sua lezione verrà comunque ripresa e aggiornata dalla critica post punk dei tardi anni Settanta, che all'lsd sostituirà le anfetamine e a Platone preferirà Derrida.

La figura del rocker emergeva come una sorta di eroe proletario che consolava il pubblico con della sana e corroborante body music da ascoltare una volta finito il turno in fabbrica.

In cerca dell'America autentica

Il principale difetto imputato ai founding fathers – o almeno a molti tra questi – è quello di aver abdicato a qualsiasi analisi sui complessi meccanismi merceologico-identitari che sottendevano la nuova musica rock, per preferire una specie di slancio missionario inserito in una cornice ideologica molto precisa e soprattutto molto, molto americana. Un caso tipico è quello di Jon Landau, almeno agli inizi considerato il più noto e rispettato tra i critici rock di prima generazione. Landau fu la prima firma importante a emergere da «Crawdaddy!» e divenne in seguito review editor di «Rolling Stone»; ci ha lasciato un'unica raccolta di articoli, pubblicata nel 1972 e intitolata *It's Too Late to Stop Now* (che io sappia mai tradotta in italiano), ma il suo contributo più grande alla «grande narrativa rock» resta un celeberrimo passaggio scritto nel 1974 sulle pagine del settimanale «The Real Paper»: «Ho visto il futuro del rock'n'roll e il suo nome è Bruce Springsteen». Detto che l'anno dopo ne diventerà direttamente il manager, la scelta di Springsteen quale archetipo di cosa debba essere il «vero» rock è indicativa della prospettiva da cui Landau muoveva: un populismo nemico di qualsivoglia avanguardia e/o eccentricità (Landau notoriamente mal digeriva i gruppi troppo «strani»), da cui la figura del rocker emergeva come una sorta di eroe proletario che, grazie al suo messaggio, consolava il pubblico (il suo pubblico) con della sana e corroborante body music da ascoltare una volta finito il turno in fabbrica – e pazienza se né

musicista né ascoltatore una fabbrica l'avevano mai vista da vicino.

Paragonare la prosa di Landau a quella di un Richard Meltzer è come mettere a confronto gli interni di una sala mensa di un ministero sovietico ai servizi da tè di un *café chantant* della Belle époque. Per capirci, Landau è un tipo pesante: i suoi strumenti preferiti sono l'insistenza sulle capacità musicali del singolo artista, l'enfasi sul contenuto, e lo stile assertivo ammantato di una non meglio precisata aura di autorevolezza. D'altra parte, non c'è dubbio che un tipo come Landau prendesse il rock sul serio. Forse persino troppo: per lui era una forma d'arte nel senso più tradizionale del termine, qualcosa da contemplare con la stessa severità con cui ci si avvicina a un capolavoro del 1500. La sua visione, notava Greil Marcus già a inizi Settanta, «porta dritti ai musei», e infatti proprio Landau diventerà anni dopo – oltre che collezionista di arte rinascimentale – presidente del Nominating Committee della Rock And Roll Hall of Fame: una sorta di mausoleo dell'enciclopedia in dispense del rock fondato su quell'interpretazione purista e fundamentalmente conservatrice che proprio da Landau discende.

La vena populista – e risolutamente americanocentrica – di un autore come Jon Landau, è in realtà comune a diversi altri founding fathers anche molto distanti da lui sia per linguaggio che per inclinazioni: un esempio è Dave Marsh, riottosa firma di «Creem» e tra i primi a coniare il termine «punk rock» per riferirsi al suono selvaggio dei gruppi garage anni Sessanta. Per molti versi lontanissimo da Landau, finirà anche lui springsteeniano (quattro libri sull'indomito Bruce per lui) ma forse il suo testo più significativo è la monumentale disamina di *Louie Louie*, il brano inciso da Richard Berry nel 1955 diventato poi un classico di garage e punk (pubblicato nel 1992, *Louie Louie: The History and Mythology of the World's Most Famous Rock'n'Roll Song* è ancora inedito in Italia).

Un caso simile è quello di Nick Tosches, adesso scrittore di successo (l'ultimo *Sotto Tiberio* è stato appena pubblicato da Mondadori), ma all'inizio firma assai riverita di riviste come «Creem». Sua è una



famosissima biografia di Jerry Lee Lewis, pubblicata da Alet col titolo *Con me all'inferno*, considerata da «Rolling Stone» come il più bel libro mai scritto sul rock; prima però aveva già firmato un saggio dall'esplicativo titolo *Country – The Biggest Music in America*, e anche qui risuonano gli echi della parola che più ostinatamente ritorna nel primo rock criticism americano: «autenticità».

Prima degli acidi c'erano i liquori clandestini: il mito americano secondo Greil Marcus

Il concetto di autenticità che informa autori tra loro diversissimi come Landau, Marsh e Tosches, è sia un'eredità della vecchia critica folk sia un dispositivo retorico che serve ad alimentare la mitologia tutta americana di una musica popolata da eroici losers in lotta contro il mondo, patti col diavolo a un incrocio

del Mississippi, sangue e sudore, fatica e redenzione. Ricollegandosi all'altrettanto dubbia categoria di «radici», il rock diventa quindi l'ultimo anello di una catena che idealmente riporta indietro alle stesse origini dell'identità Usa: per dirla con un articolo che «Salon» dedicò nel 1999 proprio a Nick Tosches, «ben prima degli acidi, c'erano i liquori clandestini». Il campione assoluto di questo approccio – diciamo così – mitologico è proprio Greil Marcus. Già il suo *Mystery Train* del 1975 – da molti considerato il miglior libro sul rock di sempre, e a suo tempo pubblicato in italiano da Editori Riuniti – più che un banale «saggio di musica» è un ambizioso e disorientante affresco su cosa significhi essere americani, in un percorso che dai padri pellegrini porta tortuosamente allo Sly Stone di *There's a Riot Goin' On*. A dirla tutta, la prospettiva storica in cui Marcus

situa l'avvento del primigenio rock'n'roll è talmente ampia da sfociare in quella terra incognita in cui la storia si confonde con la leggenda, e in cui persino i ricordi personali possono essere letti come ombre e riflessi di avvenimenti risalenti a secoli addietro.

In *Mystery Train* c'è tutto il Marcus che farà scuola, a partire dallo stile ellittico e denso di associazioni mentali imprevedute, rimbalzi avanti e indietro nel tempo, giochi di specchi tra un passato epico e un presente che di quell'epos conserva ancora il soffio divino. In genere, con Greil Marcus leggi di Elvis e ti appare il fantasma di Thomas Jefferson, metti su il disco di una qualsiasi garage band anni Sessanta e dalle casse dello stereo avverti gli echi del *Mayflower*, scorri la lista di classici Motown e percepisci tutto il peso della Guerra di secessione, dello schiavismo, della conquista del West, insomma di qualsiasi argomento vi venga in mente all'espressione

«mito americano». Era (e resta) uno scrittore dalle qualità letterarie sensibilmente superiori a quelle dei colleghi, ed è anche questa sua vena ricercata, allusiva e talmente erratica da tradursi in un continuo smarrirsi tra le pieghe delle storia, a metterlo al riparo dal populismo tipico sia di un Landau sia delle sue controparti più selvagge à la Dave Marsh.

La scelta dei nomi attraverso cui Marcus rilegge il rock e con esso due secoli di storia americana, è spesso singolare: se il suo feticcio è senza dubbio Bob Dylan, l'autore di *Mystery Train* ha sempre tradito una certa predilezione per i personaggi minori, dimenticati, o solitamente tenuti ai margini dal grande canone rock. In questo senso, un libro come il recente *Storia del rock in dieci canzoni* (appena pubblicato da il Saggiatore) è sintomatico: il suo bersaglio dichiarato è l'immaginario rock ufficiale propagandato dalla Rock And Roll Hall of Fame, al punto



che viene quasi da pensare a una tardiva vendetta di Marcus nei confronti del Nominating Committee Chairman Jon Landau, che nel 1970 lo sostituì sulle pagine di «Rolling Stone» in qualità di review editor. In realtà, *Storia del rock* è da tanti punti di vista un aggiornamento e assieme un approfondimento delle tesi già espresse non solo in *Mystery Train*, ma in altri libri classici come *The Invisible Republic* (da noi diventato semplicemente *Bob Dylan*): si apre con una formazione di culto come i Flamin' Groovies e concentra le sue pagine migliori sul musicista sperimentale/artista concettuale Christian Marclay, la cui Guitar Drag diventa il pretesto per parlare di – nell'ordine – lo scrittore afroamericano Colson Whitehead, la leggendaria figura del folk hero John Henry, l'omicidio a sfondo razziale di James Byrd Jr del 1998, Jimi Hendrix, il film *American Hot Wax*, le origini del rock'n'roll, e via di questo passo. In quel ristretto circolo per iniziati che è il rock criticism dei padri fondatori, Marcus introdusse un respiro che col tempo lo avrebbe di gran lunga emancipato dalla ristretta fama del giornalismo musicale. Se «il decano della critica rock americana» resta Robert Christgau, con le sue acute e spesso ironiche «guide all'ascolto» pubblicate in quasi mezzo secolo di attività, Marcus è probabilmente l'unico a poter vantare un reale ascendente ai piani alti dell'Accademia, per quanto il critico rock più famoso e citato di sempre resti tuttora un altro: e cioè l'incontenibile e problematico Lester Bangs, principale firma – assieme a Dave Marsh – dell'altrettanto provocatorio «Creem», e unico tra i suoi colleghi protagonista di una venerazione in tutto e per tutto paragonabile a quella che di solito viene riservata alle stesse rockstar.

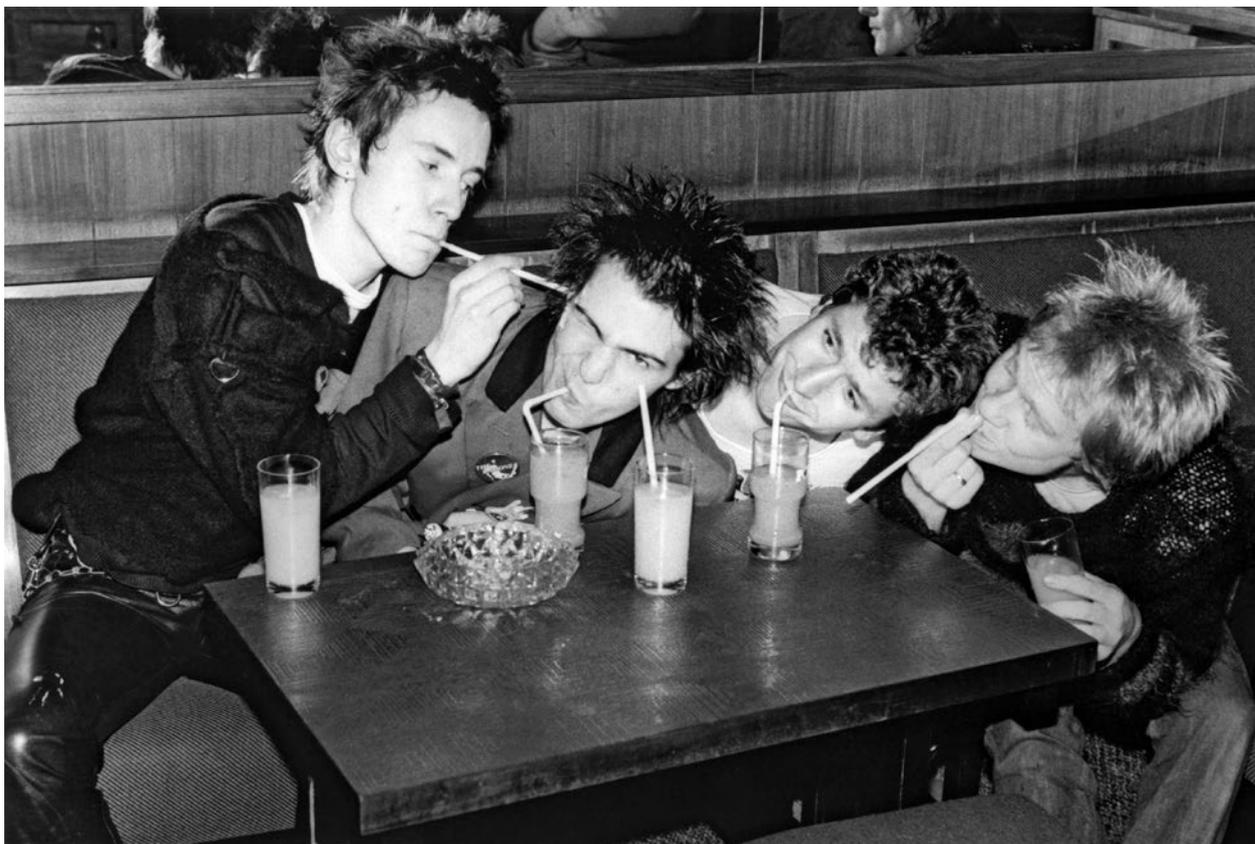
Lester Bangs, il critico rockstar

Per via di una biografia movimentata, delle sue abitudini tossiche e di un prematuro epilogo, Bangs ha finito per essere arbitrariamente ascritto a quella tradizione «maledetta» che del mito rockista è uno degli ingredienti fondanti: il solito tritico sesso droga e rock'n'roll. In realtà, come si dice in questi casi, la sua figura è molto più complessa. Per certi versi Bangs è l'esatto opposto di Greil Marcus: tanto per

La parola che più ostinatamente ritorna nel primo rock criticism americano è **autenticità**.

quest'ultimo il rock va letto in una prospettiva storica di lunghissimo respiro, tanto per Bangs tutto si concentra in un qui e ora che sembra reiterare fino allo sfinimento un'eterna adolescenza i cui ingredienti si chiamano noia, frustrazione e senso di impotenza. Ma è anche questa una lettura superficiale, dedotta in maniera acritica dalla fama gonzo dell'autore. O meglio: è vero che Bangs è stato, assieme a Richard Meltzer, il più estremo nell'applicare i criteri del new journalism alla letteratura sul rock; così come è vero che culturalmente e politicamente era meno preparato di un Marcus o dello stesso Dave Marsh, molto vicino alle White Panthers di John Sinclair (almeno agli inizi). Eppure se ci fu un autore che provò a esorcizzare le tendenze implicitamente agiografiche del primissimo rock criticism, beh, questo è proprio Lester Bangs.

Come scrittore, gonzo o meno che fosse, Bangs apparteneva chiaramente a una classe a parte: segnato a vita dall'incontro con la letteratura beat, la sua prosa – ricorda Mark Costello – evocava altresì «quella del giovane Saul Bellow: terra terra, piena di slang, ma solenne nei suoi ritmi. Immaginate Charles Lamb con una dose di Bugs Bunny e Groucho Marx, e magari anche lo scolo». I suoi articoli erano quasi sempre divertenti da leggere, ma trasmettevano anche un senso di inadeguatezza che si traduceva in quel tipico andirivieni tra eccitazione e nausea che è il più classico effetto del down da speed. È vero che gran parte dei suoi scritti appaiono oggi datati e pervasi da una certa infantile naïveté a cui non siamo più abituati dopo decenni di distacco post-moderno e intellettualismi post punk; ma è anche vero che proprio questa sua disarmante sincerità affascino molto scrittori come David Foster Wallace,



che proprio in Bangs (e anche in Marcus) individuò una sorta di referente morale. Come divulgatore rock invece... beh, anche qui Bangs occupa una posizione anomala, perlomeno nel ristretto circolo dei founding fathers. Per cominciare, fu quasi sicuramente il meno americanocentrico del giro: scrisse pagine importanti su gruppi tedeschi come gli Amon Düül II e i Kraftwerk e provava sincera ammirazione per un tipo come l'inglesissimo Brian Eno, che del rock «all'americana» era l'antitesi pressoché assoluta. In generale, Bangs mostrava una lodevole preferenza

per le sonorità non convenzionali e le musiche cosiddette sperimentali, dal jazz d'avanguardia al rock rumorista o più generalmente «scoppiato». Il suo personalissimo canone rock si può facilmente desumere dalle raccolte di articoli pubblicate dopo la sua morte e riproposte in Italia da minimum fax: parte dai gruppi garage degli anni Sessanta come i Count Five, passa per la psichedelia deforme di The Godz e per il blues freak out di Captain Beefheart, attraversa estremisti come gli Stooges, i Velvet Underground e Lou Reed (il suo feticcio), inaffia il tutto di free jazz,

La Gran Bretagna non era solo l'altra patria elettiva del rock perlomeno dai tempi dei Beatles, ma anche il posto in cui il punk veramente si compì.

paga pegno al Miles Davis elettrico, e arriva all'avanguardia no wave dopo aver lambito il punk (che pure in Bangs individuò il classico nemico generazionale). In sostanza, Bangs sarà pure stato descritto come il più influente critico rock di sempre, ma tocca ammettere che pochissimi tra i suoi aspiranti eredi sono stati capaci di replicarne la curiosità.

Fine di un'era

Bangs morì (pare per overdose) nel 1982, a trentaquattro anni non ancora compiuti: è quella che si dice la più classica delle morti simboliche. Perché Bangs fu sì un personaggio sopra le righe e un padre spirituale del punk più debosciato: ma la sua prosa zeppa di turpiloqui e deliri da anfetamina, il suo romanticismo adolescenziale e il suo autobiografismo naïf, furono di fatto una variante sul sempiterno tema dell'autenticità che lo poneva in tutto e per tutto all'interno di quella prospettiva «eroica» tipica del primo rock criticism americano. Solo che nel frattempo era cambiato tutto: in primo luogo la musica, con punk e discomusic che idealmente avevano fatto tabula rasa di tutti i miti fondanti della primigenia epica rockista; ma soprattutto – e non poteva essere altrimenti – era cambiato il modo in cui la musica veniva vissuta, e di conseguenza di musica si parlava. Già alla fine degli anni Settanta, questa mutazione si era compiuta al punto tale da far sembrare i vari Bangs, Marcus & co. come i più classici dei «dinosauri», per usare il termine che negli ambienti punk serviva a demolire tutto quanto c'era stato prima. Ed evidentemente non per caso, il principale attacco alle regole dei padri fondatori arrivò non dall'America che pure il rock criticism l'aveva inventato, ma dalla Gran Bretagna. La Gran Bretagna non era solo l'altra patria elettiva del rock perlomeno dai tempi dei Beatles, ma anche il posto in cui il punk veramente si compì, con buona pace di quelli per cui «prima dei Sex Pistols c'era comunque il Cbgb, anzi no prima ancora gli Mc5, anzi no prima ancora The Sonics». Descrivere nei particolari l'impatto della nuova critica inglese nata in scia al punk richiederebbe una quantità di spazio tale da trasformare quanto scritto finora in un misero preambolo. È il momento in cui davvero

nasce la critica rock «moderna», e in cui incidentalmente al centro della riflessione non c'è più il dubbio concetto di autenticità, quanto il suo contrario: è l'artificio il motore stesso di quella commodity che chiamiamo rock, anche quando (o forse proprio quando?) questo si condisce di sfumature «autentiche».

I giovani autori che a fine anni Settanta cominciano a scrivere per settimanali come il «New Musical Express» (e in misura minore «Melody Maker» e «Sounds»), e che nel 1980 riempiranno le pagine della «bibbia dello stile» «The Face», ricorrono quindi al linguaggio a tratti volutamente criptico del poststrutturalismo e della critica situazionista, riscopriranno il potere eversivo del pop – persino quello più mainstream – in sfregio alla vetuste pose del «rock d'autore all'americana», riverseranno nelle loro recensioni spunti presi dalla semiotica, dal femminismo, dalle teorie dei media, dalla filosofia del linguaggio, dagli studi postcoloniali, e via di questo passo. Se per la generazione dei Marcus e dei Bangs i riferimenti si chiamavano Tom Wolfe, Susan Sontag, Jack Kerouac, al più Marshall McLuhan, per la critica post punk l'ispirazione arriverà dalla scuola francese del tritico Deleuze-Derrida-Baudrillard, dai panorami distopici di scrittori come J.G. Ballard, dalle ricerche sulla cultura pop della scuola di Birmingham, dall'Umberto Eco del *Trattato di semiotica generale*, dall'enorme bagaglio delle avanguardie storiche che dal Futurismo porta a Dada e al Surrealismo.

Il nuovo rock criticism che prende forma nel Regno Unito dei tardi anni Settanta è stato di volta in volta rimproverato di eccessiva serietà come di latenti pulsioni ironiche in cui non è chiara la distinzione tra parodia e autentica riflessione teorica. C'è forse del vero in alcune di queste accuse, ma è indubbio che autori come Paul Morley (il principale ideologo del «new pop») e Ian Penman (rimasto famoso per una recensione dei Throbbing Gristle talmente incomprensibile dall'aver scatenato una valanga di lettere di protesta alla redazione del «New Musical Express») introdussero un respiro nuovo nel campo della critica rock; la loro è la generazione che fece piazza pulita di firme «vecchie» come Nick Kent (il Lester Bangs inglese, da noi tradotto da Arcana) per

Il nostro è un paese che il rock l'ha conosciuto attraverso i dischi, e in cui una scuola rock «autoctona» non si è mai realmente affermata.

aprire la strada ad autori come Simon Reynolds, dai più considerati il più importante critico rock attualmente in circolazione. Al tempo stesso, intellettuali come Simon Frith tratteggiarono i confini di una prima, seria, credibile «sociologia del rock», mentre a critici come Jon Savage si devono preziose analisi sul contenuto eminentemente politico di concetti come «sottocultura» e «stile». Non è esagerato affermare che è anche grazie a loro che, contrariamente a quanto profetizzato da Jon Landau, il futuro del rock non si è chiamato Bruce Springsteen. E, non c'è dubbio, le più promettenti tra le nuove leve del giornalismo musicale anglofono, da Adam Harper (inglese) a DeForrest Brown Jr (americano) devono più a un Ian Penman che a un Dave Marsh.

Il rock criticism e l'Italia

In Italia sono stati tradotti molti tra i principali titoli sia dei founding fathers nordamericani, sia della (ex) «nuova critica inglese», dal Jon Savage di *England Dreaming* al Paul Morley di *Words & Music*, per arrivare ai fortunati volumi di Simon Reynolds su cultura rave e post punk, e senza dimenticare classici come *Ocean of Sound* di David Toop, in assoluto uno dei libri di musica più belli degli ultimi vent'anni. Eppure il loro impatto è rimasto limitato. Il nostro d'altronde è un paese che il rock l'ha conosciuto principalmente attraverso i dischi (e quindi con un certo ritardo rispetto alla madrepatria americana e inglese), e in cui una scuola rock «autoctona» non si è mai realmente affermata; i critici italiani si sono trovati dunque nella posizione di, da una parte, affrontare materiali nati altrove e originariamente destinati a un pubblico linguisticamente e culturalmente

lontano; dall'altra, a interfacciarsi con una realtà locale in cui i principali esponenti rock erano perlopiù imitazioni poco convincenti dell'originale (fatte le dovute eccezioni, si intende). Restano ovviamente dei passaggi a loro modo importanti, e una serie di nomi che comunque – come dire – ci hanno provato. Negli anni Settanta riviste come «Muzak» e «Gong» (ma anche lo stesso settimanale «Ciao 2001», perlomeno nei suoi collaboratori migliori) inaugurarono una «via italiana al rock criticism» da cui emerse perlomeno una firma importante come Riccardo Bertocelli, da quarant'anni il più noto e venerato critico rock a sud delle Alpi. Nel decennio successivo riviste specializzate come «Rockerilla» e «Il Mucchio Selvaggio» svolsero una preziosa funzione di informazione-divulgazione, a cui negli anni Novanta contribuiranno i «concorrenti» «Rumore» e «Blow Up». Negli ultimi anni, in Italia come altrove, il modello della rivista cartacea è andato (definitivamente?) in crisi e la critica rock è diventata il dominio di una pletera infinita di blog, webzine, e riviste on line.

Viene però da chiedersi, tolto il solito Bertocelli, chi siano stati i nostri Richard Meltzer, i nostri Greil Marcus, i nostri Paul Morley (non dico «i nostri Lester Bangs» perché di aspiranti al titolo ce ne sono al momento fin troppi. Purtroppo, aggiungo io). Ovviamente chi è abituato a leggere di musica ha da sempre le sue firme di riferimento e l'obbligatorio pugno di critici fidati; i miei negli anni sono stati Vittore Baroni, Stefano Isidoro Bianchi e Christian Zingales, quest'ultimo erede spirituale di una firma rimasta nel cuore dei lettori di musica anni Ottanta, Alessandro Calovolo. Ma la sensazione è che l'Italia non abbia mai davvero conosciuto quell'alternarsi di approcci, sguardi, ispirazioni e finanche ambizioni (letterarie, sociologiche, politiche) che negli anni hanno fatto del rock criticism anglofono un territorio forse contraddittorio ma se non altro patria di esperimenti e sincera riflessione sui linguaggi della contemporaneità. E che in cinquant'anni di storia non ha prodotto soltanto biografie di rockstar ed enciclopedie con annessa guida all'ascolto, ma anche una discreta manciata di classici la cui lettura potrebbe interessare anche chi, di cose musicali, non si è occupato mai.

Carlo Alberto Carnevale Maffé

Neppure l'autorità della veridicità può fermare il mercato delle bufale

«Il Foglio», 4 gennaio 2017

Gli errori del presidente dell'Antitrust Pitruzzella sul controllo del web. La sua critica alla diffusione di notizie false è priva di rigore logico

Quando a proporre la creazione di un monopolio pubblico è il presidente dell'Antitrust, è doveroso replicare. A maggior ragione se il monopolio proposto è quello sulla veridicità delle notizie su internet, che negli auspici di Pitruzzella andrebbe affidato a un'agenzia pubblica che stabilisca se un'informazione sia vera o falsa, e in quest'ultimo caso abbia il potere legale di rimuoverla(!) dalla rete, contendendo così lo strapotere di intermediazione detenuto dagli odiati «gatekeeper» di internet, da facebook a Google. La proposta ricorda vagamente il noto progetto di costituire una agenzia di rating finanziario nazionale a tutela del «vero» valore del debito pubblico, per contrastare le affermazioni, immancabilmente ingiuste e infondate, quando non speculative o addirittura complottistiche, delle agenzie internazionali sedicenti indipendenti, ma in realtà al soldo dei soliti «poteri forti». Laddove la proposta sulla rating agency è economicamente risibile, quella di Pitruzzella è invece potenzialmente e seriamente illiberale. Pur riconoscendo al presidente dell'Antitrust il merito di voler sollecitare un dibattito su questi temi, dei suoi interventi – prima sul «Financial Times» e poi sul «Corriere della Sera» – sono da rigettare sia le premesse sia le proposte. Al contrario, si può e si deve impostare la discussione su logiche rigorose, prospettando possibili soluzioni tecnologiche e organizzative ispirate a criteri di efficacia

ed efficienza, e non certo scorciatoie tanto illiberali quanto impraticabili.

La critica di Pitruzzella alla diffusione di notizie «palesamente false» è umanamente comprensibile, ma priva di rigore logico. L'accuratezza di una notizia non è una condizione binaria (vero/falso), bensì una misura continua, che varia tra due valori estremi, meglio definibili come massimamente attendibile e massimamente inattendibile. Le cosiddette «fake news» sono quindi classificabili, dal punto di vista logico, come un «fuzzy set», ovvero un insieme sfocato di contenuti editoriali dal diverso grado di attendibilità. Ne consegue che la veridicità di una notizia su internet, prima (e invece) di essere una condizione giuridica assoluta, è un normale fattore economico: il suo prezzo è la reputazione della fonte; gli utilizzatori lo pagano con l'aumento della domanda informativa da fonti autorevoli, facendone quindi lievitare il prezzo relativo in termini di valore dell'attenzione umana. Al contrario, l'inattendibilità della notizia riduce il prezzo relativo della reputazione e inflaziona la produzione della fonte. Proprio qui il contributo di Pitruzzella è fallace: nell'idea che qualità – e relativo prezzo – della veridicità debbano essere fissati centralmente dallo Stato, poiché – a suo dire – non si può accollare allo sprovveduto lettore il gravoso onere dell'approfondimento e della verifica. Invece: non c'è alcun diritto preconstituito a

non essere «ingannati» da semplici notizie, perché altrimenti dovrebbe esistere un simmetrico – e impossibile – dovere (in capo a chi?) a prevenire ogni possibile forma di imprecisione editoriale; c'è semmai un legittimo interesse personale del lettore alla verifica e alla comparazione delle fonti, come in ogni atto di espressione delle preferenze personali nelle scelte di informazione. Se tale eccesso di tutela può essere ipoteticamente invocato per i minori, per cittadini adulti esso diventa, nella migliore delle ipotesi, peccato paternalismo; nella peggiore, censura di regime. Ciò che consente meglio di comprendere e regolare il fenomeno delle fake news, quindi, non è una solenne autorità centrale della veridicità, ma al contrario un modesto e ben più banale modello di scambio economico. Il mercato delle fake news, infatti, è antico come il mondo. È il mercato del mistero e del pensiero magico, dei miracoli e dei complotti. È l'atavico e mai sopito fabbisogno di spiegazioni semplici e immediate. E siccome la domanda rimane alta, l'offerta ne sfrutta razionalmente le dinamiche. Le fake news sono sempre state ospitate sui settimanali scandalistici, solo che ci si vergognava a comprarli (un po' meno a leggerli dal barbiere), visto che comunque costavano qualche soldo. Ora il prezzo di accesso alle bufale è crollato praticamente a zero, grazie alle tecnologie digitali, ma non altrettanto ha fatto il valore di mercato dell'attenzione umana a esse associata, oggi facilmente catturabile tramite la piattaforma AdSense (e riecoci a Google...), senza bisogno di una tradizionale concessionaria pubblicitaria. Quindi il business, per chi sa vederlo, è chiaro: sia esso un sito offshore o una rispettata azienda pubblicitaria che governa con autorevole saggezza un civilissimo movimento di cittadini onesti. Con internet finisce l'oligopolio editoriale sul lato offerta, e si riducono i costi di produzione, distribuzione e accesso ai contenuti. I produttori di fake news, inoltre, puntano a minimizzare anche i costi accessori di controllo editoriale e le potenziali responsabilità legali e fiscali. Ma internet ha cambiato anche il lato domanda, allargando la propria audience: fino a qualche anno fa, l'autoselezione culturale e tecnologica manteneva i social un luogo relativamente

elitario, con una massa critica di utenti dotati degli strumenti per discernere. Ora su internet ci sono tutti gli animali della fattoria umana. E si portano dietro il loro bagaglio di curiosità, domande e mezzi per affrontarle, per quanto limitati.

Gli strumenti tecnologici per arginare (ma non certo per bloccare) questo fenomeno sono già a disposizione delle piattaforme social, che hanno tuttavia solo un blando interesse a limitarlo, seppure non direttamente, bensì tramite forme di social rating e di fact checking affidato a terze parti. È quanto ha recentemente annunciato facebook, con la costituzione di un sistema di segnalazione di «disputed news» affidato al giudizio di terze parti indipendenti. La soluzione più efficace ed efficiente tuttavia è attesa dallo sviluppo di processi algoritmici di autenticazione distribuita tramite «smart contract». Il centro di ricerca Cefriel ne sta sviluppando un prototipo, applicato ai contenuti video, in collaborazione con Google (sempre loro). Ma gli Ott non accetteranno di prendersi la responsabilità integrale del controllo e quindi diventare editori a tutti gli effetti. [...]

La strada, per quanto lunga e complessa, per limitare gli effetti indesiderabili delle fake news è quindi sintetizzabile in tre punti: in termini tecnologici, consentire la ricostruzione dell'origine e della catena distributiva delle informazioni con meccanismi di tracciabilità digitale e di social rating distribuito sulla loro attendibilità. In termini economici, alzare il costo della reputazione di chi le produce e le distribuisce, così da consolidare un deterrente alla loro diffusione. In termini culturali, infine, la sfida è educare i cittadini all'accesso responsabile e critico alle fonti informative. [...]

Il mercato delle fake news è antico come il mondo. È il mercato del mistero e del pensiero magico, dei miracoli e dei complotti.

Matteo Persivale

Claudio Gorlier, l'americanista di «La donna della domenica»

«Corriere della Sera», 5 gennaio 2017

Un ricordo dello studioso piemontese di letteratura anglosassone che collaborò per dieci anni, dal 1967 al 1977, con il «Corriere della Sera»

Sottolineare puntigliosamente come «non si dice Boston, si dice Baastn» in un passaggio esilarante di un grande romanzo italiano come *La donna della domenica* di Fruttero & Lucentini garantisce sì una forma di immortalità letteraria per interposta persona – per interposto personaggio –, ma sarebbe riduttivo ricordare Claudio Gorlier, scomparso all'età di novanta anni, prima di tutto come l'ispiratore del personaggio dell'americanista Bonetto. Perché Gorlier merita di essere ricordato prima di tutto come uno studioso – un lettore – di straordinario gusto e di fiuto altrettanto straordinario: fu uno dei più grandi conoscitori italiani di letteratura di lingua inglese, ma soprattutto capì al volo la grandezza di tanti scrittori «difficili». Jack Kerouac, Philip Roth (Gorlier perorò la causa del dissacrante *Lamento di Portnoy* in un'Italia molto diversa da quella attuale), Gore Vidal (fu Gorlier a favorire la pubblicazione di *Giuliano*, e dopo che Rizzoli aveva scartato *Myra Breckinridge* – non è difficile immaginare che la protagonista transgender risultasse troppo osé per gli anni Sessanta – trovò casa da Bompiani per quel capolavoro così attuale nel 2017. Per Gorlier Vidal apparteneva al canone novecentesco). Comunista per un breve periodo (lavorò anche a «l'Unità») nel dopoguerra (ma rimase sempre un fan vita natural durante del Partito d'azione oltre che della Juventus), fu amico di grandissimi come Italo Calvino e grandi come Carlo Fruttero (li legava anche la

comune fede bianconera), ebbe una prestigiosa carriera accademica (docente di Letteratura anglosassone presso Ca' Foscari, Letteratura inglese alla Bocconi, Letteratura dei paesi anglofoni presso l'università di Torino). Ma è giusto ricordarlo anche come autore di introduzioni lucidissime e piene di dati – sarebbe bello ritrovarle tutte raccolte in un volume, diventerebbe un riferimento per gli italiani che amano la letteratura di lingua inglese – e per la capacità di spiegare con grande chiarezza libri difficili (curò le *Opere* di Melville per i Meridiani, YouTube conserva per i posteri un'interessante introduzione televisiva, degli anni Sessanta, all'*Ulisse* di Joyce).

Adesso è di moda, in nome del multiculturalismo, citare Chimamanda Ngozi Adichie (con o senza averla letta), ma un'altra intuizione di Gorlier fu il grande e appassionato supporto – quando non era di moda, quarant'anni fa – alla letteratura di lingua inglese dell'Africa, da Soyinka a Coetzee, che inquadrò correttamente come autori da Nobel prima che lo vincessero. L'inglese lingua del mondo, non di Usa/Canada e Regno Unito + Irlanda: forse fu l'imprinting della laurea con lode sfumata per l'obiezione insensata che gli fu rivolta (portava una tesi su T.S. Eliot), «come fa un americano emigrato in Inghilterra a capire Dante?». Un errore di analisi che Gorlier non avrebbe mai fatto. Chi ama gli scrittori da lui raccontati, e protetti, non può non riservargli gratitudine.

Leonetta Bentivoglio

Gli intellettuali da tre soldi smascherati da Brecht

«la Repubblica», 5 gennaio 2017

Il romanzo dei tui di Brecht uscito solo ora in Italia è una satira (attualissima) su chi vende idee e talento al miglior offerente

«Su larga scala la stupidità diventa invisibile» suggerisce Bertolt Brecht, e le sue parole risuonano più che mai concrete e pertinenti mentre galleggiamo negli oceani delle scemenze populiste. Quanto alla prassi del leccapiedi, che è sempre in auge, il sommo drammaturgo del Novecento tedesco la dipinge con cura irresistibile. Perché se è vero che di adulazioni è affollato il mondo, l'arte del leccapiedismo esige allenamento e disciplina. «Solo con l'esercizio ci si può elevare dalle bassezze della leccata corriva, e soltanto quando la perseveranza lascia il posto alla fantasia si diventa maestri» scrive. Aggiungendo che bisogna distinguere la più ovvia adulazione del leccinaggio artistico: il primo «è merce dozzinale e cicaleggio meccanico»; il secondo «produce espressioni originali e profondamente sentite: crea una forma».

Stiamo pescando citazioni da un libro di Brecht che piacerebbe da matti a Dario Fo: stessa satira sferzante e stessa rabbia giullaresca lanciata a sinistra del marxismo. S'intitola *Il romanzo dei tui* e lo ha appena pubblicato in Italia L'orma editore. A questa raccolta di considerazioni e siparietti futuristici sull'opportunità dei cosiddetti pensatori, Brecht lavorò dal 1931 al 1942, ben piantato nel proprio odio per tutti gli ideologi occidentali: da Hegel a Freud, da Marx a Lenin, dagli artisti partecipi dell'impresa mitica del Bauhaus fino agli accademici, ai ministri, ai rivoluzionari e ai poeti.

È una strage che non salva nessuno, proprio come le vignette schiacciasassi di Charlie Hebdo, irrispettose per principio con chiunque al di là di tendenze e color. Collezionando ritratti, cronache mascherate e testi corrosivi in un florilegio di nomi storpiati, Brecht offre una messe di materiali acidi e inopportuni, curati nella versione italiana da Marco Federici Solari, abile nell'arricchire il Roman con appendici relative alla progettazione dell'opera e con un attento vocabolario dei termini e dei loro equivalenti.

Il bersaglio di Brecht sono le creature che non esitano, in ogni tempo e luogo, a sostituire l'ingegno, e sappiamo che il pianeta annovera una tale moltitudine di membri di questa categoria che il lettore, tuffandosi nella costellazione «tuistica», si sente di continuo emergere sulla punta della lingua una miriade di esempi ritagliati dalla politica e dalla intelligenza di ieri e oggi.

Nato dalla parola «intellettuale» (Brecht isola le iniziali di «Tellekt-uell-in»), il «tui» è il noleggiatore dell'intelletto che ingrassa vendendo analisi e opinioni al miglior offerente. Muovendosi tra la storiografia comica e la parabola filosofica, l'epopea del «tui» narra le sorti del Reich dal suo primo germinare fino agli apici del nazismo. La storia che dalla disfatta tedesca della Prima guerra mondiale arriva all'ascesa di Hitler e all'esilio degli intellettuali passando attraverso la repubblica di Weimar viene trasposta in «Cima» o

in Cina, luogo focale corrispondente alla Germania. Grande territorio in cui tra l'altro dilaga biecamente la razza dei funzionari, dato che la burocrazia dell'impero ha inventato quel genere di «basso» intellettuale pronto ad affannarsi su astrazioni e scartoffie «sostituendo in corso d'opera il mezzo con il fine».

Così, mentre da esule si aggira furente in una dozzina di paesi, l'autore di *Mahagonny* e di *L'opera da tre soldi* si sfoga identificando con il tema del «cattivo uso dell'intelletto» il fulcro della propria rivolta. Nemico della malafede dei cerebralisti di ogni risma, giunge a mettere alla berlina anche eventi tragici come l'assassinio di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg. Ed è talmente perfido da descrivere, con sprezzo da comunista snob, «i cappellini inguardabili» della Luxemburg. Paradossale è il tono roboante e impavido che vibra in ogni pagina dello pseudoromanzo, dove il Führer diventa Gogher Gogh, il ministro della propaganda Goebbels si riconosce in un certo ridicolo Gobbelo e i riflettori della prosa, teatralmente, illuminano le gesta degli agiografi, dei pretestologi e dei reggicoda. Avventurandosi nell'etica «tuista» fin dalle radici, Brecht rievoca Kant, «il grande filosofo tuistico Kanan», ricordato per la sua definizione del matrimonio

come «unione di un uomo e una donna finalizzata alla cessione reciproca degli organi genitali». Il papa è un grottesco capopopolo catalogato come «Tashilama» che attraversa la Cima marciando a braccia aperte verso l'imperatore, e «Len», che sarebbe Lenin, è un danneggiatore tarchiato e munito di barba caprina. Nei comportamenti pubblici e privati non esistono alternative al male dei pochi che si approfittano dell'idiozia dei molti. Ogni speranza di giustizia cade nell'irraggiungibilità di auspici buoni e onesti.

Il diario non è mai un apologo sul valore e l'efficacia del raziocinio, anzi: da *Il romanzo dei tui* è completamente assente il Brecht articolato e finissimo di *Vita di Galileo*, dove la forza cieca dell'ideologia viene attaccata in nome della ragione. Piuttosto qui s'alza la voce di un individuo folle di sdegno e soffocato dalle proprie risate, o dai propri singhiozzi espressionisti, di fronte allo spettacolo mostruoso del nazismo.

Sotto apparenze ludiche, leggiamo insomma una dichiarazione di assoluto e disperato isolamento. Solo in tal senso Brecht potrebbe somigliare al personaggio di Galileo, che davanti alla sconfitta impostagli dall'Inquisizione si ritira a riflettere in solitudine, abbandonato da tutti. Specialmente dai propri ideali.



Cristiano De Majo

La letteratura deve per forza essere conservatrice?

«Studio», 5 gennaio 2017



Scrittori che odiano il presente, e: «Oh, com'erano buoni i pomodori di una volta». Perché la letteratura ha smesso di essere un'avanguardia culturale

Sull'idea che il passato sia un'epoca d'oro da vagheggiare, mentre il presente – qualunque presente – sia un tempo di corruzione morale e intellettuale in cui tutti si sono instupiditi è stato scritto tanto. Ricordo tra le molte cose una divertente polemica di qualche anno fa tra Pascale e Citati sui pomodori di una volta. In quell'occasione Pascale, che da tempo cerca di smontare il cosiddetto «sapere nostalgico» soprattutto sui temi dell'agricoltura e dell'alimentazione, ironizzava sull'idea che i pomodori di una volta fossero più buoni e più sani, come sosteneva invece il critico, che avessero «sapore» mentre adesso non ce l'hanno più.

Il «pomodoro di una volta» è una categoria che può essere applicata a qualunque cosa. È comprensibile che le vecchie generazioni si trovino in difficoltà nel capire o nel trovarsi a proprio agio nel presente – qualunque presente – e finiscano per aggrapparsi alle certezze del passato (il sapore dei pomodori, il servizio militare, le grandi ideologie o l'assenza di internet), è più peculiare invece che un atteggiamento simile sia coltivato dagli intellettuali e in particolare dagli scrittori. Peculiare non vuol dire che sia una novità, che non si tratti di qualcosa con una casistica e una tradizione – il tema è enorme e potremmo chiamare in causa Tolstoj, Balzac, Pasolini, *La dialettica dell'illuminismo* e mille altre cose – ma di qualcosa che ha una spiegazione meno immediata, meno automatica.

Vorrei restare sul presente con due fatti minimi, che prendo in considerazione non perché siano particolarmente gravi o emblematici ma perché sono i più recenti a essermi capitati sotto gli occhi. A novembre in un'intervista rilasciata a Andrea Coccia e pubblicata su «Pixarthinking» in occasione dell'uscita del suo libro *Le otto montagne*, Paolo Cognetti paragonava l'uso dei social alla tossicodipendenza: «Si chiama disintossicazione. Bisogna usare le stesse tecniche che si usano con la tossicodipendenza, perché di quello si tratta. Imporsi almeno una dieta. Io la sera spengo il telefono. O anche la domenica. È violento, ed è inutile negare che a questo punto delle nostre vite sia difficilissimo, perché ci sembra di strapparci un pezzo di carne di dosso. Ma è necessario». E poi: «Immagino che ci aspettiamo che la letteratura inglobi questa tossicità perché la letteratura è lo specchio delle nostre vite e ora, nelle nostre vite, questa tossicità indubbiamente c'è. Dopodiché, per fortuna, la realtà non è solo quella ed esistono ancora posti al mondo dove queste cose non ci sono». Secondo esempio, un'intervista a Michele Mari di Carlo Mazza Galanti pubblicata su «il Tascabile», in cui usciva fuori questo pensiero, poi, paradossalmente, finito e condiviso tantissimo sugli stessi vituperati social: «A me solo la parola “social” fa vomitare. Io sogno un mondo di gente silenziosa triste e implosa, un mondo autistico dove non ci siano happy hour, feste di laurea,

feste di compleanno, feste aziendali, cazzeggi, risse, ubriachi. Fondamentalmente come modello di vita ho la Ddr di Honecker, un mondo depresso dove tutti hanno la Trabant o la bici, dove non ci sono SUV, non ci sono stronzi, dove tutti i depressi tornano a casa la sera alle sei, si chiudono dentro col copri-fuoco, si mangiano una minestra di cavolo e sentono Brahms. Mi sembra la cosa più vicina alla mia idea di paradiso». E poi: «[Per fare grandi opere] devi essere uno straniero, devi essere un marziano. Io mi sento un marziano. Quando vedo un mondo fatto di telefonini, di iPhone, di iPad, di internet, di facebook, impazzisco».

Si può facilmente obiettare che non c'è niente di male che due scrittori esprimano una loro idea di mondo, e che in fondo si tratta soltanto di due su chissà quanti. Ma a mio avviso Mari e Cognetti rappresentano una postura nei confronti del presente che tra scrittori e intellettuali è molto più diffusa del suo opposto – «il pomodoro di una volta» – ed è pure chiaro che nel momento in cui esprimono quest'idea, soprattutto se lo fanno con toni così

mi chiedo, può uno scrittore essere disinteressato a tutto questo? Può liquidare tutto con due parole di sdegno? Può coltivare un'idea di letteratura atemporale e nutrirsi, come in una forma di cannibalismo, soltanto di altra letteratura? Naturalmente può. Per quanto mi riguarda finisce di essere interessante, di incuriosirmi, e non riesco a non pensare che stia rifiutando la fondamentale, per chi fa letteratura da sempre, sfida della forma e del contenuto.

Così come continuo a chiedermi perché gli scrittori facciano così fatica a usare in modo naturale nelle loro storie cose, mezzi, aziende che stanno tutti i giorni dentro le nostre vite, da WhatsApp a Google Maps, come se il semplice nominarli avesse il potere di – mi si passi il termine – deletterarizzare il testo. In questi anni non sono tanti gli scrittori che lo hanno saputo fare. Mi viene in mente Ben Lerner, che sul rapporto tra maps e memoria emotiva ha scritto alcune delle pagine più belle di *Nel mondo a venire*. Mi viene in mente Bret Easton Ellis, che sull'onnipresenza fisica di messaggi e smartphone ha scritto le pagine più paranoiche di *Imperial Bedrooms*. Mi viene in mente

Continuo a chiedermi perché gli scrittori facciano così fatica a usare in modo naturale nelle loro storie cose, mezzi, aziende che stanno tutti i giorni dentro le nostre vite, da WhatsApp a Google Maps, come se il semplice nominarli avesse il potere di **deletterarizzare** il testo.

apocalittici, stanno dando un giudizio: evidentemente è un tempo che rifiutano, che trovano regressivo, che non gli interessa. Allo scrittore il compito di fustigare i nuovi costumi. Al lettore, che cerca un guru che vidimi la sua insoddisfazione esistenziale o il suo moralismo, condividere sui social.

È vero, come dice Cognetti, che la realtà «non è solo» quella dei social, degli smartphone, di Google o dei droni, ma queste sono la novità, ciò che più di tutto caratterizza la nostra epoca e il modo in cui le persone impiegano il loro tempo. Ecco, io

il libro che sto leggendo adesso, *Satin Island* di Tom McCarthy, che a vari livelli si gioca tutto sul tentativo di racchiudere il presente in 180 pagine.

Sia McCarthy che Ellis hanno tra l'altro riflettuto apertamente su questi temi. In un **articolo** pubblicato su «The Guardian» ad aprile del 2015, in occasione dell'uscita in Inghilterra di *Satin Island*, l'autore di C. ritornava proprio sul rapporto tra letteratura e contemporaneità. Per McCarthy compagnie come Google hanno in qualche modo assorbito alcune funzioni della letteratura come il raccontare storie,

l'uso dei simboli o delle metonimie: «Mentre la fiction ufficiale si è ritirata in una confortevole nostalgia fatta di regine e re, o di racconti che trattano la contemporaneità in modo ugualmente nostalgico, sono gli studi di architettura, i media digitali e le società di consulenza dei marchi ad aver assunto il ruolo di avanguardie culturali». Qualcosa di simile, in una versione provocatoriamente pessimistica, sostiene Ellis in un'intervista pubblicata in questi giorni su «Huck»: «Romanzieri del calibro di Jonathan Franzen, Dave Eggers, Jonathan Safran Foer vengono sostanzialmente ignorati, non si producono discussioni, i libri non lasciano traccia e questo per me è legato all'essere connessi». Ma nel corso di tutta l'intervista l'autore di *Meno di zero* parla sostanzialmente di come il mondo sia cambiato e di quanto le forme artistiche, espressive risentano

di questo cambiamento, di quanto possa sembrare inutile scrivere un romanzo oggi, di quanto siamo dipendenti dall'essere connessi, ma anche di come il suo iPhone sia il suo «migliore amico».

Possiamo essere terrorizzati da tutto questo o esserne eccitati, ma come fa uno scrittore a chiudere gli occhi e a rifiutarlo? Non si tratta cioè di dare un giudizio su quello che la realtà ci sta offrendo, ma di affacciarsi alla finestra (quella di Windows magari) con un misto di eccitazione e paura, ascoltare questa polifonia, aprirsi alla meraviglia, rinnovare l'aspirazione a essere avanguardia. E forse questo che dividerà nel nostro tempo gli scrittori: quelli che vorranno accettare questa sfida; quelli che coltiveranno un'idea resistenziale della letteratura come una forma di conservazione dei bei valori di una volta.



© Patrick Fraser

Massimo Gaggi

Là dove vissero e brillarono le stelle del rock

«Sette» del «Corriere della Sera», 6 gennaio 2017

La boutique di Jimi Hendrix, le prime case di Bob Dylan e Patti Smith, il metrò «prediletto» da Lou Reed... Benvenuti nei luoghi della memoria della musica popolare

Passeggi nel Lower East Side di Manhattan ed entri distrattamente nella boutique di John Varvatos al 315 di Bowery. Le decorazioni interne sono cool, ma un po' particolari, con continui richiami al rock degli anni Settanta. I graffiti sulle pareti e qualche pannello esplicativo aiutano a capire: Varvatos vende abiti, scarpe e accessori in quello che è stato un tempio del rock, il celebre Cbgb. Un luogo della musica dalla storia affascinante e stralunata.

Dagli anni Sessanta agli Ottanta New York è stata la culla e la capitale del rock in tutte le sue declinazioni, dal funk al punk più estremo. E il Cbgb ne è stato uno dei centri cruciali. Tanto importante da indurre le autorità a inserire questo edificio nel National Register of the Historic Places, i luoghi storici da proteggere. Cosa che non ha impedito la scomparsa del locale dopo una lunga decadenza, una lite giudiziaria per affitti non pagati e il mancato rinnovo del contratto di rent: ultimo concerto dieci anni fa, il 15 ottobre del 2006. Sul palco Patti Smith, in platea una folla di nostalgici in lacrime. Poi il vuoto, fino a quando è arrivato uno stilista amante della musica con la sua idea di boutique-museo.

Venezia verticale

New York è un po' come Roma. Certo, ha i grattacieli, le strade coi numeri al posto dei nomi e canali, fiumi e baie invece dei sette colli. Qualcuno

comincia a parlarne come di una Venezia verticale, anche a causa di una certa vulnerabilità all'acqua alta da global warming. E, invece, New York è, come Roma, una capitale imperiale decaduta (Empire State), con infrastrutture fatiscenti (ponti arrugginiti, metrò malridotto) e le strade piene di buche. Se, poi, a Roma c'è il continuo bisogno di restaurare palazzi vecchi di secoli, anche a New York trionfano le impalcature con gli edifici della Gilded Age e i condomini pre war che perdono pezzi: gargoyles, rostri e fregi che cadono dalle facciate.

Nella Grande Mela, tutto si è sviluppato più in fretta – l'Empire State Building e il Chrysler Building tirati su in poco più di quattrocento giorni tra la fine del 1928 e l'inizio del 1931 – ma anche il deterioramento è stato assai più veloce: facciate spaccate dal gelo invernale e dalle tempeste tropicali estive, strade distrutte dagli autotreni da cinquanta tonnellate che riforniscono grattacieli nei quali vivono e lavorano migliaia di persone: ogni palazzo una cittadina. Mentre, in Europa, Parigi era stata la capitale dell'Impressionismo e, poi, del Cubismo, Berlino la patria dell'Espressionismo, la Gran Bretagna la culla del beat (Beatles, Rolling Stones e molto altro ancora) e in America il jazz si era sviluppato soprattutto a Chicago e nel deep South, New York divenne la patria del rock americano, oltre che della pop art e del minimalismo.

Un'era breve ma intensa, febbrile. Costruita e poi demolita nell'arco di due decenni, forse anche meno. Una storia che si è lasciata dietro racconti e musiche straordinarie, ma pochi luoghi fisici della memoria. Li devi cercare come avviene, a volte, anche a Roma dove l'antichità imperiale la puoi ammirare al Colosseo, ma ti compare davanti all'improvviso anche entrando in ristoranti come Costanza, dietro Campo de' Fiori: scendi qualche scalino e ti ritrovi improvvisamente tra le fondamenta del teatro di Pompeo, un anfiteatro di duemila anni fa.

L'esplorazione

Anche New York è una sorta di museo a cielo aperto per gli amanti del rock, ma anche del cinema, della pubblicità, del design. Per esplorarlo bisogna avere guide fotografiche o in carne ed ossa. Sono tanti gli appassionati, o gli «esuberanti» dell'industria discografica, che hanno trasformato il pellegrinaggio tra i «luoghi sacri» degli esordi musicali di Bob Dylan e Simon & Garfunkel, di James Brown e Lou

Reed, ma anche quelli del trionfo di Jimi Hendrix e dei Led Zeppelin, in una vera professione. Ci si può affidare a gente del mestiere come Bobby Pinn, un ex manager dell'«industria del vinile» [...]. O esplorare da soli, studiando graffiti e lapidi come quelle attorno all'ingresso del Café Wha di MacDougal Street: un locale oggi spesso affollato di turisti, ma che dagli anni Sessanta in poi ha ospitato gli esordi di Dylan e Hendrix e poi i concerti di Bruce Springsteen, dei Velvet Underground e di molti altri.

La guida

Come bussola si possono usare libri come *New York Serenade* nel quale il fotografo Ciro Frank Schiappa ha fissato le immagini della normalità di un'epoca straordinaria: il palazzo di St Marks Place – anonimo, ma con una simmetria perfetta di colonne e finestre – divenuto la cover di *Physical Graffiti*, celebre album doppio dei Led Zeppelin. O la cassetta bianca al 105 di Bank Street, in pieno Greenwich Village, che fu il primo alloggio newyorkese di John





Lennon e Yoko Ono: una dimora presa in affitto da Joe Butler dei The Lovin' Spoonful, poi lasciata per il Dakota, l'austero edificio dell'Upper West Side affacciato su Central Park.

Le tappe di questo viaggio nelle viscere della cultura pop americana possono essere mille, ma sono quasi tutte concentrate downtown, nelle due miglia che separano il Greenwich Village dall'East Village. È qui che sbarcano artisti e musicisti squattrinati in cerca di fortuna. Tra loro un ragazzo di talento e pieno di sogni arrivato nel 1961 da Duluth, una cittadina del Minnesota. Bob Dylan vuole cantare le canzoni del suo idolo, Woody Guthrie, ma nei localini nei quali si esibisce viene pagato solo con le mance dei clienti: il futuro premio Nobel non può permettersi niente più di un appartamento di due camere da sessanta dollari al mese in West 4th Street.

Rifugio d'artista

Quindici anni dopo non sarà molto diversa la storia di Louise Ciccone, una ragazza appena arrivata da

Michigan. La futura Madonna chiese al suo tassista di lasciarla nel posto più vivace della città. Lui scelse Times Square, ma lei se ne andò subito nell'East Village, nell'allora malfamata ma economicissima Alphabet City, la zona della città nella quale strade e avenue sono contrassegnate da una lettera anziché da un numero. Luoghi pieni di droga, povertà, degrado, ma anche rifugio bohémien di tanti artisti. Questo spiega perché la New York del rock è quasi tutta concentrata a downtown Manhattan. Non c'è nulla nell'Upper East o nell'Upper West, salvo le case sul parco degli imborghesiti John Lennon e, oggi, di Bono degli U2.

La storia del rock del nord di Manhattan conosce quasi solo la 125th Street, la principale arteria di Harlem: è qui l'Apollo Theatre dove nell'aprile del 1959 arrivò un giovanissimo James Brown per vedere *The Cadillacs*. E sarà ancora in questo luogo mitico che tre anni dopo, il 24 ottobre del 1962, l'artista inaugurerà (senza saperlo) la rivoluzione del funk registrando, a sue spese, un *Live at the Apollo*: un

disco che resterà per sessantasei settimane nella vetta delle classifiche.

Un po' più a est, dove la 125th incrocia Lexington Avenue, c'è la fermata della linea verde del metrò dalla quale nei primi anni Sessanta un Lou Reed ancora studente della Syracuse University spuntava fuori per andare a comprare eroina dal suo dealer. Avventure che lui stesso cantò in *I'm Waiting for the Man*, canzone del 1967 del suo debutto in un album dei Velvet Underground nella quale racconta l'acquisto di una dose da ventisei dollari da «the man». A distanza di anni Reed ha detto che tutto quanto descritto nel brano musicale era vero, salvo il prezzo della transazione.

Tra i pochi altri luoghi musicali di quell'era magica fuori da downtown Manhattan, la Forest Hills High School, un liceo del Queens frequentato da Paul Simon e Art Garfunkel che debuttarono nel 1957 col nome di Tom & Jerry quando erano ancora studenti. Dodici anni dopo Simon scrisse *The Only Living Boy in New York* dedicata al suo amico d'infanzia, Art, che si stava trasferendo in Messico per tentare la carriera di attore: una canzone inserita in *Bridge Over Troubled Water*, il loro album di maggior successo. E anche la fine del loro sodalizio musicale.

La casa dei Ramones

Intanto da Queens arriva anche Joey Ramone con la sua band, The Ramones, che fissò la sua dimora in Bowery, nel loft dell'artista messicano Arturo Vega. Poco più in là, al 222 di Bowery, nel 1974 prende alloggio, in un edificio simpaticamente soprannominato «The Bunker», lo scrittore William Burroughs, chiamato da Allen Ginsberg, sommo poeta della beat generation, che gli aveva procurato un contratto

New York è un museo a cielo aperto per gli amanti del rock, ma anche del cinema, della pubblicità, del design.

per insegnare scrittura creativa al City College. Qui Burroughs incontra e fa amicizia con David Bowie.

Negli stessi anni arrivò a Brooklyn Patti Smith, che abitava in un appartamento da ottanta dollari al mese al 160 di Hall Street. E anche i Dictators, che erano di base a Sheepshead Bay, nell'angolo più sperduto di Brooklyn. Conquistarono la scena negli anni ruggenti del pop, guidati da un leader dal nome piuttosto colorito: «Handsome Dick» Manitoba.

Un po' più su, al 213 di Park Avenue South, vicino a Union Square, la pop art di Andy Warhol e Salvador Dalí si incontrava con la pop music di Iggy Pop, David Bowie e tanti altri artisti nel night club e ristorante Max's Kansas City, un altro luogo perduto nelle memorie della storia del rock: Max's, ora rimpiazzato da un locale anonimo, chiuse nel 1981. C'è ancora, invece, il Chelsea Hotel, altro luogo mitico della scena musicale e della pop art newyorkese. E si può ancora cenare da El Duijote, il ristorante spagnolo dell'hotel. Che, però, è ormai un triste condominio piuttosto *délabré*. Niente a che vedere con l'hotel di mille avventure e misteri nel quale nel 1974 Leonard Cohen scrisse una canzone su un incontro in ascensore con una celebre cantante, finito con un rapporto sessuale consumato tra un piano e l'altro. La canzone, *Chelsea Hotel #2* fu poi dedicata da Cohen a Janis Joplin.

Ma per più di trent'anni, dal 1973 alla sua chiusura nel 2006, il vero cuore pulsante della New York del rock fu il Cbgb. Aperto con un nome, un acronimo, che stava per «country, bluegrass and blues», il locale non ha praticamente mai ospitato concerti di questi generi musicali: subito colonizzato dalle band rock e punk come Television, Alice Cooper, The Ramones e i Talking Heads. Incursioni che divennero un vero e proprio assalto quando, nell'agosto del 1973, un crollo improvviso distrusse il Mercer Art Center, fino a quel punto un centro sociale che era diventato anche l'hub della musica punk. Un evento avvenuto di giorno, alla luce del sole, praticamente senza fare vittime, ma avvolto dall'alone leggendario di mille racconti di una catastrofe provocata dalle vibrazioni notturne di troppi decibel che seppellì nella polvere band musicali e pubblico.

Giuseppe Marcenaro

La ghost che traduceva per Vittorini «l'americano»

«il venerdì» di «la Repubblica», 6 gennaio 2017

Tenuta nascosta e pagata poco. Lucia Rodocanachi fu l'autrice delle versioni dei grandi autori americani che Elio Vittorini e altri famosi si intestarono

«Ah! Vogliamo parlare di quel negriero di Vittorini?». Così lo ricordava Lucia nei tardi anni Sessanta del Novecento. Quando, come in trance, fissando la fiamma che consumava il ciocco d'ulivo nel caminetto, dalla memoria affioravano i ricordi del suo tempo. Forse, dopo un lungo silenzio, voleva che qualcuno sapesse. Era il medesimo angolo di casa dove negli anni Trenta si erano adunati gli amici letterati: «Dopo pranzo» rievocò Orsola Nemi «davanti al caminetto acceso, ragionavano di Henry James, di Virginia Woolf, di Proust, di Gide, di Joyce... Erano un'aristocrazia, se ne rendevano conto e assaporavano il gusto dell'occasione».

Un mondo segreto. Riservato. Poi, non essendo una storia marginale di cui non si dovesse disperdere la memoria, qualcuno cominciò a raccontare. E poi altra gente cominciò a occuparsene. Divulgando la leggenda. Anche perché in quel remoto palcoscenico ch'era la casa di Lucia Rodocanachi ad Arenzano, i mattatori si chiamavano Montale, Sbarbaro, Gadda, Bo, Grande, Barile, Ferrata, Bazlen, Furst e Vittorini, del quale oggi vengono rese note, con fervore d'inedito, le lettere che inviò alla signora Lucia, nell'arco d'una decina d'anni, dal 1933 al 1943. Già conosciute integralmente grazie a una tesi di dottorato di Andrea Aveto, *Elio Vittorini, lettere a Lucia Morpurgo Rodocanachi, 1933-1943*. Per altro, nell'odierna edizione (*Elio Vittorini, si*

diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943, Archinto), mancandone alcune, riferite alla vicenda della pubblicazione della celebrabile antologia *Americana*, di cui Vittorini fu il deus ex machina. Piccolo scrap: 11 aprile 1940: «Non soltanto dovrebbe suggerirmi racconti di autori americani, come già le ho scritto. Potrebbe prepararmi traduzioni letterali? Sto preparando un'antologia e il suo aiuto mi è indispensabile». Che echeggia una precedente lettera: 29 gennaio 1940: «Mi suggerisca, per favore, cara signora, lei che ha letture illimitate, autori e racconti americani». Questo, senza contare le riferite testimonianze di Lucia Rodocanachi, già rese note da tempo, bollate come «malafede» da «nuovi e occhiuti studiosi» che, con saccente acribia, ravanano nella sua vita. Senza averne avuto diretta conoscenza.

Ma come si avviò questo segreto caso di storia letteraria del Novecento? Vicenda ormai arcinota quella di Lucia Morpurgo. Nata a Trieste nel 1901 si trasferì ragazzina a Genova con la famiglia. Nel 1930 sposa il pittore Paolo Rodocanachi. Si stabilirono ad Arenzano, dove Lucia morirà nel 1978. Negli anni Trenta e Quaranta la casa dei Rodocanachi fu punto di riferimento e di incontro della miglior letteratura italiana del tempo. E Lucia, gran lettrice e conoscitrice delle lingue, disponibile consulente e traduttrice per «conto terzi», passabilmente malpagata dai

Mi suggerisca, per favore, **cara signora**, lei che ha letture illimitate, autori e racconti americani.

Potrebbe prepararmi **traduzioni letterali**? Sto preparando un'antologia e il suo aiuto mi è indispensabile.

suoi committenti, in particolare Vittorini, Montale, Gadda... che ovviamente firmavano le traduzioni come eseguite da loro. Magari, come Montale, anch'egli implicato nell'affaire con qualche «senso di colpa», che si giustificava: «S'intende che di maggior compenso dovresti beneficiare anche tu, négresse inconnue». Gratificandola anche con una poesioletta: *Addio addio crudele, / ti ho dato troppo spago, / se manchi non ti pago, / volgo altrove le vele. / Lascia i pesci in barile (Angelo Barile) / e Camillo al rabarbaro (Camillo Sbarbaro), / per me ha tanto di barba / questo mestiere vile / ma solo traduzioni / mi chiedono i coglioni!* Ed era stato proprio Montale a proporle di aiutare, retribuita, Elio Vittorini. 7 marzo 1933: «Vittorini deve consegnare il *St Mawr* di Lawrence a Mondadori, con l'appendice di una novella. In tutto 300 pagine tauchnitz, delle quali ha fatto 150; altre 150, tutte di *St Mawr*, restano da farsi, e il tempo stringe. Accetterebbe di farle lei, solo letteralmente, a tamburo battente?... Vittorini le manderebbe il libro e alcune delle parti già fatte sia per darle modo di anticipare alcune caratteristiche del suo «stile» (!) nel pezzo che farà lei, sia perché corregga qualche strafalcione che gli sarà sfuggito... Vittorini le darebbe solo cinquecento lire (da

riceversi presto: fra un paio di mesi)... Naturalmente l'accordo dovrà restare segreto». Questo non fu che l'inizio. Seguiranno, da altri amici letterati di Lucia, dal medesimo Montale, altre proposte di «traduzioni segrete».

La nuova attività muta la vita di Lucia. Si trova coinvolta in un turbine, cadenzato dalla necessità di consegnare il lavoro e dal sempre difficile recupero dei compensi. Gli amici scrittori, pagatori non troppo solleciti – dipendenti anch'essi da «distratti» editori – avevano inventato la *négresse inconnue*. Con Vittorini l'inizio fu entusiasmante. Lucia riuscì a mettersi in sintonia con quanto desiderava il suo occulto committente, il quale, constatando la bravura di Lucia le suggeriva, se lo avesse desiderato, di discostarsi dalla pura versione letterale perché, traducendo un po' più liberamente dal testo originale, gli avrebbe facilitato il lavoro di rielaborazione. Il 1934 Lucia lo passò traducendo per Vittorini un altro libro, *Il serpente piumato*, di Lawrence. Quando uscì, il 24 maggio 1935, Vittorini le scrisse: «Anche questo secondo libro è venuto fuori come mio solo, per inerzia, perché non sono stato capace di avvertire, come desideravo, che c'era lei in collaborazione. Ma per il terzo ci penserò. Lo

Mi dica anche, **cara signora Lucia**, come dobbiamo dividere il magro compenso: sarà un osso di 1500/2000 lire.

Se lei mi preparerà già una **traduzione spigliata**, la mia revisione si ridurrà a una semplice lettura.

metterò in prima pagina che siamo in due ad averlo tradotto. Va bene?». E, come nulla fosse, proseguiva: «Intanto ho bisogno urgente che lei mi spedisca materiale... Lei deve ancora darmi, se non sbaglio, *Winty Peacock*, *Samson and Delilah*, *Primrose Path*, *Tickets, Please!*, e *The Ghost and the Rose Gardner*. Faccia presto, per piacere».

La collaborazione di Lucia con Vittorini si esaurì intanto per questioni di denaro che con sempre maggiore disordine arrivava ad Arenzano. Ed anche, come Lucia scriveva a Carlo Bo il 24 novembre 1937, perché: «La traduzione di Lawrence citata sul frontespizio, l'ho fatta io, e rispetti il segreto di Pulcinella, Vittorini non ci si è affaticato sopra. Creda, quella prosa che appena tiripettata mi faceva arrossire mi riempie di legittimo orgoglio con le arditezze del suo stile, ora che non lavoro incalzata dagli sos del negriero...».

D'altra parte Lucia espresse al meglio le sue capacità, indipendentemente dai suoi amici, nelle traduzioni che firmò con il proprio nome: Hoffmann, *Gli elisir del diavolo*; Thomas, *Ritratto di giovane artista*; Agee, *Il mito del padre*; Vale, *Il tredicesimo*

S'intende che di maggior compenso dovresti beneficiare anche tu, **négresse inconnue**.

apostolo; Lofting, *Il favoloso dottor Dolittle*; Esfandiary, *Giorno di sacrificio*; Burnett, *Il piccolo Cesare*. L'attuale edizione delle lettere di Vittorini, edita chez Archinto, nelle intenzioni e al fondo, sembra avere l'onorevole e ovvio compito di salvaguardare l'importanza intellettuale e la più che fondamentale presenza di Vittorini nel Novecento letterario italiano. Ad un tempo, tuttavia, ingiustamente, cerca maliziosamente di «rimisurare e sminuire» l'apporto della *négresse inconnue* nella collaborazione con Vittorini, di cui si può certo discutere. Peccato che, tanto nel testo introduttivo quanto negli apparati, i curatori seminino il loro nobile intento con diffuse salivate accademiche. Per troppo fervore, la mano può talvolta anche scappare.

Lei mi porge una valida mano per venire a galla dal mio complesso di inferiorità, ma nello stesso tempo mi vi sommerge mettendomi di fronte ai suoi scritti ed, inesorabilmente, alla mia ignoranza... La traduzione di Lawrence citata sul frontespizio, l'ho fatta io, e rispetti il segreto di Pulcinella, **Vittorini non ci si è affaticato sopra**. Creda, quella prosa che appena tiripettata mi faceva arrossire mi riempie di legittimo orgoglio con le arditezze del suo stile, ora che non lavoro incalzata dagli sos del **negriero**...

Lucia Rodocanachi a Carlo Bo, 27 novembre 1937

Massimo Arcangeli

De Mauro, il maestro dell'italiano

«Il Messaggero», 6 gennaio 2017

Docente universitario, grande linguista e presidente della fondazione Bellonci, Tullio De Mauro è scomparso a Roma a ottantaquattro anni

Tullio De Mauro, il nostro più grande linguista, è stato un coraggioso realizzatore di tante iniziative, mai disgiunte dalla delicatezza del ruolo educativo e dall'impegno didattico. Ha diretto lungimiranti e ambiziosi progetti, spesso in largo anticipo sui tempi, come i sei ponderosi volumi del *Grande dizionario italiano dell'uso* (1999). Ha saputo interpretare, con indagini acute e mirate, i sentimenti e gli indirizzi linguistici di milioni di parlanti e scriventi. Ha indossato volentieri l'abito di sacco dell'intellettuale militante, unendo l'alto con il basso e saldando l'Italia «legale» a quella «reale»: nella prefazione a un volume di Gianni Borgna del 1985 (*Storia della canzone italiana*), nel ribadire un'opinione di diversi anni prima, difese l'importanza dei testi di tante «canzonette» osservando come fosse facile assegnare a Zazà o a Eulalia Torricelli, a fronte di una letteratura «oscillante tra melodrammatici brandi e romani

cementi, mura, archi e procombimenti», la palma di «piccoli capolavori».

«Ho conosciuto De Mauro non molti anni fa» dice Stefano Petrocchi, direttore della fondazione Bellonci e segretario del comitato direttivo del premio Strega, «e ne ho apprezzato subito la capacità di ascoltare e di agire». Il premio, continua Petrocchi, «è cambiato molto con il suo apporto. È anche grazie a lui se oggi lo Strega è un'istituzione in piena sintonia con la società italiana. Un maestro di vita, un gigante della cultura italiana, un campione di mitezza e gentilezza». Un giudizio condiviso dall'amico, linguista anche lui, Luca Serianni: «Era una persona affabile. Nessuna supponenza, nessuna asperità di carattere. Uno studioso di straordinario acume, dalle grandi capacità di aprirsi al nuovo, anche con l'ausilio delle risorse tecnologiche, e soprattutto una persona semplice. Viene da dar ragione a Leopardi: tutti i grandi hanno maniere semplici». Una grande figura dell'Italia moderna, che ha conosciuto anche una grave tragedia familiare, il caso del fratello Mauro De Mauro, giornalista di «L'Ora» di Palermo, fatto sparire dalla mafia nel 1970. Nella *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963), più volte ristampata, che avremmo ammirato come un monumento della sociolinguistica storica, l'attenzione ai fatti linguistici nella loro dimensione e realizzazione sociale non faceva però da semplice anticamera

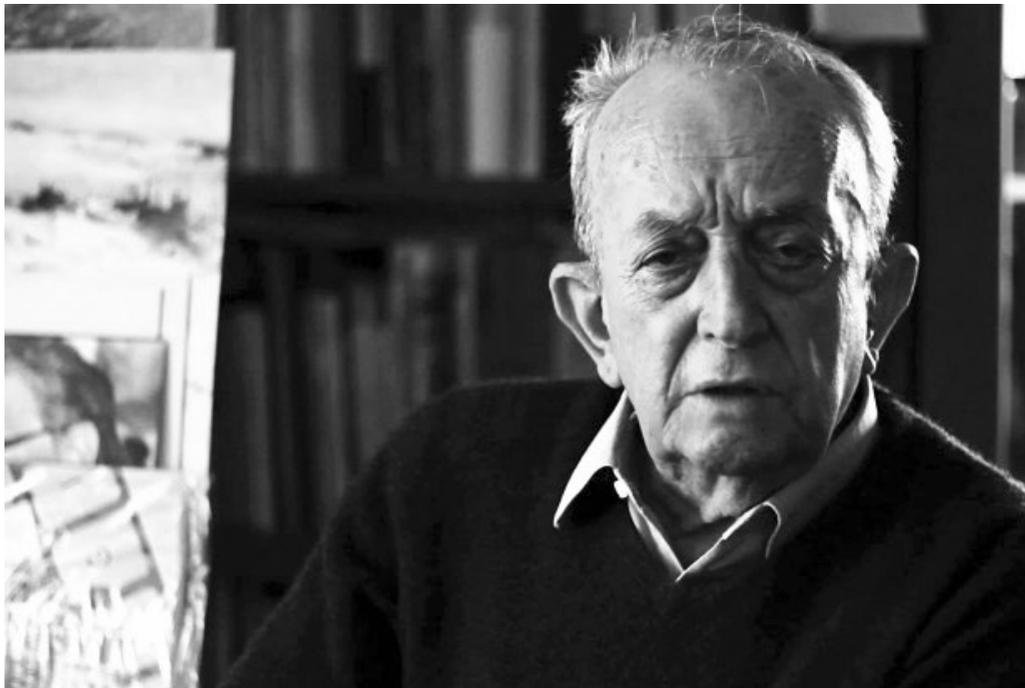
Un maestro di vita,
un gigante della cultura
italiana, un campione di
mitezza e gentilezza.

all'abbandono delle «forme» per far posto alle «sostanze»; esigeva invece una preliminare capacità di guardare con intelligenza alla norma tanto quanto all'uso, per distinguere strato da strato, contesto da contesto, comportamento da comportamento.

Regole

Sarebbero poi venute, in anni di feroce contestazione alle regole grammaticali, le *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica* (1975), frutto della vocazione di De Mauro a considerare la lingua, ogni lingua, come il risultato di un'elaborazione collettiva, la tesaurizzazione di un comune patrimonio culturale. Inizialmente le tesi erano state elaborate proprio da lui, e quindi discusse e riviste da un Gruppo di intervento e studio nel campo dell'educazione linguistica (Giscel) e poste a fondamento delle *Dieci tesi* del Giscel (1975). Anche se i rimedi allora proposti, in più d'un caso, oltrepassarono i limiti di una ragionevole applicabilità dei principi enunciati, soprattutto a causa del radicalismo antigrammaticale di alcuni «esecutori» del mandato, la diagnosi era senz'altro

giusta. Oggi la strada imboccata da molti, nell'insegnamento dell'italiano, è quella di mettere ordine alla materia con poche sane, solide, spendibili regole, focalizzate sui punti sensibili della nostra lingua senza abdicare alla centralità del suo inquadramento storico-sociale e del suo approccio creativo e comunicativo. È l'insegnamento più grande che ci ha lasciato Tullio De Mauro. Per lui i pur necessari paletti, anche in un contesto di apprendimento istituzionale, non sono mai andati a discapito della fantasia e della libertà espressiva dei discenti. Per lui la storia dell'italiano e delle lingue d'Italia, l'unica possibile, è passata ogni volta per la sostituzione dell'esile specillo di analisi minute e pedanti, aridamente elencatorie o descrittive, con bisturi e scalpelli capaci di affondare nel corpo dei testi nel loro valore di testimonianza di civiltà e di popoli, di ideologie e identità, di protocolli e cerimoniali sociali. Puntando, così, anziché sui tempi brevi o medio-brevi dell'evoluzione linguistica, scanditi meccanicamente dai passaggi lineari della grammatica storica, sui tempi lunghi o lunghissimi della conservazione culturale.



Simonetta Fiori

Alberto Asor Rosa: «Il mio geniale e ironico compagno di scrivania».

«la Repubblica», 6 gennaio 2017

Un'amicizia intellettuale nata alla Sapienza: Asor Rosa ricorda De Mauro. «Aveva il sentimento dell'amicizia. Aveva la capacità di sentire le cose.»

Quando muore un amico è difficile trovare le parole. Al telefono Alberto Asor Rosa fa fatica, l'emozione del ricordo a tratti sovrasta il ragionamento distaccato. Quasi coetanei, lui e Tullio De Mauro hanno attraversato insieme mezzo secolo di storia culturale. «Compagni dello stesso banco» diceva spiritosamente De Mauro alludendo a un periodo alla Sapienza in cui da professori erano costretti a condividere la stessa scrivania e dunque ad alternare la seduta. «Ci siamo conosciuti negli anni Cinquanta all'università di Roma: Tullio allievo del grande linguista Antonino Pagliaro, io di Natalino Sapegno. Mi sembrava più scafato di me: giovanissimo e già autorevole.»

Politicamente eravate distanti.

Sì, io stavo con i socialcomunisti di Rinascita, mentre Tullio partecipava all'Unione goliardica di orientamento liberaldemocratico. Ma questa differente radice politica non ci ha impedito negli ultimi anni di arrivare a conclusioni simili.

Quali?

Che forse ci eravamo fatti troppe illusioni sulle sorti del paese e molti dei nostri sforzi sono risultati vani.

Il libro che ne rivelò il profilo intellettuale fu nel 1963 la «Storia linguistica dell'Italia unita». Si ricorda che impressione le fece?

Tullio aveva appena trentun anni. Me lo diede da leggere in dattiloscritto. Io ebbi la netta impressione di trovarmi tra le mani una di quelle opere che cambiano il «sistema». Fino a quel momento le storie linguistiche erano storia dei cambiamenti interni alla lingua, sul piano sintattico, grammaticale e logico. Il De Mauro studioso proietta questa storia sulle vicende reali degli italiani. E se i suoi predecessori prediligevano lo studio della lingua colta, Tullio ha sprofondato la sua analisi nel parlato quotidiano.

Un interesse non solo intellettuale. Lingua, istruzione e democrazia sono questioni intrecciate.

Ed è stato anche questo un tratto della sua grandezza. Non si è limitato a un ragionamento teorico, approfondito poi con gli studi su Saussure. Ma tra gli anni Sessanta e Settanta diede vita a numerosissime iniziative come il Cidi – il centro degli insegnanti democratici – che miravano a un processo di reale alfabetizzazione della nazione. E quando alcuni obiettivi sono stati raggiunti, ci ha messo in guardia dalle storture di questo processo.

Come professore aveva tratti di straordinarietà. Sorprendeva che un intellettuale della sua fama – divulgatore in Italia dell'opera di Wittgenstein – affidasse agli studenti compiti scritti per casa che poi correggeva con una celerità inaudita.



È stato unico anche come collega. In genere le personalità accademiche si guardano l'un l'altra con sospetto, con antagonismo o agonismo. Con Tullio non è mai capitato.

«Compagni dello stesso banco» diceva lui.

Per un periodo, ci trovammo a dividere la stessa scrivania alla Sapienza in una stanza affollata di professori. Alleggerì il disagio con il suo senso dell'umorismo.

Molto ironico, con un tratto lievemente malinconico.

Tullio ha subito molti lutti familiari, tra cui quello del fratello Mauro, il giornalista ucciso dalla mafia. Ma non amava parlarne. Allo humour

corrispondeva un tratto complementare che è la riservatezza.

Era molto legato alla famiglia.

Sì, alla prima moglie Annamaria Cassese, da cui ebbe Sabina e Giovanni. Ha seguito i figli con amore e discrezione, gioendo per il successo di Giovanni direttore di «Internazionale». La sua vita negli ultimi vent'anni è stata rischiarata dal rapporto profondo con la seconda moglie Silvana Ferreri.

Cosa le mancherà dell'amico?

Tullio aveva il sentimento dell'amicizia. Aveva la capacità profonda di sentire le cose, oltre a capirle.

In genere le personalità accademiche si guardano l'un l'altra con sospetto, con antagonismo o agonismo. Con Tullio non è **mai** capitato.

Franco Giubilei

L'allarme della Romagna: «Le balere stanno morendo».

«La Stampa», 7 gennaio 2017



Uno dopo l'altro chiudono i locali che hanno fatto la storia del ballo. E il sindaco di Riccione destina al liscio l'ex discoteca della lap dance

Quanta musica è scorsa nelle balere romagnole lo sa solo il dio del liscio, ma oggi che i locali storici chiudono uno dopo l'altro, per invecchiamento naturale del genere e concorrenza spietata dei balli latini, la tradizione vacilla e gli aficionados faticano sempre di più a trovare piste dove scatenarsi in valzer e mazurche. Lo scorso aprile è venuto meno il Kursaal di Cervia, dichiarato fallito dopo peripezie finanziarie, solo l'ultima di una lunga serie di balere finite in cattive acque in tutta la Romagna mentre a Bologna, non lontano dal cuore danzante della Riviera, sono mancati almeno cinque locali negli ultimi dieci anni. Considerata l'importanza conquistata dal genere nell'immaginario popolare grazie anche al suo gran sacerdote Raoul Casadei, autore di formidabili exploit planetari negli anni Settanta con pezzi come *Romagna mia* e fondatore di quel tempio del ballo che era la Ca' del liscio, ci sono buoni motivi di preoccuparsi per la sopravvivenza di quel che sembrava

diventato un pilastro del panorama pop nazionale, oltre a rappresentare un riuscito esempio di divertimento intergenerazionale.

I motivi del declino, sopravvenuto gradualmente dopo i fulgori degli anni Settanta-Ottanta, sono legati alla stanchezza di un genere ormai ripiegato su sé stesso mentre da anni continuano a imperversare i suoi nemici giurati: salsa, merengue e, per i ballerini più sofisticati, l'aristocratico tango. Qualcuno tenta di correre ai ripari con iniziative come la notte del liscio, organizzata l'estate scorsa in Riviera e pronta al bis per la prossima, oppure dedicando nuovi spazi al ballo che per oltre un secolo ha furoreggiato in tutta la regione fin da quando le balere erano smontabili e venivano allestite volta per volta nelle aie delle fattorie o nelle sagre di paese. Poi ci pensò Carlo Brighi, detto «Zaclèn», infaticabile suonatore di violino, a mettere su una struttura stabile verso la fine dell'Ottocento costruendo vicino a casa sua la

Sono luoghi difficili da gestire e reggere, specie in questo periodo. **C'è una generazione che invecchia**, ma che non per questo si sottrae al divertimento.



vera nonna di tutte le discoteche a venire, il Capannone, la prima balera della storia.

Nel dopoguerra il liscio ha continuato a far danzare i nostri nonni nelle feste dell'Unità di ogni ordine e dimensione, dove tuttora non manca mai uno stand balera, sia pur sempre più inquinato, musicalmente parlando, dai nuovi balli di coppia di matrice sudamericana. Finché Raoul Casadei non raccolse lo scettro dello zio Secondo, fondò l'Orchestra spettacolo e diede una casa monumentale al liscio. Oggi, per porre un freno all'agonia di un genere allo stremo, il sindaco di Riccione Renata Tosi ha pensato di destinare al liscio un'ex disco lap dance che era

stata sequestrata dal tribunale per evasione e infiltrazioni oscure: «Vogliamo coinvolgere le orchestre per serate dove trovino divertimento le persone di una certa età. Credo sia bene tutelare questa tradizione, anche perché l'over sessantacinque è un turista molto interessante per noi. E poi questi sono elementi identitari molto importanti, che vanno rinvigoriti».

Quanto alle ragioni della crisi delle balere, il sindaco di Riccione ha la sua idea: «Sono luoghi difficili da gestire e reggere, specie in questo periodo. C'è una generazione che invecchia, ma che non per questo si sottrae al divertimento».

Marino Niola

Carissimo taccuino

«la Repubblica», 7 gennaio 2017



I millennial non rinunciano a blocchetti e ad altri oggetti cartacei. La carta tiene nonostante la digitalizzazione della vita

Il tablet avanza ma il taccuino non arretra. Smentendo tutti i pronostici che lo davano per spacciato e scommettevano sul declino di agende, quadernetti, notes e altri oggetti cartacei. È quanto emerge da un [servizio](#) uscito nei giorni scorsi sul «Financial Times» che ha analizzato preferenze, abitudini e strumenti di lavoro di un gruppo di millennial in carriera.

Sorpresa! I nativi digitali sono attaccati come cozze a blocchetti, calepini, album. Carte ricercate, riciclate, colorate, stondate. Veri e propri oggetti transizionali, cult e cool, da cui i figli della rete non si staccano nemmeno per un momento.

Insomma diari e planner vendono cara la pelle. Anzi carissima visto che il prezzo di un'ambitissima Soho, con copertina di agnello crossgrain e carta featherweight azzurra con bordo oro, può superare tranquillamente le centosessanta sterline. Ancora più esclusiva la Cosmic, foderata di vitello verde e con riproduzione traforata del planisfero, che arriva a 385 euro. Ma vanno alla grande anche quelle con rilegatura rigida, meglio ancora se di mogano o di pino pregiato. Come il notebook Slab Lined formato A6 di cui la famosa columnist Lisa Pollack va fierissima. «Alle riunioni molti lo scambiano per un pezzo di legno» ironizza, senza riuscire a nascondere un certo compiacimento.

Quelli che amano il cheap and chic vanno da Muji, le cui penne minimal sono un inno all'abbondanza

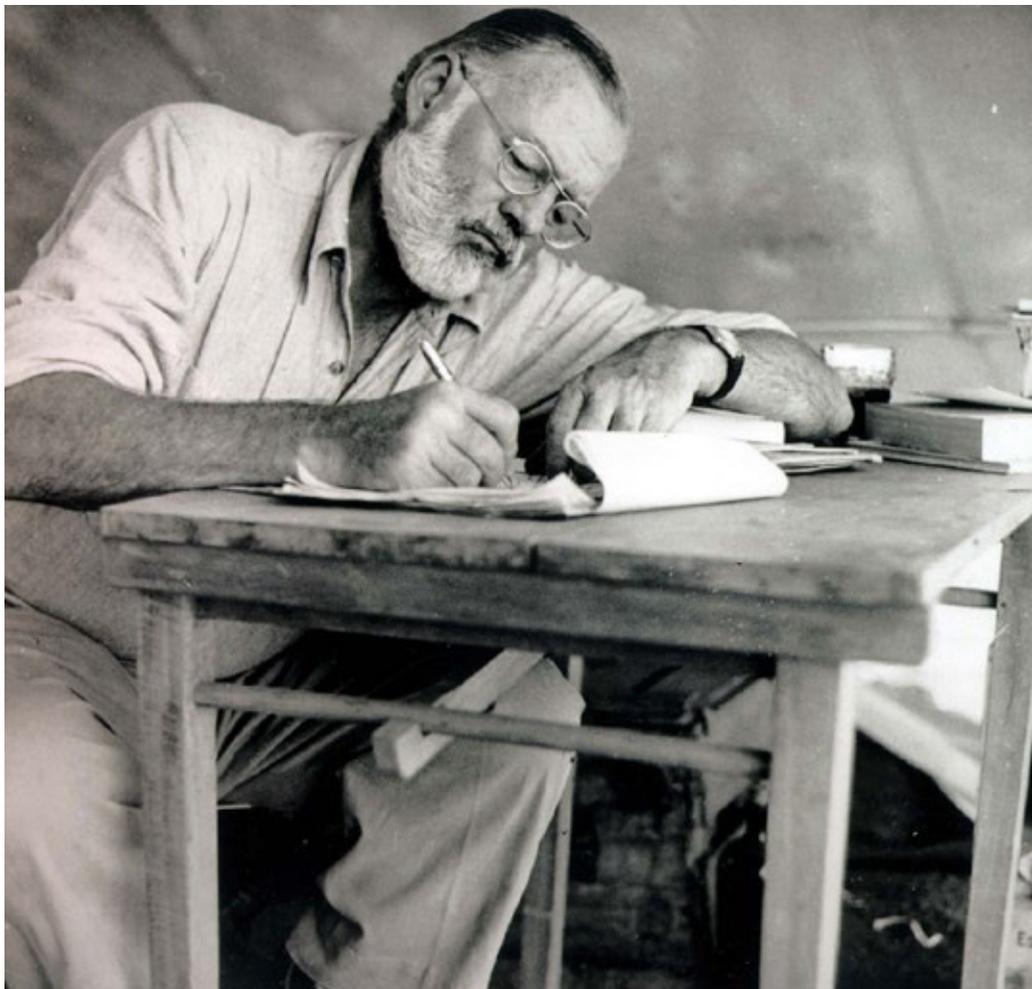
frugale. Soprattutto la 0,5 nera prediletta da Efe Cakarel, chief executive di Mubi, un'azienda di servizi cinematografici in streaming. Ancor più mitica però è la 0,35 con inchiostro celestino pallido, amatissima dalle creative. Oppure vanno a caccia di Rhodia, i leggendari pads arancione che vantano una lunga schiera di addicted eccellenti. Fra questi Jane Rosenthal, ideatrice con Robert De Niro del Tribeca Film Festival, lo scrittore Michel Houellebecq e il regista Francis Ford Coppola che ogni volta che si trova a Parigi va a farne incetta.

Discorso a parte merita Moleskine, che della cartoleria chic è l'emblema planetario. È stato nel taschino di mostri sacri come Sartre e Hemingway. Ma a farlo entrare nella mitologia contemporanea è stato Bruce Chatwin, il più dandy degli scrittori giramondo che nel suo capolavoro *Le vie dei canti*, racconta della gloriosa papeterie di rue de l'Ancienne Comédie, a due passi da Saint-Germain-des-Prés, dove andava a fare letteralmente aggrottaggio di quei preziosi quadernetti con copertina nera ed elastico. Adesso il notes più storyteller di sempre parla italiano e la sua profetessa è Maria Sebregondi, ribattezzata «mamma Moleskine», che già negli anni Novanta aveva intuito in anticipo le passioni e le ossessioni della futura creative class, l'avanguardia colta ed estetizzante della nuova economia della conoscenza.

I quaderni con la copertina blu, le due matite e il temperamatite (un coltello da tasca era uno spreco eccessivo), i tavolini di marmo, l'odore del primo mattino, con i camerieri che lavavano e spazzavano il pavimento, e la fortuna: non ti occorreva altro.

Insomma, la carta tiene nonostante la digitalizzazione della vita. E ad andare in controtendenza è proprio l'élite 2.0. che vive la penna come prolungamento fisico della mente e il taccuino come strumento per disporre le idee, per metterle a sistema. Del resto lo dice la parola stessa che deriva

dall'arabo *taqwim*, cioè «fare ordine». In fondo annotare sul foglio, schizzare, disegnare serve a dare corpo e ritmo ai pensieri. A non lasciarsi sfuggire, a fissarli. Salvandoli dal flusso ininterrotto del pantano digitale. Un antidoto solido contro la memoria liquida.



Ermanno Paccagnini

Manca una luce per squarciare il buio

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 8 gennaio 2017

Manca l'utopia: l'assillo, il dilemma, l'interrogazione, la domanda del «possibile». Alla narrativa italiana serve uno sguardo verso l'altrove

Non è molto tempo che da uno scrittore ho sentito lamentare la forte predominanza che nella narrativa italiana attuale ha la rappresentazione del reale rispetto al fantastico. Dove, beninteso, per fantastico il riferimento andava a quella tradizione che poteva ben essere riassunta nell'antologia continiana *Italie magique*. E credo sia un po' questa la dicotomia che regge l'andamento di una narrativa italiana capace di offrire anche buoni risultati in entrambi i campi; anche se sempre più di frequente si nota un cedimento sul piano della «parola scavo», sacrificata a trame, costruzioni, denunce.

Ciò che invece mi pare davvero deficitario è quanto consegue al muoversi in queste due contrapposte tipologie, peraltro dettate dalle realtà che stiamo vivendo: ossia uno sguardo che sappia andare oltre la semplice rappresentazione. Manca nella narrativa di oggi l'utopia: intendendo con tale termine l'assillo, il dilemma, la domanda del «possibile». Di una «alterità». Non quindi qualcosa che divenga oggetto di narrazione, ma che si faccia sostanza stessa della narrazione. Utopia come quel «non luogo» tale solo perché non visibile, sfuggente, da cogliere e tradurre in una parola la cui pregnanza sia in grado di squarciare il buio; quello che ogni vero autore vive e porta in sé come demone, e che spesso deposita inconsciamente nella sua scrittura notturna. E quello che ogni realtà circostante sa così ben celare. Utopia

come condizione stessa del narrare, in quanto interrogazione, dubbio, macerazione: mai però esibita, in quanto consustanzata nella parola narrativa.

È quel passaggio attraverso il quale non si vivono gli atteggiamenti di moralità, o addirittura di moralismo più o meno mascherato, talora narrativamente compiaciuto, che sostanziano e assai spesso ingolfano le tante narrazioni che hanno per oggetto la realtà (di ieri, di oggi, di domani). Al contrario, è un passaggio che richiede all'origine una dimensione etica: di un'etica del dolore come della gioia, della sofferenza come della salvezza, o dell'abbattimento quando questa non intervenga. Utopia come etica del disvelamento, in quanto dovere di verità. Anche di una verità negativa. Di una verità da ignominia. Utopia come «luogo» della autenticità e dei conti che ci si trova a fare col suo venir meno, così come di fronte alla personale perdita di innocenza. E intendo ovviamente qualcosa di assai più profondo della verità oggettiva. Quel qualcosa che sappia andare oltre e disseminare nel testo quanto possa alimentare anche il lettore. Perché utopia diventa il «non luogo» nel quale si annidano certe domande essenziali che spesso spaventano il solo pensarle; persino il solo sospettare che possano esistere. Domande rinviati a quelle «ragioni ultime» che sono però le ragioni del confronto quotidiano quando la penna intende scardinare e perforare la realtà, così ridonando un «nuovo mondo» [...].

Costanza Rizzacasa D'Orsogna

454 (serie tv) x 366 (giorni)

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 8 gennaio 2017

Nell'anno appena concluso l'industria televisiva americana ha battuto un record che nel 2017 sarà superato, in attesa dell'inevitabile ma non immediata frenata

Lo confessava giorni fa, nel compilare la lista delle serie più belle del 2016, il critico tv di «The New York Times» James Poniewozik: «L'idea che io possa guardare tutta la tv là fuori, per non dire selezionare le dieci serie più importanti, è fantasia. Perciò ho barato». Il 2016 è stato l'ennesimo anno record, negli Stati Uniti, per la produzione di serie originali *scripted* (quelle che seguono una sceneggiatura): 454 in onda tra tv, cavo e on line, a partire da una stima di Fx Networks. Il 71% in più rispetto al 2011, il 137% in più del 2006. Esplosione determinata dallo streaming: +1450% in cinque anni. «Il picco» spiega Julie Piepenkoter, capo dell'ufficio studi Fx «resta lontano. Nel 2017 supereranno le cinquecento serie. E il trend continuerà per iniziare a frenare nel 2019». Il rallentamento è già iniziato: nel 2016, i grandi network e le tv via cavo hanno prodotto tredici serie in meno del 2015 (pur se investendo al contempo nello streaming con servizi come Cbs All Access e Hbo Now). La bolla [...] è una realtà, la contrazione inevitabile. I volumi sono tali, avverte John Landgraf numero uno sempre di Fx, che non si riesce più a distinguere tra una grande serie e una mediocre. Un sondaggi di «Forbes» mostra lo stress dei telespettatori. Addirittura, c'è chi ammette di guardare Netflix nella doccia. L'incubo, per la tv tradizionale, ha un nome: *television deficit financing*. Modello superato ma che è lo stesso di vent'anni fa, quando di serie

se ne producevano un quarto: finanziarle in parte in deficit, scommettendo su un appetito che non c'è né in *syndication*, perché gli spettatori non vogliono più repliche ma serie nuove, né a livello internazionale, dove i grandi compratori non acquistano più pacchetti ma singole serie. Gli studios sono così costretti a produrre di più per coprire il deficit. La base di ogni bolla.

Nel 2017 Netflix spenderà sei miliardi di dollari portando a oltre mille ore la programmazione originale. Amazon ne investirà quattro, cinque l'anno. Livelli secondi sono a Disney, Nbc e Espn, e che costringono i network a rincorrerli. Prima di Netflix, infatti, una tv via cavo poteva riempire il palinsesto di repliche e fare buoni ascolti. Ma coi big dello streaming che sfornano un fuoco di fila di serie di qualità, da *Stranger Things* al Golden Globe 2016 *Mozart in the Jungle*, non è più sufficiente. Perfino nelle sitcom: i vecchi episodi di *Full House* sono trasmessi da Nickelodeon ma il sequel è disponibile solo su Netflix. Così, tra il 2013 e il 2016, il costo della programmazione non sportiva dei canali Discovery è salito del 55%, e l'azienda si è lanciata nelle serie *scripted*. Le miniserie *Harley and the Davidsons* è un successo ma per quasi tutti i network, nel 2015, ai maggiori investimenti sono corrisposti margini di profitto minori. E non sempre rincorrere i talenti funziona. Mentre Bret Easton Ellis debutta

alla regia sull'app Fullscreen, la miniserie di Woody Allen su Amazon è un flop.

«Il timore, per gli investitori,» spiega Doug Creutz, analista di Cowen & co. «è che invece di arginare l'emorragia di ascolti o spingere la pubblicità, la spesa diventi la zavorra dei profitti». Se *The Walking Dead* (Amc), la serie più vista nella fascia 18-49 anni, che conta per il 20% della pubblicità, perde il 25% degli ascolti rispetto al 2015; a sorprendere, per uno studio di Vulture, è la velocità con cui il pubblico abbandona serie molto più recenti. Lo spin off *Fear the Walking dead* perde il 50%, *Better Call Saul* il 42%. In Borsa Amc crolla di oltre il 33%. Ma non ride nessuno: *Empire* (Fox): meno 40% di ascolto, *Quantico* (Abc) lo stesso. La rapidità con cui oggi ci si stanca di una nuova serie pone un rischio elevato, visto che gli studios iniziano a guadagnare dal rinnovo.



Altro grande timore è che al primo calo in Borsa Amazon e Netflix corrano a falciare la spesa. «Miliardi pompati nell'ecosistema. Se uno di loro fallisse, ne soffriremmo tutti» confida un insider a «Variety». E Eric Schrier, capo dei programmi Fx, aggiunge: «Un'ora di serie costa ormai cinque milioni di dollari, molte spendono di più (*The Crown*, tredici milioni a episodio). Ma un sacco sono in perdita, e gli azionisti presenteranno il conto».

C'è anche un problema di qualità. Se negli anni Duemila le serie erano diventate, al contrario del cinema, luogo di rivincita della bella scrittura, la corsa a produrne centinaia spinge a adagiarsi sugli effetti speciali, com'è evidente dal boom di adattamenti di fumetti (sei al debutto nel 2017). Con una media di dieci episodi a stagione, poi, 454 serie sono 4540 puntate. E a scriverle non ci sono autori bravi a sufficienza. Sarà un caso che mentre nel 2016 lo streaming si presentava ai Golden Globe con quattordici nomination, oggi 8 gennaio sono dieci e concentrate su pochissimi titoli? Certo, il vero successo di una serie è dato dagli ascolti, ma Netflix e Amazon non li rendono noti. Nei giorni scorsi, Vulture ha pubblicato un'inchiesta su mancanza di trasparenza e «concorrenza sleale» di Netflix in una Hollywood dove anche a uno starnuto corrisponde un dato Nielsen: «Non solo i media, ma gli stessi studios non vengono messi a parte degli ascolti». E certo, i profitti di Netflix non derivano dalla pubblicità, ma gli ascolti determinano anche il valore monetario di una serie, e di chi ci lavora. Come quando il cast di *Friends* riuscì a farsi pagare un milione di dollari a episodio da Nbc.

Sarà poi così vero che nello streaming c'è spazio per tutti? Le ultime stime su Netflix danno 118 milioni di utenti globali al 2021, con l'internazionale al 56%. Ma a dicembre Amazon video è sbarcata in 242 paesi e territori, a prezzo inferiore. Se i due sono complementari in mercati sviluppati come gli Usa, che accadrà in paesi con una capacità di spesa pro capite minore? In India, per esempio, scommettono su Amazon.

Qualcosa è già cambiato. Dopo appena un mese Amazon ha cancellato *Good Girls Revolt*, sequel al femminile di *Mad Men*. Mossa che sorprende, sia

per le buone recensioni sia perché lo streaming dà in generale due stagioni per far presa sul pubblico. È l'essenza del *binge watching*: guardi una serie quando e quanto vuoi. Così Amazon invece mutua la strategia dei vecchi network. C'è un altro timore, nota Andrea Scrosati, executive vice president programming di Sky Italia (Ceo è Andrea Zappia): «Una decina di anni fa, gran parte della spesa era sull'*unscripted*. Con la perdita di appeal di reality e talent, i network si sono riposizionati sulle serie. Ma al primo nuovo show di successo, parte di quelle risorse tornerà a equilibrarsi».

Non siamo lontani. Una delle cinque serie di ritorno non sportive a crescere nell'ultima stagione è il reality *The Bachelor*. E quest'anno Netflix debutterà con venti serie unscripted, tra le quali il talent sportivo *Ultimate Beastmaster* di Stallone. Per Scrosati, comunque, dopo il 2019 l'appetito per serie di qualità non finirà: «Chi sarà in grado di sviluppare un modello produttivo alternativo a quello degli studios americani avrà grandi opportunità. Come quello europeo, non legato agli obblighi statunitensi di

Se negli anni Duemila le serie erano diventate, al contrario del cinema, luogo di **rivincita della bella scrittura**, la corsa a produrne centinaia spinge a adagiarsi sugli effetti speciali.

volumi e uscite. In particolare l'Italia, considerata oggi uno dei luoghi della tv di qualità grazie a un ecosistema produttivo finalmente di livello internazionale». *The Young Pope*, al via negli Usa il 15 gennaio, ma anche *I Medici*, coprodotta da Lux Vide con Big Light e Wild Bunch. «L'errore clamoroso sarebbe tradire la fiducia con prodotti di scarsa qualità o esaurire la vena creativa.»



Marco Belpoliti

Vita da copertina

«Robinson» di «la Repubblica», 8 gennaio 2017

Dai disegnatori come Steiner e Munari, che negli anni Cinquanta regalano al libro un valore aggiunto, agli anni Settanta quando i volumi diventano merce, fino a oggi

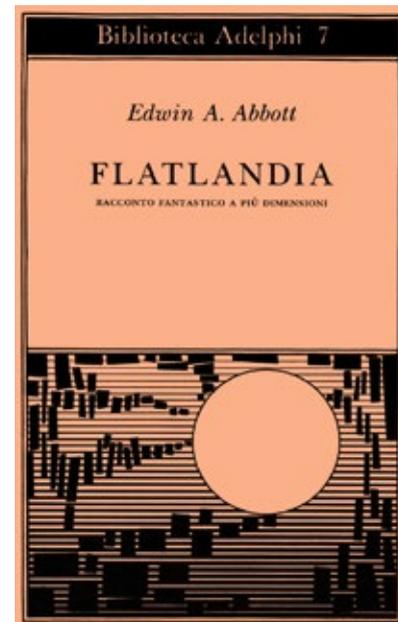
«Il libro è sempre stato visibile» ha scritto Fernand Braudel, ma è solo quando da «copertura di tela e cartone» (definizione del Tommaseo-Bellini, 1865) diventa manifesto del contenuto interno che le copertine assumono un significato specifico. Il libro parla sulla sua superficie. In Italia questo comincia davvero nel 1945, nel momento in cui l'oggetto visivo libro diventa autonomo rispetto al messaggio contenuto all'interno. La copertina si carica di valori simbolici sia nella prima come nella quarta. Nasce allora il grafico redattore, che si deve misurare con quella che Giovanni Anceschi ha definito la traduzione da un sistema (la scrittura) a un altro (l'immagine). I fondatori del mestiere di graphic designer sono Albe Steiner, collaboratore di Einaudi, Zanichelli, Bompiani, Feltrinelli; Bruno Munari per Bompiani e Einaudi; quindi Max Huber, Luigi Veronesi e Egidio Bonfante. C'è anche una donna: Anita Klinz per il Saggiatore. La loro cultura visiva si è affermata sulle avanguardie storiche e la Bauhaus. «La copertina firma di fatto il contenuto» scrive Aldo Colonetti; lo stesso grafico redattore diventa un autore. Aiuta tutto questo l'emergere nella editoria italiana delle collane come «immagine coordinata»; ad esempio i Coralli di Einaudi o il Nuovo Politecnico, sempre Einaudi, opera di Munari. Negli anni Sessanta il mercato del libro è segnato dal dominio della saggistica, effetto della scuola di massa. Nei due decenni

seguenti la grafica editoriale gode di una vera e propria autonomia rispetto al resto dell'industria culturale. Come esempio del dominio del brand si pensi alla Feltrinelli, e al lavoro di Massimo Vignelli e di Bob Noorda. Emerge l'art director.

Alla fine degli anni Settanta il libro diventa sempre più una merce, e anche la grafica risente di questo. Visivamente la pop art, il Sessantotto e la mescolanza



dei linguaggi determinano un ulteriore cambiamento di stile. La contemporaneità prende il sopravvento e, come aveva pronosticato Munari, la copertina diventa il manifesto del libro, il suo strillo. Ci sono a quel punto due modelli: uno forte e uno debole. Nel primo caso Adelphi, che non ha un grafico autore, ma solo un ufficio interno, con cui collaborano Roberto Calasso e Luciano Foà; si fonda su un'immagine centrale e sull'alternarsi dei colori di fondo; la sua gabbia è stata suggerita da Michele Ranchetti, traduttore di Wittgenstein, storico delle religioni, a partire da uno schema di Aubrey Beardsley, illustratore inglese dell'Ottocento. Oppure la Boringhieri di Enzo Mari, dove dal 1965 il designer milanese ridisegna tutti i libri usando l'arte cinetica da cui proviene. L'altro modello, quello debole, è incarnato da due colossi, Mondadori e Rizzoli, che s'avvalgono d'illustratori come Ferenc Pintér o John Alcorn, senza definire uno stile proprio. In ogni caso la grafica stessa si trasforma da forma in contenuto: veicola sé stessa. L'art director, regista occulto, utilizza di volta in volta grafici o illustratori differenti. L'innovazione verrà allora dalle piccole case editrici: e/o con Sergio Vezzali, o Giovanni Lussu per i libri dell'Unità e Carocci. Più di recente ci sono grafici autori come Matteo Bologna per Rizzoli, Mario Piazza per Einaudi (ha ridisegnato i tascabili), Riccardo Falcinelli (minimum fax, Einaudi, Sur, Carocci, Laterza) oggi il più attivo. Dalla fine degli anni Novanta dominano gli uffici marketing e i grafici sono esterni; non vengono più valorizzati dalle case editrici, che si somigliano sempre più dal punto di vista grafico: tanti nomi di tanti studi. Un'eccezione è stata per vari anni Guido Scarabottolo col suo lavoro per Guanda. E le donne? Nella mostra del 2013 alla Triennale dedicata alla grafica italiana ce ne erano solo tre esposte. Le copertine sono un universo decisamente maschile.



Nel 1945 l'oggetto visivo libro diventa autonomo rispetto al messaggio contenuto all'interno. La copertina si carica di **valori simbolici** sia nella prima come nella quarta.

Luca Serianni

Un linguista democratico

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 8 gennaio 2017



Luca Serianni ricorda Tullio De Mauro, il grande linguista che ha segnato in modo indelebile la cultura italiana dell'ultimo cinquantennio

Di poche personalità si può dire, come di Tullio De Mauro, che abbiano segnato in modo indelebile la cultura italiana dell'ultimo cinquantennio. E lo si può dire senza timore di incorrere nel rischio di una celebrazione postuma, cedendo alla pur comprensibile retorica della circostanza.

De Mauro è stato prima di tutto un linguista, un grande linguista. L'opera di maggiore risonanza internazionale, una risonanza riconosciuta dalle numerose lauree honoris causa, è forse l'edizione, con un ricco commento, del *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure (1962), il testo che espone, con la chiarezza e l'affabilità di un docente che parla ai suoi studenti, i principi dello strutturalismo: ossia di un indirizzo che ha segnato il Novecento euroamericano, non solo nella linguistica ma anche in diverse altre scienze umane, dalla storia all'antropologia alla critica letteraria. Ho sempre pensato che lo stile espositivo di Saussure, tutto proiettato sull'interlocutore e alieno dall'autocompiacimento dell'intellettuale, fosse un tratto che accomunasse Saussure e il suo interprete: davvero i grandi, le «persone che vagliono molto – come diceva Leopardi – hanno le maniere semplici».

L'opera che in Italia ha segnato uno spartiacque, tra un prima e un poi, è la *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963). Per la prima volta un tema di stretta pertinenza linguistica, l'evoluzione dell'italiano (anzi: la

costruzione di un italiano, nel quadro estremamente frammentato e pluridialeale del tempo), viene affrontato con ampio ricorso alla demografia e alla statistica e dunque a scienze che fino a quel momento erano rimaste estranee all'orizzonte del cultore di studi latamente letterari. Le analisi quantitative dei fatti di lingua rappresentano una cifra caratteristica del suo profilo di studioso: *Parole e numeri*, come recita il titolo di una bella raccolta di saggi, curata insieme con la sua allieva Isabella Chiari e apparsa nel 2005. Ripubblicando in quello stesso anno due scritti di glottologia apparsi quasi cinquant'anni prima (sui casi greci e il nome del dativo), De Mauro osserva che in quelle pagine compaiono «molte cifre assolute e percentuali, molte tabelle, molti di quei numeri che non piacciono agli studenti delle facoltà umanistiche»; aggiungendo poi, con una punta di ben legittimo orgoglio, che quando quelle pagine erano state pensate «la statistica linguistica o meglio l'interpretazione linguistica dei dati statistici aveva mosso solo i primissimi passi», e solo fuori d'Italia.

De Mauro aveva una straordinaria curiosità intellettuale e la capacità (questa davvero rara) di adeguarsi ai tempi, in primo luogo attraverso il ricorso alle grandi risorse tecnologiche che si sono sviluppate soprattutto nel nostro secolo e che hanno cambiato, anche per gli umanisti, lo stesso modo di immaginare e di

concepire una ricerca scientifica, non solo quello di svolgerla. Di qui la descrizione del lessico di una lingua attraverso l'indicazione delle frequenze d'uso e l'individuazione del vocabolario di base, ossia di quelle parole che ricorrono più spesso in qualsiasi produzione orale e scritta. È uno dei principi che ispira il *Grande vocabolario italiano dell'uso* (1999) che, con i suoi duecentocinquantamila lemmi, tutti marcati in base al livello d'uso (a seconda che appartengano al lessico fondamentale, a quello tecnico-specialistico, regionale e così via), è il più ampio repertorio esistente dell'italiano contemporaneo.

Una parte non secondaria delle sue energie intellettuali è stata spesa in direzione della scuola: quella frequentata da bambini e adolescenti, certo, ma anche quella che dovrebbe coinvolgere quegli adulti privi di un'istruzione adeguata e a forte rischio di regressione sia quanto a comprensione delle informazioni contenute in un testo scritto sia, e a maggior ragione, nella capacità di argomentazione, anche elementare: la literacy e il problem solving degli anglosassoni. Nel 1973 l'impulso di De Mauro è stato decisivo nel promuovere l'attività del Giscl (Gruppo di intervento e studio nel campo dell'educazione linguistica) e il suo nome resta legato alle *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica* (1975), vigorosa affermazione di principi civili ancor prima che pedagogici, che ebbe ampie ricadute negli insegnanti del tempo. Tra queste tesi c'è anche l'idea di dare concreta applicazione all'articolo tre della Costituzione, là dove si parla di uguaglianza dei cittadini «senza distinzione

di lingua», in riferimento sia alle lingue minoritarie (De Mauro fu l'ispiratore di una legge del 1999 che diede concreta tutela alle minoranze linguistiche storiche) sia alla deprivazione linguistica, per carenza di cultura, da parte di italofoeni nativi. Ancora di scuola, un impegno mai dismesso, De Mauro era tornato a occuparsi in seno all'Accademia dei lincei, come attivo membro del consiglio scientifico di una fondazione che si propone di rinnovare la didattica di italiano, matematica e scienze attraverso regolari e capillari incontri con gli insegnanti: una strada dunque, anche per il ponte lanciato tra discipline letterarie e scientifiche, ben demauriana.

L'attività di studioso si è sempre accompagnata in lui a quella di intellettuale attivo, e potremmo proprio dire militante. Presidente della fondazione Bellonci, legata al premio Strega, il più importante premio letterario per la narrativa italiana, De Mauro ne aveva rinnovato gli indirizzi, cercando di far sì che la lettura diventasse sempre più un'abitudine condivisa.

Ma, per chi abbia avuto con lui una lunga consuetudine come nel caso di chi scrive, è difficile separare la sua statura scientifica e intellettuale dallo spessore umano. Con la sua sorridente ironia e autoironia, in cui sembravano precipitare, in senso chimico, l'origine partenopea (era nato a Torre Annunziata nel 1932) e il lungo soggiorno romano; col rispetto e l'attenzione per l'interlocutore, chiunque fosse. Ed è impossibile non ricordare il suo sguardo, mobile e vivacissimo, quando parlava o ascoltava; e abituarti per davvero al fatto che non ci sia più.

De Mauro aveva una straordinaria **curiosità intellettuale** e la capacità di adeguarsi ai tempi, in primo luogo attraverso il ricorso alle grandi risorse tecnologiche che si sono sviluppate nel nostro secolo e che hanno cambiato, anche per gli umanisti, lo stesso modo di immaginare e di concepire una ricerca scientifica, non solo quello di svolgerla.

Francesco Guglieri

Meno accademia più editoria, ecco i nuovi intellettuali

«pagina99», 8 gennaio 2017



Sono scrittori e intellettuali sotto i quaranta anni, creano riviste radicali come «n+1» e «Jacobin», che vendono e creano dibattito. Accade negli Usa, e da noi?

«Gli altri si sono persi per strada. Qualcuno è nella tomba, qualcuno in manicomio, e qualcuno nel mondo della pubblicità» diceva dei suoi compagni di università Joe Gould, il senz'atletto newyorkese immortalato da Joseph Mitchell in due leggendari articoli di «The New Yorker» (poi raccolti nel libro *Il segreto di Joe Gould*, Adelphi). Joe se ne andava in giro, lui sì «perso per strada», a scroccare un pranzo e a compilare la sua monumentale e perduta «storia orale» della città di New York, ignaro di rappresentare una delle possibili risposte alla domanda: cosa facciamo di tuttata questa grossa massa di giovani sovrascolarizzati prodotti dall'università? L'accattonaggio è una risposta valida tanto negli anni Quaranta di Joe Gould quanto oggi, certo, ma non l'unica.

Un'altra, di risposta, potrebbe essere: fondare una rivista. Il risultato finale magari è lo stesso, una vita di stenti, ma non è detto: da qualche tempo, negli Stati Uniti, si parla di una rinnovata epoca d'oro delle riviste culturali, riviste di critica sociale, il più delle volte di sinistra, spesso radicale, che affrontano ogni argomento – dalla semiotica dei capelli di Donald Trump al mainstream globalizzato, dal Medio Oriente al debito studentesco – con gli strumenti raffinati della critica culturale e un inedito impegno. Inedito per gli Usa dei tempi recenti, ovviamente. Ecco, il punto è proprio

questo: le nuove riviste come «n+1» o «Jacobin», «Dissent» o «The New Inquiry» sono il prodotto di una generazione di intellettuali statunitensi, tutti sotto i quarant'anni, che, una volta preso il Ph.D (e dunque dopo un discreto numero di anni di carriera accademica), non considerano più l'università come lo sbocco lavorativo ed esistenziale naturale o anche solo più interessante.

Quello che da più parti si inizia a registrare [...] è il declino dell'intellettuale accademico e l'ascesa di un nuovo tipo di intellettuale pubblico. Si tratta di una piccola nicchia di scrittori e intellettuali (soprattutto) newyorkesi, è chiaro, ma il peso e l'influenza che queste esperienze hanno ottenuto in relativamente poco tempo li rende un caso di studio interessante. Va chiarito il contesto americano. È ormai da svariati decenni che l'università americana si è chiusa, anche fisicamente, nei suoi campus, alienandosi progressivamente dai luoghi della discussione pubblica: una tesi che già nel 1987 Russel Jacoby esponeva nel libro *The Last Intellectuals: American Culture In The Age Of Academe* registrando la scomparsa di voci capaci di parlare all'opinione pubblica come Edmund Wilson o Dwight Macdonald.

La necessità di pubblicare per fare carriera – o anche solo sopravvivere – in un ambiente sempre più competitivo porta alla conseguenza di scrivere unicamente all'interno del proprio limitato campo di

ricerca per un pubblico di pari altrettanto focalizzati e spesso con il medesimo orientamento intellettuale. Si finisce così per scrivere paper neostoricisti su riviste neostoriciste, decostruire a unico beneficio dei decostruzionisti o organizzare seminari femministi in cui decrittare i libri di Judith Butler. Così si allarga la frattura tra sinistra accademica e sinistra politica, le cui ricadute, temo, si possono anche leggere in controtuce nelle analisi delle ultime presidenziali: ad esempio quando si accusa il campo democratico di aver privilegiato i diritti individuali (legati alle singole identità, di genere, razza eccetera) a scapito di quelli universali (il lavoro, la disuguaglianza). Al di là di questo, però, il risultato oggettivo è che un simile ripiegamento dà vita, nel campo umanistico, a una pubblicistica altrettanto difensivista, chiusa

l'università è vista non più come un rifugio ma come un'istituzione in crisi. Questo a livello soggettivo: un piano, quello delle traiettorie individuali, ben raccontato da Keith Gessen, uno dei fondatori di «n+1» tra l'altro, in un romanzo del 2008, *Tutti gli intellettuali giovani e tristi* (Einaudi). A un livello oggettivo, invece, c'è la realtà di un settore che non è in grado di assorbire tutti i potenziali candidati che produce, né possono farlo completamente gli altri settori tradizionali per gli studiosi di humanities, come l'editoria, il giornalismo, o la pubblicità di cui parlava Joe Gould.

Non stupisce che una generazione iperformata e socialmente declassata tenda a radicalizzarsi un po'. In fondo è quello che è sempre successo – e, va detto, spesso con risultati assai più nefasti. «Quando gli

Quello che da più parti si inizia a registrare è il **declino dell'intellettuale accademico** e l'ascesa di un nuovo tipo di intellettuale pubblico. Si tratta di una piccola nicchia di scrittori e intellettuali (soprattutto) newyorkesi, è chiaro, ma il peso e l'influenza che queste esperienze hanno ottenuto in relativamente poco tempo li rende un caso di studio interessante.

sulla difesa della propria esistenza – che evidentemente si sente tanto incerta da doversi giustificare: ed ecco Martha Nussbaum che spiega (in *Non per profitto*, il Mulino) «perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica». Ma gli esempi che si potrebbero fare sono tanti (e ancora di più i loro equivalenti nostrani).

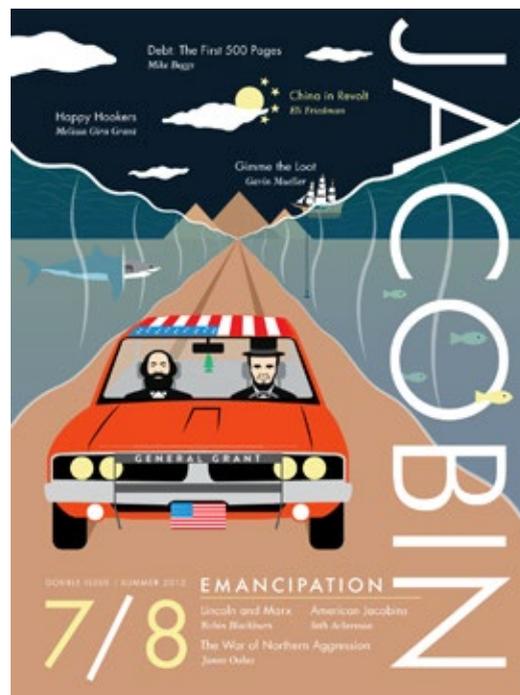
Allora è legittimo che un (più o meno) giovane fresco di dottorato si chieda se l'università è davvero il massimo a cui possa aspirare, se un sistema feudale come quello accademico (in un dipartimento, come nell'Inghilterra della Guerra delle due rose o in *Game of Thrones*, si è sempre «l'uomo di un altro uomo», come si diceva un tempo dei vassalli a servizio di un signore) è il contesto migliore per una vita intellettuale non umiliante o deprimente. Insomma,

intellettuali non possono fare nient'altro, fondano una rivista» scrisse Irving Howe nell'editoriale del primo numero di «Dissent»: era il 1954. Quello che è diverso dal passato è che molte delle riviste nate oggi riescono a sostenersi dal punto di vista economico quando non a godere di un certo successo di vendite: è come se avessero capito che l'impegno intellettuale non si corrompe quando si accompagna con un po' di spirito imprenditoriale adeguato al Ventunesimo secolo.

«Jacobin», una rivista marxista partita dai dormitori della George Washington University nel 2010, oggi ha ventimila abbonati alla versione cartacea e milioni di visite mensili al sito, più di ottanta gruppi di lettura per tutto il Nordamerica e una propria collana pubblicata da Verso; oltre una decina i dipendenti

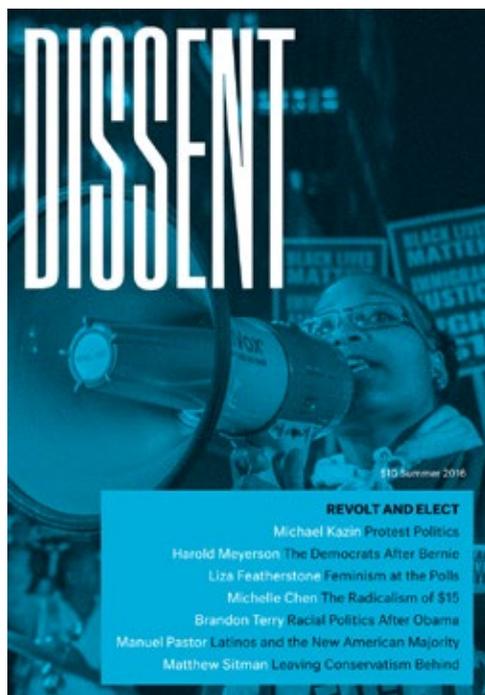
che guadagnano tra i trenta e quarantamila dollari l'anno. Il primo assunto, all'epoca, fu il direttore creativo, e in effetti si vede: dal punto di vista editoriale è una rivista moderna, innovativa, in un certo senso anche graficamente radicale, tutto l'opposto della tipografia penitenziale in voga nel settore. Introdurre un punto di vista di sinistra nel discorso mainstream «con ogni mezzo necessario», dice il fondatore Bhaskar Sunkara in un'intervista a «The New York Times», anche con una bella grafica o il gusto pop per la provocazione e la battuta – anche se personalmente non spingerei fino al punto di fare titoli alla «Vice»: «Jeremy Lin non è avido, sei tu che sei stupido».

Ma forse la rivista più famosa, già in un certo senso canonizzata, è anche la prima di questa «nuova ondata», «n+1». Fondata nel 2003 da un gruppo di intellettuali e scrittori, tra cui Keith Gessen, Benjamin Kunkel, Mark Greif, Chad Harbach e Marco Roth, si fa notare per i toni accesi e i giudizi sprezzanti che gli portano tanto riconoscimenti e lettori quanto critiche di elitismo da ragazzini privilegiati. Come in ogni educazione sentimentale e intellettuale che si rispetti, da Flaubert a oggi, a un certo punto deve esserci l'impatto con la Storia a fare da snodo fondamentale nella narrazione: per «n+1» è stato senz'altro il 2011 di Occupy Wall Street, quando la rivista divenne, in un certo senso, l'organo ufficiale degli accampati a Zuccotti Park e Gessen finì per farsi arrestare dalla polizia. O oggi l'elezione di Donald Trump. Ogni numero della rivista (è quadrimestrale) si apre con una



rubrica chiamata The Intellectual Situation in cui la redazione fa il punto sullo stato della discussione pubblica in quel momento. Quella dell'ultimo numero si intitola No President in cui il fall-out delle elezioni di novembre viene sintetizzato a un rifiuto totale di Trump: «Abbiamo ascoltato gli slogan come “Not My President”, ma la parola d'ordine dovrebbe invece essere “No President”. Già Trump “non è presidente” per conto suo, né negli atteggiamenti né nelle idee, ma dobbiamo essere noi a decidere di non avere un presidente. La lezione più

Quello che è diverso dal passato è che molte delle riviste nate oggi riescono a sostenersi dal punto di vista economico quando non a godere di un certo successo di vendite: è come se avessero capito che l'impegno intellettuale non si corrompe quando si accompagna con un po' di spirito imprenditoriale adeguato al Ventunesimo secolo.



preziosa per gli Stati Uniti di questo 2016 è che si può fare a meno di un presidente».

In Italia il legame tra università e discussione pubblica è stato storicamente più forte che negli Usa, per tutta una serie di ragioni e tradizioni – dalla formazione delle classi dirigenti al peso del Pci nell’organizzazione della cultura, a un’industria culturale delle dimensioni di una fabbrichetta nonostante fosse tacciata di essere la causa di tutti i mali. Dagli anni Novanta però le cose sono iniziate a cambiare: le riviste storiche hanno chiuso o si sono rattrappite

dentro nicchie sempre più ineffettuali, mentre l’università ha perso molta di quella capacità di far circolare in un contesto più ampio i saperi prodotti dalla ricerca: oggi «prodotto della ricerca» indica, nel burocratese dipartimentale, le pubblicazioni «pesabili» per i concorsi. Concorsi a lungo bloccati, tra l’altro, così come in generale le assunzioni necessarie al ricambio generazionale.

Meno posti, quindi, ambiti da sempre più candidati: il risultato è che fin dal dottorato un giovane avviato agli studi umanistici è spinto a pubblicare, lasciando ben poco tempo ed energia mentale a sviluppare una propria autonomia di pensiero. Fatto sta che, forse per la prima volta da anni, dall’università italiana, almeno per gli ambiti letterari, arriva molto poco capace di parlare a un pubblico non specialistico o di incarnarsi in una voce autorevole e interessante per la formazione dell’opinione pubblica. Fuori dall’università, per contro, le riviste più stimolanti e effervescenti che in questi anni sono nate, anche grazie al web, non sempre riescono ad aggregare esperienze e riflessioni più approfondite che necessariamente hanno bisogno di una fermentazione più lenta e maggiore specializzazione. Ma forse quello di cui si sente più la mancanza è la capacità di «fare rete» per unire esperienze e percorsi differenti in progetti sostenibili anche economicamente, capaci di far uscire dal recinto accademico i cervelli migliori in una «fuga per la vittoria» ad altezza di questi tempi tristi. Perché, ecco, «tomba, manicomio e pubblicità» non sono sempre l’unica possibilità.

In Italia dagli anni Novanta le riviste storiche hanno chiuso o si sono **rattrappite dentro nicchie** sempre più ineffettuali mentre l’università ha perso la capacità di far circolare in un contesto più ampio i saperi prodotti dalla ricerca.

Elisabetta Rasy

Io, la quinta sorella March

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 8 gennaio 2017

Memorie di una scrittrice da piccola: «Da bambina ho letto *Piccole donne* almeno cento volte, sempre ignorando che si trattasse di personaggi fittizi».

Non sapevo cosa fosse un autore e neppure cosa significasse il termine romanzo ma sapevo benissimo cosa voleva dire la parola libro: quando ero piccola non c'era ricorrenza o anche semplice visita di cortesia in cui qualcuno non mi regalasse dei libri. Forse era un'indicazione dei miei genitori, forse, negli anni Cinquanta, era un aspetto delle buone maniere nell'ambiente borghese della mia famiglia, forse ero io a chiederli (ma non mi sembra), comunque ero felicissima di riceverli. Il libro era una scatola magica dove il mondo appariva molto più interessante di quello che mi circondava. Amavo i libri prima ancora di saper veramente leggere perché mio padre, che aveva mantenuto negli anni uno spirito fanciullesco, adorava recitarmeli ad alta voce, interpretando i differenti personaggi. Approfittò del morbillo che presi in prima elementare per inscenare *I tre moschettieri*, scivolando con la voce da d'Artagnan ai suoi compagni, al cardinale e a Milady, e l'anno successivo, mentre ero a letto per non so quale altra malattia infantile, si buttò su *Vent'anni dopo*. Ma intanto avevo preso a leggere per conto mio, e dalla terza elementare in poi l'albero delle storie era diventato piuttosto folto. Ero una lettrice onnivora, ma avevo già i miei libri del cuore. Due in particolare: *Kim* di Kipling e *Tom Sawyer* di Mark Twain. Non pensavo che i libri fossero scritti o che le storie fossero costruite da qualcuno: Kim e Tom erano dei ragazzini con cui avevo fatto

una miracolosa amicizia e che mi davano fraternamente il permesso di entrare nel loro mondo. Io mi trovavo perfettamente a mio agio nell'America schiavista del Missouri, poi diventai precocemente antischiavista grazie al mirabolante sequel di *Tom Sawyer*, cioè *Huckleberry Finn*. Non sapevo che Hemingway avesse detto che tutta la letteratura americana moderna deriva da quel libro, ma Huck, come Tom, diventò un compagno fidato della mia prima infanzia, insegnandomi il senso della libertà e la vitalità della trasgressione. La figura però che amavo più di tutte era il ragazzino mezzo indiano anche se di fatto bianco che si aggirava, orfano sventatamente audace, per le strade polverosissime dell'India di fine Ottocento.

Quando ho riletto da grande *Kim* mi sono resa conto che non avevo afferrato quasi nulla della trama e del grande gioco diplomatico spionistico in cui il ragazzo si trova invischiato: tutta la storia mi sembrava uno splendido grande gioco in cui ero invitata a partecipare. Kim era il puro senso dell'avventura e trovavo del tutto normale che con il Lama andasse alla ricerca di un fiume sacro: i bambini hanno un senso innato della metafisica, per questo amano tutto ciò che esula dalla pura e semplice realtà. Tom, Huck o Kim erano americani e indiani ma anche cittadini del paese Twain o del paese Kipling, giacché sulla scatola libro c'era quel nome: l'autore insomma era il paese dove quelle figure tanto amate erano nate e vissute,

Jo, Meg, Betty e Amy, cioè le **sorelle March**, abitarono con me nella mia prima malinconica casa romana, ci abitarono più di qualsiasi altro vivente penetrasse in quelle mura.

e dunque anch'io per un po' diventavo cittadina del paese Kipling o Twain. Quanto all'epoca, non mi veniva mai in mente che il loro tempo fosse diverso dal mio. Era questo il grande gioco della lettura, spostarsi comodamente nel tempo e nello spazio senza trovarlo strano. Ma era anche possibile trasferirsi in un non-luogo e in un non-spazio: per esempio quello delle fiabe e quello delle leggende. Le mie fiabe preferite non erano quelle zuccherose delle principesse: mi dividevo con uguale passione tra le storie fantastiche e un po' sadiche, ma anche sentimentali e struggenti, di Andersen e il mondo arcaico e cupo di Luigi Capuana. Con loro scoprii che c'erano infanzie diverse, bambini di una povertà inimmaginabile ma anche un po' fatati, e che per una bella storia non era necessario un happy end. La leggenda che mi colpì di più invece era l'avventura di un principe che si allontana dal suo castello per un viaggio, ma mentre crede di viaggiare nello spazio viaggia nel tempo, e quando torna ritrova i suoi genitori e tutti gli abitanti della magione decrepiti e vicini alla morte. Credo fosse la trascrizione di un'opera di Victor Hugo fatta da Fernando Palazzi per la collana La Scala d'oro. M'impressionò tanto perché mi metteva di fronte a delle verità impensabili nell'infanzia: che i genitori possono invecchiare e morire, e che gli anni cambiano il mondo, che ai bambini sembra invece una scena immutabile.

Le basi della lettrice che sarei stata in futuro sono state poste in questo originario corpo a corpo con i libri, che stava formando in me due caratteristiche basilari dell'amore per la lettura: una certa capacità di concentrazione e un sia pure minimo desiderio di conoscenza. Ma si sviluppò in quei primi anni un altro elemento fondamentale dell'amore per i libri: il gusto. Cioè il proprio gusto. Ci sono libri bellissimi che non amiamo, e libri di modesta qualità che ci piacciono molto. Io per esempio non amavo per niente i libri

di Verne, che pure continuavano a regalarmi, e detestavo letteralmente i libri della contessa di Ségur, una pedagogica autrice francese, che una delle mie nonne si ostinava a farmi leggere, per giunta in lingua originale visto che il francese lo studiavo a scuola. La protagonista era una certa tediosa Sophie, campione di una femminilità insopportabilmente leziosa. Invece campionesse della mia educazione «di genere» furono le quattro sorelle March di *Piccole donne*. Non tutte, ma naturalmente Jo, ribelle anticonformista generosa e futura scrittrice, e anche Beth, un po' perché si chiamava come me, un po' per la sua timidezza. Con *Piccole donne* (che non ho mai avuto il coraggio di riprendere in mano da grande) instaurai un nuovo metodo di lettura: siccome non riuscivo a staccarmene, come arrivavo all'ultima pagina ricominciavo a leggere il libro dalla prima, esattamente come da adolescente avrei rimesso lo stesso disco sul giradischi per ore. Senza esagerazione, credo di aver letto *Piccole donne* un centinaio di volte, sempre ignorando che fossero personaggi e non amiche, anzi convinta di essere la quinta sorella March. Ma il tempo dei libri senza autore stava finendo. Quando da Napoli ci trasferimmo a Roma trovai, in un soppalco mal svuotato della nuova casa, una serie di libri sgualciti e molto sfogliati che avevano tutti uno stesso nome in copertina, Guy de Maupassant. Siccome a quel punto (verso i miei undici anni) nessuno controllava più le mie letture cominciai a leggerli uno dietro l'altro, stupita e affascinata dalle torbide e dolorose storie che vi trovavo. Capii che ognuno era legato all'altro da qualcosa: una stessa voce. La voce era l'autore. Il corpo a corpo instaurato nell'infanzia con i libri ha caratterizzato anche le mie letture da adulta, ma l'amicizia che facevo con i personaggi si è estesa a questa nuova entità, l'inventore potente e misterioso della magica scatola imbottita di pagine.

Giuseppe Laterza

«Vorrei morire in viaggio.» Vi racconto il mio Bauman

«L'Huffington Post», 9 gennaio 2017

«Era una persona all'antica Bauman, uno che conosceva il valore della gratitudine. E quello della generosità.»
Così Giuseppe Laterza ricorda Zygmunt Bauman

«Vorrei morire in viaggio» mi disse Bauman durante un recente incontro a Milano, in occasione della presentazione del dialogo con Ezio Mauro al Piccolo teatro. Non era una ipotesi peregrina, vista la sua età avanzata e soprattutto la sua vita in perenne spostamento da un paese all'altro. Quando chiedevo alla sua seconda moglie, Aleksandra Kania – anche lei sociologa polacca –, di verificare i suoi giorni liberi, lei tirava fuori un foglietto stropicciato in cui ogni settimana Bauman partiva per una città diversa, Buenos Aires piuttosto che Varsavia, Venezia o Napoli... E invece è morto in casa sua, a Leeds, la vecchia capitale industriale a nord di Londra che lo aveva accolto negli anni Settanta dopo la sua fuga dalla Polonia, in seguito ai processi contro i dissidenti. E all'università di Leeds Bauman era rimasto legato anche quando la sua fama internazionale, la traduzione dei suoi libri in tante lingue, gli avrebbero potuto assicurare una cattedra più prestigiosa. Perché era una persona all'antica Bauman, uno che conosceva il valore della gratitudine. E quello della generosità. Quando gli abbiamo proposto di scrivere un libro direttamente per noi, se il tema gli piaceva, lo faceva di getto, senza pensarci due volte: così è stato per il libro sul capitalismo finanziario «parassitario», così per il pamphlet intitolato *Dell'arricchimento di pochi beneficiano tutti? Falso!* per la nostra collana Idola come per il libro-dialogo *Babel* con Ezio Mauro. Uno dei tanti

dialoghi di Bauman, che negli ultimi anni mi diceva di non pensare di aver più da dire molto di nuovo, se non nel confronto con altri, tanto più se molto diversi da lui per formazione e mentalità. Perché la caratteristica più evidente di Bauman era la sua curiosità. Una curiosità irrefrenabile, senza limiti di spazio e di tempo. Leggeva tutto, dai rotocalchi popolari alle pagine di facebook e si informava su tutto. È per questo che ad ascoltare Bauman, quando veniva a parlare in Italia, c'erano moltissimi giovani e giovanissimi: perché avvertivano che lui era un maestro senza retorica e senza ipocrisia, uno che guardava al mondo con semplice e genuina curiosità. Quando andai a trovarlo, per i suoi novant'anni, a Leeds, mi preparò un pranzo anglopolacco. «Cucinare mi piace molto,» mi disse «so fare poche cose ma credo di farle bene...». Nel suo piccolo salotto zeppo di foto di allievi e amici a Varsavia, Tel Aviv, Londra, Roma, c'era il mondo cosmopolita di un grande intellettuale. Che si sentiva prima di tutto europeo e che credeva che l'Europa avesse senso solo come comunità accogliente e plurale. Perché, come recita il titolo del suo ultimo libro, gli *Stranieri alle porte* siamo noi stessi, sempre sui confini che separano i luoghi e le idee...

Un **maestro** senza retorica e senza ipocrisia.

Adriano Ercolani

Cristina Campo, perché riscoprire la scrittrice della ricerca interiore

«il Fatto Quotidiano», 10 gennaio 2017



Un ritratto di Cristina Campo, una delle voci più alte della letteratura italiana del Novecento, per grazia espressiva e abissale scavo interiore

Oggi ricorrono quaranta anni dalla scomparsa di Vittoria Guerrini, nota nel mondo delle lettere col *nom de plume* di Cristina Campo, una delle voci più alte della letteratura italiana del Novecento. Non limitiamo il giudizio all'ambito delle scrittrici, che in Italia può vantare personalità altrettanto straordinarie quali Amelia Rosselli e Anna Maria Ortese, diversamente maestre di stile e profondità introspettiva. Cristina Campo rappresenta un unicum luminoso, per grazia espressiva e abissale scavo interiore.

Per la Campo, la scrittura è un atto fatidico, un'evocazione spirituale, un corteggiamento rigoroso e devoto della meraviglia, dello stupore, dell'invisibile. Accanto Elémire Zolla, suo compagno dal '59 fino alla morte nel '77, grande studioso e ricercatore delle tradizioni mistiche ed esoteriche, la scrittrice esplorò sentieri di conoscenza arditi e raramente battuti nell'Occidente contemporaneo.

L'autrice fu raffinata traduttrice, poetessa capace di rare vette, creatrice di pagine memorabili di riflessione sul senso della fiaba e della liturgia, a cui va troppo stretta l'arida etichetta di saggistica. Cristina Campo aveva il dono di conciliare nella sua prosa il nitore del pensiero con la musicalità poetica di uno stile nobile. Nell'incanto delle sue pagine si ritrovano tracce ed echi di sapienze smarrite, la lenta ricostruzione di tradizioni frantumate e disseppellite, una danza impercettibile di memorie e sincronie, sempre tesa

all'affrancamento dalla contingenza, sempre prossima al rapimento estatico. Una pagina di Cristina Campo può apparire come uno spartito perfetto, giocato tra dicotomie ossessive, inquietanti simmetrie, evocando Blake, che si dissolvono nella quiete di una sapienza atemporale. Uno stile forgiato al fuoco della traduzione di autori fondamentali, quali Hugo von Hoffmannsthal, William Carlos Williams, Marcel Proust e Simone Weil.

Ecco, Simone Weil, soprattutto, la grande pensatrice politica e ricercatrice mistica di cui la Campo fu suprema traduttrice e principale ambasciatrice intellettuale nel nostro paese. Immediato è accostare le due grandi scrittrici come sorelle spirituali, pur nel diverso esito della loro ricerca. Simone Weil rimane fieramente sulla soglia della Chiesa cattolica, pur nell'ardore del suo spirito cristiano, nelle parole definitive di *Lettera a un religioso*: «Quando leggo il catechismo del Concilio di Trento, mi sembra di non aver nulla in comune con la religione che vi è esposta. Quando leggo il Nuovo Testamento, i mistici, la liturgia, o vedo celebrare la messa, sento con una specie di certezza che questa fede è la mia»; Cristina Campo aderisce con, vorremmo dire, disperato entusiasmo alla tradizione cattolica, nell'urgenza del recupero del senso del sacro, del potere ieratico della liturgia, come scrisse a Rodolfo Quadrelli nella *Vigilia di Pentecoste*: «La liturgia è l'archetipo

supremo del destino e non solo del destino dei destini, quello di Cristo, ma del destino, semplicemente. È, per così dire, la suprema fiaba, quella a cui non si può resistere».

Questo legame, tra fiaba e sacro, ispira alcune delle pagine più alte della Campo, quelle di *Il flauto e il tappeto* (meritoriamente raccolte da Adelphi, come ha pubblicato tutta l'opera della Campo, nel volume *Gli imperdonabili*), in cui ciò che emerge è la seduzione musicale di uno stile colmo di garbo superiore, ciò che l'autrice definiva «sprezzatura», citando due versi dell'amato Hugo von Hoffmannsthal: «Sprezzatura è un ritmo morale, è la musica di una grazia interiore; è il tempo, vorrei dire, nel quale si manifesta la compiuta libertà di un destino, inflessibilmente misurata, tuttavia, su un'ascesi coperta. Due versi la racchiudono, come un astuccio l'anello: "Con lieve cuore, con lievi mani la vita prendere, la vita lasciare..."».

Al di là della fede, al di là delle distanze ideologiche, ciò che rimane dell'opera della Campo è l'incanto

Una pagina di Cristina Campo può apparire come uno **spartito perfetto**, giocato tra dicotomie ossessive, inquietanti simmetrie, evocando Blake, che si dissolvono nella quiete di una sapienza atemporale.

di una prosa benedetta, l'aura solenne di versi degni di sfidare l'indicibile, di preservare la meraviglia, il dono che il critico Pietro Citati, suo grande amico, evocò, in un commosso ricordo della sua persona, come «grazia inafferrabile». Invito i lettori a scoprire lo splendore intatto dell'opera letteraria di Cristina Campo, specchio e trasfigurazione di una profonda ricerca interiore.



Riccardo Paradisi

Quanti ragazzi da romanzo

«Panorama», 11 gennaio 2017

Sorpresa: è quello degli under diciotto il segmento di lettori più in crescita. Per loro, l'offerta è sterminata

Tra i luoghi comuni più abusati c'è quello dei ragazzi che non leggono più libri. La realtà è che il segmento bambini-ragazzi è quello che nel mercato editoriale cresce di più: in media dell'otto per cento ogni anno. Non solo: mentre tra gli adulti sei persone su dieci non leggono nemmeno un libro l'anno, nella fascia d'età tra gli undici e i diciotto anni si registra una percentuale di lettori del 52,3 (dati Istat).

Sono numeri importanti, che pongono però domande cruciali a chi sa che nessun libro scorre via dall'anima come se fosse acqua fresca. Di che cosa si alimenta l'immaginario delle nuove generazioni? A che tipo di educazione sentimentale e intellettuale sono esposti gli adulti di domani? È noto che da anni il fantasy rappresenta un polo d'attrazione fondamentale. Non c'è stata uscita di *Harry Potter* (Salani) che non abbia scalato le classifiche, e per i più piccoli è ormai un classico Geronimo Stilton, il topo giornalista di cui Piemme ha in uscita, per il 2017, *Viaggio nel tempo 10*, un inseguimento attraverso i secoli che porterà Geronimo nell'Egitto dei nefertiri.

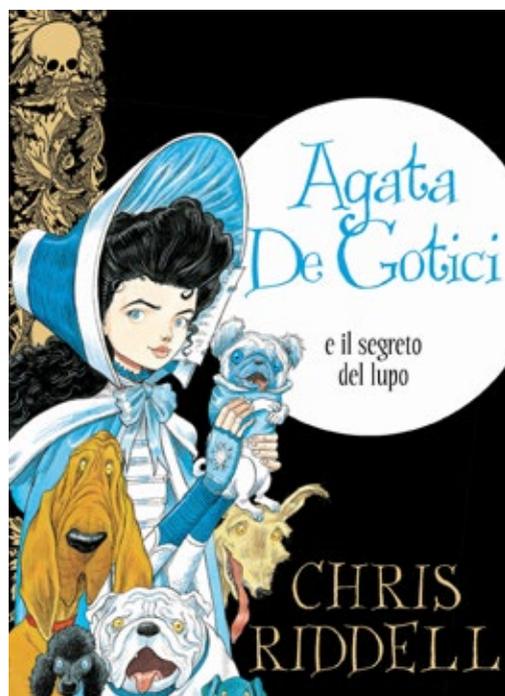
Ma il nuovo anno presenta un panorama editoriale per i ragazzi caratterizzato da filoni emergenti: da un lato il ritorno dell'avventura tradizionale rivisitata da scrittori contemporanei, dall'altro il farsi largo di una particolare versione di «ucronia antiutopica», ovvero romanzi a metà tra narrazione storica e fantasia, con un concreto valore pedagogico.

Partiamo da qui. Accanto ai classici di genere (come *1984* di George Orwell e *Il signore delle mosche* di William Golding) Mondadori ha in uscita per il 2017 gli episodi quattro e cinque della saga *Berlin* di Marco Magnone e Fabio Geda. Appuntamenti attesi dal vastissimo pubblico adolescenziale che con questa saga ha imparato a ragionare di politica, ecologia e diritto. Siamo nell'aprile 1978: tre anni prima un misterioso virus ha sterminato gli adulti della capitale tedesca. Gli unici superstiti sono i ragazzi e

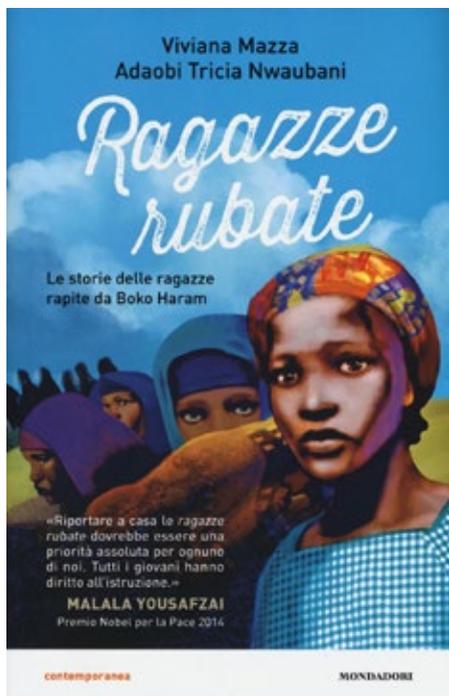


le ragazze che, divisi in gruppi rivali, si muovono in una città spettrale. Una storia che richiama evidentemente il tema di *Il signore delle mosche* (la latitanza degli adulti, la violenza di cui anche i giovani sono portatori), ma che presenta un'attenzione particolare ai temi dell'amicizia e dell'organizzazione sociale. *The tower, il millesimo piano* di Katharine McGee, in uscita per Piemme, che ha già riscosso successo in America, è invece un combinato tra glamour e futurismo ma si svolge all'interno di una realtà permeata da una competizione sociale densissima anche se mascherata dalle buone maniere.

Il realismo duro e crudo si affaccia invece nei libri di Viviana Mazza, come *Il bambino Nelson Mandela* e *Ragazze rubate* (entrambi Mondadori); narrazioni sul registro del reportage scritte con magistrale delicatezza e capacità narrativa. Ma c'è anche il filone avventura che mantiene la sua funzione di romanzo di formazione. *Il rinomato catalogo Walker & Dawn* di Davide Morosinotto (Mondadori) è l'esempio di avventura pura ispirata alle grandi storie americane di Mark Twain e Huckleberry Finn. *Il regno*



di Kensuke di Michael Morpurgo (Salani) è invece la vicenda di un novello Robinson Crusoe di dodici anni, naufrago su un'isola deserta dove incontra un anziano soldato che si prende cura di lui. E a proposito di cura, dopo l'enorme successo di *Jane, la volpe & io*, Fanny Britt torna per Mondadori con *Louise e i suoi fantasmi*, una storia illustrata da Isabelle Arsenault e giocata sul coraggio di affrontare le proprie paure. Un esempio di «avventura interiore» è la nuova serie di storie firmate *Bat Pat* (Il Battello a Vapore), che affronta con ironia i temi di crescita per i più piccoli, come fanno anche *Lea e l'elefante* di Kim Sena (a gennaio per Orecchio acerbo), *La volpe alla mangiatoia* (Sellerio) di Pamela Lyndon Travers, l'inventrice di *Mary Poppins*, e *Il nido* di Kenneth Oppel (Rizzoli). Altro genere in espansione è il giallo per bambini, come *Agata De Gotici e il segreto del lupo* (Il Castoro) di Chris Riddell. Infine, *Miracolo in una notte d'inverno* di Marko Leino, un titolo sempreverde (Feltrinelli) adatto a immergersi nell'atmosfera natalizia.



Stefano Bartezzaghi

James Joyce, viaggio al termine del Novecento

«il venerdì» di «la Repubblica», 13 gennaio 2017

Con *Finnegans Wake* Joyce inventò un poema dalla lingua babelica. Tradurlo sembrava impossibile ma due italiani, Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, ci sono riusciti

«Riverrun», «Meandertale», «Chaosmos» sono tre fra le parole-chiave (molte, e tutte assenti da ogni vocabolario) del romanzo di cui l'autore stesso pensava: «Forse è una follia. Si potrà giudicare solo fra un secolo». Oggi è ancora troppo presto, di anni ne sono passati meno di ottanta, e l'opera estrema di James Joyce può continuare a sembrare un libro immaginario, una congettura di Jorge Luis Borges. Invece il *Finnegans Wake* non solo esiste davvero, ma viene persino tradotto in italiano. Di Joyce è opera estrema non solo perché ultima (è uscito nel 1939, diciassette anni dopo l'*Ulysses*, e due anni prima della morte dell'autore). Lo spiegò Umberto Eco, nel 1962: «Pareva che *Ulysses* avesse sconvolto oltre ogni limite la tecnica del romanzo: *Finnegans Wake* supera questo limite oltre i confini del pensabile. Pareva che in *Ulysses* il linguaggio avesse dato prova di tutte le sue possibilità: *Finnegans Wake* porta il linguaggio oltre ogni confine di duttilità e di comunicabilità. Pareva che *Ulysses* rappresentasse il più ardito tentativo di dare una fisionomia al caos: *Finnegans Wake* costituisce il più terrificante documento di instabilità formale e ambiguità semantica di cui si sia mai avuta notizia».

Più di recente lo scrittore Martin Amis ha significativamente intitolato *La guerra contro i cliché* una prefazione all'*Ulysses*, e vi ha così riassunto le quattro tappe fondamentali della produzione joyciana: «Gli

accessibilissimi racconti di *Gente di Dublino*, il più o meno comprensibile *Ritratto dell'artista da giovane*, poi l'*Ulysses*, prima che Joyce si prepari per quell'immolazione di ostilità, di sterminio del lettore che è *Finnegans Wake*, dove ogni parola è un *pun* multilingue.» È il gioco di parole, quindi, la «terrificante» (Eco) arma con cui si compie lo «sterminio del lettore» (Amis). Nel *pun* le parole possono incastrarsi l'una nell'altra, aprendo nuove dimensioni di significato: i gemelli «siamesi» sono «soamheis» (*so-am-be-is*, così come io sono, egli è); «Chaosmos» è il caos che non si oppone ma si interpone al cosmo; «riverrun» (prima e ultima parola del romanzo, scritta in minuscolo perché la fine si salda con l'inizio) è un'unione di «fiume» e «scorrimento» (ma può essere molte altre cose); «Meandertale» è una sorta di sciarada fra il «meandro» e il «racconto» (*tale*) che finisce per produrre un'entità vicina a «Neanderthal», quindi all'uomo primordiale e ai suoi istinti primari. Giochi, ma quanto divertenti? Il titolo *Finnegans Wake* è ricavato dalla canzonaccia irlandese da osteria *La veglia di Finnegan*, il cui ritornello dice: «Vedi che avevo ragione? / Alla veglia di Finnegan ci si diverte da matti!». Per Joyce agglomerare parole o, al contrario, disaggregarle in atomi entropici di significato era anche un divertimento personale: non a caso gli capitava di chiamarlo «joycity», gioiosità joyciana.

Al proprio «meandertale», oscuro labirinto e puzzle narrativo, Joyce augurava lettori poliglotti e idealmente insonni. Dei traduttori non ha parlato (per quanto lui stesso abbia partecipato alla traduzione italiana di una sezione), ma il testo li postula onniscienti e invulnerabili. Dopo qualche saggio di traduzione italiana assai parziale da parte di scrittori intrepidi come Gianni Celati e J. Rodolfo Wilcock (oltre allo stesso Joyce), a decidere di affrontare non l'Ottomila di uno o due capitoli ma l'intero Himalaya del libro completo è stato un traduttore bolognese, Luigi Schenoni (1933-2008): nell'incredulità generale pubblicò il primo volume nel 1982, da Mondadori, e arrivò poi a tradurre i due terzi dell'opera. Il suo testimone è stato raccolto da Enrico Terrinoni e Fabio Pedone di cui ora esce la traduzione del penultimo tratto di *Finnegans Wake* (libro terzo, capitoli 1 e 2, Mondadori), corredato da diversi apparati, oltre che dall'imprescindibile testo originale a fronte. Come dicono i nuovi traduttori, la difficoltà è che il romanzo «si traduce da solo», poiché è scritto in una lingua babelica, in cui l'inglese si confronta con apporti di ogni altra lingua conosciuta o raggiunta da Joyce (ivi compreso non solo l'italiano ma anche il dialetto triestino: chissà quanti non italiani leggendo «riceypeasy» penseranno ai risi e bisì qui evocati consapevolmente da Joyce). La storia di questo libro inimmaginabile era cominciata nel 1922, un anno dopo l'uscita di *Ulysses*. Fu allora che Joyce prese ad alludere a un nuovo

progetto: per iscritto vi si riferiva con il disegno di un quadratino; quando ne parlava lo chiamava «work in progress», il lavoro in corso. Nel 1928 mise in palio mille franchi per chi avesse indovinato il titolo definitivo (il premio fu aggiudicato dieci anni dopo, un anno prima dell'uscita del romanzo). La canzone *Finnegan's Wake* parla della veglia funebre per un ubriacone, durante la quale gli amici bevono e litigano, fanno cadere un goccio di whisky sul cadavere, che si ridesta («wake» come nome significa «veglia» ma come verbo sta per «svegliarsi»). Joyce trasformò «Finnegan's» in «Finnegans», e la veglia di Finnegan diventò «la veglia dei Finnegan» o «i Finnegan si svegliano». Né si può trascurare la circostanza per cui Finn è un gigante della mitologia irlandese, nel mito di fondazione della città di Dublino, e sempre per assonanza e «Finnegan» può diventare «Finn again»: ancora Finn, in riscossa dello spirito irlandese. Come se non bastasse, c'è il latino, dove «negans» è participio presente di negare e quindi «Fin negans wake» è una veglia, o un risveglio, che nega la fine. Il fatto è che Joyce era rimasto impressionato, letterariamente se non filosoficamente, dalla *Scienza nuova* di Giambattista Vico, con la dottrina dei corsi e ricorsi e la sequenza delle ere degli dèi, degli eroi e degli uomini. Volle narrare un ciclo vitale ricorsivo incarnandolo però nella forma stessa del suo romanzo; non una quadratura del cerchio, ma una circolazione del quadrato, diceva: il quadrato sta per il susseguirsi di nascita, crescita, morte, rinascita. A

Umberto Eco: «Pareva che in *Ulysses* il linguaggio avesse dato prova di tutte le sue possibilità: *Finnegans Wake* porta il linguaggio oltre ogni confine di duttilità e di comunicabilità. Pareva che *Ulysses* rappresentasse il più ardito tentativo di dare una fisionomia al caos: *Finnegans Wake* costituisce il più terrificante documento di instabilità formale e ambiguità semantica di cui si sia mai avuta notizia».

capirlo prima di tutti fu il giovane Samuel Beckett, che di Joyce era stato anche collaboratore stretto, e quando del work in progress non si conoscevano che pochi tratti ne parlò così: «Qui la forma è il contenuto, il contenuto è la forma. Si protesterà che questa roba non è scritta in inglese. Non è affatto scritta. Non è fatta per essere letta, o almeno non solo per essere letta. Bisogna guardarla e ascoltarla. La scrittura di Joyce non è su qualcosa: è quel qualcosa».

Nel contenuto e nelle forme espressive della narrazione fra l'*Ulysses* e *Finnegans Wake* avviene il passaggio dal giorno alla notte. Là c'era una giornata nella vita di un everyman, Leopold Bloom; qui è il sogno di un altro uomo, l'oste H.C. Earwicker. Nelle forme di un'allegoria letteraria l'Ulisse-Bloom aveva il suo Telemaco-Dedalus e la sua Penelope-Molly, e incontrava sirene, ninfe e tempeste; invece nel sogno di Earwicker le figure dei diversi livelli (narrativo, storico, geografico, mitologico) non scorrono più parallele al testo ma si fondono fra loro secondo le condensazioni tipiche del lavoro onirico. Le iniziali di Earwicker, H.C.E., stanno anche per Here Comes Everybody (qui arriva ognuno) e per molte altre soluzioni dell'acronimo; la moglie Anna Livia Plurabelle nel nome incarna il fiume dublinese Liffey; corrispondenze numerologiche trasfigurano i dodici clienti dell'osteria di H.C.E. negli apostoli o nelle ore dell'orologio... in un mondo di trasmutazioni della materia e delle identità (i sogni, del resto, sono fatti così), la lingua medesima diventa un dispositivo di condensazione, in cui radici, etimi, somiglianze, accezioni alternative convivono nella stessa parola. Se l'*Ulysses* rompeva la sintassi dell'inglese e la ristrutturava, il *Finnegans Wake* non è più scritto in inglese, ma è un vortice, una tromba d'aria poliglotta che devasta

La difficoltà è che il romanzo «si traduce da solo», poiché è scritto in una **lingua babelica**, in cui l'inglese si confronta con apporti di ogni altra lingua conosciuta o raggiunta da Joyce.

un territorio inglese. Umberto Eco si è potuto divertire a immaginare il consulente che scrive alla casa editrice: «Per piacere, dite alla redazione di stare più attenta quando manda i libri in lettura. Io sono un lettore d'inglese e mi avete mandato un libro scritto in qualche diavolo di altra lingua. Restituisco il volume in pacco a parte».

Lo scrittore Michel Butor ha detto: «Se noi vogliamo leggere una pagina di *Finnegans Wake* dobbiamo prendere molte parole in modo diverso da quello in cui sono scritte, abbandonare una parte delle loro lettere e dei loro significati possibili». Ogni lettore fa scelte proprie e costruisce un proprio ritratto tramite il testo: «*Finnegans Wake* è così per ciascuno uno strumento di conoscenza intima».

Here Comes Everybody, appunto. Forse è significativo che tra i primi joyciani a occuparsi a fondo di *Finnegans Wake* si siano annoverati Marshall McLuhan e Umberto Eco. L'everybody dublinese, dall'alto del suo estremo gioco letterario, affascina gli studiosi di mass media. Nella sua osteria allora convergono la storia, l'ostilità, l'ospitalità, l'isteria di tutti. Se fra vent'anni decideremo che si trattò di follia, già oggi sappiamo che lì c'era del mitico.

Samuel Beckett: «Qui la forma è il contenuto, il contenuto è la forma. Si protesterà che questa roba non è scritta in inglese. Non è affatto scritta. Non è fatta per essere letta, o almeno non solo per essere letta. **Bisogna guardarla e ascoltarla**».

Serena Danna

Donald Trump batte Ezio Bosso per quarantamila «voti»

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 15 gennaio 2017

Il 2016 di Wikipedia. La classifica italiana delle pagine più visitate: in vetta c'è il nuovo presidente degli Stati Uniti. Per *Gomorra* 2 clic costanti

Nel caso avessimo avuto bisogno di una conferma, è arrivata da Wikipedia: Donald Trump è stato il personaggio dell'anno che ci siamo da poco lasciati alle spalle. Vale per la politica mondiale – in un anno turbolento un po' dappertutto – e anche per la versione italiana dell'enciclopedia on line, dove la pagina del presidente eletto degli Stati Uniti d'America ha registrato la vetta del milione e seicentomila visite in una settimana.

Il fatto che il boom di accessi sia concentrato nel mese di novembre – precisamente nel periodo che va dal giorno prima delle elezioni a quelli immediatamente successivi – aggiunge un nuovo elemento alla lettura del rapporto tra gli utenti italiani e il milionario americano diventato presidente. Probabilmente fino all'election day in pochi credevano alla sua elezione e, quando si è realizzata, si sono precipitati su internet a leggere la sua biografia, nella speranza di scoprire – attraverso aneddoti e avvenimenti – i motivi dell'ascesa elettorale più imprevedibile degli ultimi tempi. Il meccanismo che ha portato Trump sul podio della classifica italiana di Wikipedia si ritrova anche per il secondo classificato: il compositore e pianista Ezio Bosso, che è stato battuto da Trump per soli quarantamila «voti». Il musicista affetto dalla Sla, fino al giorno prima dell'apparizione del festival di Sanremo quasi uno sconosciuto per gli spettatori, è diventato una star sul palco dell'Ariston

non soltanto per le note di *Following a Bird* ma anche per messaggi come «la musica è una fortuna che condividiamo»; «diamo per scontate le cose belle»; «perdere i pregiudizi, le paure e il dolore ci avvicina». Meno di venti minuti – un'infinità per la macchina televisiva – sono bastati a spingere milioni di italiani su Wikipedida per scoprire chi fosse quel talento artistico e umano.

Diverse le motivazioni, seppure anche stavolta di natura emotiva, che hanno portato alle posizioni tre e quattro della lista: Bud Spencer e David Bowie, scomparsi a giugno e gennaio dello scorso anno. In comune con i predecessori c'è l'elemento sorpresa – la morte è stata un evento inaspettato per i fan – ma certo tutti, o quasi, conoscono l'artista inglese e l'attore napoletano.

A che cosa è dovuta quindi l'impennata di contatti? È probabile che l'ondata di celebrazioni seguita alla scomparsa di Bowie abbia portato tantissimi a voler approfondire la sua figura enigmatica: un modo per salutare il Duca Bianco e la memoria collettiva di generazioni diverse che hanno trovato in Bowie un simbolo – vicino o lontano – di ribellione e di progresso. Così come la morte dell'eroe buono degli spaghetti western all'italiana può aver creato un certo effetto nostalgia.

Curiosamente – nella strada di correlazioni tipica di internet – la scomparsa di Bud Spencer ha suscitato

un notevole interesse anche verso il partner cinematografico Terence Hill, che gli sopravvive. Allo stesso modo, la morte dell'attrice Anna Marchesini, che soffriva di artrite reumatoide (sì, i defunti famosi sono una delle categorie più popolate della classifica), ha portato gli italiani ad approfondire la malattia contestualmente al decesso dell'attrice.

Emerge dunque una volontà di informazione nel confuso gioco di ricerche su Wikipedia. Ad esempio, quelle effettuate su Amatrice, il comune in provincia di Rieti distrutto dal terremoto il 24 agosto, hanno sollecitato un viaggio nella storia del nostro paese: risulta infatti che, in quel periodo, milioni di lettori abbiano visitato le pagine di Wikipedia sul terremoto dell'Irpinia del 1980 e su quello dell'Aquila nel 2009. E non è l'unico esempio di lodevole pulsione informativa. Nel 2016 moltissimi hanno dedicato tempo a scoprire opere e vita dello scienziato Stephen Hawking, sulla spinta della visione del film *La teoria del tutto* e del dibattito che ne è seguito; così come la serie televisiva sui Medici (andata in onda su Rai1 a ottobre) ha portato centinaia di migliaia di visite alle voci dedicate alla famiglia che governò Firenze per trecento anni e a uno dei suoi personaggi più illustri, Cosimo, duca di Firenze, granduca di Toscana. Questi slanci di approfondimento degli italiani si rivelano episodici.

Stando ai dati, dobbiamo aspettare maggio perché comincino a interessarsi di attualità. Succede grazie alla notizia della concessione da parte dell'azienda



Ferrero ai familiari di un dipendente morto di cancro di tre anni di stipendio. Duecentomila persone si dedicano quella settimana alla pagina del fondatore del gruppo, Michele, scomparso nel 2015. Un mese dopo, in occasione del golpe o presunto golpe fallito in Turchia, molti utenti si dedicano alla lettura della voce «colpo di Stato».

Se esistesse un premio «continuità» di Wikipedia, andrebbe senza dubbio alla serie televisiva *Gomorra 2* che è riuscita a tenere costanti le visite alla pagina per tutto il tempo di trasmissione su Sky. Il 2017 si apre con Checco Zalone, nessun picco di accessi ma – stando ai dati della prima settimana di gennaio – la sua pagina su Wikipedia ha ricevuto il maggior numero di visite. Merito forse del passaggio natalizio in tv dei suoi film. Televisione batte internet, ancora.



Cinzia Leone

Nuove professioni: il manager di cartoon

«l'Espresso», 15 gennaio 2017



Ieri erano graffitari, oggi stanno nella stanza dei bottoni di aziende che affidano alla loro penna la sintesi delle riunioni più importanti. Sono i visual facilitator

Cosa ci fa un tizio in t-shirt che scarabocchia numeri, parole e immagini, mentre i top manager di una multinazionale espongono i dati di bilancio? Sepolte le slide, svaniti i PowerPoint, archiviati come dinosauri i fogli Excel, oggi la sintesi è affidata al «facilitatore visuale»: un mediatore armato di pennarelli e capacità di sintesi che, nei meeting aziendali, nelle conferenze e nei workshop ascolta relazioni e interventi, osserva dinamiche (e talvolta le stimola) e ricostruisce mappe concettuali e strategie. Delle parole ormai non si fida più nessuno, nemmeno i comunicatori. Il flusso di coscienza delle aziende, e non solo, è affidato a un mediatore visivo. «La parola non è portatrice assoluta di verità e va in molte direzioni» spiega Andrea Bielli, managing partner di Sevendots, una società di consulenza strategica e marketing. «Il facilitatore visuale scolpisce le idee in qualcosa di fisico e condiviso.» E mette tutti d'accordo. Si finisce per affidare a una figura estranea all'azienda la trasmissione di un'idea o di un'innovazione. «Il visual facilitator ha capacità narrative, di sintesi e soprattutto interpretative, ma non inventa: trasmette il pensiero in campo.»

Una specie di Michelangelo? In fondo, anche se lui non era il facilitatore visuale di Giulio II, la Cappella Sistina è il più efficace storytelling del suo papato e della cristianità. «Sarebbe rischioso utilizzare Michelangelo in un meeting aziendale come visual

facilitator: troppo creativo e poco interpretativo» stigmatizza Bielli, non senza un pizzico d'invidia per Giulio II.

Manager e capi azienda che si formano in master all'estero e puntano a conquistare i vertici della loro azienda sempre più rapidamente sono sempre più insicuri. Hanno sempre meno tempo e meno attenzione. E sono schiavi del diktat secondo il quale per convincere il proprio capo a sponsorizzare un loro progetto hanno «il tempo di una corsa in ascensore». La parola è usurata. Mastichiamo più informazioni in una settimana di quante Dante Alighieri ne abbia assorbite in una vita. Ipnottizzati dalla quantità di segnali che la contemporaneità dei linguaggi e la rete ci mettono a disposizione, abbiamo sempre più bisogno di mappe sintetiche. «Più che usurata, la parola è sovrausata. Ci sono sempre più persone che parlano, comunque molte volte di parola ne basta una sola» commenta Alfredo Carlo, a capo di Housatonic, una delle factory più attive nella visual communication. La democrazia, in overload di parole e ipnotizzata dalla quantità, ha sempre più bisogno di facilitatori visuali per interpretare il flusso di coscienza delle aziende e fissarlo nel selfie dell'impresa.

Nata negli Usa negli anni Ottanta, la professione del visual facilitator ormai in Italia allinea diverse factory di creativi e freelance molto richiesti che lavorano per multinazionali ma anche per società no

profit e studi di grandi avvocati. Da noi guadagnano tra gli ottocento e i novecento euro al giorno, ma negli Usa anche tremila dollari e in Australia fino a quattromila. In Italia non sono neanche trenta: vengono dal fumetto, dalla pubblicità, qualcuno è laureato in Business and Economics e molti hanno iniziato come writers. «Il rapporto con il graffitismo è tangibile,» racconta Alfredo Carlo «un terzo del mio studio viene da lì. Ma è l'alta qualità del prodotto finale e la ricerca continua, anche stilistica, a fare la differenza».

Il disegno non basta: per governare la Babele della comunicazione il facilitatore visuale deve conoscere molte lingue. Ne parla cinque Sara Seravalle, architetta, per molti anni attiva nella progettazione partecipata e da cinque anni visual facilitator prima con la Sketchpensieri e oggi con la Visual stories. «Capita di partecipare a meeting con interventi in molte lingue ma io preferisco non usare la traduzione simultanea. Per me è importante quello che dicono tanto quanto il tono con cui si esprimono. Quando ho lavorato in Svezia alla rappresentazione della catena del valore dell'Ikea, dovevo sintetizzare il lavoro di un gruppo di cinesi ma, non parlando la loro lingua, mi sono resa conto che non ero parte del gioco: ballavo senza musica. E il risultato non era soddisfacente.»

Il facilitatore visuale è anche il frutto di una globalizzazione vorticoso e imperfetta. È come un interprete simultaneo: deve saper entrare in una simbiosi a tempo, ballare seguendo il ritmo dello speaker e, se necessario, fare il contrappunto. Deve diventare il prolungamento dell'oratore, il braccio armato di pennarello del pensiero dell'altro. E deve essere molto veloce, non solo con il disegno ma con la mente, perché tracciare le mappe altrui è un mestiere da geografi ma anche da psicologi. «Sono poche le volte che riceviamo prima una qualche indicazione. Il fascino è catturare tutto in diretta» racconta la Seravalle.

E se il risultato non piace? Se il top manager di turno dal palco strabuzza gli occhi perché la sua conferenza su una nuova linea di prodotto è stata visualizzata come una passeggiata su un ponte tibetano o il lancio di una navicella spaziale? «Ai clienti piace quasi

Il visual facilitator ha **capacità narrative**, di sintesi e soprattutto interpretative, ma non inventa: trasmette il pensiero in campo.

sempre quello che facciamo e avere in un convegno un illustratore che traduce in immagini e sintetizza fa sempre effetto» risponde Sara Seravalle. «Qualche volta ci chiamano perché pensano di ingaggiare un cartoonist ma quando è lì si accorgono che capisce più di quelli che partecipano al meeting. La cosa più facile per un facilitatore visuale è far felici le persone. È uno dei pochi mestieri dove alla fine si viene ringraziati. Il difficile è non innamorarsi di quello che stai facendo per qualcun altro e ricordarsi che è un servizio.»

Concorda Alfredo Carlo: «La spettacolarizzazione dei contenuti non deve mai essere fine a sé stessa». Funambolo della visualizzazione, in diretta, senza rete e spesso sotto l'occhio della telecamera, il facilitatore visuale è un'opportunità e persino una moda. Dopo il convegno all'azienda non rimane solo la parete istoriata, ma anche il video e un libretto che riporta su carta la sintesi visuale. Dalla carta si prova a sfuggire ma alla carta si ritorna.

In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio» recita l'inizio del Vangelo di Giovanni. Il verbo, sommerso da aggettivi e iperboli, sembra essere ormai roba d'altri tempi. Morta la retorica e l'oratoria, sono sempre più rari i leader, in politica e in azienda, capaci di catturare le piazze e di far schizzare l'audience. L'incapacità oratoria del leader è lo specchio fedele della sua platea: sempre più distratta, viziata dalla multisensorialità e abituata allo zapping televisivo. Meglio prenderla per il suo verso, allora: quella stessa platea segue con più attenzione e memorizza meglio se può fare zapping tra il palco dove parla il top manager e lo

La parola è usurata.
Mastichiamo più informazioni
in una settimana di quante
Dante Alighieri ne abbia
assorbite in una vita.

storytelling disegnato dal facilitatore visuale. Difficile darle torto.

Il facilitatore visuale è il simbolo di una resa e insieme di una riconciliazione. L'Italia è stata unita da Dante Alighieri, la Germania da Martin Lutero, il Brasile da Rede Globo e il pianeta dai facilitatori visuali. La parola non conquista e non illumina più e c'è bisogno di tornare ad una comunicazione ancestrale e archetipica: l'immagine. Il linguaggio verbale è comparso alcune decine di migliaia di anni dopo le pitture rupestri e la scrittura solo cinque o seimila anni fa. L'uomo incidava sulle pareti delle grotte paure, divinità e scene di caccia. Prima della parola l'impronta della mano intinta nel sangue dell'animale appena ucciso, poi i simboli e gli ideogrammi, e solo millenni dopo il linguaggio.

Back to the future? Sciamani dei manager, i facilitatori visuali saltano la parola usurata e magicamente ritrovano la sintesi. O piuttosto proiettano ombre nella caverna-azienda per incantare un pubblico incatenato in eterno come i prigionieri della grotta platonica? Se uno di loro potesse sfuggire al meeting

Più che usurata, la parola è
sovrausata. Ci sono sempre più
persone che parlano, comunque
molte volte di parola ne
basta una sola.

e scoprire finalmente la luce del sole, sarebbe capace di tornare a spiegare a un pubblico di prigionieri quello che ha appena scoperto? Un bel cerchio a pennarello con i raggi tutto intorno ed è fatta. Quasi un emoticon platonico...

Ma sono tutti grandi disegnatori i visual facilitator? «La qualità del disegno conta enormemente e nel risultato finale deve esserci tutto il contenuto dell'incontro. Ascolto e talento sono doti indispensabili» risponde Alfredo Carlo. Ma il ruolo è più quello di una spugna che assorbe tutto o di un evidenziatore? «È una voce "altra" che aiuta il flusso della comunicazione senza trasferire opinioni personali. È un esperto del processo capace di risolvere la complessità rimanendo parte terza. Se non capisce qualcosa di quello che ascolta, trasferendolo sulla carta evidenzia i buchi della comunicazione.» Il facilitatore visuale aiuta a gestire la comunicazione ma non ha un'opinione. È una presenza silenziosa che finisce per occupare la scena con disegni e parole. Ingaggiato per coinvolgere e aiutare a memorizzare, finisce per gestire i conflitti. E quando serve li genera.

La parola non è portatrice assoluta di verità e va in molte direzioni. La parola non conquista e non illumina più e c'è bisogno di tornare ad una comunicazione ancestrale e archetipica: l'immagine.

Elizabeth Bernstein

The Bookshelf Battle

«The Wall Street Journal», 17 gennaio 2017

Couples go to the mat over whose books get more space.
Both are big readers, both own many books. Sentimental
vs influencers

After bickering with her husband nonstop for a week recently, Amber Fallon made a huge sacrifice for love. Four books.

This represented an appeasement in the ongoing book battles between Ms Fallon and her husband, John. Both are big readers. Both own many books. His are alphabetized in a floor-to-ceiling bookcase in their bedroom. Hers take up three of his shelves, fill their home office and stack precariously in a «To Be Read» pile in a corner.

When books start to spill onto tables and countertops, Mr Fallon – who gives away many of his books once he’s read them – demands answers. Why does his wife need two copies of the same title? Why keep ones she’s already read? «She believes in some form of immortality by having books around» says Mr. Fallon, 39, a systems technician.

The couple, in Maynard, Mass., reached a standoff when Mr Fallon found two copies each of Stephen King’s *It* and Brian Keene’s *A Gathering of Crows* and *The Complex*. His wife explained that they were different editions – she had one hardcover and one paperback of each. Friends even sided with her. But she admitted she was unlikely to read both copies. And so she reached a compromise, donating four paperbacks – three by Mr King and one by Dean Koontz – to the local library. She kept Mr Keene’s books because he’s her favorite author.

«I am a collector and books are my friends» says Ms Fallon, a 33 years old technical engineer for a software company who writes horror novels in her spare time. If you and your partner haven’t bickered about books, you’re probably not readers.

Books are deeply personal possessions. What is a formative or essential volume to one might be nothing but clutter to that person’s spouse. Which books do you keep? Where do you store them? How do you organize them – alphabetized or by genre or color? How do you explain to a partner who has abandoned real books for an ereader why you must keep all your physical copies? These dilemmas touch on control of space, but also on divergences between two minds. On top of all that, there’s the problem of being embarrassed by the titles your spouse has on the shelf.

«Books are about self-identity – personal history, formation, interests – and thus are markers of how much spouses accept their differences» says William Doherty, a marriage and family therapist in St Paul, Minn.

There are batches of books you can never give away. These come in two categories. «Influencers» are books that formed you. These include books from your childhood, college books, and that musty volume of poetry you read every day when you were twenty-four.

«Sentimentals» are books you are loyal to, even if you will never read them again (if you ever did). These include books someone you loved who is now gone gave you, books that have the handwritten name of your grandfather or another loved one now dead in them, and beloved books you read to your children. Add here books a friend wrote, no matter how bad. You can never part with those.

When the travel writer Paul Theroux discovered books he'd personally inscribed to the novelist V.S. Naipaul, his mentor, in an auction catalog, the two didn't speak for 15 years – and Mr Theroux later wrote a scathing memoir about his relationship with the other writer. Romantic couples have similar conflicts. When Suzan French's husband boxes up his own books to give away, the 46 years old New York marketing company owner surreptitiously re-shelves them. Titles that recently appeared back on the couple's shelves include *Lady Chatterley's Lover* and *Venus in Furs*. Author Jeff Burlingame's wife, Lisa Patterson, a 41 years old magazine editor, parks her car in the street outside their house in Tacoma, Washington, because her husband has hundreds of extra copies of his thirty-two books heaped in boxes and

totes taking over the garage. Marlene Critch, 81, a retired health-information administrator from Buri-en, Wash., is still mourning the Merriam-Webster dictionary her husband nudged her to get rid of when they downsized into a condo three years ago. A 13th birthday present, it was inscribed: **TO HONEY BUNNY FROM DADDY.**

When Ellen Jovin moved in with her then-boyfriend, Brandt Johnson, she wrote a small *e* in pencil on the first page of her books and a *b* in his, slipping a piece of paper with the initials in books she didn't want to write in. «I saw the books as my critical property, a symbol of what I was, what I cared about» says Ms Jovin, 51, a communication consultant from New York City. «I wanted that identity intact.»

That was twenty-three years ago. The couple, now married, have merged their books – spreading them out across their home and shared office, combining sections and alphabetizing them. These days, Ms Jovin is more likely to give away books she's read, a habit she learned from her husband, and to see the merging of books as a metaphor for a relationship. «You turn outward, you become generous, and you don't care so much about what is solely yours anymore» she says.



Annalena Benini

Lotta di libri

«Il Foglio», 17 gennaio 2017



Litigare su dove metterli, quando scartarli, nasconderli, buttarli via. E se abbiamo due copie di un stesso titolo, che facciamo? Meglio dividere la casa in due

Lanciarsi addosso non è una buona idea, perché i dorsi rigidi fanno male e soprattutto perché si rovinano. Ma per quanto siate certi che a voi non succederà mai, non litigherete certo per qualche volume sparito o perché vi vergognate dei suoi Sophie Kinsella in salotto, il consiglio è: la divisione dei libri. Anche se quando vi siete innamorati eravate felici e stupiti di quelle letture in comune, e disposti a dividere il letto, il lavandino, il futuro, non significa che sia accettabile la proposta di lei, il giorno del trasloco, di buttare via, o regalare o vendere, i libri doppi. Quell'edizione Garzanti di *Anna Karenina*, in nome di quale affinità o mancanza di spazio dovrebbe uscire di casa? Secondo «The Wall Street Journal» solo chi legge libri litiga per i libri, ma ci sono anche coppie in cui lui proprio non capisce perché tutta quella polvere e quel senso di continuo soffocamento, e perché lei non butti nella spazzatura *Festa mobile*, visto che lo ha già letto tre volte. Secondo il famoso metodo giapponese di riordino, ai libri si può dire: grazie, non mi servi più, addio, e buttarli nella raccolta differenziata della carta. Secondo le liti di coppia per i libri, invece, ci si pente quasi sempre di averli condivisi, e di non avere almeno messo le iniziali del proprio nome in alto a destra sulla prima pagina bianca, a volte anche di non averli chiusi a chiave in un armadio. Perché sono, scrive il «Wsj», «beni profondamente personali».

Non importa essere collezionisti per arrivare ad angosciarsi per i libri. Come li sistemiamo? In ordine alfabetico? Per nazionalità? Per casa editrice? I saggi con i saggi e i romanzi con i romanzi? Ma bisogna tenere per forza anche i manuali sulla maternità e quelli sui benefici di camminare a piedi nudi? Si litiga per la catalogazione, ci si innervosisce quando non si trova un libro e si tende sempre a dare la colpa all'altro abitante adulto della casa. L'hai preso tu? Sicuro? Ti ho visto sai che lo sfogliavi, ed era di mio padre, era di mio nonno, era di mia zia suora, me l'aveva regalato la mia fidanzata del liceo, l'ho letto a sedici anni quando i miei genitori hanno divorziato. I libri scatenano i sentimenti, il ricordo del giorno in cui l'abbiamo comprato, ci torna in mente il letto singolo su cui stavamo sdraiati a leggerlo d'estate, è quindi inconcepibile che qualcuno di arrivato molto tempo dopo lo prenda in mano senza sapere nulla e dica: beh, di questi ne abbiamo due, che facciamo? Il consiglio è: essere diffidenti. Anche se il vostro matrimonio durerà cent'anni, ve l'ha predetto una zingara, è meglio tenere separati i libri, e sempre, nel dubbio, siglarli. Creare anche delle zone di intoccabilità. Impedire che i suoi saggi di economia entrino in contatto troppo ravvicinato con i racconti di Cechov, imparare a usare il trapano e montare altri scaffali più lontani. E se l'abitudine è invece quella di fare piccole montagne di libri accanto al

letto, circondarle di trappole per topi. Non è sfiducia, non è mancanza d'amore, è una serena idea di reciprocità: quello che legge lui non deve cambiare i sentimenti di lei. Quello che legge lei non deve provocare l'imbarazzo di lui e il tentativo di nascondere in bagno o far scivolare nel cestino della carta certi libri molto rosa. E non si può mai, in nessun caso,

prestare libri di cui non sapremmo provare l'appartenenza oltre ogni ragionevole dubbio.

Per quanto riguarda le orecchie alle pagine, dipende dal livello di nevrosi, ma molti le trovano eccitanti. L'importante è non arrivare mai al punto di gettare i libri dalla finestra, insieme ai vestiti, durante litigate ancora più serie.



Ernesto Ferrero

Quando la carta era la vera rivoluzione

«Sette» del «Corriere della Sera», 20 gennaio 2017

Con l'avvento del digitale non si fa che parlare della scomparsa della carta, ma il suo cammino ha fin qui segnato e plasmato diverse civiltà

Secondo Lutero, la pressa da stampa era un dono di Dio, «il più alto ed estremo atto di grazia». Una dichiarazione interessata, perché la Riforma doveva la sua rapida e capillare diffusione proprio alla macchina messa a punto da Gutenberg e alla (relativa) economicità di un supporto che soppiantava la costosa pergamena, ricavata da pelli animali, fino ad allora in uso. Tra le invenzioni umane, la carta è una delle più preziose, motore di sviluppo delle civiltà, eppure la sua storia millenaria è una delle meno conosciute, quasi fosse un materiale che si può reperire facilmente in natura e non invece quello che realmente è, il frutto di una tecnologia piuttosto sofisticata, che si è lentamente evoluta nei secoli, da un continente all'altro. Fa talmente parte della nostra vita, e lo sarà ancora a lungo, che quasi non riusciamo a «vederla», a riconoscerle il ruolo fondamentale che le spetta.

Raccontarne il lungo viaggio è «sfogliare la storia», come recita il sottotitolo del volume del giornalista e divulgatore americano Mark Kurlansky (*Carta*, Bompiani). La carta che noi conosciamo e pratichiamo ha meno di duecento anni, e deve le sue prime sperimentazioni al chimico francese Anselme Payen. È fatta di fibre di cellulosa derivate dal legno e disgregate e mescolate in acqua. Il liquido ottenuto viene raccolto in uno stampo e filtrato, sino a ricavarne uno strato molto sottile di fibre intrecciate poi trattate con procedimenti fisico-chimici. Prima

di allora, i supporti utilizzati per incidere o iscrivere segni convenzionali erano minerali (le tavolette d'argilla dei sumeri, la pietra delle stele e dei monumenti, la cera), vegetali (il papiro, le tavolette di legno, le cortecce di varie piante), animali (la pergamena). Agli scolari cinesi è stato insegnato per secoli che la carta è stata inventata nel 105 d.C. da un eunuco di corte, Cai Lun, che avrebbe ottenuto la carta lavorando la cortecchia degli alberi, la canapa, dei brandelli di tessuto e le reti da pesca. Il nuovo materiale rispondeva alle crescenti esigenze gestionali dell'amministrazione dell'impero, e favoriva la fioritura di testi letterari e filosofici, la redazione di storie nazionali e dizionari, la riedizione di classici. Nascevano librerie e biblioteche private con migliaia di libri, anche se scrittura e lettura restavano appannaggio dei giovani aristocratici in carriera nella burocrazia governativa. I funzionari addetti alle scritture venivano chiamati *zhi* e alla fine questo è diventato il termine cinese per la carta. Verso il Terzo secolo d.C. la carta cinese veniva trattata con gesso, amido o un collante ricavato dal lichene per evitare che assorbisse troppo inchiostro. Nel 674 il governo ordinò ai cartai di trattare la carta per documenti governativi con una sostanza velenosa ricavata dalle bacche di un *philodendron*, per evitare che gli insetti potessero attaccarla. Nel Dodicesimo secolo l'instancabile viaggiatore arabo Ibn Battuta rimase



sbalordito dalla quantità di carta che i cinesi consumavano. La utilizzavano persino a scopi igienici anziché lavarsi, pratica che gli sembrava deprecabile. Anche i riti della sepoltura richiedevano grandi quantità di carta quale tributo per gli spiriti, un uso che è continuato fino ai tempi moderni. I processi di fabbricazione potevano durare anche trecento giorni e prevedevano l'impiego di paglia per le carte da imballaggio e di germogli di bambù per quelle più raffinate, destinate alla calligrafia. Alcuni fogli arrivavano a misurare tre metri per due, anche se il formato più comune era quello che corrisponde al nostro A3. Il Giappone comincia ad assimilare le più avanzate acquisizioni culturali dei cinesi quando nel 370 conquista la Corea, che ne era già imbevuta. Con la scoperta della carta importa la lingua scritta, la calligrafia (che assume presto una straordinaria rilevanza sociale), la pittura, il buddhismo, il confucianesimo, la burocrazia. L'imperatore in persona avvia la produzione di quattro cartiere che gli versavano annualmente un tributo di ventimila fogli della loro

carta più fine (ricavata dalla corteccia dei gelsi, da un arbusto, chiamato «gampi» e dalla canapa), nonché 4600 fogli di carta colorata. Al 1031 risale la prima menzione di carta riciclata. Non potendo togliere l'inchiostro, risultava un po' grigia ma andava bene lo stesso per gli svariati usi religiosi e per i pannelli scorrevoli e le decorazioni.

Il diritto alla parola scritta

Dalla Cina la carta si diffonde lentamente in tutta l'Asia e trova un impiego intenso nel buddhismo: i fedeli acquisiscono benedizioni disegnando immagini e preghiere del Buddha o copiando i libri dei suoi sermoni. Anche l'Islam aveva un enorme bisogno di carta, per diffondere la parola del profeta. Le pagine del Corano dovevano essere straordinariamente belle perché riflettevano la parola di Allah: di qui la raffinata eleganza della calligrafia araba. I musulmani ritenevano che la parola scritta non fosse un privilegio di pochi eletti, ma un diritto di tutti, e incoraggiavano la conoscenza come parte integrante

del credo religioso. Li aiutava la rapidità con cui sapevano assimilare le conquiste altrui: l'arte cartaria e l'alchimia dai cinesi, la matematica dai popoli di Egitto e Siria, l'ingegneria idraulica dai greci e quella civile dai romani.

Fu Harun al-Rashid a disporre che gli scritti governativi venissero trascritti su carta dalla pergamena, che pure restò impiegata a lungo per il Corano e i testi più autorevoli. La produzione dell'inchiostro non era organizzata e ogni calligrafo doveva provvedere per conto suo. Nel 794 il califfato abbaside ingaggiò degli operai cinesi per costruire a Baghdad una cartiera azionata dall'acqua del fiume. Produceva una carta liscia e regolare, di buona qualità, che faceva concorrenza a quella di Damasco. Le fibre ricavate dalla canapa, dal lino, da stracci o corde venivano tagliate, inzuppate della calce, lavate e asciugate al sole, quindi disgregate con un mortaio e un pestello.

Fu così che le biblioteche arabe riuscirono a raccogliere migliaia di libri, mentre quelle di San Gallo o di Cluny dovevano accontentarsi di qualche centinaio. Era la carta a salvare le culture minacciate. I reggenti persiani del Decimo secolo, preoccupati che la loro cultura potesse scomparire in seguito alla conquista araba, diedero incarico a Firdusi di scrivere un grande poema epico della Persia, al compenso di una moneta d'oro per ogni riga. Firdusi non si fece pregare e scrisse il poema più lungo e costoso della storia, cinquantamila versi. Al già disastroso conto economico bisognava aggiungere il compenso degli scribi e il costo della carta, d'importazione cinese.

Un mestiere ebraico

Una identica, straordinaria fioritura culturale accompagna la conquista musulmana dell'Iberia, strappata ai visigoti nel 714. Le prime notizie circa la produzione di carta in Al-Andalus, poi largamente esportata via nave a Genova, Napoli e Venezia, risalgono

al 1056. Era in mano agli ebrei, che da secoli avevano sviluppato un importante know-how, e per macinare la polpa di carta utilizzavano pietre gigantesche dei mulini già costruiti dai romani per la molitura delle olive. Si diceva che un fiume in cui vivessero le trote offriva un'acqua ottimale per la produzione di carta. All'occorrenza si procedeva allo sbiancamento con bicarbonato di calcio o magnesio. Su carta venivano trascritte le transazioni commerciali e bancarie. Banconote e ricevute erano molto diffuse, così come le carte geografiche.

Granada era anche famosa per le sue carte colorate, offerte in una elegante gamma di rossi e di rosa, anche se un monaco di Cluny, Pietro il Venerabile, in visita a Toledo, centro ebraico specializzato in produzioni di pregio, deprecava che si utilizzassero per le sacre scritture supporti creati con pezzi di vecchi indumenti e altre cose indegne, «raschiatura di stracci», ciò che a lui sembrava sacrilego. Ci ironizzava anche un sonetto di Francisco de Quevedo: «Quelli che ieri erano stracci / e venivano gettati via dal cuoco / oggi sono documenti che governano due mondi / e ne minacciano altri tre». Tocchiamo qui uno dei tanti esempi degli altissimi costi ambientali e umani della produzione cartaria. Il trattamento degli stracci, utilizzato per secoli, produceva fetori pestilenziali, altamente inquinanti per l'aria e le acque. A questo si aggiungeva l'immane frastuono dei magli che dovevano disgregare le fibre. Tra miasmi, rumori e agenti chimici, infuriavano le malattie professionali. Non esistevano orari di lavoro perché i mulini non si fermavano mai. L'aspettativa media dei lavoratori era di trent'anni, la tubercolosi dilagava e il lavoro minorile era largamente praticato. Il sogno di una carta bianchissima, leggerissima, levigatissima, il supporto che faceva avanzare le arti, le scienze, le tecniche, i commerci e la letteratura nasceva dai tormenti di fatiche disumane.

Si diceva che un fiume in cui vivessero le trote offriva un'acqua ottimale per la produzione di **carta**.

Enrico Franceschini

La forza della carta

«Robinson» di «la Repubblica», 22 gennaio 2017

I libri stanno vivendo una fase di rinascita, non sono in crisi. Lo racconta Stephen Page, numero uno di Faber and Faber, storico marchio dell'editoria britannica

«Il libro non è mai stato così bene.» Se lo dice Stephen Page, presidente e amministratore delegato di Faber and Faber, la più raffinata e storica casa editrice britannica, bisogna crederci. In quasi un secolo di esistenza, la Faber, come viene abitualmente chiamata, ha pubblicato i maggiori autori di lingua inglese, da T.S Eliot, che è stato anche il suo primo direttore letterario, a Samuel Beckett, James Joyce, George Orwell, William Golding, Sylvia Plath, Harold Pinter, fino a Alan Bennett e Kazuo Ishiguro. Negli ultimi due decenni è sopravvissuta a quelle che Page definisce «le cinque rivoluzioni dell'editoria» e ora, dalla sua sede appropriatamente di fianco a un'altra istituzione culturale, il British Museum di Londra, guarda il futuro con entusiasmo, «aspettando la sesta».

Vuole riassumere le prime cinque, Mister Page?

La prima rivoluzione è stata l'esplosione delle catene di librerie, negli anni Ottanta, un'età d'oro per l'editoria. La seconda è quella che ha permesso ai rivenditori di stabilire il prezzo, aprendo la strada a sconti massicci in luoghi dove prima non si vendevano libri come i supermarket. La terza è stata Amazon, la libreria digitale, con sconti ancora più grossi e il conseguente declino delle librerie nelle strade. La quarta è recente, Kindle e l'ebook, che sembrava dover portare alla morte del libro di carta.

Che tuttavia non è morto.

No, ha subito solo una temporanea flessione, si è ripreso e ha continuato a crescere. Portandoci alla quinta rivoluzione, che stiamo vivendo: con un ritorno al passato, la carta che tiene e le librerie reali che si riorganizzano; e un ritorno al futuro, Amazon sempre più forte e i social network che diventano una cinghia di trasmissione del libro in tutte le sue forme, un nuovo formidabile strumento di comunicazione e di marketing.

Ora ce ne sarà una sesta, di rivoluzione del libro?

È dietro l'angolo: creare una comunità di lettori, critici, autori e editori, utilizzando tutte le piattaforme disponibili. A cominciare dalla libreria tradizionale, che però tradizionale non è più, è luogo di incontri, presentazioni e dibattiti, talvolta con caffè e ristorante, molto attenta nei rapporti con la clientela, non un supermarket impersonale ma quasi un'associazione di amanti del libro, una biblioteca privata dove si va per acquistare un volume ma anche per incontrare persone, ascoltare storie, ricevere stimoli.

Mentre sul versante digitale cosa accade?

La trasformazione delle case editrici, con l'aiuto dei social network, in qualcosa di simile a un club. Noi abbiamo centomila follower su twitter e diecimila iscritti al sito della Faber, per i quali organizziamo eventi gratuiti, ai quali diamo l'opportunità di

dialogare fra loro, con noi e con i nostri autori, e a cui offriamo prezzi ribassati. In sostanza, per la prima volta permettiamo alla gente di entrare, digitalmente se non letteralmente, in una casa editrice, dunque nel mondo dei libri e degli scrittori. Tra la vecchia libreria rinnovata e la rivoluzione digitale, con il supporto dei media di carta o digitali, mettiamo in moto una conversazione su libri e lettura come non c'era mai stata. Immaginiamo se fosse esistito qualcosa di simile al tempo di Hemingway, di Jane Austen, di Shakespeare! Le possibilità potenziali che abbiamo di fronte sono illimitate. Non c'è mai stato un momento migliore per fare l'editore.

Quali altri cambiamenti hanno modificato l'editoria odierna?

Uno è il self-publishing, il libro fai-da-te, fenomeno che sarebbe un grave errore ignorare e merita l'attenzione di lettori, critici, librai e editori. L'altro sono gli agenti letterari, cresciuti in modo incredibile, portando un contributo essenziale alla conversazione di cui dicevo prima. Non si occupano solo della commercializzazione di un libro, ma lavorano con l'autore alla ricerca del libro giusto, lo aiutano a scriverlo e a migliorare il testo. Il dialogo a tre fra autore, agente e editore può non essere sempre facile, suscitando anche contrasti, ma sono conflitti che fanno bene al libro e largamente positivi.

Cosa deve fare un autore sconosciuto per farsi pubblicare?

Faber ha pubblicato due testi non sollecitati in cinquant'anni. Se un autore sconosciuto vuole trovare un editore per il suo libro, gli darei un solo consiglio: trovarsi un agente. Ora più che mai, sono gli agenti il veicolo per scoprire nuovi talenti e indirizzarli verso l'editore appropriato.

Ma quale è il segreto di un libro di successo?

Non c'è un segreto. C'è chi prova a escogitare un algoritmo, una formula magica, ma i grandi best seller sono spesso delle sorprese. E per quanto gli editori, come i produttori cinematografici o i discografici, cerchino di ripetere il successo imitandolo, le imitazioni non sono mai all'altezza dell'originale.

Il libro di carta funziona perché è un oggetto tangibile.

E quale è il compito di un editore?

Andare in cerca dell'originale. Dell'autore con la forza e il coraggio di dire qualcosa di nuovo in modo nuovo. O meglio ancora, dell'autore capace di rinnovarsi di libro in libro. come Ishiguro, il primo che mi viene in mente.

Un diffuso lamento è che i giovani non leggono più: concorda?

L'editoria per l'infanzia va a gonfie vele: i bambini leggono tanto. Il problema è conquistare lettori tra i ragazzi, distratti da tante sollecitazioni digitali, concentrati sul proprio smartphone. Per attirarli alla lettura bisogna sfruttare quella grande conversazione a cui accennavo, puntare sulla sesta rivoluzione del libro: sedurli attraverso i social, far loro capire che la letteratura passa anche dal telefonino. Perciò è importante avere, in una casa editrice, giovani che parlino sui social con il linguaggio dei loro coetanei. Detto questo, il libro non è un paese per vecchi. A differenza di altri media, non viene percepito come qualcosa che appartiene al passato. Basta prendere il metrò a Londra per convincersene: è pieno di ventenni e trentenni con un libro in mano.

Magari un tascabile. Perché, in conclusione, il libro di carta non tramonta?

Il Kindle è una nicchia di rilievo, svolge una sua funzione, in circostanze particolari, per esempio in viaggio. Ma il libro di carta funziona perché è un oggetto tangibile, qualcosa che puoi sentire tuo, carezzare con lo sguardo nella libreria di casa o anche con la mano, andando a cercarci dentro al volo una frase sottolineata, un biglietto lasciato fra le pagine, un ricordo. Lo davano per malato o moribondo, invece mi sento di predire che vivrà per sempre. Il libro non è mai stato così bene.

Alessandro Zaccuri

Lettura e digitale, ecco perché carta canta

«Avvenire», 22 gennaio 2017



Intervista allo psichiatra tedesco Manfred Spitzer sulla digitalizzazione: «L'ebook va bene in spiaggia, ma per studiare servono i libri tradizionali».

Chi conosce i libri dello psichiatra Manfred Spitzer lo sa: l'autore di *Demenza digitale*, edito in Italia nel 2013, e del più recente *Solitudine digitale* (pubblicato come il precedente da Corbaccio, traduzione di Claudia Tatasciore) non è soltanto uno studioso affermato e combattivo, ma anche un uomo molto spiritoso. Una dote, questa, che gli sta tornando molto utile per rispondere alle critiche, spesso feroci, rivolte alla sua analisi dei rischi derivanti dalla digitalizzazione. «Mettiamola così,» esemplifica Spitzer «se volesse sapere quali sono le conseguenze delle caramelle per la salute, lei a chi si rivolgerebbe? A un medico oppure a un bambino di tre anni?».

Tedesco di nascita e formazione, visiting professor a Harvard e oggi direttore del Centro per le neuroscienze e l'apprendimento dell'università di Ulm, Spitzer è stato chiamato a tenere uno degli interventi principali del seminario di perfezionamento della Scuola per librai Umberto e Elisabetta Mauri, nell'ambito della quale parlerà appunto degli effetti collaterali delle nuove tecnologie dell'informazione. Compresi

gli ebook, che dopo l'exploit iniziale negli Usa e, in misura minore, nella stessa Germania, segnano ora una battuta d'arresto. «Ma il libro digitale ha comunque un suo mercato» concede sornione Spitzer.

Quale sarebbe?

Quello delle signore di mezza età durante le vacanze. Lettrici forti, non più giovani, desiderose di non rovinare il romanzo che si sono portate in spiaggia. La sabbia, le macchie di crema solare, tutti i fastidi dai quali il libro digitale è al riparo. Senza trascurare il fatto che un ereader è leggero, facile da trasportare e via dicendo. La sto mettendo in parodia, d'accordo, ma non troppo. In realtà l'ebook può andare benissimo per una lettura di tipo disimpegnato, ma quando occorre instaurare un rapporto più profondo con il libro, ecco che la situazione si capovolge. Lo confermano molte ricerche. Una delle più accurate, realizzata nel 2015 dalla University of California, mostra con estrema chiarezza come le preferenze dei ventenni vadano nella direzione del libro di carta, che meglio si adatta alle necessità dello studio.

L'ebook può andare benissimo per una **lettura di tipo disimpegnato**, ma quando occorre instaurare un rapporto più profondo con il libro, ecco che la situazione si capovolge.

È il motivo per cui l'ebook, a differenza degli altri dispositivi digitali, si è rivelato capace di autolimitarsi?
 Non sono sicuro che si tratti di questo. Credo piuttosto che le persone si siano rese conto che, nel momento in cui si pensa di «acquistare» un libro digitale, in effetti non si acquista un bel niente. Si prende in prestito, semmai. Per essere più precisi, si diventa proprietari non dell'ebook in sé, ma della relativa licenza d'uso. Il che permette di leggere un testo, non di prestarlo né di lasciarlo in eredità, come accade invece con i volumi tradizionali. Intendiamoci, anche questa soluzione ha i suoi vantaggi. Si risparmia molto spazio, per esempio. Quanto al risparmio in denaro, a conti fatti il bilancio è piuttosto deludente. Per quanto riguarda le novità, in particolare, il prezzo della versione digitale rimane sproorzionato rispetto a quella cartacea.

Nei suoi libri lei insiste molto sull'invadenza degli smartphone.

Non sono io che insisto, sono i dati a essere sempre più allarmanti e, nello stesso tempo, sempre più ignorati. Nel triennio che separa *Demenza digitale*, uscito in Germania nel 2012, da *Solitudine digitale*, del 2015, le ricerche scientifiche in questo campo si sono moltiplicate e oggi disponiamo di un'evidenza incontestabile sul legame fra l'uso eccessivo delle tecnologie digitali (con gli smartphone in testa) e una serie di patologie che vanno dalla depressione propriamente intesa agli stati d'ansia, dall'insonnia ai disturbi alimentari. Non si tratta di documenti segreti, ma di studi ormai acquisiti dalla comunità scientifica internazionale.

E come mai se ne parla così poco?

Da una parte ci sono in gioco interessi economici colossali, non possiamo nascondere. Ma c'è anche

Nel mondo reale non c'è spazio per la post verità. Esistono i fatti, non i **fattoidi**, con buona pace dei motori di ricerca.

un equivoco di fondo, che ci riporta al paradosso delle caramelle. Troppo spesso a sentenziare sulle meraviglie dei media digitali sono gli stessi esperti di media digitali, privi di qualsiasi competenza specifica sulla natura e il funzionamento del cervello, sui processi cognitivi, sulle implicazioni cliniche delle dipendenze. Sono utenti entusiasti e nient'altro, proprio come un bambino di tre anni è entusiasta delle sue caramelle.

Lei denuncia una cattiva informazione, insomma.

In generale, la qualità dell'informazione ha iniziato a deteriorarsi con l'avvento della televisione ed è andata peggiorando sempre più con la diffusione di internet. Se così non fosse, non saremmo qui a discutere della cosiddetta post verità. Un concetto che, per uno scienziato, è semplicemente ridicolo. Quando una persona si rivolge a un medico, non ha alcun interesse a conoscere il concetto teorico di verità alla quale quel medico si ispira. Vuole sapere se ha o non ha il cancro, se è o non è incinta, e così via. Nel mondo reale non c'è spazio per la post verità. Esistono i fatti, non i fattoidi, con buona pace dei motori di ricerca.

Adesso se la prende anche con Google?

Guardi, è perfettamente inutile avere a disposizione l'elenco delle venti o delle duecento opinioni più diffuse su un determinato argomento. A meno che non si disponga già di competenze adeguate, è chiaro. A dispetto della retorica corrente, Google non è uno strumento di conoscenza. Va benissimo per recuperare informazioni, a patto che l'utente sia in grado di distinguere fra notizie verificate e falsificazioni più o meno intenzionali. Bisogna aver studiato molto, prima di adoperare la rete in modo efficace. E per studio intendo quello sui libri di carta, corredato da appunti presi a mano.

Perché a mano?

Perché la scrittura tradizionale favorisce il processo di memorizzazione molto più di quella sulla tastiera. Anche su questo disponiamo di dati incontestabili, glielo posso assicurare.

Roberto Bertinetti

Pym, il riscatto dell'incompresa

«Il Messaggero», 23 gennaio 2017



La scrittrice inglese vince il referendum del «Times» sugli autori del Novecento ingiustamente dimenticati. I suoi romanzi ora anche in Italia, grazie a astoria

Il caso letterario legato al nome di Barbara Pym occupò le pagine culturali dei quotidiani del Regno Unito durante l'inverno del 1977, al termine dello spoglio dei voti di un referendum promosso da «The Times Literary Supplement» sul narratore più sottovalutato dell'intero Novecento britannico. Il maggior numero di consensi andò a una signora ultrassessantenne da tempo costretta al silenzio a causa dei rifiuti delle case editrici, indisponibili a proporre nuove opere. Da allora nel Regno Unito il nome di Barbara Pym, da molti ritenuta «l'erede di Jane Austen», viene fatto ogni volta che si parla di clamorosi errori in campo editoriale. Una incapacità di giudizio che ha colpito autori di grande fama tra i quali vanno ricordati Melville, Conan Doyle, García Márquez, Primo Levi e, di recente, J.K. Rowling. Nel 1977, ai giornalisti corsi a intervistarla nella sua casa nell'Oxfordshire, Pym spiegò che l'ultimo libro era apparso nel 1961, e che prima di quella data aveva pubblicato sei romanzi alternando il lavoro letterario con l'impiego in una associazione di antropologi. Le prove successive erano state respinte, ma lei non aveva smesso di scrivere, accumulando inediti nel cassetto.

Il clamore suscitato dal referendum le permise di venire accolta dalla prestigiosa Macmillan, ma purtroppo non riuscì a godersi a lungo la tardiva popolarità, poiché scomparve nel 1980 dopo l'uscita di altri

quattro volumi premiati da ottimi risultati in termini di vendite. Da allora l'interesse per l'opera di Barbara Pym non è mai diminuito nei paesi di lingua inglese e sta crescendo anche in Italia grazie ad astoria edizioni che ne stampa le opere. L'ultima in ordine di tempo a entrare in catalogo è *Un po' meno che angeli*, uscito nel 1955, resoconto di piccoli intrighi nel polveroso universo degli antropologi che Pym conosceva perfettamente. A Londra, intanto, è apparsa di recente una biografia (*Barbara Pym. A Passionate Force*), la Bbc sta trasmettendo la riduzione radiofonica di *Donne eccellenti* (pubblicato nel 2012 sempre da astoria) e la Barbara Pym Society organizza un convegno per la primavera mentre a marzo l'università di Harvard le dedica un seminario con anglisti di tutto il mondo.

Nelle sue storie le trame contano poco, spesso si chiudono con un lieto fine incongruo, intriso di sarcasmo. Contano di più i singoli episodi, la qualità dell'osservazione da cui questi nascono. Sono poi immancabili le complesse organizzazioni dei pasti delle persone sole, gli imbarazzi delle eroine che non sanno mai cosa ordinare quando un uomo le invita al pub o cosa mettersi per una riunione un po' diversa dall'ordinario. Sempre in equilibrio tra ironia e compassione, Pym ritrae la routine di signore o signorine che trovano nella cura del prossimo un antidoto per combattere il timore della solitudine. Con Jane

Sempre in equilibrio tra ironia e compassione, Pym ritrae la **routine di signore o signorine** che trovano nella cura del prossimo un antidoto per combattere il timore della solitudine.

Austen e Čechov, entrambi molto amati, la scrittrice, a giudizio di Hannah Rosefield che lo scorso autunno ha firmato un lungo articolo su «The New York Times», «ha in comune la ristrettezza del mondo ritratto nei romanzi che diventano la sintesi perfetta di ambiti ben più vasti, sottomessi all'ipocrisia delle convezioni». Come le sue protagoniste anche Pym fu un'esponente della middle class: nacque in provincia, da una famiglia che manteneva stretti rapporti con la chiesa del luogo, studiò a Oxford e quindi si trasferì a Londra. Non si sposò mai, tuttavia, come attestano i diari usciti postumi a cura della sorella (*A Very Private Eye*, Macmillan), visse due o tre passioni per uomini che probabilmente si resero conto solo in parte (e quasi distrattamente) della

loro intensità. Al pari di Jane Austen, mantenne una costante indifferenza per i grandi avvenimenti del proprio tempo. Se nella Austen non ci sono accenni alla Rivoluzione industriale o alle guerre napoleoniche, nei libri della Pym è assente qualsiasi riferimento alle lotte femministe o alle trasformazioni della società britannica durante il secondo dopoguerra. Tutto, invece, ruota intorno a piccole tempeste in ambito domestico o sentimentale, una scelta che gli editori giudicarono «di scarso interesse» nel corso dei Sessanta, respingendo quei manoscritti che grazie a «The Times Literary Supplement» avrebbero poi ottenuto un largo successo. «Mrs C. è in biblioteca,» annotava sul diario dopo l'ennesimo rifiuto «sta pranzando. Mangia un sandwich con coltello e forchetta, ha un bicchiere di latte a portata di mano. Perché questo tipo di cose non viene più considerato accettabile?». Il tempo ha dimostrato che i lettori non avevano perso interesse per le vicende che amava raccontare. Forse non va inserita nel ristretto elenco degli inglesi di primissimo piano. Tuttavia continua a incantare i lettori in virtù di un britannicissimo talento nel ritrarre con raffinata grazia solitarie signorine di mezza età sempre occupate a bere innumerevoli tazze di tè, a innamorarsi di antropologi poco disponibili al matrimonio o a organizzare feste di beneficenza nel cortile della parrocchia.



Silvia Calvi

È scoppiata la *Fallen*-mania

«Donna Moderna», 25 gennaio 2017

Dopo il fenomeno *Twilight*, esce un'altra attesissima saga tratta da un best seller fantasy. Con angeli belli e dannati. L'eterna lotta tra Bene e Male, e l'amore che vince su tutto

Ci sono i «Fallenatics events» (incontri in tutta Italia tra le fan sfegatate della saga), gli immancabili gruppi facebook e persino una web radio con dirette quotidiane. Dopo la *Twilight*-mania a base di sangue e vampiri, è scoppiata un'altra ossessione tra le teenager: quella per gli angeli di *Fallen*, la saga di «paranormal romance» firmata dalla scrittrice americana Lauren Kate che debutta al cinema il 26 gennaio (il film tratto dal primo volume è diretto da Scott Hicks, candidato Oscar per *Shine*). Edita nel nostro paese da Rizzoli, la quadrilogia pubblicata a partire dal 2009, a cui si è aggiunto lo spin off *Unforgiven* appena uscito in libreria, è diventata uno dei maggiori fenomeni editoriali degli ultimi anni con dieci milioni di copie vendute nel mondo, cinquecentomila solo in Italia, e traduzioni in quaranta paesi.

Racconta il tipico triangolo amoroso. Anche se i fan della serie *Twilight* «attaccano» *Fallen* sui social per la trama troppo simile al loro libro-cult, le differenze tra i due best seller esistono: al centro della storia, questa volta, non ci sono affascinanti licantropi ma misteriosi angeli caduti sulla terra in lotta tra loro per conquistare il cuore di Lucinda (Luce) Price. Un'adolescente dalla vita apparentemente normale che viene accusata di omicidio e spedita nel riformatorio Sword & Cross, dove incontra Daniel (biondo) e Cam (moro), angeli ribelli a Dio che si contendono l'amore di Luce da secoli: lei stessa è

immortale, destinata a reincarnarsi ogni diciassette anni e a innamorarsi ogni volta dello stesso ragazzo. Insomma, un classico della battaglia tra Bene e Male (Cam si rivelerà un seguace di Lucifero).

Si ispira alle gothic novel del 1700. «Una parte della critica bolla queste storie come "Harmony per young adult", ma io non sono d'accordo: possiamo considerarla letteratura d'evasione con tutti i requisiti per appassionare e avere successo anche tra un pubblico più ampio» spiega Luana Salvarani, docente di Storia della letteratura giovanile all'università di Parma e autrice di *Lecture e formazione dei giovani americani ai tempi della frontiera* (Anicia). «I libri di Lauren Kate, del resto, hanno gli stessi ingredienti che alla fine del 1700 hanno decretato il successo della Minerva Press: era una casa editrice che pubblicava a Londra romanzi di "gothic novel", genere che univa elementi romantici ad ambientazioni tenebrose come sotterranei, castelli diroccati, foreste avvolte nella nebbia. Allora non era vista come letteratura per ragazzi, anche perché a quei tempi un sedicenne era considerato un lettore adulto. Era un genere pensato per un pubblico femminile sulla base del cliché che vuole le donne più interessate alle questioni sentimentali.» Anche oggi, a dispetto dell'ambientazione contemporanea, l'intreccio di queste saghe fantasy è decisamente convenzionale. «Sia Bella, la protagonista di *Twilight*, sia Luce in qualche modo



rinunciano a loro stesse per stare accanto al ragazzo che amano e sono al centro di triangoli sentimentali. È una visione della vita e del sacrificio amoroso estremamente romantica» continua l'esperta. Tra le pagine di *Fallen* e degli altri episodi ci sono anche altri temi che fanno molta presa sulle lettrici: la sconfitta della morte e del tempo, la passione che si fa eterna, il destino di amarsi, perdersi, rincontrarsi all'infinito per mille anni. «È l'idea del superamento dei limiti umani a conquistare e affascinare, soprattutto i fan più giovani» spiega Filippo Sini, pedagogista esperto di adolescenti. «I teenager vivono l'età dell'ottimismo irrealistico, delle sfide, della voglia di sperimentare nuove sensazioni: tra le pagine di un libro, o nelle scene di un film, sono in cerca di emozioni forti più che di riflessioni.»

Ha una comunità globale di fan. La devozione delle appassionate è così alta in tutto il mondo che per accontentarle la casa cinematografica ha anticipato l'uscita del film di un mese (doveva arrivare nelle sale solo a febbraio). I protagonisti sono attori giovanissimi, già visti a Hollywood in pellicole

minori: Addison Timlin, Jeremy Irvine e Harrison Gilbertson. Riusciranno a diventare dei superdivi da red carpet al pari di Kristen Stewart e Robert Pattinson, i protagonisti di *Twilight*? E le lettrici ameranno i personaggi? «La storia di Luce e Daniel ha creato una comunità globale di fan» dice l'autrice di *Fallen* Lauren Kate. «Ho pensato a questo film come a una lettera d'amore per loro.»

I libri di Lauren Kate hanno gli stessi ingredienti che alla fine del 1700 hanno decretato il successo della **Minerva Press**, una casa editrice che pubblicava a Londra romanzi di **gothic novel**.

Marco Belpoliti

Lettura digitale e memoria

«La Stampa», 26 gennaio 2017



Attenti agli ebook: se un libro non si sfoglia è difficile da ricordare quel che si legge

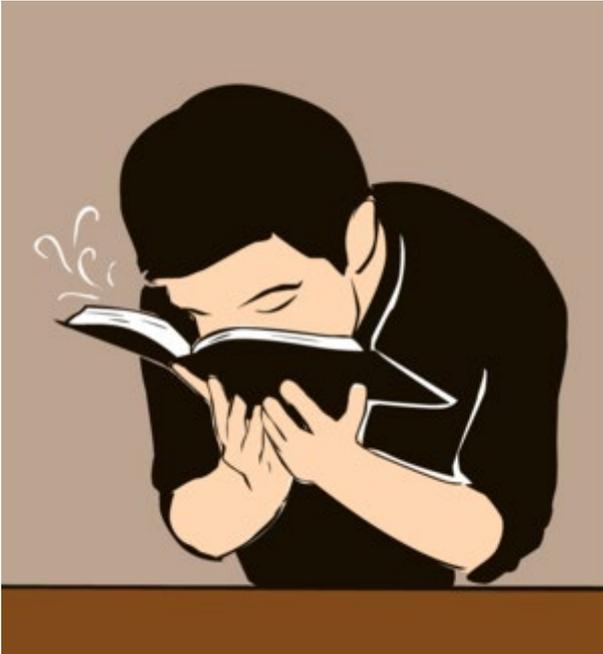
Ho un problema con gli ebook: leggo i libri, ma non li ricordo. Certo, posso sottolineare le pagine digitali con vari strumenti, prendere appunti, ma a distanza di tempo non riesco a **rammentarmi** le cose lette: parole, frasi, idee. Visti su un foglio di carta, magari A4, le parole e i concetti li ricordo meglio; a maggior ragione se sono stampati in un libro. Perché? Risposta: il tablet è un supporto a due dimensioni. E il libro? Anche lui è a due dimensioni, tuttavia ne contempla anche una terza: x, y, z. Quale? Quella che si realizza muovendo i fogli da destra e sinistra (o al contrario in Giappone).

In altri termini il libro esiste in uno spazio a tre dimensioni; possiede un orientamento che è dominato dalla nostra struttura spaziale: la simmetria bilaterale, che ci definisce. Anche se i fogli sono bidimensionali, partecipano della terza dimensione. Quando cerchiamo una frase o un concetto sottolineato, quando leggiamo e rileggiamo, agiamo nelle tre dimensioni, utilizziamo l'orientamento destra/sinistra. Potrebbe sembrare una banalità, ma è il segreto della memorizzazione. La nostra memoria, ci dicono gli studiosi

della mente, si organizza su dati sensoriali, che privilegiano o almeno prediligono la tridimensionalità. I tablet, i supporti elettronici, che usiamo per leggere i libri sono bidimensionali. Sfogliamo un foglio virtuale senza farlo passare nella terza dimensione. Il foglio elettronico è una lamina, si presenta come oggetto a due dimensioni (x, y). Non ha profondità. La profondità spaziale è fondamentale per la memoria.

Qualche anno fa uno studioso della visione, Ruggero Pierantoni, ha scritto un articolo in «Golem», una delle prime riviste digitali apparse in Italia. S'intitolava *Passione e morte della terza dimensione*. Non parlava dei tablet e degli ebook, che erano ancora un fenomeno limitato. Tuttavia ragionava su questo tema come e perché la terza dimensione tende a scomparire. Siamo nell'epoca del trionfo della bidimensionalità. Denunciava la perdita di competenza spaziale degli esseri umani. Oggi possiamo dire che avviene la medesima cosa con i navigatori, quelli installati nelle automobili e quelli che teniamo in mano, gli smartphone, cui affidiamo il nostro orientamento nelle città. Rinunciamo a orientarci per farci orientare. La stessa cosa accade con gli ebook: perdiamo l'orientamento delle parole in rapporto al nostro corpo. Le parole esistono come fatto fisico perché utilizziamo la terza dimensione. Non è forse vero che i grandi monumenti del passato per ricordare e far

La profondità spaziale è fondamentale per la **memoria**.



ricordare incidevano grandi lettere sul loro «corpo»? La pietra parla doppiamente: perché è nello spazio (ha tre dimensioni) e perché la parola è fisicamente presente. Monumento: serve per ricordare. Pierantoni diceva una cosa che va al di là degli stessi ebook, e investe la nostra memoria in generale. Dal momento che il tempo dedicato alla contemplazione passiva delle immagini colorate e mobili è aumentato di molto, gli adulti, e soprattutto i

bambini, perdono competenze spaziali, ovvero la capacità di muoversi in un mondo a tre dimensioni, in cui la profondità, su cui si innesta la nostra capacità mnemonica, è obliata. I nostri progenitori hanno accresciuto la loro mente attraverso la caccia, attraverso lo spostamento nello spazio. La conclusione di Pierantoni è divertente: continuano a far uso della terza dimensione solo i boy-scout e i ladri. Gli altri no.

Il tablet è un supporto a due dimensioni. Il libro esiste in uno spazio a tre dimensioni. Quando cerchiamo una frase o un concetto sottolineato, quando leggiamo e rileggiamo, agiamo nelle tre dimensioni, utilizziamo l'orientamento destra/sinistra. Potrebbe sembrare una banalità, ma è il segreto della **memorizzazione**.

Alessia Rastelli

Le vendite on line spingono la carta

«Corriere della Sera», 27 gennaio 2017

Impennata dell'ecommerce, bene le librerie: mercato su del 2,3%. Crolla la grande distribuzione

«Entusiasti ma calmi, perché la barca non affonda ma sta navigando.» Definisce così Giovanni Peresson, responsabile dell'Ufficio studi dell'Associazione italiana editori (Aie), lo stato d'animo rispetto ai dati sul mercato del libro del 2016. Che, in effetti, registra un più 2,3% rispetto all'anno precedente, in uno scenario in cui resistono i titoli cartacei e le librerie, cresce il peso dell'ecommerce e crolla invece la grande distribuzione.

Le cifre sono contenute nel rapporto dell'Aie che viene presentato il 27 gennaio a Venezia, in apertura della giornata conclusiva del trentaquattresimo seminario di perfezionamento della Scuola per librai Umberto e Elisabetta Mauri, nell'ambito dell'incontro Dal virtuale al reale, cui partecipa lo stesso Peresson, con Antonio Prudenzeno, responsabile del sito illibraio.it, e Angelo Tantazzi, presidente della società di consulenza Prometeia e vicepresidente di il Mulino.

Tra i temi in campo ci sarà la ripresa, che sembra consolidarsi, dopo la cosiddetta «tempesta perfetta» avvenuta tra il 2011 e il 2014. «Un periodo» spiega

Peresson «in cui il sommarsi della crisi economica con la concorrenza del digitale e il cambiamento dei metodi d'acquisto aveva portato a ripetuti anni di segno "meno" per il mercato del libro». Questioni che certamente non possono dirsi ancora superate ma per cui ci si sta attrezzando e che talora diventano anche nuove opportunità.

Lo mostrano i dati, che riguardano i titoli venduti nei canali trade – librerie, librerie on line e grande distribuzione (ad esempio supermercati, grandi magazzini, autogrill) – escluse le editorie scolastica e professionale. All'interno della crescita del 2,3% del mercato del libro – che equivale a un valore di 1,283 miliardi di euro – la fetta dei titoli di carta resta infatti predominante e decisiva, salendo dell'1,6% rispetto al 2015 e assicurando un fatturato di 1,221 miliardi contro i 62 milioni prodotti da ebook e audiolibri. Un risultato coerente con le prime cifre sul 2016 arrivate da Gran Bretagna e Stati Uniti, dove il libro di carta cresce rispettivamente del 2,5% e del 3,3%.

Gli ebook, quindi, che tanto preoccupavano perché avrebbero potuto cannibalizzare la carta, non lo stanno facendo. Nel 2016 in Italia ne sono stati pubblicati 74020 contro i 66505 cartacei. La differenza si deve al fatto che spesso vengono digitalizzati titoli del passato e non solo le novità, ma gli ebook occupano una fetta piccola del mercato complessivo (il 5,1%), che non minaccia la carta e contribuisce

Dobbiamo intercettare anche
chi non legge.

La **grande distribuzione** ha ridotto il numero di punti vendita in cui il libro è presente, ha poco assortimento e punta solo sui **best seller** e sugli **sconti** mentre dovrebbe offrire valore aggiunto e postazioni più curate. Soprattutto perché, in molti piccoli comuni, rappresenta il solo punto di contatto fisico tra il lettore e il libro.

ad allargare il ventaglio dei lettori. Il 10% degli italiani, infatti, dichiara di leggere sui dispositivi digitali e, di questi, il 64,8% sullo smartphone (contro il 7,3% dell'e-reader e il 28,3% del tablet).

Ancora più forte l'impatto del digitale su un altro elemento della filiera: i canali di vendita. Nel 2016 gli acquisti via e-commerce arrivano al 16,5% del totale contro il 13,9 del 2015 e il 5,1 del 2010. Anche in questo caso però l'Aie mostra che i consumi tradizionali non vengono del tutto scardinati. Amazon, ad esempio, è un ottimo punto vendita per gli affezionati della carta. Lo studio stima il possibile valore del gigante di Jeff Bezos nella vendita di libri fisici in Italia: circa 120 milioni di euro. «È la prima volta, nel nostro mercato del libro, che si tenta di stimare Amazon, dal cui peso ormai non possiamo prescindere. Oggi» osserva Peresson «il lettore ha maggiore libertà di scegliere, con prezzi e modalità diverse».

Un contesto diversificato in cui le librerie fisiche, comunque, resistono e mantengono un forte primato: tre quarti degli acquisti italiani (il 72,8%) avviene tra le loro mura, con quelle di catena in vantaggio sui negozi a conduzione familiare. Il punto debole, invece, è la grande distribuzione, dove gli acquisti si sono ridotti nel 2016 al 10,7% contro il 13,9 del 2015 e il 16,3 del 2010. Certo i supermercati risentono della concorrenza dell'on line ma c'è anche una crisi del modello. «La grande distribuzione» nota Peresson «ha ridotto il numero di punti

vendita in cui il libro è presente, ha poco assortimento e punta solo sui best seller e sugli sconti, mentre dovrebbe offrire valore aggiunto e postazioni più curate. Soprattutto perché, in molti piccoli comuni, rappresenta il solo punto di contatto fisico tra il lettore e il libro». Una trasformazione gestibile quindi, ma comunque trasformazione, nell'ambito della quale cambiano pure le abitudini e il numero dei lettori che, complessivamente, scende del 3,1%. Se chi ha tra i sei e i diciassette anni, infatti, consuma libri più della media nazionale e sale la percentuale di chi legge almeno un libro dopo i sessanta anni (+9,6% rispetto al 2010), la cifra crolla invece tra chi ha tra i venticinque e quarantaquattro anni (-25,4%).

«Non possiamo essere più solo pessimisti, il libro di carta si sta riprendendo e quello digitale prosegue la sua crescita,» commenta il presidente dell'Aie, Federico Motta «ma dobbiamo sforzarci perché il blackout tra i lettori adulti si risolva. Uno dei rimedi è migliorare la diffusione, lavorare per far trovare i volumi». L'Aie ha anche fortemente voluto la nuova manifestazione Tempo di libri, che si terrà a Milano il prossimo aprile e che arricchisce il panorama italiano delle kermesse letterarie, come il Salone di Torino, il festival di Mantova o la fiera di Bologna dedicata all'editoria per ragazzi. «Queste iniziative» aggiunge Motta «sono importanti per parlare ai lettori deboli o a chi non legge. Uno degli obiettivi di Tempo di Libri sarà proprio portarli in fiera».

Ernesto Ferrero

Convive con il digitale restando la carta vincente

«Sette» del «Corriere della Sera», 27 gennaio 2017



Giunta in Europa Dante la preferì al «vello». Ancora oggi è prodotta in enormi quantità e all'orizzonte non se ne vede ancora il declino

C'è una via della carta, accanto a quella della seta, su cui corrono le nuove tecnologie che offrono alle civiltà svolte decisive. Dalla Cina in cui viene inventata duemila anni fa, la carta conquista l'India, poi l'Islam, e attraverso la Spagna araba arriva in Europa. Non soppianta gli antichi supporti, come il papiro o la costosa pergamena (erano necessarie duecentoventicinque pecore per ospitare una Bibbia), e anzi, ci convive a lungo. La pergamena non scompare: diventa uno status symbol, destinato ai sovrani, ai documenti e testi fondativi, al lusso. Sembra preferirla anche Dante, che aveva un gran concetto della propria opera, sembra preferirla, anche se la parola «carta» compare nove volte nella *Commedia*, bel più della parola «vello», che designa la pergamena («con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta...»). Ma via via che la produzione diventa più efficiente e meno costosa, le fortune della carta sono progressive, anche se bisogna arrivare ai primi decenni dell'Ottocento perché il chimico francese Anselme Payen scopra che la cellulosa contenuta negli alberi offre la materia prima più conveniente. Sino ad allora si erano usati prevalentemente gli stracci, ma era difficile procurarseli in misura sufficiente, e la lavorazione causava gravi problemi di inquinamento, odori nauseabondi, rumori intollerabili. La carta da stracci o tessuti resta insuperabile, a dimostrarlo bastano i «tascabili» cinquecenteschi di Aldo Manuzio,

perfetti ancora oggi, tuttavia la produzione è restata per secoli di gran lunga inferiore alla richiesta, cresciuta esponenzialmente con l'invenzione gutenberghiana della stampa a caratteri mobili.

Il divulgatore americano Mark Kurlansky, che ce ne racconta la storia (*Carta. Una storia da sfogliare*, Bompiani), ci ricorda che per stampare il voluminoso romanzo di Cervantes il suo editore madrilenò dovette penare quattro anni per raccogliere i 550000 fogli che gli servivano. Le trenta pubblicazioni che Lutero diede alle stampe vendettero qualcosa come trecentomila copie, su una popolazione di tredici milioni di abitanti. In Italia il primo e più importante centro produttivo è Fabriano. C'è chi sostiene che nell'Undicesimo secolo i suoi abitanti abbiano appreso e perfezionato l'arte cartaria dagli arabi, impegnati ad assediare la vicina Ancona, come proverebbero certi termini come «risma», derivato da *razmah*, che stava a indicare il pacco standard di cinquecento fogli.

I «fogli» di Leonardo

Vengono rapidamente riconvertiti i mulini della zona, già utilizzati per la lana. La battitura degli stracci è operata con una serie di martelli azionati idraulicamente, che producono una polpa a costi assai inferiori a quella d'importazione. Il prodotto veniva poi patinato con gelatina animale, che

migliora l'impermeabilità e la resistenza agli insetti. Altre innovazioni furono il telaio metallico e la filigrana, realizzata con un tratto di fillo intrecciato in un telaio. La filigrana restava di proprietà del singolo cartaiolo che l'aveva realizzata, e una cartiera poteva offrirne un'intera gamma. Nel Quattordicesimo secolo Fabriano contava una quarantina di cartiere e una produzione fino a cinquemila fogli al giorno, esportati a Bologna, Amalfi, Foligno, Lucca, in Lombardia e a Venezia. I suoi artigiani erano richiesti anche olttralpe, in Germania (dove la prima cartiera apre a Norimberga nel 1390), Francia (verso la metà del Quattrocento), Austria e Svizzera. La Bibbia di Gutenberg, prodotta tra il 1452 e il 1456, 1200 pagine su due colonne per due volumi, tecnicamente perfetta e incredibilmente bella, era impressa su carta di Fabriano, ideale per ricevere gli inchiostri.

Non tutti apprezzavano le nuove tecnologie, proprio come accade oggi. Ogni avanzamento comporta l'emarginazione della vecchia manodopera, che non accetta un destino di disoccupazione. I volumi a stampa sembrano rigidi, freddi, meccanici. Secondo l'esigente Federico da Montefeltro, duca di Urbino, non potevano competere con la divina eleganza delle pergamene, impreziosite dalle miniature. Ma non esistono solo i libri. La carta apre nuove prospettive e nuovi mercati agli artisti. Sommo disegnatore e incisore, Dürer vara una vera industria, vendendo stampe singole con tanto di data e firma. Di Leonardo si conoscono quindici dipinti e due affreschi, ma il grosso del suo lavoro è concentrato in trenta taccuini rilegati con apposite istruzioni su come dovessero essere stampati i suoi disegni. Michelangelo ha lasciato seicento fogli di disegni, molti dei quali, tra cui una stupefacente *Resurrezione*, intercalati da poesie, lettere, annotazioni, conti della spesa.

La tecnica della xilografia, derivata dal tessile, impreziosiva i volumi (vedi la grande fortuna delle edizioni illustrate dell'*Orlando furioso*) e godeva di larga fortuna, almeno fino all'arrivo dell'acquaforte, che trova il suo insuperabile maestro in Rembrandt. Oltre a seicento dipinti, produce con una pressa tutta sua trecento acqueforti (di cui possedeva un'importante collezione) e 1400 disegni. Anche

Non tutti apprezzavano le nuove tecnologie, proprio come accade oggi. Ogni avanzamento comporta l'emarginazione della vecchia manodopera, che non accetta un destino di disoccupazione.

se a partire dal Seicento gli olandesi erano in grado di produrre una carta di ottima qualità, grazie anche all'invenzione di uno speciale cilindro rotante, Rembrandt preferiva la carta giapponese, importata dalla Compagnia delle Indie orientali, perché particolarmente adatta a fissare l'inchiostro, la stessa carta che nell'Ottocento conquistava Degas, Gauguin e Manet.

Con l'abbondanza dei suoi ruscelli e mulini, la Gran Bretagna diventa dalla fine del Quattrocento un buon posto per produrre carta. La persecuzione degli Ugonotti in Francia portava oltre Manica esperti cartai e Elisabetta I incoraggiava la produzione. Per ingraziarsela, il poeta Thomas Churchyard scrive nel 1584 un poema in lode della carta, e celebra «l'uomo che per primo la carta fece, / l'unica cosa da cui procedono tutte le virtù». Così nell'Enrico VI di Shakespeare diventa ridicolo il personaggio di Jack Cade che, arrivato al potere, vuole tornare al vecchio sistema di trasmissione orale e si lancia in una vemente accusa contro quanti insegnano ai giovani la grammatica, incoraggiando il consumo di carta e stampa. La costruzione di una cartiera per lui diventa addirittura un attentato alla dignità reale.

Foresta a rischio

Gli inglesi si specializzano presto nei derivati: cartone, cartapesta, carte da parati (anche Dürer disegnava tappezzerie), carte ignifughe e idrorepellenti, impermeabilizzate con pece e catrame per le coperture dei tetti; e, nel Settecento, la marmorizzazione, che prendeva il posto della pelle. Non soltanto: dalla

fine del Settecento la speciale carta da disegno detta «wove paper», dotata di una speciale collatura che tratteneva in superficie la pittura, favoriva la grande fortuna, presto diventata mania, degli acquerelli, che Joseph Turner, «il pittore della luce», faceva assurgere a forma di grande arte. Nel suo viaggio italiano del 1820 aveva riempito di paesaggi ben ventitré album, ognuno fornito da un cartaino differente. Suo consiglio: «Prima di tutto bisogna rispettare la carta che si ha».

Benjamin Franklin, che aveva vissuto a lungo in Inghilterra, tornava in patria convinto dell'importanza strategica di carta e stampa. Commerciava in stracci, aveva partecipazioni in tredici cartiere, promuoveva la nascita di nuovi giornali, decisivi nel sostenere le rivendicazioni dei coloni di fronte alla rapacità della madre patria. Portare stracci alle cartiere era considerato un gesto patriottico. In North Carolina ci furono appelli affinché le giovani donne cedessero ai mulini i loro vecchi fazzoletti «non più adatti a coprire il loro candido seno». Diventata bene strategica, la carta serviva anche come rivestimento per le cartucce e per sigillare la polvere da sparo nella camera di scoppio dei moschetti. La produzione continuava a restare largamente inferiore alla richiesta. In mancanza di carta, la solenne dichiarazione d'indipendenza fu scritta a mano su pergamena.

Nel Settecento la fame di carta e di libri diventa parossistica. Anche i ventotto volumi dell'Enciclopedia di Diderot devono scontare le solite difficoltà produttive. Nascono la litografia, i dagherrotipi, i torchi in ferro mossi da motori a vapore che soppiantano quelli idraulici, le presse a cilindro rotativo che in un giorno possono stampare milioni di copie di una

Il dominio della carta, dagli imballaggi ai pannolini e alle buste, non è intaccata nemmeno dall'**avanzata del digitale**.

pagina, la macchina da scrivere (Remington, 1873), la composizione linotype. La carta da cellulosa, scoperta nel 1838 dal chimico francese Anselme Payen, diventa d'uso corrente solo a fine secolo e libera le cartiere dalla servitù degli stracci. Tuttavia l'acqua acida usata per bagnare la polpa del legno ha il grave difetto di continuare ad agire nel tempo distruggendo i fogli. Si tentano procedimenti per contrastarne l'azione disgregatrice.

Ormai da anni è allarme per la distruzione delle foreste. Il Wwf stima che nel 2050 il consumo di carta sarà triplicato, in Brasile si tenta di introdurre la coltivazione su larga scala dell'eucalipto, in Indonesia si prova l'acacia. La Cina torna ad essere il primo produttore mondiale, anche se deve importare la polpa e l'energia. Il dominio della carta, dagli imballaggi ai pannolini e alle buste, non è intaccato nemmeno dall'avanzata del digitale. La carta tiene, la carta resiste. È flessibile, sicura, non ha bisogno di elettricità, all'occorrenza perfino facile da distruggere. Quella che si annuncia tra carta e digitale non è una guerra, ma una civile convivenza. Come sempre, conclude Kurlansky, cambiamento e opposizione al cambiamento avanzano dandosi la mano, vecchio e nuovo coesistono proficuamente.

La carta tiene, la carta resiste. È flessibile, sicura, non ha bisogno di elettricità, all'occorrenza perfino facile da distruggere. Quella che si annuncia tra **carta** e **digitale** non è una guerra, ma una **civile convivenza**.

Andrea Coccia

Editoria, siamo sommersi di libri che nessuno legge

«Linkiesta», 28 gennaio 2017



Continuiamo a ripeterci da anni che il settore editoriale è in crisi perché gli italiani non leggono, ma non è così vero. Il problema è un altro e assomiglia a una obesità

Anche quest'anno, come da consolidata tradizione, ci troviamo a commentare i dati aggregati dall'Associazione italiana editori, dalla percentuale dei lettori forti sul totale dei lettori, fino al numero delle copie vendute e al giro di affari. Un sacco di cifre, cifrette, cifrone, alcune assolute, altre relative, qualcuna fortemente in positivo, qualcuna fortemente in negativo, altre invece sostanzialmente stabili.

La fotografia dell'Italia che legge, insomma, è più o meno sempre la stessa: i lettori forti sono stabili sui tre milioni, come sempre; quelli deboli oscillano in dipendenza del successo o meno del best sellerone, come sempre; le fasce forti sono i vecchi e i giovanissimi, come sempre, e via dicendo. Ma la popolazione, in fondo, sembra sempre più o meno la stessa, stabile da quasi quarant'anni: tra i ventidue e i ventiquattro milioni di persone.

Tra le cifre pubblicate dall'Aie quest'anno, però, un dato interessante sul serio c'è. E curiosamente è uno dei pochi per il quale la statistica non c'entra nulla,

perché è un fatto misurabile e riguarda la produzione di libri nel nostro paese, non il consumo. Eh sì, a guardare i dati dalla giusta distanza lo si nota: di fronte a un pubblico dal corpo sostanzialmente stabile nella sua magrezza rachitica, il mercato editoriale è diventato letteralmente obeso.

Il fenomeno è macroscopico: nel 2016 il mercato ha visto entrare in libreria più di sessantaseimila nuovi titoli, di cui diciottomila di sola narrativa. Nel 1980, sempre secondo l'Aie, quegli stessi numeri parlavano di un mercato totalmente diverso, fatto di sole tredicimila novità, di cui soltanto mille erano di narrativa. Se andiamo a vedere le stime del numero di lettori fatte dall'Istat in quegli anni, il numero assoluto che troviamo è, indovinate un po', sempre lo stesso, circa ventiquattro milioni. All'epoca erano il 46% del paese, ora sono il 41, ma il numero assoluto è sempre più o meno stabile.

Quindi, ricapitolando: in quarant'anni circa, a lettori grossomodo stabili, abbiamo assistito a un aumento

Di fronte a un pubblico dal corpo sostanzialmente stabile nella sua magrezza rachitica, il **mercato editoriale** è diventato letteralmente **obeso**.

Più libri vuol dire meno tempo per sceglierli, lavorarli e promuoverli. Ma anche meno tempo a disposizione di ogni libro per trovare i propri lettori.

della produzione di circa il 600%, un aumento che, nel solo campo della narrativa, è di circa il 1800%. Ovvero, se fino agli anni Ottanta per ogni lettore uscivano circa tre libri all'anno, ora ne escono dieci. Una vera e propria marea di carta che viene rovesciata nel mercato, un mercato che però non si è allargato, è rimasto più o meno della stessa grandezza. Le conseguenze sono molteplici: più libri vuol dire meno tempo per sceglierli, lavorarli e promuoverli. Ma anche meno tempo a disposizione di ogni libro per trovare i propri lettori. Il risultato? Abbassamento della qualità, crollo del tempo di permanenza sullo scaffale, ridotto a volte a poche settimane, vendite medie sempre più basse.

Negli ultimi dieci anni l'industria editoriale ha chiamato tutto ciò «crisi dell'editoria», dando la responsabilità ai lettori. Già, perché l'industria editoriale è parecchio brava a scaricare le colpe sui propri clienti: «In Italia stanno sparendo i lettori» si dice sempre, tanto che ormai è diventato un ritornello, un mantra che ci siamo ripetuti di continuo negli ultimi anni. Eppure, a vedere i numeri, non è esattamente così. O meglio, è vero che la maggior parte degli italiani non leggono, ma non è una novità. Era così anche

quando l'industria editoriale era sana, negli anni Ottanta, per esempio, quando non c'era la crisi.

Ma se il crollo dei lettori non c'è, allora qual è l'anello che non tiene? La domanda non è di quelle semplici da risolvere. La sensazione però è che una parte della risposta sia proprio in questa dieta all'ingrasso, iniziata proprio nel pieno degli anni Ottanta, esattamente quando l'editoria italiana è diventata una vera e propria industria, quando sono cominciate le concentrazioni editoriali, quando ha iniziato a svilupparsi la grande distribuzione organizzata (la modalità di distribuzione più in crisi negli ultimi anni). È questa industrializzazione che ha trasformato il campo di gioco dell'editoria italiana in una giungla affollata, in cui ogni anno vengono fatti piovere sessantaseimila libri – sei volte la quantità che si pubblicava quarant'anni fa –, libri che però, più che arrivare ai propri lettori elettivi, assomigliano a una moneta di scambio. Una moneta in forte svalutazione che alimenta il circolo vizioso delle rese, che permetterà anche alle case editrici più grandi di tenere in piedi i propri fatturati, ma che, non essendo prodotta per soddisfare nessuna esigenza particolare dei lettori, sta soffocando l'intero settore.

Il risultato? **Abbassamento** della qualità, **crollo** del tempo di permanenza sullo scaffale, ridotto a volte a poche settimane, **vendite medie sempre più basse**.

Cristina Nadotti

Non credono ai social ma tre giovani su dieci rilanciano le bufale

«la Repubblica», 28 gennaio 2017

L'87% diffida della rete, ma il 28,5% ha condiviso almeno un fake e l'11% diffonde sempre e comunque

Consapevoli che quanto si legge sui social andrebbe verificato, ma comunque pronti al clic veloce che diffonde la bufala. Ci sono soprattutto due dati, nell'indagine dell'Osservatorio giovani dell'Istituto G. Toniolo su diffusione, uso, insidie dei social network, capaci di fotografare la società della post verità: tra i giovani che hanno dai venti ai trentaquattro anni circa uno su tre (il 28,5%) ammette di aver condiviso un'informazione poi rivelatasi falsa. Eppure il pericolo bufala è noto: l'86,6% afferma che i social non vanno presi troppo sul serio perché «i contenuti che vi si pubblicano possono essere tanto veri quanto inventati».

[...] I dati raccolti sulla diffusione delle bufale in rete lasciano tuttavia qualche speranza su un mutamento di tendenza, su una maggiore consapevolezza nell'uso dei social. Se, come detto, il 28,5% ha condiviso informazioni poi risultate false, il 75,4 riferisce che, dopo un'esperienza personale o la diffusione di una bufala da parte di un amico, ha aumentato la sensibilità sul tema e l'attenzione ai contenuti «sospetti». In particolare, il 55,6% ha smesso di condividere contenuti da contatti a rischio e il 41,7% ha rimosso dalla propria rete chi diffondeva notizie false. Ma resta un 11,2% che tende a condividere «sempre e comunque, tanto è impossibile appurare l'attendibilità di quello che circola in rete». La capacità di fiutare l'inganno e di aumentare l'attenzione è poi

strettamente legata agli strumenti culturali. Tra chi ha il solo diploma di scuola media, la condivisione di un bufala è al 31,7%, scende al 24% tra i laureati. Con un titolo di studio universitario si individuano le notizie false condivise da altri (77,8%, contro il 74,6% di chi ha un titolo intermedio e il 70,4% di chi ha un titolo basso) e anche la reazione dipende dal livello culturale: il 79,1% dei laureati è pronto a cancellare un contatto facile alle fake news, contro rispettivamente il 76,7% e 71,4% di chi ha un titolo intermedio o basso. Confermati anche il primato di facebook tra i social network e l'uso dello smartphone. Il 90,3% degli intervistati è presente sul social di Zuckerberg, il 56,6% è su Instagram, Google+ cattura il 53,9% degli utenti, mentre twitter resta al 39,9%. Chi usa facebook è più assiduo (oltre il 90% presente con cadenza quotidiana) e lo strumento privilegiato per connettersi è il telefonino (72,7%), sul quale si leggono post di amici e follower (74,1%), news (63,2%), si conversa via messenger (57,8%) e si commentano post dei contatti (49,1%). Non vacilla il binomio rete/libertà: il 69,2% degli intervistati considera i social uno strumento dove è più semplice comunicare stati d'animo ed emozioni ed esprimere «apertamente il proprio punto di vista sulle questioni più controverse dell'attualità» (71,3%) con un linguaggio più schietto e diretto (70,1%).

Franco Manzoni

Il rinascimento della poesia

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 29 gennaio 2017



Grandi editori lanciano collane di versi, i piccoli perseverano, gli ebook sono una nuova risorsa e c'è chi paga gli autori in cambio di presentazioni

Torna a risuonare vincente il ritmo della poesia. È un dato di fatto, considerando le scelte editoriali per l'anno appena iniziato. È vero, in Italia la gente non compera libri in versi, se non numeri davvero esigui di copie. Ma questa è una costante non certo del nuovo millennio. E il nostro paese resta la nazione probabilmente unica al mondo per il valore dei suoi poeti. In tal senso non si riscontrano una decadenza o segnali di resa. Al contrario, assistiamo alla ritrovata vitalità attraverso la nascita di collane e la voglia di rischiare da parte di editori grandi e piccoli, nell'assicurazione che vi sia la certezza di un'etica del pubblicare, che non preveda, come spesso succede, di realizzare un libro dietro il versamento di un importante contributo in denaro da parte dell'autore.

È il caso della nuova collana Strumenti umani di Corsiero edizioni che, dopo le sillogi *Occhio e orecchio* di Pier Damiano Ori e *Quarantadue limerick mediopadani* di Umberto Di Raimo, annuncia con Andrea Casoli, il direttore editoriale, l'attesa uscita della silloge *Cavalli e poesia* di Alberto Bertoni, docente di Letteratura italiana contemporanea all'università di Bologna. Una rivista alternativa, il quadrimestrale «il Maradagà», è tra le proposte di Marco Saya, che punta decisamente su giovani autori come Francesco Lioce, Giorgia Meriggi, Giovanni Catelli, Ginevra Lilli, ma anche sul pluripremiato Nicola Vacca con la raccolta *Commedia ubriaca*.

Altro segnale assai positivo viene da Garzanti, che riprende a pubblicare poesia contemporanea con *Via provinciale* di Giampiero Neri, riservato maestro della poesia d'oggi, classe 1927, che fotografa la realtà a frammenti nel suo tipico andamento a cavallo fra pensiero e ritmo prosastico dal ruvido nitore etico-lombardo. A seguire opere di Antonio Riccardi e Antonella Anedda. Di grande rilievo la volontà di Guanda di riaffermarsi ai vertici dell'editoria italiana in versi con la collana tascabile, che propone le voci poetiche più significative e ormai classiche: Bukowski, Heaney, Prévert, Dylan Thomas, Pasolini. E la novità assoluta *La foresta dell'amore in noi* di Adonis, il più importante poeta arabo contemporaneo.

Rizzoli punta invece moltissimo su Guido Catalano, straordinario fenomeno pop, con un successo in prevendita su Amazon anche nella versione ebook: il 2 febbraio sarà in libreria la raccolta *Ogni volta che mi baci muore un nazista*, antologia che racconta i differenti aspetti della vita quotidiana italiana.

Sempre il 2 febbraio Chiarelettere presenta la sua prima raccolta di versi intitolata *Cedi la strada agli alberi. Poesie d'amore e di terra* del «paesologo» irpino Franco Arminio, in cui ecologia e desiderio, sconvolgimenti erotici e passioni civili si intersecano, avviluppandosi in un nucleo unico. È in uscita una nuova collana anche da Laurana, che pubblica solo

I tempi sono maturi per l'avvio di un nuovo Rinascimento. Basta con il culto dell'apparenza e del dio denaro. La poesia deve avere un ruolo fondamentale nel **risveglio culturale italico**. È il momento della battaglia da combattere fino in fondo in nome della bellezza.

in formato ebook la silloge *Frammenti di un odioso discorso* di Paolo Grugni. Dopo otto intensi romanzi, l'autore, milanese ma che ha scelto Berlino come sua città d'elezione, classe 1962, fa il suo esordio in poesia. Dal titolo è evidente il richiamo a uno dei suoi maestri, Roland Barthes, spirito guida per la comprensione di un testo come della società intera. La poesia di Grugni si struttura quale commistione di frammenti presi dalla comunicazione verbale e no, una lirica arricchita da ossimori e metafore spiazzanti, ma al tempo stesso lontana da ogni forma di liricismo ermetico fine a sé stesso.

Ancora. La New Press di Como ha dato vita alla collana poetica *Il cappellaio matto*, diretta dal poeta e critico Vincenzo Guarracino. Ogni uscita comprende una coppia di autori: dopo Silvio Raffo e Alina Rizzi, ecco Alberto Mari e Fausta Squatriti. Interessante la formula contrattuale: gli autori vengono gratificati a livello economico con un compenso del sessanta per cento sul prezzo di copertina a fronte di un impegno diretto nella promozione sotto forma di numerose presentazioni.

Segnaliamo nel nuovo catalogo di Aragno autori come Edoardo Albinati, Mariasole Ariot, Mariano Bainsi, oltre alle raccolte *Il tempo diviso* di Gabriel De Sarto, *Forse in cielo* di Michele Porzio, *La rosa sepolta* di Matteo Veronesi, *Nella grazia del tempo* di Renzo Ricchi e *La perfezione del giorno* di Alessandra Giappi. Intanto l'editore C.a.s.a di Gallarate-Saronno annuncia il via di una rivista poetica

intitolata «Elpis», che in greco significa «speranza», il nome della moglie del filosofo latino Severino Boezio. E in contemporanea l'uscita dell'omonima collana, diretta da Annitta Di Mineo, che prevede opere di Arianna Scollo, Giuseppe Lorenzetti, Andrea Testa e Gabriella Colletti.

Novità rivoluzionaria in casa Jaca Book, che ha affidato a Tomaso Kemeny, poeta, anglista, drammaturgo ungherese con cittadinanza italiana, la collana Cantos. Spiega il curatore a «la Lettura»: «Daremo spazio ad autori di tutto il mondo. Il titolo della collana si rifà a Ezra Pound. I tempi sono maturi per l'avvio di un nuovo Rinascimento. Basta con il culto dell'apparenza e del dio denaro. La poesia deve avere un ruolo fondamentale nel risveglio culturale italico. È il momento della battaglia da combattere fino in fondo in nome della bellezza». Le prime uscite vedono la traduzione in italiano con testo a fronte di un'antologia dell'irlandese Brendan Kennelly e della raccolta *Né l'esistenza né la scala* di Géza Szöcs, autore ungherese nativo della Transilvania.

Da non dimenticare, infine, la storica collana Lo Specchio di Mondadori con le sillogi di Milo De Angelis e Nicola Vitale, mentre Einaudi offre *Il prato bianco* di Francesco Scarabocchi, *Dall'interno della specie* di Andrea De Alberti, *Mausoleum* di Hans Magnus Enzensberger, *Fatti vivo* di Chandra Livia Candiani, *Paradossalmente e con affanno* di Maurizio Cucchi e *Tutto qui* di Franco Marcoaldi.

Fabio Chiusi

Poesia

«l'Espresso», 29 gennaio 2017

Sembra che non ci sia, poi la incontri in un film, in un centro sociale, tra i libri più venduti. Perché i tre milioni di poeti d'Italia scrivono, leggono e si finanziano

C'è una «disperata vitalità» nel mondo della poesia in Italia. «Disperata» come in Pier Paolo Pasolini, perché la vita in versi prosegue, muta e si rinnova, eppure ciclicamente bisogna tornare a tastarne il polso, accertarsi che il cuore del paziente batta ancora. Colpa di un mercato inesistente o quasi, che vale oggi secondo i dati dell'Associazione italiana editori appena il 6% del totale dei libri pubblicati per, scrive Nielsen, un venduto complessivo di mezzo milione di copie. Se le stime parlano di circa tre milioni di poeti nel nostro paese, si comprende che i versi si scrivono più di quanto si leggono. Un problema culturale, certo, ma anche un dato che testimonia come la poesia sia e resti una «necessità profonda», dice a «l'Espresso» uno dei massimi autori viventi, Milo De Angelis, «qualcosa che parla alla nostra sete». Un modo per capire quanti però davvero se ne abbeverino, e come, è misurare le sortite della cultura di massa in quella che, anche all'era del «tutto connesso», resta una nicchia. C'è una nuova sensibilità nel cinema, per esempio, che si accompagna a successo

La poesia è una «necessità profonda, qualcosa che parla alla nostra sete».

di pubblico e critica: «Dopo il cannibalismo da reality sulle vite “maledette dei poeti”» commenta Alberto Pellegatta, classe 1978 e presto in libreria con *Ipotesi di felicità* per Mondadori, «film come *Paterson* e *Neruda* cercano di avvicinare la poesia con maggiore rispetto, e con la cura che si deve alle cose più fragili e preziose, ai dettagli minimi che fanno la differenza, e che quasi tutti trascurano». Ancora, c'è il rinnovato interesse per Giacomo Leopardi, riletto da Alessandro D'Avenia in un libro in vetta alle classifiche di narrativa, e già nel 2014 da Mario Martone nel film *Il giovane favoloso*. Non solo: ci sono i nuovi modi attraverso cui la poesia diventa «partecipata». In rete, per esempio, il sito **Interno Poesia** sfrutta il crowdfunding, cioè il finanziamento tramite le donazioni on line dei lettori, per lanciare e sostenere le raccolte di autori conosciuti e non. È un modo per ovviare alla richiesta, di buona parte degli editori del settore, di un contributo monetario per pubblicare. E funziona. I progetti, spiega l'ideatore Andrea Cati, vengono sviluppati tramite vere e proprie campagne promozionali della durata di trenta, cinquanta giorni basate su presentazioni delle anteprime dei libri proposti, ma anche condividendo sui social network, nelle newsletter, perfino in video su YouTube dell'autore alle prese con la sua opera. «Si fa una prevendita, come nella musica» dice Cati, parlando di centinaia di partecipanti, la maggior

«I **poetry slam** sono creature senza solitudine e riguardano, più che la poesia, l'intrattenimento o il cabaret.»

parte giovani, e di budget – duemila euro di norma – raggiunti e superati.

Più partecipazione del lettore nell'ideazione stessa del libro, insomma, ma anche più cura per l'immagine, il marketing, il fare della poesia, un prodotto di mercato. Idee da cui «gli addetti ai lavori rifuggono», secondo Cati, ma sbagliando: «Senza una buona promozione, le vendite non aumenteranno». Un'altra «innovazione» che fa storcere il naso a chi tradizionalmente detiene le chiavi della poesia sono i poetry slam. Lanciate in Italia da Lello Voce nel 2001, queste gare tra poeti con tanto di giuria – votante – selezionata casualmente tra il pubblico sono diventate rapidamente un luogo abituale di aggregazione per poeti e aspiranti tali, ibridando il mondo dei versi con quello dello spettacolo, le qualità del poeta con quelle del performer, ma anche aprendolo a fasce della popolazione che altrimenti non vi entrerebbero in contatto. I numeri sono impressionanti: duecentocinquanta «slam» in tutto il paese per il campionato ufficiale, e presenze dalle poche decine di persone alle centinaia, a seconda della capienza dei luoghi – taverne, centri sociali, biblioteche.

«Ma a Perugia ne ho fatto uno con seimila persone» dice Voce, che rivendica l'origine dell'oralità del componimento poetico, e disegna scenari internazionali anche più partecipati. come in Sudamerica, dove un autore come Arnaldo Antunes, già musicista coi *Tribalistas*, vende cinquantamila copie; ma anche nel resto d'Europa. A partire dalla Germania: «A Monaco ottocento persone hanno pagato quindici euro l'una per partecipare» spiega Voce, le cui commistioni di poesia e musica sono reperibili su Spotify, e che non ha timore di parlare di cantautori come poeti a tutto tondo.

Posizioni che dividono molto, e con asprezza. «I poetry slam sono creature senza solitudine e riguardano, più che la poesia, l'intrattenimento o il cabaret»

attacca De Angelis. «L'intrattenimento è intrattenimento» conferma Maurizio Cucchi, curatore della prestigiosa collana *Lo Specchio* di Mondadori e autore tra i protagonisti del panorama poetico contemporaneo. Quanto alla musica, «ho sempre avuto simpatia per i cantanti, ma ognuno ha la propria arte». Insomma, «prima di darci qualsiasi risposta» sulla vitalità del mondo poetico è «necessario definire cos'è per ognuno poesia», sostiene Mary Barbara Tolusso, giornalista e poetessa pordenonese. «Per me mantiene il suo carattere di eccellenza nella forma scritta, in ciò che è stato l'imprinting di formazione» che deriva cioè dai manuali scolastici e dai libri. E invece, prosegue, «l'epoca impone che tutto è spettacolo, un fenomeno che mira a parlare ai più e di conseguenza deve semplificare i codici. È il motivo per cui si scambiano i cantanti per poeti, i blogger per scrittori e così via».

Ma anche limitandosi alla sua forma tradizionale, la poesia è viva e vegeta. Guanda ha appena rilanciato in tascabile la sua storia collana. Elisa Donzelli, responsabile del catalogo di poesia dell'omonimo editore, dice che dal lancio nel 1994 «siamo cresciuti», dimostrando che «non è vero che con la poesia si va in debito». E non solo pubblicando giganti del calibro di Andrea Zanzotto e Charles Simic: il libro più venduto è *Notti di pace occidentale* di Antonella Anedda. L'interesse per la buona poesia, in altre parole, resiste anche limitandosi a quella scritta. Tolusso lo conferma come selezionatrice del premio Cetonaverde Poesia, affollato dai componimenti di «ragazzi giovanissimi che, nonostante i tam tam delle odierne ambizioni, si concentrano su qualcosa di cui fanno in anticipo non darà né soldi né fama e lo fanno concentrandosi sulla parola, senza apporto di musica o microfoni».

La stessa divisione, e altrettanto netta, si impone rispetto al ruolo di internet e dei social media nella

Non c'è soltanto il narcisismo iperconnesso, c'è anche un vizio antico, l'obbligo di appartenere a clan o sparire dal circuito dei premi e dei festival più prestigiosi.

produzione e diffusione di versi. L'impressione è che ci sia a una frattura generazionale, ma anche concettuale e di potere, che riflette il dibattito in corso in altri settori dell'editoria e nel giornalismo. Da un lato, nuove voci che cercano spazio sfruttando la «disintermediazione» e la «disruption» fornite dalle tecnologie di comunicazione digitale, che consentono di evitare il passaggio da editori e riviste; dall'altro, i detentori delle forme e dei canali tradizionali di creazione e diffusione del sapere poetico, terrorizzati dalla marea montante di incompetenza. Nel mezzo, il problema di mantenere la complessità della poesia senza banalizzarla in «memi» su Instagram – come nel fenomeno di successo, degli «Instapoets» – e insieme il tentativo di non esiliare i versi da facebook e twitter, facendo in modo diventino luogo di confronto costruttivo e serio tra autori e appassionati. Per alcuni, una battaglia persa. Tra loro il poeta romano Jacopo Ricciardi, per cui i social «non permettono un reale confronto tra poeti». Anzi, «su facebook si trova una socialità fatta di coloro che vogliono essere poeti e non lo sono, mentre i poeti che lo sono non vogliono pubblicarsi su facebook», ma cercano luoghi

autorevoli. Cucchi concorda: «Il problema è che con questi nuovi mezzi di comunicazione si pensa più alla propria presenza che alla ricerca politica. Occorrerebbero mezzi più selettivi».

Il rischio è che l'autore prevalga sul libro, il contenitore sul contenuto, e si finisca travolti da un mare di componimento mediocri, che sembrano perfino adottare le forme comunicative e il linguaggio «delle conversazioni virtuali in rete». E tuttavia, spiega Donzelli, i «mi piace» sui social si traducono davvero in libri venduti. E il bisogno di ricambio, pur urlato spesso con eccessiva insofferenza proprio on line, a sua volta è reale. «Per dire che ci sia una nuova vita della poesia c'è bisogno di cambiare facce, uscendo dall'autoreferenzialità dei soliti noti» dice Michelangelo Camelliti, che da trent'anni anima Lieto-Colle, una piccola ma prestigiosa realtà editoriale con sede in provincia di Como.

Non c'è soltanto il narcisismo iperconnesso, insomma: c'è anche un vizio antico, aggiunge, l'obbligo di appartenere a clan o sparire dal circuito dei premi e dei festival più prestigiosi. Che pure ci sono, e costituiscono un altro dei fattori di vitalità della poesia in Italia. Protagonista indiscusso, secondo tutti gli interpellati, è Pordenonelegge, che tramite la cura e l'organizzazione del poeta Gian Mario Villalta porta centinaia di spettatori a confronto con i massimi autori internazionali, ma anche con quelli emergenti e locali. Camelliti per esempio ne presenta quattro, giovani, alla manifestazione friulana, dopo attenta selezione. La poesia, a Pordenone, ha una propria «casa», sempre aperta per letture e confronti, e una libreria dedicata, dove – giura Camelliti – i libri si vendono. Ma gli eventi sono distribuiti durante tutto

«Su facebook si trova una socialità fatta di coloro che vogliono essere poeti e non lo sono, mentre i poeti che lo sono non vogliono pubblicarsi su facebook.»

l'anno, con cento, centocinquanta partecipanti alla volta.

La questione non è insomma meramente tecnologica. Del resto, alcune riviste cartacee, come «Nuovi Argomenti», sembrano vivere più sul web che in edicola. Per Villalta, semmai, i problemi sono di natura più profonda. Il primo è il «settarismo» esasperato, dovuto alla mancanza di un centro culturale capace di riunire e mettere in dialogo gruppi e istanze di realtà territoriali e culturali diverse. Il secondo, conseguente, è che il mondo della poesia non è più capace di concentrarsi su uno stesso tema, e affrontarlo «con un discorso comune». È all'incirca quanto mostra con insofferenza Cucchi dicendo di rimpiangere quasi la pleora di manifesti di poetica che tanto detestava da giovane: oggi quella problematizzazione teoretica manca, così come manca un orizzonte ideologico di fondo. Difficile sia altrimenti, di fronte a uno scenario così composito, così atomizzato e allo stesso tempo conflittuale.

Ma non mancano nemmeno i tentativi di cucire gli strappi. A La Spezia, per esempio, a fine febbraio si terrà un evento, «Milizanza #1, gli spazi mobili della poesia», che si propone di riunire le diverse realtà che indagano il limite del versificare contemporaneo, con tavole rotonde su «street poetry» – chi scrive, ma sui muri e i volantini – ma anche nuove forme dell'editoria, incroci con teatro e musica, e soprattutto l'incontro con la generazione delle

«Il mondo della poesia non è più capace di concentrarsi su uno stesso tema, e affrontarlo con un **discorso comune**.»

avanguardie di Nanni Balestrini e del Gruppo 63 con i giovani sperimentatori di oggi, dagli animatori del sito **Gamm** a chi prende parte agli slam. «L'intenzione è che ci sia baruffa» spiega Francesco Terzago, consulente di comunicazione per una società di robotica, ma anche poeta e organizzatore. Perché il confronto aperto, anche aspro, è salutare, vitale, e i tempi per il ricambio generazionale «sono maturi». Soprattutto, perché «oggi non è più possibile ignorare il pubblico, standosene chiusi nella propria cameretta».

Resta da capire come conciliare l'era della condivisione con l'intimità indispensabile alla poesia – al farla, come leggerla. È forse su questo che si giocherà il futuro di un'arte che resta «la più semplice e difficile che esista», come dice Cucchi. E che, tutto sommato, non ha bisogno di ritornare, perché – conclude De Angelis – «ogni volta che un poeta va nelle scuole o nelle carceri a parlare dei suoi versi, getta un seme che verrà raccolto».

Il rischio è che l'autore prevalga sul libro, il contenitore sul contenuto, e si finisca travolti da un mare di componimenti mediocri, che sembrano perfino adottare le forme comunicative e il linguaggio «delle **conversazioni virtuali in rete**».

Alessandro Piperno

Il colmo del gran romanziere? Essere un saggista impazzito

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 29 gennaio 2017



Ormai da tempo ho a noia la critica universitaria: mi sembra un dotto esercizio per discettare con sussiego di ciò che non si è soliti praticare e si conosce per sentito dire.

Ho incontrato Alberto Arbasino una manciata di volte in tutto: a un premio in Versilia parecchi anni fa, a una première di qualche cosa non così memorabile se non la ricordo più, al funerale laico di un caro e comune amico. Durante la cerimonia funebre mi chiese come mai il giovane commosso scrittore sul palco si ostinasse a interrompere l'orazione con piccoli sorsi da una bottiglietta di plastica di acqua Panna: «Perché non usa un bicchiere?».

In seguito avrei avuto la ventura di intervistarlo per questo stesso giornale in occasione dell'uscita del suo secondo Meridiano. Che esperienza vertiginosa. Non mi è più capitato di rivolgere a un interlocutore domande tanto inappropriate e di ricevere risposte così cortesemente elusive. Capii allora che il bleso balbettio di Arbasino (così prossimo alla prosa ellittica, scandita da punti sospensivi e vezzeggiativi di chiara marca gaddiana) è funzionale all'esigenza di schivare qualsiasi pettegola questione personale, liquidando con un'alzata di spalle ogni indugio su massimi sistemi vacui e pretenziosi. Si sa, la conversazione di Arbasino funziona per accumulazione e per analogie imprevedibili. Tutto in me diventa allegoria, scriveva Baudelaire. Non altrettanto potrebbe dire Arbasino. L'allegoria presuppone un salto verso l'alto, e per antifrasi uno scavo in profondità. Arbasino aborrisce sia l'alto che il profondo. Per un mix di attitudini (pudicizia, sprezzatura, autoironia,

buona educazione e snobismo) ha eletto le superfici a terreno d'indagine. È quello il suo regno, il campo di battaglia, ma non al modo caro ai decadenti praziani, ma a quello di certi moralisti alla Saint-Simon in cui i gesti valgono più dei pensieri e il modo di vestire assai più dei sentimenti. Nel mondo di Arbasino l'abito fa sempre il monaco, e d'altronde il nudo è stato abolito. A dispetto delle apparenze, Arbasino non ha mai atteggiamenti egotisti, tipo Carmelo Bene o Aldo Busi. Fa un uso parco, e del tutto funzionale, della prima persona singolare, preferendo, se proprio deve, una prima persona plurale quasi accademica, o ricorrendo a formule impersonali, alla francese: «Ce lo si domandava», «si aveva per cena», «si stava proprio pensando».

È tedioso e fuorviante psicoanalizzare gli scrittori ma vi confesso che se qualcuno mi chiedesse di scegliere tra due buste chiuse – una contenente il nome dell'assassino di Kennedy e l'altra l'insondabile mistero dell'interiorità arbasiniana –, indugerei come Amleto.

Dopo tanti anni che la compulso e la pratico (vado per i quarantacinque) la critica cosiddetta universitaria mi è venuta a noia. Nel migliore dei casi mi sembra un dottissimo esercizio onanistico nel quale si discetta con sussiego in modo fin troppo



dettagliato di ciò che non si è soliti praticare, e si conosce per sentito dire. Mentre ho un debole per gli scrittori che scrivono di scrittori. Percepisco subito l'onestà di chi è implicato, la complicità di chi è parte in causa. Forse anche per questo trovo sempre delizioso e folgorante Arbasino che scrive di altri scrittori (assai più utile che intervistarli).

Questi *Ritratti e immagini* poi (che seguono gli altrettanto mirabili *L'ingegnere in blu* e *Ritratti italiani*) sono un pasto pantagruelico in cui la *causerie* letteraria, storico-artistica, musicologica, moralistica e mondana dà un godimento unico, a tratti entusiasmante, talvolta incomprensibile (almeno

per un lettore come me, con tutta evidenza non abbastanza colto e informato). È qui che il «credo artistico» arbasiniano (temo che all'interessato piacerebbe tale locuzione, ma fa lo stesso) rivela una coerenza stupefacente, almeno per uno scrittore italiano: tanto più se si tiene conto che di norma l'uomo di lettere nostrano è trasformista e modaio, soprattutto quando finge di essere intransigente e quando elargisce ex cathedra lezioni di civismo democratico ai suoi compatrioti. Arbasino non ha niente da insegnare e non tradisce mai sé stesso. Le sue buone maniere gli consentono di tenere il punto con grande eleganza. E lo fa da più di mezzo

La conversazione di Arbasino funziona per **accumulazione** e per analogie imprevedibili.

secolo (fu assai precoce) con l'implacabilità del gran signore.

Parlando dell'abitudine degli scrittori americani, inglesi e francesi di occuparsi di ambienti altolocati, Arbasino scrive non senza rammarico: «Nessun paragone possibile con noi: inammissibile immaginare Moravia o Pasolini o Calvino o chiunque altro come narratori di balli Colonna o Torlonia o all'ambasciata francese su "Nuovi argomenti" o riviste simili. O "Un weekend a Villar Perosa" descritto da un romanziere, un saggista, un poeta?».

Arbasino ha un debole per i grandi eventi (mica per forza mondani, ma anche artistici, politici, mostre, retrospettive, vernissage, dinner party) e per le personalità di spicco (in qualsiasi campo abbiano avuto voglia di distinguersi). Il che lo spinge a deridere ogni tipo di fiction realistica, tardo-ottocentesca, popolata di figurine scipite e sentimentali, per non dire dei memoir vetero-proustiani per cui ostenta una schietta ostilità. Nel saggio su Isherwood confessa come con l'età prevalga il desiderio di scrivere di cose viste e autentiche sulle «invenzioncine di una "fiction debole" poco interessante perché riferisce dei non eventi e i pensierini da caro diario di autori che non hanno avuto vita e inoltre non vivono (né per dono creativo, né per grazia stilistica) sulla paginetta». E tanto per essere chiari rincara la dose: «Insomma "Palazzeschi andò a trovare Marinetti", o "Edmund Wilson ribatté a Nabokov", o anche "Montgomery Clift salì in macchina con Elizabeth Taylor" sono spesso più attraenti che "mi svegliai di soprassalto", o "Elsa e Natalia tacquero a lungo", o "Bob cucinò la bistecca". Ma del resto

anche *Le vite* di Vasari e *Le memorie* di Saint-Simon si leggono meglio che un Poema o una Tragedia, perché le traversie del Rosso Fiorentino e di Elisabetta Farnese van sempre meglio di una Cleofe che rattristossi o di un Poro che procombe». Vi prego di notare la malevola allusione metatestuale alla Ginzburg e alla Morante.

Un vecchio adagio (al quale mi attengo scrupolosamente) sostiene che è sempre meglio non conoscere i propri miti, né letterari, né calcistici, tanto meno sessuali. Arbasino la pensa altrimenti. Per lui conoscere i Grandi, o almeno conoscere chi li ha conosciuti o chi millanta di averlo fatto, è istruttivo. Ti consente di desimbolizzare, demistificare. Ti difende da quel vizio in cui indulgono parecchi lettori della nostra epoca di trasfigurare qualcuno solo perché ha avuto la ventura di scrivere un buon libro o addirittura un capolavoro. È un vaccino contro l'idolatria, un modo per restituire umanità alla letteratura e togliere letterarietà all'umanità. Come quando ricorda una conversazione notturna e parecchio alcolica in casa di Edmund Wilson in cui il grande critico marxista inizia a demolire quello Scott Fitzgerald che lui stesso ha contribuito a riesumare dalle ceneri degli sguaiati anni Venti. Alle domande incalzanti di Arbasino su Fitzgerald, sui suoi romanzi, sulla sua cultura umanistica, sul mirabile crack up, Wilson borbotta spazientito: «Cosa volete mai che leggesse... quello... brava persona... prodigiosamente dotato... ma non sapeva niente». Come a dire: sono uomini, non semidei.

Cosa intende con questo, che tra letteratura e gossip non esiste alcuna differenza? La parodia di

Che cos'è la buona narrativa per Arbasino? Qualcosa che somiglia più alla saggistica che ai romanzi sentimentali di George Sand, più alla satira che alla poesia lirica, più a una performance che a una pala d'altare del Rinascimento...

È da Gadda che ha appreso la funzione parodica delle **enumerazioni**. Vuoi descrivere un milieu? Affastella a casaccio ogni dettaglio di quel mondo ed esso apparirà grottesco e commovente com'è grottesca e commovente la nostra vita...

Sainte-Beuve smerciata capziosamente ai posteri da quel bisbetico di Proust? O che il meglio che possa fare un narratore è raccontarci i cazzi propri, se possibile mettendo in piazza e alla berlina i segreti indicibili di amici e confidenti? Ma neanche per sogno. In un saggio Arbasino sembra biasimare Truman Capote il quale, nel suo celebre *Pregchiere esaudite*, gettò fango sui suoi amici del jet set, facendo nomi e cognomi, ottenendo come solo effetto di essere da essi giustamente e per sempre messo alla porta e ostracizzato. «Come mai non capì – si chiesero tutti – che sarebbe stato cacciato e bandito proprio da quell'ambiente “ricchissimo” che gli era indispensabile per continuare il suo promesso capolavoro?» Del resto, l'ambizione di Capote di scrivere la *Recherche* americana non poteva certo limitarsi alla cinica messa in scena di ambienti viziosi e altolocati, visto che Proust è ben altro. Ciò che manca a Capote e alle sue preghiere è la «critica strutturale e formale per cui la *Recherche* non è tanto un romanzo “a chiave”, bensì una cattedrale con le sue ampie navate e i suoi mostricini gotici».

E allora che cos'è la buona narrativa per Arbasino? Qualcosa che somiglia più alla saggistica che ai romanzi sentimentali di George Sand, più alla satira che alla poesia lirica, più a una performance che a una pala d'altare del Rinascimento... Lo capisci quando in *L'Ingegnere in blu* elogia l'insuperato primato di *La cognizione del dolore*. «La vera grandezza dell'*Ingegnere* consiste nell'aver risolto i suoi possibili Buddenbrook milanesi rifiutando ogni naturalismo crepuscolare, ogni elegia autunnale, ogni *Come le foglie*, ricorrendo invece con gusto esplosivo

e disperato all'uso parossistico della madornale figura retorica dell'enumerazione.» E qui Arbasino parla di Gadda certo, ma anche di sé stesso. È da Gadda che ha appreso la funzione parodica delle enumerazioni. Vuoi descrivere un milieu? Affastella a casaccio ogni dettaglio di quel mondo ed esso apparirà grottesco e commovente com'è grottesca e commovente la nostra vita.

Ricordo che quando lo intervistai gli chiesi quale fosse il suo Flaubert preferito. La sua risposta mi scontentò non poco: *Bouvard e Pécuchet*. Mi sembrò uno snobismo, un insulto alla narrativa che amo, un oltraggio alla Bovary e una perniciosa sottovalutazione di *L'educazione sentimentale*. Leggendo *Ritratti e immagini* capisco invece che si trattava di una scelta di campo, un partito preso implacabile. L'interesse di Arbasino per l'idiozia umana (la *bêtise*) è di chiara marca flaubertiana, o se preferite, cervantesiana. Per lui la divagazione conta più dei personaggi e delle scene madri: «Come quando Manzoni racconta l'entrata della peste con le bande alemanne nel Milanese, o Balzac spiega come si stampano i libri in caratteri Didot. O Melville misura lo scheletro della balena, Dostoevskij entra nei particolari dell'ordinamento monastico». Per Arbasino un grande romanziere non è altri che un saggista impazzito.

Arbasino **aborrisce** sia l'alto che il profondo.

Emanuele Coen

Affari di classe

«l'Espresso», 29 gennaio 2017

Autori invitati nelle scuole. E per gli alunni l'obbligo di acquistarne i libri. Dopo la presa di distanza di Saviano, si scopre che la tendenza è più diffusa del previsto.

L'antefatto è noto. Una circolare scolastica, in un liceo classico di Forlì, prevede l'obbligo di acquistare il romanzo *La paranza dei bambini* per gli studenti interessati a partecipare all'incontro con l'autore: Roberto Saviano. La decisione provoca un vespaio di polemiche: «Il Giornal»e solleva il caso, alcuni politici (Maurizio Gasparri e Matteo Salvini) intervengono indignati, finché lo scrittore decide di annullare l'incontro e affida a facebook la sua replica: «Da quando ho pubblicato *Gomorra* vado spesso nelle scuole, dove ho conosciuto persone meravigliose, insegnanti curiosi e stimolanti, studenti che hanno voglia di confrontarsi», si legge nel lungo post: «Ci sono sempre andato nelle scuole, senza porre condizioni, perché non ho bisogno di obbligare nessuno ad acquistare copie dei miei libri».

Stavolta sotto i riflettori è finito Saviano, ma la vicenda è la spia di una tendenza diffusa, che inizia a suscitare polemiche. Per tenere viva l'attenzione sui libri, gli scrittori da best seller si lanciano in estenuanti tournée: ricevono inviti da librerie, festival, associazioni culturali. E naturalmente dalle scuole, dove spesso e volentieri vanno gratis. Oggi le presentazioni tra i banchi costituiscono un tassello importante nella promozione dei libri, un tempo era meno complicato: l'editore fissava un certo numero di presentazioni a ridosso dall'uscita, in molti casi gli autori riuscivano a sfuggire alla sovraesposizione.

Ora la macchina si è fatta complessa e costosa, il mercato sempre più concorrenziale: a organizzare gli eventi tra i banchi sono librai volenterosi che tengono i legami con scuole, autori e case editrici, consigliano i volumi più adatti. Un crinale stretto, in cui i soldi scarseggiano e le spese – viaggio, ospitalità – lievitano. E allora le scuole chiedono – talvolta in maniera obbligatoria – agli studenti di acquistare il libro a tariffa scontata, leggerlo e prepararsi all'incontro con gli scrittori. Con il risultato che le famiglie, già chiamate a contribuire di tasca propria al funzionamento della scuola, sono costrette a sobbarcarsi un altro onere. E in molti casi protestano. «Non sono d'accordo con l'obbligo di acquisto del libro, avrei fatto anche io come Saviano. Anche se, per chi vende centinaia di migliaia di copie, poche decine in più non fanno la differenza» dice Giuseppe Catozzella, scrittore di successo con i romanzi *Non dirmi che hai paura* e *Il grande futuro* (entrambi per Feltrinelli). Negli ultimi anni Catozzella ha partecipato a centinaia di incontri, da Trento a Agrigento. «È un circolo virtuoso. Le scuole non hanno i soldi, sarebbe impossibile per i professori invitare gli scrittori. E così i librai organizzano progetti impegnativi, anche dal punto di vista economico, e i presidi invitano in maniera facoltativa a comprare il libro. Del resto si tratta di un lavoro didattico.» Sulla stessa lunghezza d'onda Chiara Gamberale, un

romanzo tra i più venduti del 2016 (*Adesso*, per Feltrinelli) e un altro in uscita il 10 febbraio per Longanesi: *Qualcosa*, una riflessione sulla società che in apparenza offre strumenti per riempire il vuoto della vita, in realtà ritarda solo l'appuntamento con il dolore e l'amore. Intorno al libro la scrittrice ha messo a punto un format che verrà proposto in trentacinque presentazioni nelle scuole, una ventina entro la fine dell'anno scolastico e altre quindici dopo l'estate. «Si tratta di un laboratorio di educazione sentimentale che dura tre ore, un'attività didattica che va preparata con cura. Quando accetto un invito chiedo che la scuola adotti il libro e che i ragazzi lo leggano» spiega Gamberale: «Partecipare senza aver letto il romanzo è tempo buttato per tutti: studenti, scrittori, professori. Capisco la decisione di Saviano, ma io non mi sarei tirata indietro» continua l'autrice di *Le luci nelle case degli altri* (Mondadori), che non si scandalizza di fronte all'invito a comprare copie da parte dei presidi, anche se prende le distanze da circolari come quelle del liceo di Forlì. «Era mal scritta, ma non trovo scandalosa la richiesta facoltativa agli studenti. Allora cosa dire dei soldi per le gite scolastiche o per gli spettacoli teatrali? Dietro al libro esiste un lavoro, e come tale va retribuito» aggiunge.

In un paese in cui si legge sempre meno, qualche segnale positivo arriva proprio dalla popolazione giovanile e che frequenta la scuola. Secondo l'ultimo rapporto sullo stato dell'editoria dell'Associazione italiana editori (Aie), tra il 2014 e il 2015 si riacquista un +0,8% di lettori nelle età che vanno da sei a diciannove anni e il segmento dell'editoria per ragazzi registra buone performance (+16,9%). Intanto, le scuole primarie e secondarie italiane aspettano un milione e trecentomila euro per comprare i dieci libri scelti da tre milioni e mezzo di studenti con il concorso #imiei10libri del ministero dell'Istruzione, che andranno ad arricchire le biblioteche scolastiche. E la stessa Aie promuove da qualche anno, in collaborazione con le librerie, una grande raccolta di libri a sostegno delle biblioteche («io leggo perché»). Tra gli studenti delle superiori spopolano i romanzi di Alessandro D'Avenia, prof di Lettere al collegio

Sono i **librai** i veri agitatori culturali.

San Carlo a Milano, che annovera ben tre titoli nella top ten, tutti pubblicati da Mondadori, così come il quarto *L'arte di essere fragili. Come Leopardi può salvarvi la vita*, saldamente in vetta alla classifica. Finora ha venduto quasi un milione e mezzo di copie. *L'arte di essere fragili* è anche un racconto teatrale (a ingresso gratuito) con la regia di Gabriele Vacis, che l'insegnante scrittore sta portando in scena in giro per l'Italia. «Gli inviti da parte delle scuole erano diventati troppi, ma il mio mestiere è fare l'insegnante. Fino al terzo romanzo ho fatto le presentazioni, poi ho deciso di inventare questo racconto teatrale» dice D'Avenia.

Ma cosa pensano gli editori di questo boom di presentazioni tra i banchi? Se si vendono più libri è meglio, ovvio, ma non sono loro a contattare presidi e insegnanti. «Non abbiamo piani commerciali pensati per le scuole. Sono i librai i protagonisti di questa attività, i veri agitatori culturali» spiega Filippo Guglielmone, direttore commerciale Mondadori libri, che fa una previsione: «È un fenomeno che crescerà nei prossimi anni. La crescita dell'economia dell'esperienza è l'altra faccia dell'esplosione dei social network, in un mondo che fa della condivisione una delle proprie linee di sviluppo».

Pone infine l'accento sulla funzione didattica delle presentazioni Gianluca Foglia, direttore editoriale del gruppo Feltrinelli: «Siamo felici che i nostri autori vadano nelle scuole. Come editori, per diffondere le opere, e anche come cittadini, per far discutere e innescare dibattiti» dice. E aggiunge: «Alle scuole non chiediamo nulla, se non che gli studenti conoscano i libri. Educare un ragazzo di quattordici, quindici anni a comprare un romanzo, con la stessa cifra con cui acquista un hamburger, è un fatto molto positivo. Nessun obbligo, ma far capire che un libro contiene un valore è coerente con la missione educativa della scuola».

Davide Rondoni

*Se con il *www* tutti sono esperti*

«Avvenire», 31 gennaio 2017



La chiusura della rivista «Lo straniero» apre nuove domande sul rapporto tra letteratura e realtà

Recentemente su queste pagine è stato dato l'estremo saluto alla rivista «Lo straniero». Goffredo Fofi e Alfonso Berardinelli salutavano orgogliosi e mesti la cessazione di una rivista che è stata importante come fucina e dibattito. Le due firme lamentavano la morte della critica militante: mi allaccio alle loro riflessioni per rilanciare qualche domanda. Dirigo una rivista da quando avevo diciotto anni, si chiama «clanDestino», vita povera e grama, ma credo che, a giudicare da tanti poeti che vi hanno scritto anche in esordio, faccia un lavoro vero. Dura da quasi trent'anni e da uno – dopo l'azione meritoria di vari editori – è passata in versione on line; è stata e continua a essere palestra e fucina di idee e di talenti. Naturalmente, l'idea di rivista che i due critici rimpiangono è altro da questo seminascosto, febbrile, allegro e serissimo lavoro di semina e di sorpresa. Non ho mai concepito «clanDestino» come critica militante. Ma come un ragazzo inquieto. Loro invece prendono atto, con moderato e signorile rimpianto,

della fine della Critica Militante con la maiuscola. Il lavoro svolto all'interno di questo assetto di pensiero, di paradigma, è imponente. Ha sostenuto in modo prodigioso e necessario la giustificazione stessa della esistenza dell'arte nel Novecento – il secolo dove morte o superfluità della medesima sono stati più volte augurate, con teorie e prassi non di rado violente. E ha sostenuto il lavoro di molti artisti, collegandosi alla medesima tradizione per cui non ci sarebbe stato Michelangelo senza uno scrittore di vite come Vasari, suo «critico» – a dire il vero grande artista pure lui, e non critico puro.

Forse in questa presunta «purezza» del critico o almeno di una parte di sue figure sta il primo germe della sua dissoluzione. Esperto di una cosa che non fa o non sa fare. Dunque, esperti possono diventarlo tutti, grazie a maggiore o minore studio. Probabilmente non ci fideremmo se si trattasse di medicina, o anche di cucina. Se chiudono riviste prestigiose come «Lo straniero» la causa non

Esperti possono diventarlo tutti, grazie a maggiore o minore **studio**. Probabilmente non ci fideremmo se si trattasse di medicina, o anche di cucina.

Forse è il momento di dare meno per scontato **cosa sia oggi avere senso critico**, e di conseguenza cosa sia militante, ora che le tante forme di presunta critica alla vita e alla società sono esse stesse in crisi e cercano nuove linfe e nuovi modi.

riguarda la diminuzione di spazi concessi. Oggi semmai di spazio disponibile (e illusorio) ce n'è fin troppo, esaltando nuovamente il problema di fondare una autorevolezza, nella grande ragnatela mondiale www. La causa della dissoluzione di una certa idea di critica militante sta a mio avviso nel suo aver mutuato lo statuto dalla politica, da una concezione tutta solamente politica della vita e della società. E ora il critico militante, nel momento in cui i valori estetici sono praticamente ridotti da un lato al puro intrattenimento e dall'altro alla sola funzione morale e sociale della letteratura, vede smarrirsi la sua ragion d'essere. Il suo lavoro, infatti, è superfluo ma non perché non lo vuole più nessuno, al contrario. Il fatto è che lo fan tutti, insegnanti, libri di testo, curatori di festival, giornalisti, accademici, radio, tv. Tutti esperti. Nel momento in cui gli scrittori

più noti sono quelli politici o comici, significa che il paradigma principale, il modo di ragionare che richiedeva l'esistenza del critico militante (uno che ti illumina sul nesso arte/società) si è talmente imposto come luogo comune da renderne inutile la presenza rilevante.

Intendiamoci, il problema di interpretare in modo profondo il rapporto tra letteratura e movimenti nella società esiste e rimane molto interessante, ma il luogo comune che si è diffuso e imposto è quasi sempre a sostegno delle direttive della antropologia e della etica (e quindi della politica culturale) dominanti. La critica accademica dal canto suo è troppo occupata a raggiungere numero e standard di pubblicazioni valutati su criteri bizantino-furboalchemici. Forse è giunto il momento anche in questo campo di dare meno per scontato cosa sia oggi avere senso critico, e di conseguenza cosa sia militante, ora che le tante forme di presunta critica alla vita e alla società sono esse stesse in crisi e cercano nuove linfe e modi. Questo giornale ha promosso un premio intitolato a Giuseppe Bonura, che ha fatto del feriale lavoro di lettore una vocazione e un servizio. Che cosa sia davvero avere senso critico è oggi una domanda interessante e micidiale, nel momento in cui dalle neuroscienze ai rivolgimenti di un «passaggio d'epoca», come lo ha chiamato papa Francesco, sale la richiesta di avere una nuova idea «allargata di ragione, secondo la definizione di papa Benedetto XVI. In questo senso, e solo in questo, il saluto a una rivista che muore – e la consapevolezza di quel che vive – può essere un'occasione per affrontare nuove domande a cui nessuno ha una risposta già certa.

La causa della dissoluzione di una certa idea di critica militante sta a mio avviso nel suo aver mutuato lo statuto dalla politica, da una concezione tutta **solamente politica** della vita e della società.

Roberto Carnero

Valorizzare chi scrive partendo dalla vita

«Avvenire», 31 gennaio 2017



Quale spazio rimane per la critica militante? Al disgregarsi delle scuole critiche tradizionali non è seguita l'elaborazione di nuove categorie interpretative

In quali condizioni versa oggi, in Italia, la critica letteraria? La domanda è piuttosto impegnativa, a meno di voler liquidare la questione, come spesso si fa, rispondendo con una generica lamentazione sul decadimento di un'attività che, almeno da un paio di secoli, è stata fondamentale per costruire il rapporto tra produzione letteraria e pubblico dei lettori. Certo, i problemi non mancano, e forse conviene partire proprio da essi, prima ancora di provare a offrire una positiva prospettiva d'azione. Il primo problema è esterno alla critica stessa, e ha a che fare con il sistema editoriale. Negli ultimi decenni e ancor più negli ultimissimi anni, il numero di opere stampate è cresciuto in modo esponenziale. Sembra essere venuto meno, insomma, il ruolo di vaglio che ciascun editore in passato rivendicava per sé. Pare quasi che certi testi acquistino lo statuto di pubblicabili soltanto per il fatto di essere stati pubblicati. Altre problematiche, invece, riguardano più da vicino la critica stessa. Al disgregarsi delle scuole critiche tradizionali (marxista, strutturalista, psicanalitica eccetera)

spesso non è seguita l'elaborazione di nuove categorie interpretative. Ciò ha prodotto negli addetti ai lavori disorientamento e mancanza di punti fermi di ancoraggio, sicché continua a mancare il riferimento a precisi valori letterari in base ai quali individuare il maggior o minor grado di riuscita di un testo. Un tempo si era soliti distinguere tra critica accademica e critica militante, essendo la prima quella praticata nelle università, con ricerche a più ampio raggio e di più vasta portata, e la seconda quella che si esercita nei media generalisti (quotidiani, settimanali eccetera, a cui oggi dobbiamo aggiungere i blog e i social sul web), con interventi più brevi e veloci. Ebbene, in entrambi i casi oggi si assiste alla crescente mancanza di coraggio nell'esprimere una valutazione: gli studi universitari sono sempre più tecnici e specialistici, mentre le recensioni sulla stampa e su internet spesso si limitano ad affrontare la trattazione di alcuni libri piuttosto che di altri per l'argomento che trattano, in funzione un po' strumentale, come se la letteratura potesse essere interessante soltanto

Il numero di opere stampate è cresciuto in modo esponenziale. Sembra essere venuto meno il ruolo di vaglio che ciascun editore in passato rivendicava per sé.

quando presenta certi temi d'attualità (come possono essere, poniamo, la condizione giovanile, la scuola o il terrorismo internazionale). Ma non c'è da stupirsi. Il decadimento dello spessore epistemologico dell'attività del critico è molto probabilmente conseguenza diretta di una crisi più generale dei paradigmi antropologici ed esistenziali. Ha scritto lo studioso francese Lucien Dällenbach: «La critica ha la sua molla nel desiderio di comprendere o, il che è lo stesso, nel rifiuto di lasciarsi ingannare (soprattutto dal conformismo). Se la complessità del mondo attuale, le sfide planetarie alle quali siamo costretti a far fronte, il “pensiero unico”, il politically correct, il peso dei media e l'onnipresenza del mercato spingono sempre più a rinunciare ad agire, non è forse normale che anche la critica letteraria appaia prostrata?». Da qui studi accademici o recensioni giornalistiche che si limitano a descrivere e a informare, senza mai provare a interpretare. Viene in mente, per contrasto, la grande lezione di un critico come Giacomo Debenedetti (1901-1967), di cui il Saggiatore ha ripubblicato di recente il volume di saggi *Il personaggio uomo*. In quest'opera, come nelle sue altre, uscite quasi tutte postume, Debenedetti leggeva la grande tradizione narrativa e poetica del Novecento sullo sfondo della crisi dei riferimenti fondamentali – in campo filosofico, scientifico, religioso – che fino all'Ottocento avevano sostenuto la generale visione del mondo. Il suo era uno sforzo ermeneutico davvero notevole, di ampio respiro e di alti risultati, nella misura in cui dal testo passava al contesto, per poi tornare al testo illuminandone così i significati più profondi e reconditi (tra l'altro, con una straordinaria affabilità espositiva). Ecco allora

C'è nel lavoro del critico una **dimensione etica** che non può essere misconosciuta.

una strada che potremmo indicare da percorrere senz'altro: valorizzare quei libri che non sono giochi fini a sé stessi, ma che partono dalla vita di chi scrive per parlare alla vita di chi legge; i libri capaci di legare insieme «io» e «mondo»; i testi in cui l'urgenza soggettiva dell'autore si esprime attraverso una forte tensione stilistica; le opere la cui lingua sappia mettersi in rapporto, in maniera feconda e originale, con la contemporaneità senza però prescindere dalla tradizione. C'è nel lavoro del critico una dimensione etica che non può essere misconosciuta. Innanzitutto nei termini del rigore intellettuale che chi recensisce dovrebbe possedere ed esercitare. E poi nel senso della capacità di far emergere dai testi le grandi questioni e le grandi domande di senso che l'uomo di oggi continua a porsi, spesso anche con angoscia. Lo scrittore Giuseppe Pontiggia sosteneva che «l'etica è il fondamento dell'estetica». Il ruolo dei critici cattolici – anche se un po' dispersi e non più aggregati attorno a specifiche testate o a determinati luoghi istituzionali – qui è davvero importante: non tanto al fine di una lettura confessionale o peggio ancora ideologica dei fenomeni artistici, quanto per il contributo che essi possono portare attraverso l'esercizio di una sensibilità interpretativa che si nutre di una continua riflessione fondata su chiari valori morali e su una limpida prospettiva esistenziale.

Ecco allora una strada che potremmo indicare da percorrere senz'altro: valorizzare quei libri che non sono giochi fini a sé stessi, ma che **partono dalla vita** di chi scrive per parlare alla vita di chi legge.

Marina Pugliano e Anna Rusconi

Anche i traduttori nel loro piccolo riflettono

«L'Indice dei libri del mese», gennaio 2017

Perché degli imprenditori dovrebbero puntare a una qualità destinata a innalzare i costi di produzione fino a renderli insostenibili? Proviamo a leggere la realtà in modo nuovo

Nel 1929 Antonio Gramsci scriveva dal carcere a Tatiana Schucht: «I traduttori sono pagati male e traducono peggio». Il disappunto nasceva dagli «spropositi» stampati dagli editori, che pubblicavano traduzioni affidate a mediatori linguistici improvvisati; nel caso specifico, a un «avvocato-traduttore» che aveva piazzato «un gran bastimento su una montagna», laddove «non si trattava del monte Ararat e quindi dell'Arca di Noè, ma di una montagna svizzera e di un grande albergo».

Certo, un secolo fa in Italia il traduttore editoriale di professione non esisteva e le traduzioni, opera di persone colte, accademici o altri scrittori, non erano sottoposte al controllo di revisori competenti. Nel 2016, dunque, come vanno le cose? Dai primi del Novecento a oggi di acqua sotto i ponti ne è passata tanta, ma dopo essersi evoluta la situazione sembra essere implosa. Vediamo come.

Dai tempi di Gramsci l'editoria italiana ha, o meglio aveva, compiuto notevoli passi avanti: basti pensare ai mercoledì torinesi in cui Einaudi, Calvino, Pavese, Ginzburg e molti altri si riunivano per pianificare insieme titoli e uscite, o alle redazioni brulicanti di redattori attenti e motivati, con i quali i traduttori potevano intrattenere un confronto quanto meno vivace (come dimenticare la «signora vedova» di bianciardiana memoria, con la sua ciurma che «alzò i loro cappelli?»).

Negli anni Settanta nascevano poi i Translation Studies, che tentavano di proporre un modello scientifico-teorico capace di analizzare un processo empirico complesso e articolato per mezzo dell'armamentario offerto da discipline come la letteratura comparata, la linguistica, la sociolinguistica, la semiotica, la filosofia, la psicologia e... «compagnia bella», avrebbe detto il giovane Holden di Adriana Motti. Parliamo dell'affermarsi di concetti e pratiche di tutto rispetto, quali ad esempio la traduzione come opera di negoziazione, l'educazione allo straniamento, il movimento verso l'altro e l'altrove, le riflessioni sul dopo Babele, gli alberghi nella lontananza, l'etica e l'arte dell'ospitalità.

Parallelamente, negli anni Ottanta partivano i primi esperimenti formativi e si affacciavano sul mercato i primi traduttori professionisti, formati in apposite scuole e dotati delle competenze necessarie ad affrontare il lavoro sul testo in maniera culturalmente e deontologicamente consapevole. Un simile profilo ben dialogava con un'editoria non ancora industrializzata e globalizzata nei modi e nei tempi di produzione, qual è invece quella odierna. E un simile traduttore etico legittimamente aspirava, e aspirerebbe ancora, a operare su queste premesse, che significano salvaguardia della qualità del proprio lavoro e dei suoi prodotti. In questo senso ci piace sottolineare che gli interessi di traduttori e editori in

linea di principio coincidono, e dovrebbero quindi poterlo fare anche nella pratica quotidiana.

La passione e la serietà dei traduttori letterari non sono infatti soltanto oggetto di mera retorica, bensì ciò che ogni giorno anima e sostanzia forum, liste specializzate, laboratori, articoli e libri in cui questi professionisti entrano, meglio di qualunque trattato teorico-scientifico, nel vivo di un'impresa che Gesualdo Bufalino ha riassunto con magistrale pennellata nella frase: «Quante croci, il traduttore, in cambio di qualche estasi vicaria!».

Il 2016, dunque. Non essendo economiste, non pretendiamo di descrivere in maniera esauriente uno scenario macroeconomico complesso e intricato, ma traducendo libri si finisce non solo per imparare a decifrare le intenzioni e il lavoro dell'autore, o per immaginare il destinatario finale del testo nella lingua d'arrivo, ma anche per leggere tra le righe intenzioni e operato di editori, redattori e uffici marketing. In altre parole, del mercato. E la cosa sicura è che il concetto di obsolescenza programmata si è ormai esteso anche al settore della cultura, quindi al libro. A chi lo fa e a chi lo consuma.

Secondo le stime dell'Osservatorio degli editori indipendenti, oggi il tempo di vita medio di una novità sugli scaffali di una libreria italiana si aggira intorno ai trenta, quaranta giorni, e «quel che non si vende si rende». A questa «fragilità congenita» si sommano il fatto che il nostro è un paese di lettori storicamente deboli (secondo l'Aie, nel 2015 solo il 42% degli italiani ha letto almeno un titolo) e che, in un sistema ormai improntato al monopolio, la distribuzione può assorbire fino al 63% del prezzo di copertina di un libro. Quel che ci interessa arrivare a evidenziare è che nel contesto attuale domina una dinamica produttiva regolata soprattutto dall'indebitamento e quasi per niente da vere «politiche di investimento». E perché mai degli imprenditori dovrebbero puntare a una qualità destinata a innalzare i costi di produzione fino a renderli, per qualcuno, addirittura insostenibili? L'importante è che il libro attiri con un titolo accattivante e una copertina a effetto per quei pochi giorni che resterà esposto in libreria.

«Quante croci, il traduttore, in cambio di qualche estasi vicaria!»

È perciò lecito chiedersi quale sia stato nel tempo il destino del traduttore etico e consapevole, il famoso alchimista, traghettatore, ballerino incatenato, traslocatore di parole, contrabbandiere, artigiano invisibile, sempre esitante e anche un filo masochista. Un destino abbastanza inglorioso, almeno nella maggioranza dei casi. Perché, privato per logiche mercantili di un contesto che riconosca il giusto valore della sua professionalità, del suo ruolo e dei suoi diritti, il traduttore davvero funzionale a questo mercato di beni fortemente deperibili è diventato il traduttore smart: disponibile in modo incondizionato, privo di cognizione o di memoria storica della cultura e della dignità del lavoro, convinto di valere poco e dunque altrettanto poco remunerabile, pronto a consegnare secondo i ritmi impazziti del mondo globale testi che un redattore di analogia tempra, e sempre più spesso digiuno della lingua di partenza, provvederà a rendere sostanzialmente scorrevoli e in piacevole italiano standard. In barba a san Girolamo, ai Translation Studies e, in generale, alla civiltà – di cui la traduzione, secondo Iosif Brodskij, sarebbe letteralmente «madre».

Negli ultimi anni di crisi, inoltre, il trend italiano è stato tradurre sempre meno, e questo perché, malgrado i compensi bassi che da sempre caratterizzano il nostro mercato, nel bilancio di una casa editrice la traduzione rappresenta un costo a perdere, così come l'acquisto dei diritti sui titoli stranieri. Da qui la parallela tendenza a ritradurre invece, per compensi non di rado forfetari e da fame, classici e long seller già nel pubblico dominio. Se nelle librerie troviamo ancora opere di valore ben tradotte, spesso lo si deve quindi, oltre che alla coscienza dei singoli, al sostegno e ai finanziamenti degli istituti di cultura stranieri. Mentre nei paesi europei la cultura è considerata una risorsa anche economica e beneficia di

sostegni e investimenti mirati, in Italia i pochi e poco incisivi interventi statali nell'ambito della traduzione, a parte il premio nazionale, sono inoltre orientati esclusivamente all'export, cioè alla promozione del libro italiano all'estero. Ma perché non guardare anche al libro straniero come risorsa per la cultura e l'economia nazionali?

Secondo il rapporto Aie 2016, a fronte di oltre sessantacinquemila nuovi titoli pubblicati (circa centottanta al giorno!), di uno 0,2% di aumento del fatturato e di una leggera ripresa nel numero dei lettori, i titoli in traduzione continuano la loro inesorabile discesa, attestandosi sul 17,6% di tutto il pubblicato (negli anni Novanta la percentuale era stabile intorno al 25%, e nel 2003 ancora del 24%). «Si dipende sempre meno dalle traduzioni!» esulta l'Aie in fiero grassetto. Ma questa indipendenza è davvero un buon segnale per la nostra crescita culturale ed economica, o è piuttosto sintomo di un impoverimento? Se l'erosione proseguisse al ritmo attuale, fra trent'anni tradurremmo poco o nulla, nonostante fonti autorevoli ci informino che la fiction straniera continua a essere la più venduta: passi per *Il giovane Holden*, che i nostri nipoti saranno ben capaci di godersi in lingua originale, ma *Anna Karenina* dovranno leggerla per forza in cirillico.

Nel giro di questi trent'anni, pochi o tanti che siano, sarebbe auspicabile impedire che questo muro invisibile finisca per separarci definitivamente dal resto del mondo. Molte nazioni europee hanno una platea di lettori grande il doppio della nostra e fatturati che l'editoria italiana nemmeno si sogna, e

In Italia il mercato editoriale tira a campare di **miopi stratagemmi** sognando giorni migliori che arriveranno solo se si deciderà di gettarne oggi stesso il seme.

ciononostante investono nel libro fondi sia pubblici sia privati, e moltissimo nella traduzione, cioè nel segmento gravato da costi di produzione più alti ma che, evidentemente, rappresenta una risorsa vitale per la crescita culturale ed economica della società. Svilita questa risorsa nella sua natura, e depredata del suo potenziale, in Italia anziché vivere di interventi congiunti di ampio respiro il mercato editoriale tira a campare di miopi stratagemmi (la politica suicida di indebitamento di cui sopra, il taglio indiscriminato dei costi eccetera), sognando giorni migliori che arriveranno solo se si deciderà, di comune accordo, di gettarne oggi stesso il seme.

Molte sarebbero le azioni auspicabili e virtuose, ma ci limitiamo qui a due soli esempi. Da un lato, un fondo per i traduttori (come ne esistono in Francia, Svizzera, Germania, Norvegia e in molti altri paesi) costituirebbe uno strumento efficace per incoraggiare gli editori a non rinunciare ai titoli stranieri più impegnativi, o anche solo meno di grido e meno commerciali, e per incentivarli a riconoscere fattivamente la qualità e il ruolo decisivo dei traduttori. Dall'altro, occorrerebbero misure di promozione della lettura parimenti efficaci e capillari, non demandate all'iniziativa dei singoli e dei volontari (scuole, biblioteche, associazioni culturali) e con un Centro per il libro e la lettura che non si limitasse a svolgere una funzione prevalente di coordinamento e raccolta dati.

Il nostro contributo sulla traduzione si risolve quindi nell'appello, nient'affatto retorico e rivolto agli interessati di ogni ordine e grado, ad abbandonare logiche divisive fallimentari e categorie analitiche ormai improduttive, per pensare in modo libero nuove forme di coesione e dialogo fra tutti i soggetti coinvolti nella filiera editoriale. Contro il senso d'impotenza generato da una crisi più grande di noi e da uno status quo apparentemente granitico non servono ulteriori, costose e scintillanti vetrine, bensì occasioni di incontro e di confronto coraggiose, mirate a un progetto condiviso e ad azioni concrete che vedano legislatori, editori, traduttori e collaboratori dell'intera filiera seduti come alleati allo stesso tavolo per salvare il vero bene comune: il libro. Noi ci siamo. Vogliamo cominciare?

Lincoln Michel

Lit Mag Submissions 101: How, When, and Where to Send Your Work

«ElectricLit», primo dicembre 2016



Everything you need to know about getting your work published

We all know that writing is a solitary pursuit. You go into a room with your computer or notepad, lock the door, and then spend four hours pulling at your hair and slacking off online. Then you go get a drink. Still, no matter how much time you spend alone chugging coffee, smacking your head against the keyboard, and throwing crumpled drafts of chapters into the trash, eventually you'll need to send your work out into the world. For most beginning writers, this means stories, essays, or poems that will be sent to literary magazines. This guide will give you an overview of how magazines work, and what you can do to give your own manuscript the best shot of being accepted.

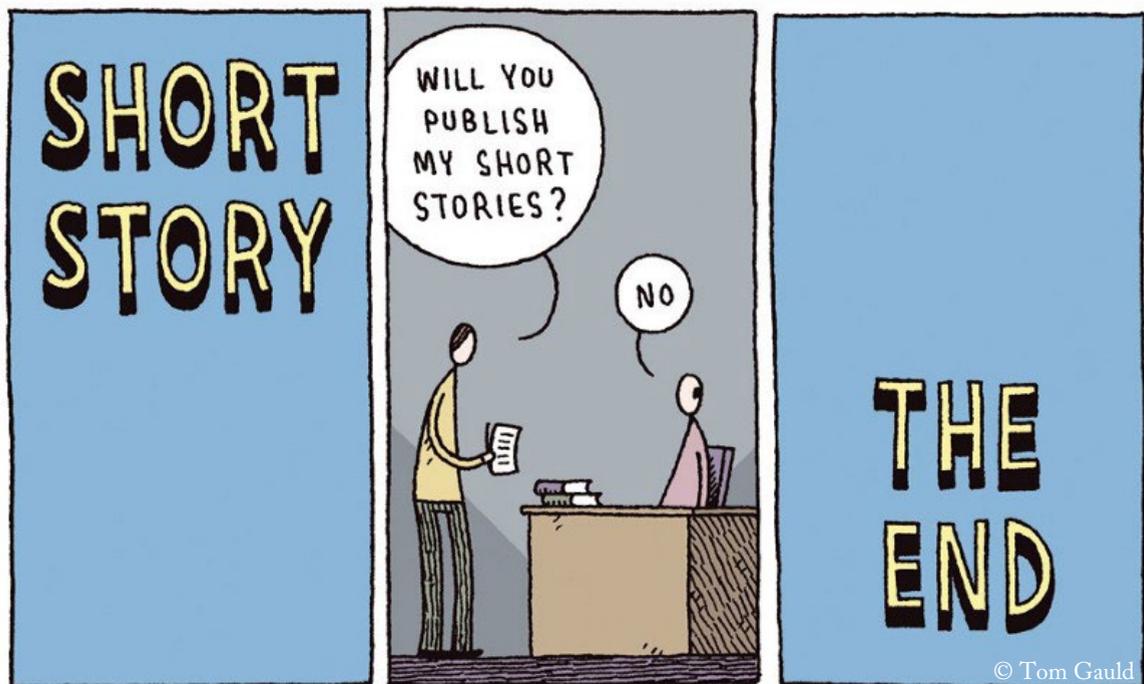
How Literary Magazines Read Submissions

The 1% rule: before getting into what you, the writer, should do when submitting, it is important to understand the basics of how literary magazines work. Literary magazines run the gamut from small blogs operated as hobbies by one or two people to magazines like «The Paris Review» or «The New Yorker» with large staffs. Some pay writers for work, some don't. Some are online only, some are print only. But in general, you should know that no matter the size, most magazines get far more submissions than they can use or than they can carefully read. A small

magazine can easily get a thousand submissions in a year for only a handful of spots, and big magazines will get many thousands. Combine this with the fact that many of a magazine's spots will be taken by solicited pieces instead of unsolicited submissions – aka «the slush» – and that means that acceptance rates at good magazines are only about 1% or less.

Why Submissions Are Rejected: pieces are accepted because an editor loves them. They find the voice fresh, the ideas unique, the characters gripping, or in some other way they're just floored by the piece. It is hard to know what makes an editor accept something, but it is easier to understand what makes an editor reject. Because there are so many submissions, lit mag staff read to reject. If your piece is filled with typos, scrawled in pencil instead of typed, or otherwise lacking in professionalism, it will probably be instantly rejected.

But you should also remember that because magazines get so many more submissions than they can use, most submissions are read very quickly. Frequently, the first readers are interns or volunteers who cull the hundreds or thousands of submissions down to just a handful of «maybes» for the editors to choose from. Normally, each manuscript will get two reads before being rejected, but if the reader doesn't like the work they may only read a couple pages – if that – before saying «pass». However, if there is a huge



backlog of submissions, then the staff might host a reading party and have everyone plow through the submissions as fast as possible.

The point is that there are a million reasons your work may be rejected that have nothing to do with the quality of the work. Your submission may simply not have been read carefully enough, or perhaps the magazine filled their fiction slots for the next three issues and rejected the rest. Maybe the magazine already has two poems about ravens and your brilliant *Ode to the Stork* would be one bird poem too many. Even if the editors read your work carefully and loved it, they may simply have had to make a tough call between your story and several others that they loved. A rejection is not a reflection of the quality of your work. Keep that in mind at all times.

Preparing Your Manuscript for Submission

«Send us your best work»: when you read the submission guidelines to a magazine – something you should always do – they almost invariably say to «send us your best work». But what is your best

work, and when do you know when a piece is finished? Sadly, there is no simple answer. As a writer you have to decide. It is always a good idea to have a few trusty readers take a look at your piece to see if they feel it is finished, but otherwise it is up to you. Still, you should make sure that it actually is finished to the best of your abilities. Many beginning writers send out work that they know has a weak ending, or a story that starts two pages before it should, with the thought that the editors at a literary magazine will take the time to edit the piece to completion. This is just not how it works. Yes, once in a blue moon an editor might love a piece's potential enough to heavily revise it with the author, but normally the editors do not have time and – as noted above – the readers may reject the piece long before the editors could see it. Most lit mag editors are not paid much, if anything, and simply do not have the time to work through many revisions with an author. So send your best work.

Formatting: You want your submission to look professional, which means, first of all, following the guidelines of the magazine. Beyond that, your

What is your best work,
and when do you know when
a piece is finished? Sadly,
there is no simple answer.
As a writer you have
to decide.

formatting should be simple and unadorned. No wacky fonts, centered text, or weird colors... not unless you are submitting work to a children's humor magazine at least. Instead, use a standard font like Times New Roman in 12 points, double spaced, with page numbers at the bottom. In the «header» section, you should put your name and possibly your email, phone number, and/or story title. If you are mailing the submission, staple or paper clip.

Oh, and proofread, proofread, proofread.

That's it.

Cover Letters: One thing that seems to disproportionately stress emerging writers is the cover letter. What should you say? Can you grab the editor's attention? Will the cover letter give you an advantage? Honestly, the cover letter is mostly unimportant. Cover letters are typically given only a quick glance and are almost never a deciding factor for a submission. Your cover letter should be short and sweet along these lines:

Dear [editor's name],

I loved [piece X and Y] from your last issue.

My own work has been previously published in [list three to five magazines]. I have an Mfa from [X university] and live in [some town].

Thank you for your consideration.

Sincerely,

Scribbly McWriter

If you don't have an Mfa or previous publications, don't worry. If you were lucky enough to get a

personalized rejection from the magazine before, you should mention that. If you know anyone on staff, or met staff members at a recent event, you can list that too. Otherwise, keep it short and to the point and avoid describing your story or trying to pitch yourself. Most editors will simply roll their eyes when they see a cover letter that starts: «What would happen if vampires drank orange juice instead of blood? In my thrilling short story, *Juice Suckers from Transylvania*, this reality is explored in a fashion that will blow your mind and make you burn your volumes of that hack called Shakespeare. You are lucky that I'm even allowing you to read such genius work, so please accept it promptly!».

Finding the Right Magazines for Your Work

Reading as Research: the best way to understand which magazines publish the kind of work you like is, well, to read them. Go to a bookstore and browse their literary magazines section, or else look at the «credits» in collections you love to see where your favorite authors published their work. Getting published by a magazine that works with writers that you admire is always going to be more satisfying than being published by a magazine you've never read.

Other Resources: Clifford Garstang annually publishes a ranking of literary magazines based on the number of Pushcart Prize wins and nominations each has received. This list should not be viewed as any kind of definitive ranking, but it is a great starting point to find the magazines that are both respected in the literary world and that might like your work. Duotrope is also a great resource for writers. It lists almost every lit mag, and lets you search by pay rate, genre, and other factors. However, it does cost money to use.

Tiers: a good way to organize your magazine submissions is to figure out a handful of magazines you want to submit to (perhaps between ten and thirty)

and organize them into tiers of about five. Send your story to the five magazines you most want your work to appear in. If they all reject, send the story to the next five magazines, and so on until you have gone through all your tiers. If no magazine takes the story, perhaps it is time to heavily revise.

Using tiers means you won't be the annoying writer carpet-bombing one hundred magazines with the same submission at the same time, but it also means you won't have a story accepted by The Podunk Review only to find out the next day that The New Yorker wants it.

Dealing with Rejection

If you are submitting your work, you will inevitably deal with rejection. The average short story or poem may be rejected twenty times before it is accepted, and even famous writers deal with rejection daily. When you receive a rejection, you should try as hard as possible to not take it personally. Nothing good has ever come from angrily writing back to editors telling them they are fools for not seeing your genius, or from insulting a literary magazine online. If you can't handle rejection, then perhaps writing is not for you.

Types of Rejection: when your rejections start rolling in, you'll notice that they come in three different types. Most will be a standard form rejection

The average short story or poem may be **rejected twenty times** before it is accepted, and even famous writers deal with rejection daily. When you receive a rejection, you should try as hard as possible to not take it personally.

that politely says the piece isn't for that magazine, but they wish you the best of luck elsewhere. Sometimes you'll find a form rejection that is more positive, talking about the «evident merit» – or equivalent phrasing – of the submission. And now and then, you may get a personal note from an editor telling you how much they liked the piece. If you got either a positive form rejection or a personal note, you should be sure to submit to the magazine again. They like your work, even if the last submission was not quite right, and want to see more. While it may still sting to be rejected in a positive manner, keep in mind that very few submissions get a personal rejection. You should consider it a compliment.

Resubmitting After Rejection: for all three types of rejection, you should never submit the same piece again – not unless the editor explicitly asks for a revision. If an editor tells you the work came close, they want to see something new from you. Instead, wait until you have a new piece that is finished to the best of your abilities and send that one out. There is no need to rush out a new submission, even if you got a personal rejection. Submitting unfinished work will only harm your chances, and editors are unlikely to read your new submission for a few months anyway. Do note in your cover letter if you got a personal rejection last time.

Keep at It

The best thing you can do as a writer, beyond writing the best work you are capable of, is to keep on submitting. Submitting takes a lot of time and work, but it is the only way to get published as an emerging writer. Remember, only about 1% of submissions are accepted. Even if only 5% of all submissions are truly great, that still means four times as many great submissions are rejected as accepted. So don't take rejection personally, keep on writing, and submit again and again like it is your job. Because, well, it is.

Benedetta Ventrella

• • •

Un'estate fredda

È lì che dorme sul divano, gli ho dato una coperta di lana che risale ai tempi dell'università. Lo osservo e mi sembra così fragile, in posizione fetale, così fragile e facilmente attaccabile.

Non che all'epoca non avesse messo in mostra anche le sue debolezze ma qui, adesso, nel mio appartamento in affitto è diverso. Dorme e non emette suono.

È arrivato nel tardo pomeriggio con una giacca di jeans e una sacca da viaggio. Mi aveva avvertito con un sms stringato. Stupita ho risposto solo «ti aspetto», e quando ha suonato il citofono ho iniziato a sentirmi come prima di un esame.

Stefano, il mio prof, era davanti a me dopo undici anni, un po' invecchiato ma non al punto da farmi sen-

tire irrimediabilmente perduta. Qualche chilo in più sotto il maglione e adesso potevo, chiuse per sempre le scuole, pensare a lui solo come a un uomo.

Mi ha abbracciata con prudenza, la mia mano strofinava il jeans sulla sua schiena.

«Vengo dal treno, scusami Carla...»

«Il bagno è lì. Vuoi bere qualcosa? Hai fame? Faccio un caffè?»

«Un caffè va benissimo.»

Stefano è in bagno e io sto svitando le due parti della moka. Nel barattolo di latta del caffè vedo la nostra aula, le vecchie luci al neon, vedo il cestino, i banchi sporchi, il proiettore. Non sento l'acqua scorrere ma la sua voce ammonirci. E leggere Dante, Machiavelli, Foscolo, Zeichen. Prima una lettura senza



Nel barattolo di latta del caffè vedo la nostra aula, le vecchie luci al neon, vedo il cestino, i banchi sporchi, il proiettore. Non sento l'acqua scorrere ma la sua voce ammonirci. E leggere.

interruzioni. Poi una seconda, commentata. Alzo la mano per chiedergli— e lui è dietro le mie spalle. «È bello rivederti» dico.

«Anche per me.»

«Dove stai andando?»

«Anversa. Ma sto facendo molte tappe intermedie.»

«Tutto in treno?»

«Sì, allungo il percorso per vedere alcune cose in città dove non sono mai stato.»

«Qui da vedere... beh... ce n'è per tutta la vita.»

«Stasera il Louvre è aperto fino a mezzanotte. Se non sei troppo stanca, ci andiamo» allarga le palpebre. Attende la mia risposta come un bambino.

«Volentieri... ma non hai fame? Volevo cucinarti qualcosa.»

«Non stare a preoccuparti, mangiamo fuori. Ce la facciamo a essere lì alle otto?»

«Sì, la metro è a cinque minuti.»

Verso il caffè in due tazzine e nel cerchio marrone che si slarga dentro la ceramica c'è il cortile della scuola allagato, le pozzanghere, Stefano, di spalle, si affaccia a una finestra dall'interno degli Uffizi e guarda fuori, guarda fuori a lungo con gli occhi pieni di quella che a me sembra rabbia.

«Vado a cambiarmi.»

Quando torno sta leggendo i titoli sul dorso dei libri sulla mensola sopra il divano.

Nella metropolitana mi chiede del lavoro: «Stai bene, quindi? Sei contenta?».

Gli rispondo con una frase che non finisce mai, piena di «ma», di «però». Lui non aggiunge niente, guarda la gente seduta di fronte a noi, i volti e le scarpe, li studia. Io osservo e studio lui.

Ci fermiamo a mangiare un hamburger sotto un baracchino, in piedi. Ne prende due. Lo osservo masticare e sorridere, dalla bocca non mi esce niente. Lui parla dello Scriba Rosso, dice che aveva un alunno tale e quale, un pazzo, sembrava saltato fuori dall'inferno.

«Prima di Parigi dove sei stato?»

«Aix-en-Provence, La Rochelle... il viaggio è iniziato da poco.»

«Conosci qualcuno in ognuna di queste città?»

«Ex studenti. Fanno i cuochi negli alberghi. Eppure sono qui a mangiare cibo spazzatura.»

«Come sono andati questi ultimi dieci anni? Sei rimasto sempre lì o ti hanno spostato?»

«Ho girato. Anni più belli, anni meno. Dipende sempre da voi, dalle persone, da come siete. Certo, dipende anche da me. Certi anni ci ho creduto di più, mi sono impegnato di più. E il mondo cambia, e voi cambiate, e cambio io. In questa giostra conosci tante persone che si sparpagliano. Non ce la faccio a stare fermo nella stessa scuola. Ho paura di sprofondare. Ma ovviamente se giri è più difficile. Devi ricominciare sempre da zero. Ogni anno devi rifare l'alfabeto.»

«Non ce ne sono tanti come te. Quando entravi... tutto ci riguardava.»

«Non sono così bravo» sorride. «Ti assicuro. Non riesco più come prima a sopportare tutta quella fatica con alcuni. Eppure non si può curare solo i sani e respingere i malati. Serve qualcosa che non ho più. La giovinezza.»

«Ma hai solo quarant'anni.»

«Ne ho molti di più.»

Il Louvre era pieno di gente. Stefano sapeva bene cosa voleva vedere, e si muoveva molto rapido tra i corridoi. Io gli andavo dietro. Si fermava davanti a quadri enormi, a lungo. A guardarlo di spalle, sembrava un ragazzo. Si piantava davanti alla tela e non si muoveva.

Gli facevo qualche domanda per capire come mai si fermasse proprio davanti a un certo quadro, erano anche dipinti non famosi. Lui evitava di rispondere, se la cavava con due parole: «Nota il pugnale».

«Sei stanca? Scusa ma dovevo riguardarli per una cosa che sto scrivendo.»

«Cosa stai scrivendo?»

«Mah... non capisco neanche io cos'è.»

«Ho sempre pensato che scrivessi, quando tornavi a casa dopo la lezione.»

«Lo facevo molto poco, all'epoca.»

Adesso dorme sul mio divano come un ragazzo che per me è stato sempre un uomo. Solo, in viaggio per l'Europa in treno. Cose che si fanno a vent'anni. Ma è un'estate fredda, e lui si muove su una carta senza muri. Stefano sta facendo il viaggio che non ha fatto da ragazzo, penso. In piedi, in cucina, fingo di bere l'acqua del rubinetto dal bicchiere, che sa di ferro e argilla, solo perché voglio osservarlo. È un'estate fredda, e Stefano sta dormendo in mutande sul mio divano, sotto la coperta che usavo per andare la domenica a Ostia. Torno in camera, sotto il mio piumino nordeuropeo. Passo la notte a immaginare tante cose della sua vita, che non so, le donne che ha amato, le pagine che ha scritto e non ha mai pubblicato, gli alberi di campagna, solitari, sotto i quali si è seduto a leggere, per l'ennesima volta, la pagina sulla vigna di Renzo. Io me lo ricordo, Stefano. L'ultimo giorno non dissi nulla, uscii per ultima dalla classe, come per inerzia, senza riuscire a tirar fuori quello che pensavo e quello che sentivo. Non

Passo la notte a immaginare tante cose della sua vita, che non so, le donne che ha amato, le pagine che ha scritto e non ha mai pubblicato.

Adesso dorme sul mio divano come un ragazzo che per me è stato sempre un uomo. Solo, in viaggio per l'Europa in treno. Cose che si fanno a vent'anni.

ci fu più nessuna cena. Al funerale di Abdel non riuscii a parlare, eravamo annichiliti, io quasi neanche lo vidi, piangevo così tanto che non vedevo niente. Tutti si dispersero.

La mattina dopo esco per andare in drogheria e lo lascio dormire. Lavoro. A metà mattinata lo vedo entrare in negozio. Ha la sua sacca sulle spalle. Capisco che il nostro tempo era ridotto a ieri, ed è finito. «Sto partendo.»

Vorrei fermarlo, ma sono dietro il bancone.

«Resta un altro giorno» riesco a dire.

Stefano mi guarda e non capisco a cosa sta pensando.

«A che ora finisci?»

«Alle sette.»

«Allora quando stacchi raggiungimi nell'ala egizia.»

«Tieni» dico, e gli passo un panino che ho preparato due ore prima.

Lavoro tutto il giorno pensando a Stefano e a questo testo che sta scrivendo. Mi chiedo di che si tratta, mi piacerebbe leggerlo, gli chiederò di farmene leggere una parte. Se lo conosco, dirà di sì ma poi non me la invierà mai. Penso alla lista che ci diede prima di separarci. Era un foglio A4 stampato fronte retro, solo titoli e autori. Li ho letti tutti. Ho visto i film, ho visitato i musei, ho ascoltato le canzoni. Avevo tutto il tempo. Dieci anni dopo mi chiedo se ce l'ho ancora. L'altra notte potevo frugare nella sacca. Non l'ho fatto.

«Non si può curare solo i sani e respingere i malati. Serve qualcosa che non ho più. La giovinezza.»

Nel salone principale dell'ala egizia lui non c'è. Gli mando un sms. Attendo, non risponde. Lo chiamo, non prende. Sarà qui, nei sotterranei, nella sezione assira o sumera.

«Siamo parte della storia, ragazzi, lo sentite? Siamo parte di questa lunga storia. Non avete le vertigini al pensiero?»

Abitava l'aula con le larghe braccia aperte e in tutta la sua altezza. La faceva sua in pochi istanti, una volta entrato, e noi, incoscienti, incapaci di controllare i nostri movimenti, ci assiepavamo come statuette da giardino. Il momento in cui era più debole era quando Edoardo lo attaccava, lo provocava. Stefano restava sempre un po' imbecille. Era giovane, non gli era facile tirare fuori una dura forma di autoritarismo. Chissà poi che insegnante è diventato, che insegnante è adesso. Fanno tutti la stessa strada? A parte qualche riga lanciata come esca qua e là, nei temi, non sono mai riuscita a dirgli niente. È rimasto tutto compresso nei tubi trasparenti delle biro, o scritto sopra i muri del bagno delle donne, negli angoli.

Adesso appare come la luce che rimbalza tra due vetri di finestre, la gibigiana. Questa parola è sua. Appare come un lampeggiamento, qui di fronte a me ma anche dentro i miei occhi.

Attraverso tutta l'ala egizia e non lo trovo, entro nel bagno, non c'è. Chiedo alle maschere, se possono aiutarmi, agli assistenti, lo descrivo, parlo della giacca

di jeans, descrivo la sacca. Niente. Esco dal Louvre e piove forte, non ho un ombrello, ma mi copro la testa col cappuccio del giubbotto mentre mi bagno le scarpe di tela tra le pozzanghere.

È un'estate fredda ma scelgo di tornare a casa a piedi. A metà del tragitto sono bagnata fino alle ginocchia, prendo l'autobus per le ultime fermate, mi lascia sotto casa. Salgo le scale, Stefano potrebbe essere sul pianerottolo, potrebbe essere tornato a casa, ma non c'è. I giorni successivi continuo ad andare al lavoro sotto il cielo grigio, continuo a pensare a Stefano e al modo balordo in cui è sparito nel nulla senza neanche dirmi ciao. Non gli scrivo, non lo chiamo, sono offesa? Sono delusa? Forse sono solo dispiaciuta, il suo comportamento era prevedibile, Stefano ha sempre fatto così.

L'estate fredda prosegue, e io continuo ad andare al lavoro cinque giorni su sette, ogni tanto vado al cinema da sola, altre volte invito qualcuno a casa. Amici. Mentre gli ospiti sono sul divano e vado in cucina a prendere una bottiglia penso a Stefano sdraiato che dorme e poi sparisce senza emettere suono. Allora una sera prendo il telefono e gli scrivo – sono passate tre settimane da quando era qui: «Dove sei? Non mi hai neanche salutato. Se vuoi, torna pure».

Due giorni dopo provo a chiamare e mi accorgo che il cellulare è staccato.

È settembre, mi siedo sul divano mentre fuori piove, il cielo è grigio sui tetti compressi delle case, e non penso più all'estate, guardo il telegiornale, c'è un campo profughi da qualche parte tra Grecia e Macedonia, file interminabili per avere un sacchetto di carta con un panino vuoto, per un secondo o due inquadrano Stefano che, da dentro a un camion, sposta i sacchi del pane.

L'estate fredda prosegue, e io continuo ad andare al lavoro cinque giorni su sette, ogni tanto vado al cinema da sola, altre volte invito qualcuno a casa. Amici.