

retabloid

ottobre 2018

il decalogo

Elisabetta Tommarelli · «Fermatevi sul più bello» · Il decalogo di Maxwell Perkins

l'intervista

Licia Troisi, la regina del fantasy italiano

«In letteratura non c'è legge
che possa essere imposta.»

Ricardo Piglia



Elisabetta Tommarelli (Roseto degli Abruzzi, 1996) studia Lingue e culture straniere all'Università di Macerata. Dopo aver scritto una tesi su Max Perkins ora ne sta preparando un'altra su Sylvia Beach e Joyce.



Licia Troisi è nata a Roma nel 1980. Nel 2004 si è laureata in astrofisica alla facoltà di Fisica di Tor Vergata con una tesi sulle galassie nane. Conduce *Terza pagina*, un programma di approfondimento culturale su Rai5.

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
ottobre 2018

Il copyright del decalogo, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.

Licia Troisi, la regina del fantasy italiano di p. 61 è a cura di Cristina Barone, Daria Usacheva e Sara Valente, nell'ambito del corso principe per redattori editoriali di Oblique (ottobre-dicembre 2016).

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

redazione@oblique.it

Elisabetta Tommarelli

• • •

«Fermatevi sul più bello»

Il decalogo di Maxwell Perkins



I. LO SCORAGGIAMENTO È ENERGIA

Scrivere è difficile, scrivere un romanzo è difficilissimo. Se ci si scoraggia non è necessariamente un brutto segno. «Mai conosciuto uno scrittore che non si sentisse scoraggiato. Alcuni arrivano a disperarsi, e io l'ho sempre trovato un buon sintomo» dice Max. Bisogna temere l'eccesso di certezza. In tal caso, rallentare ed evitare le banalità.

2. FERMATEVI SUL PIÙ BELLO, POI CONTINUEATE

Max amava riciclare questo truccetto che aveva imparato da Hemingway. Fermarsi sul più bello per cristallizzare la sensazione di aver fatto qualcosa di buono. Non bisogna arrivare al punto di frustrazione o al blocco perché fanno percepire come scadente ciò che invece funziona benissimo.

3. ALZATEVI DA TAVOLA SEMPRE CON UN PO' DI FAME

Uno dei detti preferiti del bisnonno di Max era: «Bisognerebbe alzarsi da tavola sempre con un po' di fame». Nella testa di Max è diventato un mantra: dare ai lettori sempre meno di ciò che vogliono.

Gli spiegoni vanno evitati come la morte, e ogni accenno didascalico non deve prevalere su azione e dialoghi, che sono a loro volta una forma d'azione e il principale trasmettitore di informazioni. È necessario che lo scrittore si fidi dei suoi dialoghi e che lasci parlare i personaggi. «C'è una scena ogni volta che ci sono persone che parlano. Il dialogo è azione. Basta con questi paragrafi di spiegazioni, accorciali il più possibile. Non è così che catturi l'attenzione del lettore, non fai altro che compromettere l'effetto» scrive Max, il 28 aprile 1947 a Marcia Davenport. «Prova a far emergere i personaggi con dialoghi e azione.



Credo che si metterebbero anche a farlo da soli; sei tu che non ti fidi quando dovresti di ciò che scrivi». Quando si fanno parlare i personaggi, devono parlare davvero: «Falli parlare esattamente come si parla tutti i giorni, elisioni comprese. Non scrivere “vai a prendere” ma “va’ a prendere” e così via, per tutto». Fidarsi, dunque.

4. VEDERE UNA FORESTA E NON SOLO ALBERI

Nella lettera del 30 marzo 1942, Max risponde a Marcia Davenport, e torna sul vecchio dilemma di non riuscire a vedere la foresta a causa dei troppi alberi. Un romanzo, per propria natura, deve possedere una sua unità. Questo vuol dire che quando si scrive è necessario avere un progetto: seguire uno schema in modo che il lettore possa percepire la foresta e non un informe ammasso d'alberi.

5. FLESSIBILITÀ VS IPERMUSCOLOSITÀ

Quando un autore iniziava a preoccuparsi troppo della trama, Max lo bolla-va con un aggettivo: «Ipermuscoloso». In questi casi raccomandava flessibilità. Scrive a James Jones: «Puoi lanciare un cappello e riuscire ad appenderlo al gancio solo se lo fai con naturalezza, non ci riuscirai mai se lo fai pensandoci».

6. PER SCRIVERE BENE BISOGNA VIVERE E LEGGERE

Il 17 maggio 1945 John H. Mulliken jr, un giovane al fronte oltreoceano, chiede a Max consigli sulla scrittura e un parere sul suo manoscritto. Data la sua giovane età, Max suggerisce che un altro paio d'anni di college sarebbero d'aiuto, e aggiunge: «Ma non pensare che lì si possa imparare a scrivere. [...] S'impara leggendo. È l'unico modo, ma bisogna avere occhi per vedere e orecchie per ascoltare». «Sono pochi i grandi scrittori che hanno avuto un'istruzione come si deve; la maggior parte non ha mai studiato a fondo l'ortografia e la grammatica» – basta pensare agli strafalcioni di Fitzgerald – ed è per questo che la scrittura trascende scuola e università e ha una specifica grammatica basata su occhi e orecchie.

In una lettera al figlio di James Boyd, anche lui in guerra, Max scrive: «Certo, gli aspiranti scrittori devono leggere tantissimo. Tu hai la possibilità di vederne tante e sentirne altrettante: tutto questo è ancora più necessario della lettura». Gli riporta l'esempio di Swift che da ragazzo passava il suo tempo tra strade e locande: si sedeva e ascoltava carrettieri e cocchieri parlare. «Non fece mai suo quel tipo di lingua, ma nei dialoghi dei personaggi comuni c'è tutto il ritmo e il tempo della lingua viva». Max rassicura il giovane Boyd: «Probabilmente stai ricevendo la migliore istruzione possibile. Vedere, ascoltare, leggere».

Il lavoro che conta lo scrittore lo fa senza scrivere, ed è un lavoro che si compie nella sua testa – dove sono stipati ricordi e percezioni –, negli occhi e nelle orecchie. «La sofferenza viene dopo, quando si passa alla scrittura: in questa fase,

può essere utile vedere come se la sono cavata gli altri. Ed ecco che la lettura diventa fondamentale».

È un po' la stessa cosa che dirà il Lettore di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Quelli che usano i libri per produrre altri libri crescono più di quelli che i libri amano leggerli e basta».

7. WRITING IS FIGHTING

Max paragona spesso la scrittura a una lotta: «Non puoi arrenderti ora che hai superato il momento più difficile della battaglia» dice a Marcia Davenport che aveva appena finito di scrivere *The Valley of Decision*. È un monito a non arrendersi. Anche perché dopo la scrittura c'è un altro passaggio delicato da affrontare: la revisione. È lì che bisogna dare il meglio di sé.

8. BANDO ALL'IMPAZIENZA

Sempre a Mulliken, Max suggerisce di essere paziente perché «la migliore scrittura viene solo dopo che gli eventi sono stati digeriti senza che lo scrittore se ne sia reso conto, dopo che ha avuto il tempo di interiorizzarli». Le cose migliori scaturiscono solo quando l'esperienza è stata «assorbita e riesci a vederla in prospettiva». Bisogna quindi avere tempo e darsi tempo.

9. SE RICORDATE ESATTAMENTE LUCE E TEMPERATURA ALLORA STATE ANDANDO BENISSIMO

È una delle regole empiriche di Max per capire se aveva davanti uno scrittore o no. Uno scrittore di razza, quando descrive una giornata particolare, ricorda perfettamente (e se non lo ricorda lo ricrea) come cadeva la luce, com'era la temperatura, e tutto il complesso della scena. «La maggior parte degli scrittori non è in grado. Se lo sono potranno anche non avere successo, ma quella capacità è alla base della scrittura, ne sono certo».

Le altre doti indispensabili in uno scrittore sono: «La lealtà, la forza d'animo e l'onore. Essere nato con questa consapevolezza significa essere almeno un pezzo avanti sulla strada per diventare un grande scrittore».

10. NON DITE CHE NON VI PIACE PRIMA DI AVERLO MANGIATO

Bisogna conoscere prima di giudicare. «Non conosci un libro fino a quando non arrivi alla fine; solo a quel punto puoi modificare tutto il resto alla luce della parola fine e, eventualmente, rivedere le tue posizioni» scrive Max a Marcia Davenport, il 28 aprile 1947.

Il decalogo

Elisabetta Tommarelli, «Fermatevi sul più bello» – Il decalogo di Maxwell Perkins	3
---	---

Gli articoli del mese

# <i>Da Croce a Eco: un secolo di pensiero sulla traduzione in Italia</i> Vincenzo Salerno, «Treccani», primo ottobre 2018	9
# <i>Se ti self pubblichi poi vendi?</i> Stefania Vitulli, «Il Foglio», 2 ottobre 2018	15
# <i>Scrittori, tornate a sparare sui maestri</i> Massimo Rizzante, «la Repubblica», 3 ottobre 2018	19
# <i>Leggere e scrivere in digitale. Cosa cambia per il cervello?</i> Pier Cesare Rivoltella, «Avvenire», 5 ottobre 2018	21
# <i>Storia eliminata per ignoranza. L'ira degli studiosi</i> Valentina Santarpia, «la Repubblica», 10 ottobre 2018	24
# <i>Il limbo del libro. Chi inonda il mercato e chi usa gli algoritmi</i> Laura Aguzzi, «Origami», 11 ottobre 2018	26
# <i>Sempre più libri e meno lettori: è l'epoca dell'usa e getta</i> Ernesto Ferrero, «Origami», 11 ottobre 2018	28
# <i>La magia del manoscritto è una scommessa sulla vita</i> Carmen Prestia, «Origami», 11 ottobre 2018	29
# <i>Doppia lettura</i> Maryanne Wolf, «Internazionale», 12 ottobre 2018	31
# <i>Il romanzo che ritocca la storia</i> Ernesto Galli della Loggia, «Corriere della Sera», 14 ottobre 2018	34
# <i>Raccontare è un'arte, non una scienza. Così è nato il mio «M»</i> Antonio Scurati, «Corriere della Sera», 18 ottobre 2018	35

# <i>Ma la licenza creativa non autorizza a tradire la verità della storia</i>	
Ernesto Galli della Loggia, «Corriere della Sera», 18 ottobre 2018	37
# <i>Ecco «Milkman», la violenza vera prima dell'indignazione unica del #MeToo</i>	
Cristina Marconi, «Il Foglio», 18 ottobre 2018	38
# <i>A lezione dal censurologo</i>	
Marta Matteini, «D» di «la Repubblica», 20 ottobre 2018	40
# <i>Ho fatto carriera con una laurea... inutile</i>	
Paola Centomo, «Io donna» del «Corriere della Sera», 20 ottobre 2018	43
# <i>Correggere, sì ma con Grazia</i>	
Alberto Rollo, «Robinson», 21 ottobre 2018	45
# <i>Taglia, taglia, qualcosa resterà</i>	
Maurizio Crosetti, «Robinson», 21 ottobre 2018	46
# <i>Shirley Jackson diceva di essere una strega</i>	
Alessandra Castellazzi, «il Tascabile», 22 ottobre 2018	48
# <i>La mia vita agra e senza tenerezza con Bianciardi</i>	
Simonetta Fiori, «la Repubblica», 26 ottobre 2018	52
# <i>Il romanzo è morto?</i>	
Claudio Piersanti, «Doppiozero», 31 ottobre 2018	56
 Gli sfuggiti	
# <i>Solo il giornalismo di qualità ci salva</i>	
Simona Maggiorelli, «Left», 14 settembre 2018	59
 L'intervista	
⌘ <i>Licia Troisi, la regina del fantasy italiano</i>	61

Vincenzo Salerno

Da Croce a Eco: un secolo di pensiero sulla traduzione in Italia

«Treccani», primo ottobre 2018

In Italia il dibattito sulla teoria e sulla pratica della traduzione letteraria nasce nel 1902, l'anno in cui fu pubblicata l'*Estetica* di Benedetto Croce

Croce: brutte fedeli o belle infedeli

A voler individuare una possibile data d'inizio del dibattito *moderno* in Italia sulla teoria e la pratica della traduzione letteraria non è forse sbagliato rimandare al 1902, anno della prima edizione di *l'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia* di Benedetto Croce. Con la stessa perentorietà di Dante – che nel *Convivio* aveva già sostenuto l'incapacità di «trasmutare» la poesia, armonizzata per «legame musaico» – Croce così si esprime in merito all'«impossibile speranza» di poter rendere, con un «equivalente» o con una qualsiasi altra forma di adattamento, l'opera d'arte originale in traduzione: «Ogni traduzione [...] o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali di colui che si chiama traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione: nell'altro saranno sì due, ma di due contenuti diversi. *Brutte fedeli o belle infedeli*».

Pertanto, anche una buona traduzione deve essere letta nella misura di una «approssimazione» – «la rievocazione che dell'opera originale si sia fatta nello spirito del traduttore» – del testo tradotto; solo in parte capace di riflettere il «valore originario»

dell'opera d'arte, potendo tuttavia rivendicare una sua parziale autonomia (allorché garantisca la «traduzione del fatto estetico in fenomeni fisici»).

Pirandello: un albero con altre foglie

L'anno successivo Giovanni Pascoli, nominato professore di grammatica greca e latina all'università di Pisa, con la prolusione *La mia scuola di grammatica* in questi termini commenta la sua attività di poeta-traduttore delle due lingue classiche: «Ma che è tradurre? Così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: "Il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. Ogni buona traduzione è mutamento di veste. A dir più preciso, resta l'anima, muta il corpo; la vera traduzione è metempsicosi"». Pascoli non sembra però condividere la distinzione di «corpo» e «anima» a proposito del tradurre – «mutando corpo, si muta anche anima» – ribadendo, con le parole di Orazio nell'*Ars poetica*, la più netta differenza tra «traduzione» e «interpretazione» dei classici greco-latini: «L'opera di chi vuol rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore, e di chi si contenta di esprimere le proposizioni soltanto; di chi vuol far gustare e di chi cerca soltanto di far capire. Quest'ultimo, il *fidus interpres*, non importa che renda *verbum verbo*: adoperi quante parole vuole, una per molte, e molte per una;

basta che faccia capire ciò che lo straniero dice». Le riflessioni di Croce e di Pascoli vengono riprese – e sostanzialmente condivise – da Luigi Pirandello nel saggio *Illustratori, attori e traduttori*, contenuto nel volume *Arte e Scienza* del 1908. Tutt'e tre le figure, per Pirandello, si confrontano con «un'opera d'arte già espressa». Nello specifico del traduttore il suo lavoro è paragonabile al trapianto di un albero in un terreno che non è più suo: «Sotto il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde, per le foglie intendiamo le parole native e per fiori quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabili. [...] Avremo dunque, sì, trapiantato l'albero, ma costringendolo a vestirsi d'altre foglie, a fiorir d'altri fiori; foglie e fiori che brilleranno e stormiranno altrimenti perché mossi da altra aura ideale: e l'albero nel miglior dei casi, non sarà più quello: nel peggiore, cioè se più ci sforziamo di fargli ritenere del primo rigoglio, più esso apparirà misero e stento».

Gentile: chi legge (nella propria lingua) traduce

Nel 1920 Giovanni Gentile – cofondatore, con Croce, della rivista «La Critica» – pubblica un articolo sulla «Rivista di Cultura», intitolato *Il torto e il diritto delle traduzioni*. Ancora sulla traccia dell'intraducibilità segnata da Croce, Gentile celebra «una vera e propria apoteosi del tradurre» (Domenico Jervolino); di contro valutando positivamente il ruolo di mediazione svolto dal traduttore e connotando, come funzione traduttiva, anche il processo della lettura: «Chi traduce comincia a pensare in un modo, al quale non si arresta; ma lo trasforma, continuando a svolgere, a chiarificare, a rendere sempre più intimo e soggettivo quello che ha cominciato a pensare: e in questo passaggio da un momento all'altro del proprio pensiero, nella sua unica lingua, ha luogo quello che, empiricamente considerando, si dice tradurre, come un passare da una lingua ad un'altra. E non avviene forse il medesimo quando noi leggiamo ciò che è scritto nella nostra stessa lingua, da altri o da noi medesimi?».

Alla luce della posizione di Gentile altrettanto interessante appare quello che Croce scrive, ventidue anni dopo l'*Estetica*, in *La poesia* (1924). Di nuovo discutendo di traduzione, il filosofo prospetta due differenti opzioni di resa: la prima paventa la possibilità di una versione in italiano, abbastanza *affidabile*, di ciò che è scritto in prosa – «meramente prosa», soprattutto se si tratta di testi tecnico-scientifici oppure di divulgazione filosofica – senza però alcuna pretesa o velleità «estetica». La seconda riflessione è, invece, specificamente dedicata alla poesia: quando non si conosce la lingua originale di un componimento poetico la traduzione può comunque offrire un valido aiuto – ancora una volta misurato nei termini di «approssimazione» – attraverso il processo primario di comprensione del significato e, ad un livello più elevato, nella trasmissione di quei concetti



che il filosofo definisce i «momenti eterni della storia del pensiero».

Gramsci: conoscere criticamente due civiltà

Sempre in riferimento all'idea di traduzione crociana – ma muovendo dall'opposta «filosofia della praxis», poggiata sulle concrete *ragioni* del marxismo e del materialismo storico – andrebbe citato invece questo passo di una lettera del 1932 indirizzata da Antonio Gramsci (che negli anni del carcere fu, «per farsi la mano», traduttore dal tedesco e dal russo) alla moglie Julka Schucht. Nel testo Gramsci la esorta ad essere «traduttrice dall'italiano sempre più qualificata», elencando poi le molteplici competenze indispensabili per la pratica della traduzione: «Non solo la capacità elementare e primitiva di tradurre la prosa della corrispondenza commerciale o di altre manifestazioni letterarie che si possono riassumere nel tipo di prosa giornalistica, ma la capacità di tradurre qualsiasi autore, sia letterato, o politico, o storico o filosofo, dalle origini ad oggi, e quindi l'apprendimento dei linguaggi specializzati e scientifici e dei significati delle parole tecniche secondo i diversi tempi. E ancora non basta: un traduttore qualificato dovrebbe essere in grado non solo di tradurre letteralmente, ma di tradurre i termini, anche concettuali, di una determinata cultura nazionale nei termini di un'altra cultura nazionale, cioè un tale traduttore dovrebbe conoscere criticamente due civiltà ed essere in grado di far conoscere l'una all'altra servendosi del linguaggio storicamente determinato di quella civiltà alla quale fornisce il materiale d'informazione».

Gli anni Trenta e la prosa d'arte

Dagli anni Trenta agli anni Cinquanta e oltre – perdurando, anche in letteratura, il dibattito tra idealismo crociano e marxismo – non si interrompe l'esercizio pratico dei tanti poeti-traduttori italiani che si concretizza in versioni sempre sorrette «da principi estetici», a testimonianza degli «interessi anche allo stile e alla creatività» (Raffaella Bertazzoli) di chi traduce. Indicative di tale atteggiamento potrebbero

essere, ad esempio, le traduzioni poetiche (prevalentemente dal francese, dall'inglese e dallo spagnolo) di Giuseppe Ungaretti; le versioni, da lingue antiche e moderne, di Salvatore Quasimodo; oppure gli «esercizi di resa» di Giovanna Bemporad: traduzioni dei poemi indiani del Veda e dei classici greco-latini, dal francese e dal tedesco, aggiunte i versi delle sue poesie. A cavallo delle due guerre, si traduce anche molta letteratura straniera: la «prosa d'arte» è l'opzione di resa privilegiata, soprattutto per i romanzi, da editori già affermati quali Mondadori, Sonzogno, Treves; le scelte degli autori tradotti sembrano però rimandare, in prevalenza, ad implicazioni ideologiche che avrebbero trovato terreno fertile nel ventennio fascista. L'editore Gian Dàuli – fondatore della Modernissima e della sua collezione Scrittori di tutto il mondo – nella nota del '29 alla traduzione integrale a *Il sosia* di Dostoevskij (edito per i tipi della Delta di Milano) sosteneva di aver optato per «[...] gli autori più significativi, le opere più interessanti e più dense di valori spirituali, offerte al pubblico in dignitose traduzioni integrali che accostano efficacemente e con aderente immediatezza, il nostro spirito latino e la nostra sensibilità a quella di artisti da noi spesso lontanissimi per tradizioni, per cultura e per razza». Ancora più esplicito Cesare Pavese – in una lettera del 1937 – commentando la sua *prassi* traduttiva del romanzo *Big Money* di Dos Passos: «Ho seguito scrupolosamente i consigli del ministero cioè inglesizzato i nomi italiani, lasciato cadere gli accenni a Lenin e sovietici, cancellato e sostituito un accenno al fascismo, taciuto o tradotto con dignità *wop* e *dago* [...] come non segnalato dal ministero nel dattiloscritto che serbo gelosamente a mia eventuale giustificazione».

I prosatori-traduttori e i poeti-traduttori

La figura del prosatore-traduttore – in molti casi anche prezioso collaboratore della casa editrice per cui pubblica – continua ad essere ben riconoscibile anche nel dopoguerra. Basti citare, in tal senso, i nomi di Vittorini e di Calvino, di Bianciardi e di

Landolfi (soprattutto per le traduzioni dal russo, tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta). Ritornando allo specifico della poesia, nella seconda metà del Novecento dalla dicotomia teorica fedeltà/infedeltà (già cristallizzata nelle riflessioni di Cicerone e di Girolamo, di Lutero e di Dryden) si passa, nella pratica, alle molteplici opzioni – di stile, di genere e anche di contenuto – della dittologia imitazione-ricreazione. Ancora tenendo bene in mente la *traccia* tradizionale dei poeti-traduttori italiani che Gianfranco Folena aveva fatto partire da Jacopo da Lentini e che si ritrova anche nelle «imitazioni» di Leopardi e di D'Annunzio; e senza però «porre gerarchie di nobiltà» aveva detto Giorgio Caproni «tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, viene chiamato tradurre». Sempre più riconoscibile diventa, in questi stessi anni, la linea *tradizionale* dei poeti-traduttori italiani che – anche grazie alle sollecitazioni di editori convinti – abbinano, con ragioni e modalità diverse, l'esercizio delle propria scrittura poetica alla pratica delle «traduzioni d'autore». Gandolfo Cascio ricorda la collana Scrittori tradotti da scrittori nata per volere di Giulio Einaudi, ottantadue titoli dal 1983 al 2001 contenenti anche i tredici tomi trilingue curati da Valerio Magrelli; oppure i volumi di versioni d'autore pubblicati in «Assonanze» dell'editore Se a partire dal 2011.

La traduzione d'autore

Un discorso a parte meritano invece, sempre secondo Cascio, «alcuni poeti-traduttori come sono Pasolini, Fortini, Raboni, Caproni, Valduga, Grasso che nella traduzione risolvono delle problematiche estetiche e stilistiche riproposte parimenti nelle

«La parola **imitazione** indica con bell'agio il reciproco aiuto del testo originario e del testo tradotto.»

proprie opere». E non sarebbe sbagliato – adducendo un'uguale motivazione traduttiva – aggiungere i nomi di Rebora, Luzi, Bertolucci, Ceronetti e Spaziani. Ancora su questo stesso *scaffale* – in un arco temporale che dalla seconda metà del Novecento arriva alla nostra contemporaneità, e con l'intento di ribadire l'autonomia dell'esercizio della traduzione d'autore – andrebbero infine collocati «i *Quaderni di traduzioni* di Montale, Caproni, Sereni, Sanguineti, Fenoglio, Giudici, e oggi Buffoni, Deidier, Zuccato». Anche in ambito accademico – soprattutto a partire dalla metà degli anni Cinquanta – la pratica (come fatto *endogeno* ai corsi di letteratura dei professori-traduttori) e la teoria della traduzione letteraria trovano una nuova dignità *scientifica* e una maggiore visibilità.

Mattioli e il «problema del tradurre»

Nel 1951 a Milano Carlo Bo e Silvio Federico Baridon fondano la Scuola superiore per interpreti e traduttori mentre a Bologna – alla *scuola* di Luciano Anceschi e sulle pagine della sua rivista, «Il Verri» – alla parola «traduzione» di nuovo si accosta il termine «imitazione»: «La parola “imitazione”, che indica con bell'agio il reciproco aiuto del testo originario e del testo tradotto: e qui gioverebbe rintracciare la storia di un frammento di Saffo espresso da Catullo, e poi da Foscolo, Pascoli, Quasimodo [...] lo sviluppo di una vita di forme, di un sentimento che riscatta la sua remota verità in una poesia infinita delle forme» (Luciano Anceschi). Muovendo dai presupposti dell'estetica fenomenologica del suo *maestro* Anceschi, Emilio Mattioli affronta il «problema del tradurre» superando le «ortodossie dei settori scientifico-disciplinari» e con un approccio critico che non preclude nessuna opzione metodologica delle «scienze umane». Antonio Lavieri (che è stato allievo di Mattioli ed è oggi presidente della Società italiana di traduttologia) ricorda: «Nelle sue lezioni si parlava di Bodmer e Bretinger, Croce e Gentile, ma anche di Saussure, Benjamin, Grassi, Jakobson, Doležel, Kristeva, Apel, Valéry, Nida,

Eco: «Ritengo che, per fare **osservazioni teoriche sul tradurre**, non sia inutile aver avuto esperienza attiva o passiva della traduzione.»

Meschonnic, Eliot, Novalis, Steiner, Folena. Di teoria e storia delle *traduzioni*.

La traduttologia e il superamento di Croce

A partire dagli anni Settanta – e anche grazie al contributo di studiosi quali Emilio Mattioli, Agostino Lombardo, Giuseppe E. Sansone, Tullio De Mauro e Gianfranco Folena – sempre maggiore diventa l'attenzione dell'accademia italiana verso quello che Theo Hermans definisce il «nuovo paradigma per lo studio della traduzione letteraria, basato su una teoria globale e una continua ricerca pratica». E, di fatto, anche in Italia gli studi teorici sulla traduzione – o *traduttologia*, intesa come «riflessione che la traduzione fa su sé stessa, a partire dal fatto che essa è un'esperienza» (Antoine Berman) – presuppongono il superamento della storica «obiezione pregiudiziale» (Mattioli) circa l'impossibilità di tradurre e l'abbandono, nella terminologia, delle dittologie contrastive fedele/infedele, lettera/senso; si arricchiscono attraverso il confronto con studiosi stranieri e con nuove «teorie testuali e pragmatiche» (Bertazzoli). Tali possono dirsi gli scritti di Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction* (1963), *Traductions et traducteurs* (1965), *Linguistique et traduction* (1976); ed inoltre, i *descriptive and theoretical translation studies* (e il volume-manifesto *Translation Studies*, del 1980, di Susan Bassnett), la *Polysystem Theory* di Itamar Even-Zohar (a sostegno della funzione dialettica della traduzione nel *sistema* letterario), la polarizzazione traduttiva *source-oriented* e *target-oriented* (che Bruno Osimo distingue come orientate al «prototesto» e al «metatesto»). Nel 1975 era stato pubblicato *After Babel* di George Steiner, il cui «punto focale» – la traduzione – viene dibattuto con l'ausilio degli strumenti della poetica, della

critica letteraria e della storia delle forme culturali. «Tra l'espressione e l'interpretazione del significato tramite sistemi segnici verbali da un lato, e l'estrema varietà delle lingue umane dall'altro, si trova il campo del linguaggio nel suo insieme.» (Steiner)

Eco e quel che il traduttore deve sapere

Al linguaggio della traduzione – inteso come atto di «mediazione» conseguente ad un processo interpretativo – ha dedicato uno dei suoi ultimi libri Umberto Eco. In *Dire quasi la stessa cosa* Eco aveva raccolto testi di lezioni seminariali e conferenze tenute – nei venti anni precedenti la pubblicazione del volume (l'edizione è del 2003) – tra gli atenei di Bologna, Oxford e Toronto. Ma il libro continua anche il discorso teorico sui problemi della traduzione che lo studioso aveva iniziato nel 1983 con le riflessioni sulla sua traduzione degli *Esercizi di stile* di Queneau e successivamente, nel saggio *Ricerca della lingua perfetta* (1993), in *I limiti dell'interpretazione* (1995), e nelle osservazioni a commento della sua traduzione di *Sylvie* di Nerval (1999). Ma un posto particolare nella bibliografia *traduttologica* di Eco occupa sicuramente il saggio *La traduzione da un punto di vista semiotico* – che apre la raccolta antologica *Teorie contemporanee della traduzione* curata da Siri Nergaard (1995) – soprattutto per la possibile opzione di resa offerta dalla «semiotica della fedeltà». Tale scelta metodologica può forse avvicinarsi all'*intentio operis* esclusivamente in virtù della funzione mediatrice resa dal «traduttore-negoziatore» e dalla ricezione del testo da parte del «lettore-modello». In aggiunta, in *Dire quasi la stessa cosa* Eco sostiene la «necessità» teorica di aver fatto almeno una di queste tre esperienze pratiche: il controllo di una traduzione altrui; essere traduttore o essere stato tradotto;

avere interagito con il proprio traduttore. «Ritengo pertanto che, per fare osservazioni teoriche sul tradurre, non sia inutile aver avuto esperienza attiva o passiva della traduzione. D'altra parte, quando una teoria della traduzione non esisteva ancora, da san Gerolamo al nostro secolo, le uniche osservazioni interessanti in argomento erano state fatte proprio da chi traduceva, e sono noti gli imbarazzi ermeneutici di sant'Agostino, che di traduzioni corrette intendeva parlare, ma avendo limitatissime conoscenze di lingue straniere.» (Eco)

L'esperienza di «Testo a fronte»

Il 3 marzo del 1988, presso l'Università di Bergamo, Franco Buffoni apriva i lavori del convegno internazionale La traduzione del testo poetico. Più di sessanta relatori, italiani e stranieri, discussero il tema da differenti prospettive metodologiche: poeti-traduttori (Mandelbaum, Giudici, Cucchi, Sanguineti, Caproni, Fortini), critici e docenti universitari (Sansone, Mattioli, Brevini, Sabbadini, Fusini, Béguin, Koch) diedero vita ad un dibattito che mise a confronto «i sostenitori di un approccio ermeneutico al testo e i fautori di quello sistemico; tra gli squisiti teorizzatori della nuova disciplina – la traduttologia – e i grandi poeti traduttori, increduli circa la possibilità di «dettare norme»; tra filologi e filosofi del tradurre; tra ritmo e metrica». L'anno successivo gli atti di quel convegno presero forma di volume e, nello stesso anno Buffoni dava vita alla rivista «Testo

a fronte», «semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria» che ha avuto tra i suoi *contributors* quasi tutti i partecipanti al convegno di Bergamo. Avvicinandosi ai trent'anni di pubblicazione – e con cinquantasei numeri stampati – «Testo a fronte» è la rivista italiana più longeva di traduttologia. Immutata è la struttura dell'indice che seziona il duplice ambito di ricerca (tra teoria e prassi) proposto dal sottotitolo. Le pagine iniziali sono infatti sempre occupate da saggi che dibattono il tema della traduzione letteraria da differenti angolazioni teoriche: comparatistica, filologia e filosofia, linguistica. Nella seconda parte della rivista trovano invece spazio il «quaderno di traduzioni» di testi poetici antichi e moderni e la sezione dedicata alle recensioni di libri d'argomento traduttologico con le segnalazioni di opere tradotte. La longevità di «Testo a fronte» sembra essere la conferma più veritiera dell'attenzione che ancora oggi si presta in Italia allo studio e alla pratica della traduzione letteraria. Ribadendo, a mo' di citazione conclusiva, quanto Carlo Carena – scrivendo in ricordo di Folena proprio in «Testo a fronte» (n. 20) – aveva estrapolato da *Volgarizzare e tradurre*: «Nel nostro babelico mondo, semanticamente convergente in rapporto a referenti sempre più planetari, la spinta all'unità culturale, auspicabilmente su base plurilingue [...] avrà la meglio sulla tradizione, la sincronia sulla diacronia, nel grande laboratorio di lingua e di pensiero che la traduzione alimenta».

Eco: «Quando una teoria della traduzione non esisteva ancora, da san Gerolamo al nostro secolo, le uniche osservazioni interessanti in argomento erano state fatte proprio da chi traduceva, e sono noti gli imbarazzi ermeneutici di sant'Agostino, che di traduzioni corrette intendeva parlare, ma avendo limitatissime conoscenze di lingue straniere.»

Stefania Vitulli

Se ti self pubblichi poi vendi?

«Il Foglio», 2 ottobre 2018

Indagine tra successi di mercato (e sogni rimasti nel server) su un fenomeno consolidato ma che non ha ancora cambiato l'editoria

Partiamo dal presupposto che la digitalizzazione di un servizio spesso significa dover fare da privato e gratis (cioè senza che ti paghino) quello che mediamente prima faceva un altro gratis (cioè senza che pagassi tu) perché prendeva uno stipendio da un'azienda o da un ente pubblico. Detto questo, possiamo parlare di self publishing on line, o autopubblicazione digitale, con la mente un po' più sgombra da sogni di gloria fatti di migliaia di lettori, primi posti in classifica, commenti a cinque stelle ed elezione a libro del mese. E meglio connessa, in tutti i sensi, al dato di fatto che immergersi in questo mondo significa prima di tutto sporcarsi le mani con la pseudoscienza del marketing pur essendo, si presume, degli autori: cioè persone che al sentir nominare la partita Iva dovrebbero avere un immediato attacco di sordità selettiva. Gli americani, che di narrativa sia alta sia commerciale hanno fatto un pezzo importante dello show business, non hanno mai smesso di martellare gli esordienti con l'imperativo: «Fatti un agente letterario nell'istante stesso in cui hai non dico l'idea per il primo capitolo, ma, visto che ormai i romanzi si scrivono dal cellulare, i primi due paragrafi da postare su Wattpad». E un agente letterario che creda davvero in te non ti permetterebbe mai di autopubblicarti. Detto anche questo, diamo retta a chi dice che ormai il self publishing è, più che una tendenza, una

curva di mercato consolidata, che è sicuro quanto la pubblicazione tradizionale e dà le stesse garanzie di successo e soprattutto che non è più una pratica da sfigati, perché ormai lo fanno tutti, soprattutto quelli famosi, o lo hanno fatto in passato di nascosto, ma invece ora ne vanno orgogliosi. Poi però questi guru del self publishing citano sempre gli stessi nomi: E.L. James o Amanda Hocking (scrive paranormal romance e titoli young adult, roba da milioni di copie, comunque). O al massimo fanno un excursus nel passato per scoprire che anche Proust, Joyce e Beatrix Potter, dopo il millesimo rifiuto, pagarono per farsi pubblicare. Alcuni comunicati stampa di mezza estate invece parlavano di autopubblicazione come «fenomeno di massa in Italia», con oltre trentamila libri autoprodotti nel 2017, facendo riferimento al marchio che sempre più, da semplice distributore, ambisce a trasformarsi in editore, ovvero Amazon. Chi conosce un po' l'ambiente editoriale sa che Amazon non ama sfornare dati, ma stavolta qualche numero lo hanno estratto: autori e editori indipendenti hanno guadagnato oltre 220.000.000 di dollari di royalty solo dalla loro partecipazione al programma Kindle Unlimited, dicono, con il 95% di editori e autori che rinnovano ogni mese l'adesione. Nel 2017 migliaia di autori indipendenti hanno guadagnato più

di 50.000 dollari e oltre un migliaio hanno superato i 100.000 dollari di royalties. Parrebbe dunque che autopubblicarsi – nello specifico con il colosso mondiale della distribuzione libraria – sia davvero un affare, visto che le rendite raggiungono queste cifre stellari. Ora si tratta solo di capire in che cosa consista questo programma.

«Chiunque può pubblicare in maniera semplice e veloce in ventiquattro ore un libro da caricare in Italia e in altri mercati» ci racconta perfetta come in uno spot Veronica Pirola, responsabile Kindle Italia. «Con l'autopubblicazione, l'autore diventa editore del proprio libro e ha il controllo su tutti gli elementi che caratterizzano l'edizione: contenuto, copertina, titolo, prezzo, feedback dei clienti. Guadagna fino al settanta per cento e se decide di partecipare al programma Kindle Unlimited – che aiuta a essere conosciuti in modo più facile, in una vetrina più piccola e con meno titoli, a cui accedono lettori particolarmente abili e interessati a scoprire novità – può guadagnare ancora di più. Non c'è nessun costo di avviamento e si ha a disposizione una pagina autore in cui mettere video e materiali di comunicazione per i propri follower.» Detto così, per un potenziale autore questo programma sembra Natale che viene due volte l'anno più la vincita al SuperEnalotto più la versione di latino della maturità sottobanco tutto insieme. Possibile? Per entrare nel programma, gli autori devono selezionare un'opzione in cui danno l'esclusività del titolo a Amazon per novanta

«Con l'autopubblicazione,
l'autore diventa editore
del proprio libro e ha
il controllo su tutti gli
elementi che caratterizzano
l'edizione: contenuto,
copertina, titolo, prezzo,
feedback dei clienti.»

giorni e metterlo in vendita a zero euro fino a cinque giorni. Non sembrano condizioni troppo dure, a prima vista, soprattutto perché si può contemporaneamente pubblicare con un editore tradizionale gestendo i diritti in modo differenziato e scegliere se partecipare alle promozioni giornaliere insieme ai titoli pubblicati da editori tradizionali. Ma infine Amazon sta investendo sul self publishing oppure no? «C'è attenzione al tema» si spinge a rivelare Pirola (in Amazon hanno da sempre bocche cucite sui piani futuri). «Abbiamo introdotto la possibilità di pubblicare attraverso il print on demand. È possibile per l'autore avere a disposizione senza costi aggiuntivi anche la versione cartacea, che viene realizzata e consegnata una volta fatto l'ordine: è una modalità integrata in Kindle Direct Publishing, gli autori si registrano un'unica volta e gestiscono sia i loro libri digitali sia i cartacei.»

Di certo si può dire che in Italia i self publisher di Amazon sono migliaia (di nuovo: addio, dati precisi) e di certo sono in crescita. Il programma piace parecchio e con Amazon ci pubblicano con gusto anche le scuole: nella media statale Ugo Foscolo di Torino, gli studenti scrivono libri digitali per i loro coetanei e la scuola è diventata editore. Vende su Amazon i libri degli alunni scrittori (sanno comporre una favola in venti minuti) e investe il ricavato nella biblioteca della scuola: due mesi fa i titoli della collana Piccoli scrittori, curata dalla professoressa Verena Lopes, erano già sette, compreso *Sii social*, un manuale per l'uso responsabile dei social media. Molti tra queste migliaia hanno fatto fortuna e possiamo fare anche qualche nome. Il primo è quello di Giulia Beyman creatrice della serie mystery che ha per protagonista Nora Cooper e che è tra i fiori all'occhiello di Amazon come autore autopubblicato: nel 2015 si presentava al Salone internazionale del libro di Torino e affermava di aver venduto più di Donna Tartt. Ma in che senso? On line o nel mondo reale? In un giorno o in tre anni? Con un titolo o con tutti i titoli insieme? Pirola risponde: «Ha avuto successo al punto che, quando abbiamo

festeggiato i cinque anni di Kindle, tra i titoli più venduti uno di questi – su tutto lo store e nel confronto anche con gli editori tradizionali – era suo». Non che sia molto più chiaro, ma insomma. L'ultimo caso è quello degli architetti e designer Diego Tarchini e consorte Maria Chiara Bertuzzi, che hanno pubblicato su facebook a lungo una serie di vignette (la coppia è contraria a pubblicare foto della bimba on line) sulle buffe performance della loro piccola Anna, detta Nina, tre anni e poi si sono decisi a farne un volumetto autopubblicato – *Nina, perché?* – che è balzato al primo posto nella classifica dedicata ai fumetti per i più piccoli (nisba sui dati anche qui, al massimo si parla di centinaia di copie) e via con la partecipazione dei due autori a conferenze e incontri sull'opportunità della presenza di immagini dei minori in rete.

Altri nomi di successo sono Simon Sword (sua, pare, la fiaba più acquistata su Amazon nel 2017, *La città degli aquiloni*), Riccardo Bruni (Amazon Publishing lo portò allo Strega nel 2016 con *La notte delle falene*, presentato da Giancarlo De Cataldo e Roberto Ippolito, destando qualche polemica, ma anche qui sembra impossibile avere dei dati precisi sulle copie vendute in ebook. L'anno dopo *La nave di Teseo* lo ha pubblicato in cartaceo) oppure Amabile Giusti, autrice sia Amazon Publishing sia self (sempre con Amazon) sia tradizionale (con Dalai editore e Mondadori) e pure sotto pseudonimo (l'insolito Amabile Giusti è il vero nome, lo pseudonimo è Virginia Dellamore).

Districarsi tra le opzioni di pubblicazione diventa sempre più complesso. Soprattutto perché a questo punto vorremmo capire se Amazon stesso si considera o meno un editore a tutti gli effetti. «Abbiamo innovato a favore degli autori, mettendo a loro disposizione uno strumento che gli dia la possibilità di pubblicarsi, ma è solo uno strumento self service» precisa Pirola. «Il compito di questo strumento è far entrare in contatto diretto autori e lettori, offrendo ai primi un supporto tecnico e un canale distributivo per poterlo fare.» Ecco, diciamo

«Ci vuole un **novembre buio** affinché io mi decida a tentare di **autopubblicare** un libro digitale su Amazon.»

che stringi stringi proprio questo era in origine il compito di un editore. Anche se per completare la definizione manca ancora qualcosa, tipo: l'attenzione alla qualità del prodotto finito, la capacità – e la volontà – di selezione degli autori, la cosiddetta linea editoriale e tanti elementi che, nonostante l'entropia che ormai avvolge l'editoria, non vengono ancora considerati di contorno. Come si posiziona Amazon su questi temi? «Il nostro obiettivo è offrire ai clienti qualcosa che piaccia. I titoli autopubblicati vengono inseriti nello store insieme ai tradizionali ed esiste lo strumento delle review attraverso cui ciascuno esprime la sua opinione e aiuta altri clienti a fare una scelta più informata. Vediamo solo come positivo il fatto di dare ai nostri clienti la possibilità di scegliere che cosa leggere tra le offerte più in linea con le proprie modalità e il proprio gusto.» Alcuni ottimi autori-amministratori in effetti esistono: conoscono i lettori reali e potenziali, le regole del marketing e degli algoritmi, le tecniche per crearsi le copertine più accattivanti e investire su sé stessi in comunicazione come preferiscono. Amazon dà a questi signori la possibilità di fare business in modo diciamo indipendente e con ampi margini di profitto. E tutti gli altri? Vediamo qualche esempio.

Nel 2014 Loredana De Michelis pubblicava on line la propria storia con Amazon in un racconto dal titolo *Esperimento di autopubblicazione*, ancora disponibile on line: «Ci vuole un novembre buio affinché io mi decida a tentare di autopubblicare un libro digitale su Amazon» comincia la storia. «Si tratta di un manuale introduttivo scritto come un'opera teatrale, che tratta un argomento di nicchia microscopica. Roba sperimentale insomma,

«Autopubblicazione vuol dire **secchiate di decisioni** e di cose che devi fare da solo.»

ideale, secondo me, per fare una prova tranquilla che passerà sicuramente inosservata. Dopo la compilazione di decine di moduli su Kdp, risposte false a domande senza senso, e dopo avere fornito anche il nome della madre del criceto che avevo a sette anni, riesco finalmente a caricare il file con i complimenti di Amazon. Fisso il prezzo dell'ebook a 0,99 centesimi, perché ho letto un articolo scritto dal guru del guadagno su internet che dice che è più facile vendere diecimila libri a 0,99 che mille a 9,99 euro. In fin dei conti è in vendita anche su Amazon giapponese: metti che un magnate di laggiù decida di acquistare cinquemila copie di un ebook sugli occhiali a fori stenopeici scritto in italiano. A detta degli autori che raccontano le loro esperienze sui forum, può sempre capitare.» E così via fino alle reazioni dei lettori, che non sempre seguono regole prevedibili: «Mi accorgo di una cosa nuova: si può cliccare su recensione utile oppure recensione inutile sotto ogni recensione, e qualcuno si è preso la briga di farlo, bollando come non utili tutte le recensioni positive e accurate che ho. Mi sembra una cosa un po' da beghini, ma scopro che questa è un'usanza abbastanza comune, specialmente tra le recensioni degli ebook autopubblicati.»

L'anno dopo Valentina Maran autopubblica il suo *L'uomo che mi lava*, già uscito in cartaceo con Piemme, in ebook con Amazon e commenta la scelta su bookblisters.com: «È facile pubblicare on line? Parrebbe. Se non hai mai pubblicato il cartaceo. Se sei passata per una casa editrice pubblicare on line sarà complicato perché ti sei abituato alla professionalità. Lì hai qualcuno che cura le bozze, che controlla gli spazi, che ti consiglia sulla copertina e se ne occupa... Qui è diverso. Qui è impalpabile e autopubblicazione vuol dire secchiate di decisioni

e di cose che devi fare da solo. Vuoi dare l'opzione per la stampabilità del libro? Se clicchi chi ha già stampato altro avrà il tuo libro a pochissimo (ma fammi capire: perché? Ma dagli quello di un altro, a pochissimo. Perché il mio?). E poi lo vuoi rendere prestabile?... Lo vuoi nella versione Kdp? Ha a che fare col Kgb? Col Cymg? Voglio un editor. Una casa editrice. Un correttore di bozze. Una distribuzione. Voglio qualcuno che faccia le cose per me. Pagate dei professionisti che curino il vostro lavoro dall'inizio alla fine in ogni dettaglio. Non badate a spese. Se l'avete scritto bene si venderà da sé e riemerrete dei costi».

Insomma, basta navigare mezz'ora per trovare di tutto: autori consacrati a Amazon per la vita (anche quando vengono contattati dalle case editrici tradizionali, continuano a pubblicare autonomamente), perché magari hanno finalmente avuto successo a modo loro (uno dei primi autopubblicati di successo di Amazon in Italia aveva come copertina la foto della moglie dell'autore scattata durante le vacanze) e altri che non ne vogliono più sapere, a costo di condannarsi a un mestiere normale e abbandonare le ambizioni letterarie. Senza contare che negli ultimi anni anche gli editori vedono Amazon come un talent e pescano dal catalogo degli autopubblicati di successo per rimpolpare il proprio risparmiandosi l'improbabile fatica di leggere manoscritti incomprensibili. L'ultima parola, perciò, spetta al colosso di Jeff Bezos: la professionalità dell'editore, la sua capacità di selezione alla base, per voi prima o poi entrerà in gioco oppure no? «Gli editori fanno un lavoro coi guanti bianchi con gli autori. Gli autopubblicati sono manager di sé stessi.» Prepariamoci, dunque: se fino a ieri fare lo scrittore era un secondo lavoro, ora diventa almeno il terzo o il quarto.

Massimo Rizzante

Scrittori, tornate a sparare sui maestri

«la Repubblica», 3 ottobre 2018



Si può essere autori e critici allo stesso tempo? Per lo scrittore argentino Ricardo Piglia sì, a patto di rovesciare la tradizione

La storia letteraria è piena di grandi dilettanti, di gente che a un certo punto ha cambiato rotta, che ha deviato e che non ha smesso di deviare, ovvero di leggere e di scrivere da un luogo marginale, impensabile, inattuale. Lo scrittore argentino Ricardo Piglia dirà che l'arbitrarietà è la quintessenza della critica degli scrittori rispetto a quella dei critici che, in fondo, non sanno mai bene cosa dire su un'opera e diventano i doganieri delle teorie in auge nei vari momenti storici. Una carriera di studi letterari, infatti, può provocare «l'illusione che la letteratura sia qualcosa di classificabile e ben ordinato» e non invece la sola università del libero arbitrio in grado di farci conservare negli anni passione, senso del gioco e indipendenza di giudizio, senza i quali uno scrittore non farebbe che seguire le mode e si ridurrebbe a essere un burocrate, un esperto, un professore, un giornalista, un pubblicitario, un operatore culturale... Smetterebbe di avere, in altre parole, fede in ciò che sta per accadere, nel tempo «imminente» che, afferma Piglia, sulla scorta di uno dei suoi maestri, Macedonio Fernández, è il tempo del romanzo.

Poi, però, vivrà fino alla fine di letteratura, o meglio di lettura. Del resto, diceva Borges, che cos'è la letteratura se non un modo di leggere? Anche se è vero che non è così semplice, soprattutto per uno scrittore, dire in cosa consiste questo modo. In fondo,

uno scrittore è tale solo quando scrive. Nel senso che deve scoprire *ogni volta* che si mette a scrivere che cos'è quell'oggetto magico e sfuggente chiamato letteratura. Il romanziere che conosce, ancor prima di mettersi a scrivere, la forma del suo romanzo è destinato al successo!

Basta pensare al *Don Chisciotte*... Ovvero al luogo originario dove creazione e teoria, finzione e critica si danno la mano, dove la frontiera tra scrittore e critico non è contemplata, dove non c'è separazione corporativistica tra l'artista e colui che dà forma personale al suo pensiero. Non è forse questo che chiamiamo «romanzo moderno»?

Forse per tale ragione Piglia ha insistito per tutta la vita sull'importanza della critica degli scrittori nella storia della letteratura argentina e nella storia mondiale della letteratura: sapeva bene che senza la loro «precisione tecnica», la loro «strategia provocatoria», la loro preoccupazione per il «problema del valore», la tradizione moderna del romanzo si sarebbe perduta, non avrebbe trovato il modo di rigenerarsi. Mi chiedo se una delle ragioni per cui il romanzo contemporaneo abbia così drasticamente ridotto le sue ambizioni non sia dovuta alla mancanza di pensiero critico da parte degli scrittori. Sembrerebbe un paradosso, ma non lo è: oggi il problema non è quello del talento creativo. Di «creatività» ce n'è fin troppa.

Quel che manca è la riflessione estetica dentro e fuori dell'opera. Senza di essa la creazione artistica si riduce a ben povera cosa: un buon prodotto, una buona story da far circolare, dove la circolazione vince sulla produzione. Se gli scrittori si mettono dalla parte della circolazione del prodotto, come possono poi pretendere che la loro produzione artistica assuma un valore incalcolabile, cioè quel valore che, al di là di ogni giudizio, per definizione non si può calcolare secondo i criteri della circolazione economica: tempo, quantità, rapidità, costi? Quel che manca terribilmente ormai da diversi decenni è quel che potremmo chiamare «vita letteraria». Ogni autore confeziona con l'aiuto di qualche editor il suo prodotto letterario e cerca di farsi pubblicare. *C'est tout...*

Tuttavia, nei secoli e ancora fino a qualche tempo fa, gli scrittori si preoccupavano in modo del tutto naturale di intervenire nella lotta per il rinnovamento dei classici, per riscoprire opere dimenticate, per tradurre scrittori poco noti o inediti, per polemizzare contro un genere diventato stantio, per promuovere nuove gerarchie letterarie. Gli esempi sono innumerevoli solo nel Ventesimo secolo. Prendete questa serie e vedrete spuntare un ramo dell'albero del romanzo: Flaubert che rilegge Rabelais; Kundera che rilegge Flaubert alla luce di Rabelais; Rushdie che rilegge Rabelais alla luce di Kundera. Oppure: Fuentes che rilegge Broch alla luce del primo grande romanziere moderno latinoamericano: Machado De Assis. Gombrowicz che se la prende con Dante, non tanto per sminuire Dante, quanto per colpire le convenzioni del linguaggio poetico del suo

tempo e i riti solipsistici, per non dire autistici, della poesia moderna. Il riscatto che Hemingway fa di Mark Twain. La stroncatura di Nabokov dell'opera di Faulkner... Gli scrittori non sono mai stati dei poliziotti, dei «vigilantes». Non concepiscono la letteratura come una proprietà da difendere o su cui esercitare un diritto di prelazione a futura memoria. La letteratura, afferma Piglia, non è uno Stato. Esattamente il contrario: è una società dove non si può imporre nessuna legge «perché in letteratura non c'è legge che possa essere imposta».

Da *Critica e finzione* di Ricardo Piglia (Mimesis, a cura di Massimo Rizzante, traduzione di Mirko Olivati)

«La **letteratura**, afferma Piglia, non è uno Stato. Esattamente il contrario: è una **società** dove non si può imporre **nessuna legge**.»



Pier Cesare Rivoltella

Leggere e scrivere in digitale. Cosa cambia per il cervello?

«Avvenire», 5 ottobre 2018



Si legge tanto ma senza capire cosa. Si scrive buttando giù le idee, per accumulazione. Nell'era della velocità va salvato il pensiero lento

Al tempo dei media digitali si legge di più o si legge di meno? Leggere a schermo modifica il nostro modo di comprendere i significati? E cambia il nostro modo di scrivere? Sono alcune delle domande che genitori e insegnanti si pongono per capire quali siano spazi e tempi corretti da lasciare ai dispositivi a casa, a scuola, nel tempo libero. La ricerca suggerisce che proprio la questione del tempo è determinante. Maryanne Wolf, neuroscienziata che da anni studia il cervello che legge, ha osservato che leggere a schermo finisce per inibire, a lungo andare, la lettura profonda. Si corre via, alla ricerca di alcuni snodi del testo che consentano di coglierne sinteticamente il senso senza prendersi il tempo di pesarne ogni singola parte: il rischio è che si comprometta la capacità di comprendere con esattezza il significato di quel che si sta leggendo. Si legge, ma spesso senza capire cosa: i risultati delle prove Invalsi da qualche anno dimostrano proprio questo, ovvero una tendenziale incapacità degli studenti italiani a comprendere il significato di un testo scritto.

Colpa degli schermi? Probabilmente no. Ma di certo le condizioni in cui si legge svolgono un ruolo determinante: si legge in mobilità, in metropolitana, nei tempi morti, mentre si svolgono altre attività. I tempi della lettura sono sempre compressi: si riesce a gettare uno sguardo sullo schermo, quasi mai a

prendersi il tempo necessario per leggere veramente. E lo schermo digitale è perfettamente complementare rispetto a queste abitudini di consumo: sempre disponibile, consente con un clic di richiamare il testo e di scorrelo con il movimento di un dito. Qualche anno fa l'economista Daniel Kahneman ha distinto quelli che lui chiama i «pensieri veloci» dai «pensieri lenti». Sono veloci quei pensieri che sorreggono le nostre decisioni in tempo reale: vale per tutte le situazioni in cui siamo abituati a rispondere quasi istintivamente, senza pensarci troppo, perché prendersi il tempo per pensare comporterebbe di rendere vana la decisione. Al contrario i pensieri lenti sorreggono le decisioni ponderate: valutiamo tutti gli elementi, avanziamo delle ipotesi, le vagliamo mentalmente, arriviamo a una decisione valutata con calma, sorretta da argomentazioni.

Pensieri veloci e pensieri lenti dovrebbero appartenere entrambi alla nostra economia cognitiva: i primi servono in alcuni casi, i secondi in altri. Di fatto, però, la velocità a cui siamo progressivamente sempre più condannati, nella vita di tutti i giorni, a casa come nelle organizzazioni, può comportare che tendiamo a ricorrere via via in modo sempre più frequente soprattutto ai pensieri veloci. Lamberto Maffei, a lungo direttore dell'Istituto di neuroscienza del Cnr, ha osservato che questo potrebbe comportare

a lungo delle modificazioni nel nostro modo di elaborare le informazioni, favorendo il lavoro del «cervello basso» (la via ventrale) a svantaggio di quello del «cervello alto» (la via dorsale): bravi nel problem solving in tempo reale e a fronteggiare situazioni di emergenza, potremmo perdere progressivamente la capacità di pianificare a lungo termine.

Il vero problema, dunque, non è il digitale, ma la velocità. Occorre trovare il modo di rallentare perché solo rallentando è possibile attivare i nostri pensieri lenti. La lettura, quella profonda, ha bisogno di tempi distesi: il fatto che legga sulla pagina o sul mio Kindle, da questo punto di vista, non comporta differenze.

Quanto alla scrittura in maniera totalmente controintuitiva i dati dicono che si scrive decisamente di più oggi che rispetto a qualche decennio fa. Ma certo questo dato quantitativo va interpretato: non si scrivono più saggi, o più romanzi; spesso la scrittura è funzionale alla comunicazione privata e professionale; si scrivono mail, si posta sui social. Anche in questo caso, come in quello della lettura, il tempo è un attore determinante. La scrittura si accorcia, si fa sintetica. Gli schermi digitali sono a questo riguardo un fattore codeterminante: proprio perché si dispone di poco tempo, il formato dello short message risulta assolutamente funzionale, ma a lungo andare quel formato finisce per modificare la nostra attitudine alla scrittura e così finiamo per essere sintetici sempre, anche quando non servirebbe o forse sarebbe meglio non esserlo.

Andrea Lunsford, professoressa di inglese all'università di Stanford, ha concepito una ricerca longitudinale (lo Stanford Study of Writing) che studia

come si modifichino le pratiche di scrittura degli studenti in un arco di cinque anni. E il dato è che negli ultimi anni è progressivamente cresciuta la capacità dei partecipanti di scrivere testi sintetici, perfettamente centrati sul loro obiettivo, capaci di raggiungere il destinatario in maniera efficace. Ma si può dire che sia andata modificandosi anche la pratica della scrittura. Quando non esistevano i computer, al tempo della scrittura manuale, l'organizzazione del testo si svolgeva sostanzialmente a priori. Questo significa che avevo bisogno di pensare bene cosa volessi scrivere prima di trasferirlo su carta: certo, le correzioni erano possibili, ma non oltre un certo limite, quello imposto dallo spazio stesso della pagina. Potremmo dire che quel tipo di scrittura assecondava, anzi richiedeva, il pensiero lento. La scrittura digitale, invece, procede in modo diverso. Butto giù una prima idea, quattro o cinque righe; la espando; taglio la prima parte e la sposto in fondo al testo; aggiungo dei titoletti; lavoro sulle conclusioni prima ancora di aver scritto il resto del testo.

Scrivo per accumulazione, in tempi successivi, anche per pochi minuti alla volta. L'organizzazione del testo è assolutamente a posteriori: non mi serve avere ben chiaro in testa quel che voglio dire insieme alla sua articolazione; intervengo dopo, sullo schermo. Si tratta di una scrittura che è perfettamente coerente con il pensiero veloce. E se mi abituo a scrivere a schermo, a lungo andare divento incapace di farlo con carta e penna. Non è un problema di manualità: sugli schermi digitali si può scrivere manualmente con delle penne che riproducono perfettamente il carattere dinamico della scrittura su carta. Il problema è cognitivo, di organizzazione mentale.

«Si legge in mobilità, in metropolitana, nei tempi morti, mentre si svolgono altre attività. **I tempi della lettura sono sempre compressi**: si riesce a gettare uno sguardo sullo schermo, quasi mai a prendersi il tempo necessario per leggere veramente.»

«Sugli schermi digitali si può scrivere manualmente con delle penne che riproducono perfettamente il carattere dinamico della scrittura su carta. Il problema è cognitivo, di organizzazione mentale.»

In alcuni contesti si discute anche se sia utile o meno proibire agli studenti di seguire le lezioni universitarie in aula con l'ausilio del computer: alcune ricerche hanno dimostrato che il computer da un lato può favorire la distrazione, dall'altro che prendere appunti alla tastiera, annotando parola per parola, può dare risultati diversi nell'apprendimento. Arriviamo così al cuore del problema. I media digitali sono espressione (e supporto) di un'organizzazione sociale basata sulla velocità, anzi, sull'accelerazione. Da questo punto di vista essi non rappresentano il vero problema: è la logica dell'accelerazione che occorre disinnescare. E tuttavia, come il caso della

scrittura digitale dimostra, a lungo andare leggere e scrivere digitale finisce per comportare delle modificazioni nel nostro modo di costruire e decostruire i significati. Chiudere i media digitali fuori dalle classi, come la Francia di Macron ha fatto, credo non serva. Occorre piuttosto chiedersi come sia possibile, all'epoca dei pensieri veloci, continuare a coltivare anche l'attitudine al pensiero lento. Il nuovo non comporta il sacrificio del vecchio: la sfida è farli coesistere. La Wolf dice che è come insegnare due lingue straniere a un bambino piccolo: educare il cervello bilingue è la sfida di oggi e di domani.



Valentina Santarpia

Storia eliminata per ignoranza. L'ira degli studiosi

«la Repubblica», 10 ottobre 2018

L'appello al ministro dell'Istruzione per salvare la storia all'esame di maturità. Serianni: traccia scelta dall'uno per cento dei candidati

«La trattano come merce d'antiquariato, fuori moda, da accantonare. Ed è pericoloso: la storia fa parte del presente, e senza la consapevolezza di ciò che è accaduto non daremmo un senso alla nostra scena politica e sociale.» È furioso Fulvio Cammarano, presidente della Società per lo studio della storia contemporanea, una delle associazioni di storici che hanno firmato l'appello per salvare la storia all'esame di maturità. Sembrerebbe tema di nicchia, da intellettuali da salotto: e invece il breve comunicato con cui gli studiosi chiedono che sia rivista la scelta di eliminare la traccia di storia tra quelle previste per lo scritto dell'esame di Stato, invocando un incontro col ministro dell'Istruzione Marco Bussetti, è stato letto e condiviso da migliaia di persone on line nel giro di due giorni.

«Un errore politico da riparare» tuonano in molti, attribuendo al governo gialloverde la responsabilità. «Non è questione di governi,» precisa Cammarano «anche perché Bussetti ha avallato una decisione della commissione che si era già insediata (quando la ministra era Valeria Fedeli, Ndr), e che all'interno non aveva neanche uno storico. Parliamo di una tendenza degli ultimi dieci anni, in cui la storia soffre di schizofrenia: da una parte assistiamo al successo di programmi di intrattenimento e fiction basati sulla storia, dall'altra vediamo che la storia com'era un tempo, quella che aveva peso politico,

sta scomparendo». Colpa anche del disinteresse degli studenti, che negli anni hanno scelto a malavoglia e con poche eccezioni il tema di storia? «Il tema di storia era svolto dall'uno per cento degli studenti» conferma il presidente della commissione che ha rivisto l'esame, il linguista Luca Serianni, che difende la scelta: «La storia non sparirà del tutto: sarà una delle tracce di italiano possibili e sarà presente di anno in anno nella proposta che farà il ministero. È una materia centrale per la formazione dei ragazzi» ammette «ma bisognerebbe rafforzare le competenze e provvedere prima, perché i candidati la scelgano». Marketing della didattica? «Non stiamo parlando di fenomeni commerciali» sbotta Andrea Giardina, presidente della Giunta centrale per gli studi storici. «Non è che se il prodotto non tira, allora lo tolgo dal mercato. La risposta corretta non è eliminare il tema di storia, ma chiedersi perché viene scelto poco, aumentare il numero di ore di insegnamento, incentivare i ragazzi a studiarla. Ad esempio puntando sulla public history, la divulgazione fuori dagli ambienti accademici. Tanto più che gli spazi vuoti lasciati dalla storia sono sempre più riempiti dalle storie, false, inventate da dilettanti: fenomeno inquietante.» E sostenuto dalla delegittimazione delle autorità in materia: «Spesso sono filosofi e letterati a insegnare storia» ammette Stefano Gasparri,

«Gli studenti non sono computer, dove vedi se un programma gira bene: **la storia va insegnata**, bene e durante tutto l'anno, per sviluppare il **senso critico**.»

presidente degli storici medievalisti. «Dobbiamo riportare gli storici in cattedra. In una società smemorata come la nostra, priva di ancoraggio col passato, colpire la storia mi sembra un fatto grave.»

C'è l'ombra del complotto contro la storia e la consapevolezza che ne deriva? «No, non penso proprio che ci possa essere la volontà di manipolare,» dice Simona Colarizi, per quaranta anni docente di storia contemporanea alla Sapienza di Roma «è solo una questione di ignoranza, incuria. E sembra quasi normale, purtroppo, che in un paese che non dedica grandi risorse all'educazione si arrivi a sostenere che la storia non ha importanza». La prova di maturità, dunque, è stata solo la goccia che ha fatto traboccare il vaso della protesta: «Non penso che sia un esame,

tra l'altro piuttosto screditato, il momento qualificante dell'apprendimento» conferma la professoressa Chiara Frugoni, già all'università di Pisa, Parigi, Roma. «Gli studenti non sono computer, dove vedi se un programma gira bene: la storia va insegnata, bene e durante tutto l'anno, per sviluppare il senso critico.» Ma perché la storia è così importante? «Non c'è società del mondo che non abbia rapporto col passato,» spiega Luigi Migliorini Mascilli, presidente della Società per lo studio della storia contemporanea «anche nelle vite singole ricapitoliamo quanto ci è accaduto perché siamo il frutto di quegli eventi. La storia è la base del diritto di cittadinanza, un cittadino capace di giudizio deve avere una conoscenza storica».



Laura Aguzzi

Il limbo del libro. Chi inonda il mercato e chi usa gli algoritmi

«Origami», 11 ottobre 2018

Ultimo stadio, il macero. Il ciclo di vita del libro si è drammaticamente ridotto. La scommessa è trovare il libro giusto che trascini le vendite

Il ciclo di vita di un libro si è drammaticamente ridotto. Lo dicono i numeri. Se prima un titolo poteva rimanere sugli scaffali di una libreria per qualche anno oggi, salvo eccezioni, supera di rado i dodici mesi (e si può dire che è andata bene). Poi le sue speranze di vendita iniziano ad approssimarsi allo zero. Cosa succede dopo la fine? In realtà c'è un nuovo inizio, perché anche se le vendite si sono ormai ridotte al lumicino c'è ancora tempo prima che un libro finisca al macero. Con un'ultima possibilità di acquisto, quella da parte del suo stesso autore. Piccolo viaggio alla scoperta di un limbo: quello tra la libreria e la carta straccia.

In Italia il mercato è invaso dalle novità. Secondo l'ultimo rapporto Aie, nel 2017 si sono stampati 66.757 nuovi titoli, di cui quasi diecimila dedicati a bambini e ragazzi e circa ventimila di narrativa. Un dato impressionante se lo si confronta con quello di trent'anni fa circa: nel 1980 le novità stampate da case editrici italiane furono 13.203, ovvero oltre cinque volte meno del dato attuale. Senza andare a scomodare le serie storiche (nel 1919 erano 5390; nel 1970 15.414) è evidente come questo implichi un ciclo di vita più breve. Un caso unico in Europa? Per nulla. Un effetto del mercato contemporaneo dell'editoria, che si sostenta in buona parte con le novità. E così se da noi si stampa circa un nuovo

titolo ogni mille abitanti, in Spagna il dato è quasi doppio e nel Regno Unito e in Francia si attesta su un titolo e mezzo.

Difficile ottenere dalle case editrici dati precisi sulle quantità e le tempistiche della distruzione dei libri: si tratta di dati commerciali sensibili. Ma confrontando diverse voci si può avere un'idea del processo. «Solitamente, i libri che vanno al macero sono stati pubblicati almeno cinque anni prima» racconta l'editor di una piccola e innovativa casa editrice «anche se possono essere usciti dagli scaffali già da due o tre anni. Ogni mese oltre ai report di vendita, abbiamo quelli di macero. Numeri in effetti impressionanti se presi di per sé».

Le rese dalle librerie

Il quanto però dipende molto dalla casa editrice: «Difficile dare una risposta unica», racconta Gianluca Catalano, direttore commerciale edizioni e/o «ci sono editori più conservatori, altri più maceratori. I dati variano anche molto da libro a libro e rispetto alle probabilità di poter vendere le copie in magazzino». Altro fattore che pesa sulla scelta è la quantità di rese dalle librerie: «È un dato su cui si basa il successo o meno di una casa editrice. Più è bassa la percentuale di resa, migliori sono i conti. Una resa del venticinque per cento può considerarsi fisiologica, fino al

quaranta per cento sostenibile. Ma anche i più grandi successi hanno spesso rese a doppia cifra».

Quanti libri finiscono al macero dipende anche molto dalle scelte editoriali delle diverse case editrici. «Alcune, molto strutturate, hanno ormai elaborato degli algoritmi di vendita talmente precisi da riuscire a adattare già nelle prime settimane la produzione alle vendite» ci conferma in via informale l'ufficio stampa di una delle *cinque grandi* italiane. «Altre decidono (spesso per coprire i costi di un acquisto troppo caro o per non perdere aree di mercato) di *inondare* il mercato con un titolo.» Che a quel punto rischia di finire in buona parte come carta straccia.

La scelta di portare un libro al macero è in ogni caso il punto di non ritorno. «Si ottiene soltanto quando si pensa davvero che quel libro non possa più portare alcun margine» conferma l'addetta marketing di un altro grande gruppo editoriale «e questo avviene perché i costi di stoccaggio non sono più sostenibili. Ma le tempistiche sono piuttosto lunghe. E gradualmente. Non si macera un libro tutto d'un tratto. Si procede per gradi. Prima un numero di copie. Poi un'altra tranche. Fino a farle fuori tutte. Ma al suo autore viene data spesso un'ultima chance, di cui si occupa l'ufficio diritti. Comprare le copie restanti con un novanta per cento di sconto». Un piccolo affare per la casa editrice. E una speranza di gloria per l'autore, che può riservarsi l'ambizione di essere, forse, un genio incompreso.

L'eccezione dei long seller

Ma è possibile immaginare dei libri che non vadano mai al macero? Il cui ciclo di vita sia, cioè, infinito? «In realtà no,» continua l'addetta marketing «sebbene per i titoli che hanno ottenuto forti vendite le copie distrutte siano veramente esigue. Contano due fattori: primo, lo scadere dei diritti. Anche immaginando un titolo che continui a vendere in eterno i diritti sono ceduti alle case editrici per un periodo di tempo limitato e quindi le copie disponibili invendute dovrebbero comunque essere distrutte. In

«Quanti libri finiscono al **macero** dipende anche molto dalle **scelte** editoriali delle diverse case editrici.»

alternativa, c'è il fattore durata delle vendite: esistono i cosiddetti "long seller", libri che vendono molte copie, molto a lungo e che quindi rimangono nell'edizione pregiata per più tempo rispetto al periodo di vita abituale (prima di trasformarsi in paperback, edizioni economiche). Ma si tratta di eccezioni». Molto remunerative per la casa editrice che le indovina.

In questo viaggio nel limbo il valore del libro mano a mano si deprezza: dal costo di produzione, al prezzo di copertina fino al valore della carta straccia. Ora, c'è da sapere, che in Italia il libro che occupa la posizione numero cinquemila nella classifica dell'anno vende duemilacinquecento copie circa. Se confrontiamo questo dato con quello delle novità stampate (oltre sessantamila di cui sopra) si può immaginare che migliaia di titoli pubblicati non superino il centinaio di copie vendute. La tiratura media per un testo alla prima edizione (senza considerare le diverse fasce di prezzo e di genere) è intorno alle duemila copie. La stessa che rappresenta la tiratura minima per avere un valore commerciale su un titolo per un editore medio grande. Il conto è presto fatto.

La scommessa per imbroccare la svolta

Com'è possibile che questo meccanismo sia sostenibile economicamente? Ciò accade perché l'editoria è l'unico mercato dove esiste il diritto di resa. Ovvero le librerie mandano indietro l'invenduto. Il mercato del libro si fonda quindi più che altrove su una scommessa: quella di individuare la novità giusta che trascini le vendite e ripaghi dei rischi presi in precedenza. Continuare a mantenere viva la macchina, sostiene chi nella macchina ci lavora, è l'unico modo per *imbroccare* una svolta.

Tanto più in un mercato che è sempre più parcellizzato: la caduta verticale di influenza nei media di diffusione di massa (televisione, giornali, radio) si rispecchia in un pubblico sempre più diviso per nicchie e difficilmente raggiungibile attraverso un unico canale di promozione. La diversificazione rimane dunque una strategia per attenuare i rischi. Una missione per cui ci vuole *quel non so che* che rende il mercato dei libri un po' unico: cultura, fiuto, e ovviamente un po' di fortuna. Quell'imponderabile che fa ancora dell'editoria un mercato *magico*.

...

Ernesto Ferrero, *Sempre più libri e meno lettori: è l'epoca dell'usa e getta*, «Origami» di «La Stampa», 11 ottobre 2018

In Italia si pubblicano troppi libri, librai, lettori e pagine culturali ne escono sommersi e travolti, alla fine si bloccano in una sorta di rifiuto generalizzato, ha sostenuto **Bruno Ventavoli** su «La Stampa». Ma no, rispondono gli editori, in altri paesi si pubblica anche di più, la ricchezza dell'offerta è una risorsa per tutti, noi filtriamo già molto le proposte che arrivano, uno su tremila ce la fa. E dunque resistere, resistere, resistere.

Benvenuti nel paese dove pochi leggono, tutti scrivono (vantiamo alcuni milioni di poeti in esercizio permanente effettivo, tra pubblicati e aspiranti tali), le tipografie lavorano giorno e notte, i librai soffocano strangolati da Amazon e da troppi libri inutili: i «libri no» di cui parlava Giulio Einaudi, quelli che invecchiano e muoiono nel giro di poche settimane, giacciono insepolti e nessuno li rimpiange. Altro che erigere con le belle lettere monumenti più duraturi

del bronzo, come si vantava il vecchio Orazio. Adesso ci accontentiamo del polistirolo (la qualità della scrittura non interessa più a nessuno), ma certo la durata è quello che è. È l'epoca dell'usa e getta.

Gli unici che ci guadagnano, in un questo sabba infernale, sono i trasportatori. Come le palline dei vecchi flipper, sui loro camion altamente inquinanti i libri rimbalzano dalle tipografie ai magazzini degli editori, corrono in libreria e tornano subito indietro, per finire inghiottiti nel buco nero del macero. Avanti il nuovo gruppo di novità. Finché si ammette il diritto di resa il sistema non può che crescere patologicamente, come la rana della favola, aumentando la produzione per compensare le rese crescenti, proprio come accade a certi prodotti finanziari, finché un brutto giorno la bolla scoppia e tutti giù per terra. Sino a vent'anni fa la scrittura stava per soccombere sotto la tirannia delle immagini tv, ed eravamo tutti lì a piangerne la prematura scomparsa. Poi è successo l'imprevedibile: gadget elettronici sempre più sofisticati e potenti hanno restituito la scrittura a nuova vita. Ma la scrittura digitale è risultata breve e brevissima, intermittente, frettolosa, nevrotica, tanto più compiaciuta quanto più insulsa una stenografia che si affida a frasi fatte e luoghi comuni, appiattita verso una banalità che ha aspirazioni di euforia comunicativa.

Tutti gridano, cioè si autopromuovono, con lo stesso linguaggio omologato verso il basso, e come se non bastasse si fanno dare un aiutino dalla stereotipia degli emoticon. Oggi ti scrivo una lettera di dieci pagine perché ho fretta, diceva Mark Twain. Per dotare di un pensiero umano i centoquaranta caratteri di twitter ci vorrebbero ore di lavoro, e tutti se la cavano con dieci secondi, in pratica il tempo di un rutto. Mai come oggi il libro, la conoscenza, la memoria,

«Finché si ammette il diritto di resa il sistema non può che crescere patologicamente, **come la rana della favola**, aumentando la produzione per compensare le rese crescenti.»

«Laddove si intravede il **talento**, la penna e la storia interveniamo con i nostri consigli, ricordandoci sempre che la materia che stiamo trattando è assai preziosa e la manutenzione delicata.»

la buona pratica storiografica sono apparsi tanto distanti dalla vita quotidiana. La cultura è considerata l'inutile trastullo di pochi fumosi fanciuzzi, il sessanta per cento degli italiani (stima generosa) non apre nemmeno un libro l'anno, intere regioni hanno un numero risibile di librerie, eppure incredibilmente un qual certo prestigio sociale continua a passare per la carta stampata. Affidiamo a un bene che pochi vogliono un'aspirazione alla stima e alla pubblica considerazione. La categoria dei professori è maltrattata e vilipesa, quando non aggredita fisicamente da genitori iracundi, eppure c'è ancora chi ambirebbe essere chiamato professore, e pensa che il miglior ticket per arrivare a tanto sia un libro. Che sarà mai un piccolo falso in più in un paese farlocca che ha sempre vinto le Olimpiadi del taroccamento. Si rassegni Ventavoli: i libri pubblicati e gli scrittori della domenica continueranno a crescere, e i lettori a diminuire.

...

Carmen Prestia, *La magia del manoscritto è una scommessa sulla vita*, «Origami», 11 ottobre 2018

Caro Ventavoli, io credo che tu abbia ragione: settantamila libri quasi all'anno costituiscono un'offerta squilibrata rispetto alla domanda. E nell'ordine, scrittori, o aspiranti tali, agenti ed editori hanno, ciascuno, le proprie responsabilità.

In quanto agente letteraria assumo parte di questa responsabilità ma allo stesso tempo sento l'urgenza di raccontarti cosa succede quando io e la mia socia Valentina Alferj leggiamo un inedito nuovo che ci piace molto, sia esso di uno degli autori dell'agenzia

o un manoscritto che giunge a noi tramite il servizio di lettura o tramite segnalazioni.

Parafrasando Salinger succede che se il libro ci lascia senza fiato quando abbiamo finito di leggerlo vorremmo che l'autore fosse un nostro amico per la pelle, da poterlo chiamare tutte le volte che ci gira. E il valore aggiunto che la nostra professione ci regala è proprio questo. Poter chiamare l'autore, confrontarsi, chiedergli conto, entrare nella storia e vivere i personaggi, come fossero reali. Leggiamo velocemente, la sera, nei weekend, approfittando di un viaggio in treno o di una pausa nella sala d'attesa di uno studio, che sia studio medico o commercialista, nelle pause in cui i nostri figli sono a nuoto, danza o pallacanestro, mentre brucia un arrosto...

Ma quando succede questo cortocircuito, di rimanere senza fiato, di commuoverci e capire di aver posato gli occhi su una piccola meraviglia la magia ha inizio. Ci confrontiamo con il nostro gruppo di lettura composto da lettori e lettrici forti, ex professoresse in pensione che leggono con la passione e la serietà che ha contraddistinto la loro carriera scolastica e partiamo all'attacco.

A volte la magia non è istantanea, il libro magari parte bene ma disattende nel corso della lettura le aspettative promesse. Non ci si lascia intimorire. Laddove si intravede il talento, la penna e la storia interveniamo con i nostri consigli, ricordandoci sempre che la materia che stiamo trattando è assai preziosa e la manutenzione delicata. Non bisogna mai dimenticare che ciò che abbiamo ricevuto può essere stato a lungo conservato in un cassetto, perché il timore e il pudore prendono il sopravvento, e a volte cinicamente ci diciamo, caro Bruno, che ci vorrebbe più pudore da parte di molti aspiranti. E

che magari il cassetto poteva restar chiuso senza che nessuno se ne dispiacesse.

Ma quando il manoscritto in cui hai intravisto bellezza e qualche limite torna indietro ancor più potente, perché l'autore ha seguito i consigli, si è sostanzialmente fidato e con molta umiltà si è rimesso al lavoro, allora il privilegio che questa professione, quella dell'agente, porta con sé, si rinnova.

E questo è ciò che recentemente è successo e mentre ti scrivo è ancora in corso. Arriva tra tanti manoscritti uno che richiama subito la nostra attenzione. La trama si rifà ad uno spaccato di storia italiana realmente accaduto, la voce narrante è quella di un ragazzino che diventa adulto nella seconda parte del libro. Contattiamo l'autrice esprimendole certezze e perplessità, e dopo alcuni mesi riceviamo il romanzo rivisto accompagnato da una mail che recita così: «Se questa storia un giorno diventerà un libro il merito sarà vostro, che mi avete indicato con pazienza e intelligenza la strada da seguire».

Il libro ci piace ancora di più, è migliorato mantenendo intatte quelle caratteristiche che ce lo avevano fatto amare. Partiamo all'attacco con gli editori che pensiamo, in accordo con l'autrice, sarebbero felici di pubblicarlo, averlo in catalogo e rendergli merito. Lo proponiamo anche ad un produttore per cedergli i diritti di sfruttamento cine/tv.



Il risultato è il seguente: tutti gli editori ai quali lo proponiamo offrono per aggiudicarselo, il produttore opziona i diritti tv/cinema, due prestigiose case editrici, una francese e una spagnola fanno una offerta che in gergo si chiama «preempt» e che per i non addetti ai lavori vuol dire: ti offro una cifra congrua affinché tu «tolga il titolo dal tavolo» e io me ne aggiudico i diritti. Non ti anticipo né titolo né autore, chi vorrà riconoscersi ha gli strumenti per farlo.

Il tempo ci dirà se ci abbiamo visto giusto e se si tratterà di un grande libro. A volte è una vera e propria scommessa ma noi possiamo già dirti che ci abbiamo messo cuore, fede e fiducia. Che non abbiamo valutato questo libro solo in termini di ritorno economico, ma gli abbiamo riconosciuto un valore sociale e culturale che va oltre.

E su queste basi, nel 2015, nasce la nostra **agenzia** Alferj e Prestia e così vorremmo continuare.

Lo so, caro Bruno, che a sentir Feuerbach, quanto più si estende la conoscenza di buoni libri, tanto più si restringe la cerchia delle persone la cui compagnia è gradita. E allora ti invito a prendere un aperitivo, perché, come noi, tu azzardi e ci metti cuore, fede e fiducia e ti prometto, che in questa circostanza non ti chiederò recensioni né segnalazioni.

Maryanne Wolf

Doppia lettura

«Internazionale», 12 ottobre 2018

Quando scorriamo un testo su un supporto digitale il nostro cervello non riesce a cogliere la complessità, a provare empatia o a percepire la bellezza

La prossima volta che prendete un aereo guardatevi intorno. L'iPad è il nuovo ciuccio per neonati e bambini piccoli. Quelli che vanno già a scuola leggono sugli smartphone; i maschi più grandi non leggono affatto ma li vedrete piegati sui loro videogiochi. I genitori e gli altri passeggeri leggono sul Kindle o scorrono velocemente una serie di email e notizie. All'insaputa della maggior parte di noi, un cambiamento impercettibile ma epocale unisce tutte queste persone: nel circuito neuronale che è alla base della capacità del cervello di leggere sta rapidamente avvenendo una trasformazione che avrà conseguenze per tutti, dai bambini dell'asilo agli adulti.

Come sappiamo dalle ricerche dei neuroscienziati, più di seimila anni fa l'alfabetizzazione ha imposto al cervello della nostra specie la necessità di un nuovo circuito. Quel circuito si è sviluppato passando dal semplice meccanismo che serviva per decodificare informazioni elementari, come il numero di capre in un gregge, al cervello estremamente complesso e in grado di leggere che abbiamo oggi. Dalle mie ricerche ho appreso che il cervello capace di leggere consente lo sviluppo di alcuni dei nostri processi mentali e affettivi più importanti: l'interiorizzazione della conoscenza, il ragionamento analogico e la capacità deduttiva; l'assunzione di un punto di vista diverso dal nostro che è all'origine dell'empatia;

l'analisi critica e l'intuito. Altre ricerche in corso ci mettono in guardia sui rischi che corrono tutti questi processi essenziali legati alla lettura profonda con le nuove modalità di lettura digitale. Non si tratta di una semplice contrapposizione tra lettura a stampa e digitale. Come ha scritto la studiosa del Massachusetts Institute of Technology (Mit) Sherry Turkle, la società non sbaglia quando introduce un'innovazione, ma quando non tiene conto dei danni che può provocare. In questo momento di passaggio dalla cultura della stampa a quella digitale, la società deve affrontare i problemi che comporta – i danni che sta provocando al circuito memoriale della lettura esperta, le capacità che i nostri bambini e studenti non stanno più sviluppando – e pensare a cosa può fare in proposito.

Sappiamo da vari studi che gli esseri umani non acquisiscono la capacità di leggere per via genetica, come quella di vedere e parlare. Per svilupparsi, il circuito della lettura ha bisogno di un ambiente particolare e si adatta alle richieste di quell'ambiente, dai diversi sistemi di scrittura alle caratteristiche dei mezzi che usa. Se il mezzo predominante favorisce processi rapidi, consente di fare più cose contemporaneamente e di gestire una grande quantità d'informazioni – come l'attuale mezzo digitale – il circuito di lettura si adegua. Come scrive la psicologa

«Molti studenti si rifiutano di leggere i classici dell'Ottocento e del Novecento perché non hanno più la pazienza di affrontare testi lunghi, difficili e densi di significato.»

dell'università della California a Los Angeles (Ucla) Patricia Greenfield, il risultato è che il cervello dedicherà meno tempo e attenzione a quei processi di lettura profonda che richiedono più tempo, come il ragionamento deduttivo, l'analisi critica e l'empatia, ma che sono indispensabili per apprendere a qualsiasi età.

È quello che sostengono sempre più educatori ed esperti di psicologia e materie umanistiche. Lo studioso di letteratura inglese e docente universitario Mark Edmundson ha osservato che molti studenti si rifiutano di leggere i classici dell'Ottocento e del Novecento perché non hanno più la pazienza di affrontare testi lunghi, difficili e densi di significato. Ma questa impazienza cognitiva degli studenti dovrebbe preoccuparci meno di quello che c'è alla sua base: la potenziale incapacità di un gran numero di studenti di leggere a un livello di analisi critica sufficiente da comprendere la complessità di pensiero e di argomentazione di testi impegnativi, che si tratti di libri di letteratura e di scienza all'università, di un testamento, di un contratto o delle domande volutamente contorte alle quali dovranno rispondere quando da comuni cittadini saranno chiamati a partecipare a un referendum.

Diversi studi hanno anche dimostrato che negli studenti delle superiori e dell'università l'uso dello

schermo può avere una serie di effetti preoccupanti sulla capacità di comprensione di quello che leggono. A Stavanger, in Norvegia, la psicologa Anne Mangen e i suoi colleghi hanno provato a verificare in che modo gli alunni delle superiori comprendono lo stesso testo su mezzi diversi facendo ai soggetti una serie di domande su un racconto la cui trama poteva interessare a qualsiasi adolescente (una storia d'amore e di sesso) intitolato Jenny, mon amour. Metà di loro l'aveva letto su un Kindle e l'altra metà su carta. È risultato che gli studenti che avevano letto la versione cartacea lo avevano capito meglio di quelli che l'avevano letto sullo schermo, in particolare erano più capaci di ricordare i dettagli e di ricostruire la trama in ordine cronologico.

Ziming Liu dell'università statale di San José ha condotto una serie di studi dai quali risulta che la nuova norma è scorrere un testo piuttosto che leggerlo, soffermandosi solo su alcune parole. Ormai molte persone usano lo schema a F o a Z, leggono la prima riga e scorrono il resto del testo andando a caccia di parole chiave. Quando compie questa operazione, il nostro cervello riduce il tempo dedicato ai processi di lettura profonda. In altre parole, non abbiamo il tempo di cogliere la complessità, di comprendere i sentimenti degli altri, di percepire la bellezza e di formulare pensieri nostri.

«Questa impazienza cognitiva degli studenti dovrebbe preoccuparci meno di quello che c'è alla sua base: la potenziale incapacità di leggere a un livello di analisi critica sufficiente da comprendere la complessità di pensiero e di argomentazione di testi impegnativi.»

«Il graduale **atrofizzarsi** dell'analisi critica e dell'empatia ci danneggia tutti. Influisce sulla nostra capacità di destreggiarci sotto un costante bombardamento di informazioni.»

Tecnologia della ricorrenza

Karin Littau e Andrew Piper hanno osservato un'altra dimensione del fenomeno: quella fisica. Il gruppo formato da loro e da Anne Manger sottolinea che leggendo su carta il tatto aggiunge un importante fattore di ridondanza alle informazioni, una sorta di geometria alle parole, e una realtà spaziale al testo. Come osserva Piper, gli esseri umani hanno bisogno di sapere dove sono collocati nel tempo e nello spazio perché questo gli consente di tornare sulle cose e riesaminarle, cioè di usare quella che chiama la tecnologia della ricorrenza. Sia per i lettori giovani sia per quelli più adulti la ricorrenza è importante perché implica la capacità di tornare indietro, di verificare e valutare la propria comprensione di un testo. La questione, a questo punto, è cosa succede alla comprensione quando i ragazzi scorrono uno schermo la cui mancanza di realtà spaziale li scoraggia dal tornare indietro.

Gli esperti di mezzi d'informazione statunitensi Lisa Guernsey e Michael Levine, la linguista dell'American University Naomi Baron e la cognitivista Tami Katzir dell'università di Haifa hanno studiato gli effetti dei diversi mezzi d'informazione, in particolare sui giovani. Dalla ricerca di Katzir è emerso che gli effetti negativi della lettura su schermo appaiono evidenti già dalla quarta e quinta elementare, con conseguenze non solo sulla comprensione ma anche sullo sviluppo dell'empatia.

La possibilità che l'analisi critica, l'empatia e gli altri processi di lettura profonda diventino gli involontari danni collaterali della nostra cultura digitale non è un problema che riguarda solo la contrapposizione tra lettura su carta e lettura digitale. È questione di come cominciamo a leggere su qualsiasi mezzo e

di come questo influisce non solo su ciò che leggiamo ma anche sullo scopo per cui leggiamo. E non riguarda solo i giovani. Il graduale atrofizzarsi dell'analisi critica e dell'empatia ci danneggia tutti. Influisce sulla nostra capacità di destreggiarci sotto un costante bombardamento di informazioni. Ci incoraggia a rifugiarsi nel mondo più familiare delle informazioni non controllate, che non richiedono nessuna analisi, esponendoci al rischio delle false notizie e della demagogia.

Nelle neuroscienze c'è una vecchia regola che vale per tutte le età: se non lo usi lo perdi. È un concetto molto utile se applicato al pensiero critico perché implica una scelta. La storia del cambiamento del cervello che legge non è ancora finita. Possediamo sia le conoscenze sia la tecnologia per correggere il nostro diverso modo di leggere prima che diventi troppo radicato. Se pensiamo a quello che rischiamo di perdere, oltre ad acquisire le straordinarie nuove capacità che ci offre il mondo digitale, abbiamo motivo per essere entusiasti ma anche di stare in guardia.

Dobbiamo coltivare un nuovo tipo di cervello: un cervello bialfabetizzato capace delle forme di pensiero più profonde usando sia i mezzi digitali sia quelli tradizionali. Da questo dipendono molte cose: la capacità dei cittadini di una democrazia di assumere diversi punti di vista e di distinguere la verità dalla menzogna; la capacità dei nostri figli e nipoti di apprezzare e creare la bellezza; e la nostra capacità di andare oltre l'attuale fame d'informazioni per acquisire la conoscenza e la saggezza necessarie a creare una buona società.

(**Articolo** uscito su «The Guardian» il 25 agosto 2018, tradotto per «Internazionale» da Bruna Tortorella)

Ernesto Galli della Loggia

Il romanzo che ritocca la storia

«Corriere della Sera», 14 ottobre 2018

Stroncatura del Mussolini di Antonio Scurati, edito da Bompiani. Troppe incongruenze, sviste e anacronismi.
Botta e risposta tra critico e autore

Voglio sperare che ancora oggi se a un esame di licenza liceale uno studente attribuisse a Carducci l'espressione «la grande proletaria» (invece che a Giovanni Pascoli, che la coniò per l'Italia che si accingeva a occupare la Libia), e definisse Benedetto Croce un «professore» (lui che per tutta la vita gratificò di tutto il disprezzo immaginabile l'università e i suoi professori, che fu l'antiaccademismo vivente), voglio sperare, dicevo, che lo sciagurato correrebbe seri rischi di essere bocciato.

Non si tratta di due errori qualunque, infatti. Sommati significano in pratica non essere in grado di orientarsi nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento. Non possedere alcuni punti di riferimento essenziali. Se poi il medesimo studente avesse pure sbagliato la data di Caporetto, avesse detto che Antonio Salandra, presidente del Consiglio che decise l'ingresso dell'Italia nella Prima guerra mondiale, «porta sulla coscienza sei milioni di morti» (un antesignano pugliese di Hitler insomma), avesse poi definito Antonio Gramsci «un politologo», avesse scritto che alla Scala nel 1846 lavoravano degli «elettricisti» e che nel 1922 al Viminale ticchettavano «le telescriventi», e poi ancora, come se non bastasse, a commento della marcia su Roma avesse riportato alcune righe attribuendole a «Monsignor Borgongini Duca, ambasciatore inglese

presso la Santa Sede» (!!), e a commento della seduta della Camera sulla fiducia al governo Mussolini avesse citato una lettera di Francesco De Sanctis datandola 17 novembre 1922 (quando l'autore avrebbe avuto centocinque anni!), beh: spero proprio che a questo punto il suddetto studente sarebbe sicuro di prendersi una solenne bocciatura.

O forse no, chissà. Infatti tutti gli svarioni citati (ce ne sarebbero altri minori, ma non mi sembra il caso di pignoleggiare) fanno bella mostra di sé nell'acclamato libro di Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Bompiani editore, da settimane in testa alle classifiche delle vendite (rispettivamente alle pagine: 199, 537 e 784, 12, 837, 835, 498 e 571, 601, 610). Che dire? Solo un paio di osservazioni. La prima è la constatazione, ancora una volta, della devastante mancanza di editing nella maggior parte dell'editoria italiana. In pratica, se tanto mi dà tanto, si deve credere che basti avere un minimo di nome per poter andare con un testo in mano da Bompiani (ma lo stesso accadrebbe, sono sicuro, con molte altre case editrici) e vedersi pubblicata qualsiasi castroneria, perché non c'è neppure uno che dia un'occhiata preliminare. Anche questo mi pare un sintomo, piccolo ma significativo, della decadenza italiana. Del modo raffazzonato con cui da noi si è ormai soliti fare troppe cose.

«Se tanto mi dà tanto, si deve credere che basti avere un minimo di nome per poter andare con un testo in mano da Bompiani (ma lo stesso accadrebbe, sono sicuro, con molte altre case editrici) e vedersi pubblicata qualsiasi **castroneria**, perché non c'è neppure uno che dia un'occhiata preliminare.»

La seconda osservazione riguarda la critica, cioè i numerosi recensori del libro. Come è mai possibile, mi domando, che nessuno (sono pronto a ricredermi se sbaglio, ma non credo) abbia notato neppure di sfuggita degli svarioni così marchiani?

Le risposte possibili sono due. O bisogna pensare che alle recensioni plebiscitariamente favorevoli, spesso entusiastiche, in realtà non abbia corrisposto l'effettiva e completa lettura del testo, ovvero che chi ne ha parlato non abbia notato gli svarioni di cui sopra apprendogli questi insignificanti o perché condivideva con il suo autore il medesimo livello di conoscenza della storia patria. In entrambi i casi un esempio non proprio esaltante, anche qui, di quale paese sia l'Italia attuale.

Infine c'è il problema Scurati. Laureato in Filosofia e docente universitario, dal quale uno non si aspetterebbe certo la disinvoltura, chiamiamola così, mostrata in queste pagine. Tanto più che lo stesso ci ha tenuto a dichiarare in un'intervista: «Mi sono assegnato un criterio rigidissimo, nessun personaggio, accadimento, discorso o frasi narrati nel libro sono liberamente inventati». Per poi aggiungere: «L'antifascismo non regge più ai tempi nuovi [...] va ripensato su nuove basi. Raccontare il fascismo, per la prima volta in un romanzo attraverso i fascisti e senza pregiudiziali ideologiche, è il mio contributo alla rifondazione dell'antifascismo».

Già, caro Scurati: ma c'è modo e modo di «ripensare» e di «rifondare».

Se il nuovo antifascismo è questo qui, allora davvero si è tentati di dire – e se lo dice uno come me può

crederci – «ridateci quello di prima!». Che almeno sul piano delle date e delle citazioni aveva le carte in regola.

...

Antonio Scurati, *Raccontare è un'arte, non una scienza. Così è nato il mio «M»*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 2018

Stimo Galli della Loggia e non gli farò il torto di attribuire a sentimenti poco nobili il suo attacco al mio *M. Il figlio del secolo*. Né mi rifugerò nella sprezzatura di opporre il silenzio alle critiche.

Cominciamo dagli errori. Ci sono e l'onestà intellettuale m'impone di riconoscerli. La data di Caporetto è slittata dall'ottobre a novembre per un refuso con la medesima data di un altro anno menzionata poche righe più sotto. Il cortocircuito tra Pascoli e Carducci è accaduto. Mea culpa. La lettera sulla fiducia al governo Mussolini è autentica, e molto significativa, ma a causa di una svista viene attribuita a Francesco De Sanctis quando, evidentemente, fu scritta dal suo quasi omonimo Gaetano De Sanctis. Ci sono, nel mio libro, questi errori e probabilmente anche altri, nonostante Bompiani abbia sottoposto il testo a doppia revisione da parte di un letterato e di uno storico specialista del periodo. Sono sfuggiti. Non dovrebbe accadere ma l'imperfezione è inevitabile, soprattutto in un libro di ottocentocinquanta pagine che abbraccia un'intera epoca. Io ho studiato per anni per fornire al romanzo una solida base

documentale e mi sono impegnato con i lettori a non inserire nessun personaggio, accadimento o discorso liberamente inventati secondo un criterio rigoroso. Confermo di essermi attenuto con il massimo scrupolo a questo criterio, nei limiti delle mie possibilità. Non ho mai sostenuto di essere infallibile.

Da altri errori imputatimi credo di poter essere disculpato. Le telescriventi effettivamente «ticchettavano» nella sala del Viminale la notte della marcia su Roma stando alla testimonianza di Efrem Ferraris che descrive il loro suono inquietante in una pagina delle sue memorie. Soprattutto, però, non è un errore l'aver qualificato Benedetto Croce come «professore». So benissimo che disprezzò per tutta la vita l'Accademia. Gli errori sono la banalità della condizione umana, testimoniano soltanto la nostra fallibilità. Qui, invece, la questione mi pare si faccia più interessante. Qui c'è un equivoco che getta luce sulla differenza tra lo sguardo dello storico e quello del romanziere. Non sono io, autore del romanzo, a qualificare Croce come «professore», ma è Mussolini, suo protagonista. È il disprezzo dei fascisti, dal cui punto di vista il romanzo è prevalentemente narrato, a bollare il grande filosofo con quell'epiteto che loro ritenevano spregiativo. Questa tecnica narrativa, che riferisce il punto di vista dei personaggi ad accadimenti e persone, si chiama discorso indiretto libero ed è una risorsa fondamentale della narrazione letteraria.

Il nocciolo della questione è tutto qui, credo: *M*, per quanto fondato su una vasta base documentale, è un romanzo, non un saggio storico. Conosco e

ammiro il lavoro di ricostruzione puntuale dei fatti svolto dagli storici di professione. Un lavoro senza il quale non potrebbe esistere coscienza storica e senza il quale un romanzo come *M* non sarebbe nemmeno pensabile. Ma *M* è un romanzo, gioca un diverso gioco linguistico, riesce o fallisce mirando a un diverso obiettivo, quello di integrare, di completare, magari, il lavoro analitico della ricerca storica con la forza sintetica della narrazione.

Da decenni il dibattito intellettuale contrappone storici e romanzieri mettendoli in competizione. Io, al pari di altri romanzieri europei della mia generazione, credo che la nostra epoca inviti, invece, a una cooperazione tra il rigore della scienza storica e l'arte del racconto romanzesco. Una sorta di nuova alleanza tra storici e romanzieri. Credo sia auspicabile per molti motivi. Il primo tra tutti è l'avvenire delle nostre scuole, lo sforzo comune per contrastare l'ignoranza della storia, e la scomparsa del sentimento di essa, in cui i nostri studenti vanno sprofondando. Un tema, questo, molto caro anche a Galli della Loggia. Per quel che mi concerne, per anni mi sono sforzato di dare alla smisurata massa documentale riguardante Mussolini una forma narrativa che fosse rigorosa e avvincente, innovativa e rispettosa, appassionata e appassionante, commossa e commovente, un racconto che fosse esigente e popolare, capace di riscuotere quel periodo cruciale dal torpore delle aride elencazioni di date, luoghi e nomi nel quale spesso lo hanno sprofondato le aule scolastiche. E di fare tutto ciò commettendo il minor numero di errori possibile. L'ho fatto nella convinzione che,

«Da decenni il dibattito intellettuale contrappone storici e romanzieri mettendoli in competizione. Io, al pari di altri romanzieri europei della mia generazione, credo che la nostra epoca inviti, invece, a una cooperazione tra il rigore della scienza storica e l'arte del racconto romanzesco.»

come sosteneva Ricœur, il tempo crudele che ci annienta divenga «tempo umano» solo quando entra in un racconto e che il racconto del tempo trascorso raggiunga il suo pieno significato solo quando diviene a sua volta parte del nostro sforzo quotidiano di vivere il nostro tempo.

Giudichino pure i lettori se ho fallito, ma sospetto che inchiodare la letteratura – o la vita, se è per questo – ai suoi inevitabili errori sia, a sua volta, un errore.

• • •

Ernesto Galli della Loggia, *Ma la licenza creativa non autorizza a tradire la verità della storia*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 2018

Apprezzo la sincerità con cui Antonio Scurati riconosce gli errori (non tutti) contenuti nel suo libro. Non mi convince però – ed è forse la vera questione di fondo – quanto egli dice sulla differenza tra lo sguardo dello storico e quello del romanziere. Non mi convince proprio considerando le sue righe su Benedetto Croce.

Contrariamente infatti a ciò che Scurati sembra credere per giustificare il suo uso del termine «professore», almeno fino al 1924 Benedetto Croce non fu per nulla specialmente invisato ai fascisti. I quali quindi non avevano alcuna ragione particolare per disprezzarlo o bollarlo con una qualifica da alcuni di essi ritenuta spregiativa. Da alcuni di essi, ho scritto, perché in realtà, anche se a noi oggi piace dimenticarlo, i ranghi fascisti, specie quelli di provenienza nazionalista, erano pieni zeppi d'intellettuali e di professori autentici: Giovanni Gentile, Alfredo Rocco, Maffeo Pantaleoni, Gioacchino Volpe, Alberto De Stefani, per dire quelli che mi vengono subito alla mente, non erano proprio gli ultimi arrivati. E di certo, se si fossero sentiti dare del professore in tono burlesco non l'avrebbero fatta passare liscia a nessuno. Dunque non si capisce proprio che c'entri in questo caso il presunto

punto di vista fascista espresso dalla creatività del romanziere.

(Sorvolo peraltro sul fatto che le sole due volte in cui nel libro di Scurati Croce è citato come professore dal contesto non si evince affatto che l'attribuzione del titolo sia riferibile ai fascisti o a Mussolini: una volta, ad esempio, a rivolgersi a lui chiamandolo professore è addirittura Luigi Russo.)

Mi rendo ben conto, ripeto, che Storia e letteratura sono due ambiti diversi, con esigenze e prospettive di un ordine altrettanto diverso: la seconda, la letteratura, potendo contare fra molte altre cose sulla grande risorsa rappresentata dalla «forza sintetica della narrazione». Ed è indubbio – anche se per limitarmi alla storiografia italiana del Novecento, una tale forza non fa difetto pure in molte pagine di Croce stesso o di Volpe o di Angelo Tasca, a proposito della nascita del fascismo –, è indubbio, dicevo, che difficilmente uno storico potrà dipingere Kutuzov e la strategia di logoramento messa in campo dai russi contro Napoleone meglio di quanto ha fatto Lev Tolstoj, o descrivere le giornate parigine del 1848 con più verità di quanto si legga in *L'educazione sentimentale* di Gustave Flaubert.

Ma può tutto questo autorizzare il romanziere a contraffare, fino a caricaturizzarli, i tratti di importanti protagonisti storici realmente esistiti, senza peraltro che il lettore abbia modo di capire che quanto sta leggendo è qualcosa che poco o nulla ha a che fare con la realtà? Perché questo è il punto! Capisco ad esempio, anche se ne ignoro i motivi, che Benedetto Croce (sempre lui!) stia particolarmente sulle scatole a Scurati. Ma dipingerlo come «saccente», come uno che posava a «uomo di mondo che ne ha viste di ogni colore» o come un «maestro di cinismo eterno», mi pare un tradimento odioso della verità che neppure a un romanziere dovrebbe essere permesso. Se no al prossimo romanzo storico potremmo tranquillamente aspettarci, in nome dello specifico letterario, che so, uno Starace protettore delle arti o uno Stalin pacifista. Almeno questo non sembrerebbe anche a lei un po' troppo, caro Scurati?

Cristina Marconi

Ecco «Milkman», la violenza vera prima dell'indignazione unica del #MeToo

«Il Foglio», 18 ottobre 2018

Il libro di Anna Burns vince con merito il Man Booker Prize. Da Belfast il racconto sulla degenerazione delle relazioni di potere

La violenza, ai tempi della violenza vera, suona così: vivi in Irlanda del Nord negli anni Settanta e hai diciotto anni, vuoi solo leggere i tuoi romanzi dell'Ottocento perché il Novecento ti fa schifo. E come darti torto visto che intorno a te vedi solo squallore e odio, un quarantunenne sposato ti si avvicina e decide che sei sua, dal momento in cui ti si avvicina la gente chiacchiera, c'è un'atmosfera di guerra ma il moralismo resta quello della provincia. Tu sei una preda ma sei anche una ragazzina, tutti hanno sofferto troppo per perdere tempo a capirti. *Milkman* di Anna Burns aveva tutte le caratteristiche per piacere a una giuria diligente e attenta ai mali dei nostri tempi – femminismo, abusi, non ultimo il tema dell'Irlanda, santabarbara geopolitica fino all'altroieri e ora, nelle menti fantasiose di alcuni Brexiteer, isoletta felice da ritagliare a piacimento – ma la ragione per la quale alla fine ha vinto il Man Booker Prize e cinquantamila sterline per «ripagare un po' di debiti» è che si tratta di un libro bellissimo e che la scrittura non somiglia a niente di già letto. Asciutta e fluida, i membri della commissione l'hanno giudicata «incredibilmente originale», e pazienza che i librai piangano perché metà ottobre vuol dire già Natale, copertine luccicanti da mettere sotto l'albero o trame palpitanti come le fiction storiche di quel demonio di Hilary Mantel: si passerà Santo

Stefano a leggere una storia ruvida su qualcosa di passato che però, ci spiega la Burns con la sua voce da bambina e la faccia di una JK Rowling senza gli anni da miliardaria, appartiene a tutti i tempi e a tutti i luoghi, a Belfast come a Aleppo. Dell'intelligent-sia dublinese promiscua della giovane Sally Rooney non c'è traccia, qui si racconta di sorelle ubriache in tuta e forse-fidanzati burini, padri che ti lasciano in eredità confessioni spaventose e una comunità che reagisce alla violenza con il sospetto, come già ben descritto da Fernando Aranburu in *Patria*, inaugurando spirali infernali da episodi minimi. I personaggi non hanno nome, lei è Sorella-di-mezzo e lui Milkman, il Lattaio, anche se non consegna latte, non ha niente a che fare con il latte. E funziona bene, il latte è un'immagine vischiosa, opaca e ancestrale come l'atmosfera del libro, che ha un incipit fulminante: «Il giorno in cui Qualcuno McQualcuno puntò una pistola sul mio seno e mi chiamò gatta e minacciò di spararmi fu lo stesso giorno in cui il Lattaio morì». La protagonista Middle Sister non sa se «intuito e ripugnanza» continuo tra le ragioni per le quali una ragazza può decidere che una situazione non è accettabile, ma come fare in un posto in cui «certe donne non venivano tollerate se si pensava che non fossero deferenti verso gli uomini, non riconoscessero la superiorità dei maschi, si spingessero

fino a contraddire gli uomini; fondamentalmente, la donna smarrita, la specie insolente e troppo sicura di sé?». Come fare in una società che vede violenza ovunque e in cui un uomo che maneggia la violenza come il Lattaio gode del rispetto di tutti? «Nessuno di noi aveva mai letto niente del genere prima» ha spiegato Kwame Antony Appiah, filosofo e presidente della giuria del Booker, consigliando agli scettici di andare avanti nella lettura e godersi il paesaggio anche quando le salite sembrano infinite senza l'appiglio di troppe suddivisioni in capitoli.

«Pensate al #MeToo», suggerisce, come se ogni violenza dovesse andare a convergere nel grande fiume dell'Indignazione Unica, anche per un libro di più di seicento pagine probabilmente scritto ben prima che iniziasse lo scandalo e anche se le ansie classificatrici chiaramente si adattano male a una scrittura tutta rivolta a catturare sfumature. Alla Burns, nata in un'enclave cattolica a nord di Belfast

e ormai al terzo romanzo, interessano le relazioni di potere, che non sono solo quelle tra il lattaio e la sua giovane preda, ma anche quelle che stritolano le persone in una cultura del sospetto e del pettegozzo, lasciandole sole e capaci di reagire solo con altra violenza. La rosa finale del Man Booker Prize era incentrata su lavori «rappresentativi degli anni bui in cui viviamo»: c'era l'ambiente e c'era l'Alzheimer, c'era l'incesto e c'era la tecnologia. Negli ultimi tre anni avevano vinto gli americani e per un premio nato per l'editoria inglese e il Commonwealth la cosa iniziava a pesare in questi anni di languide nostalgie britannocentriche. Anna Burns, prima donna dopo il premio 2013 a Eleanor Catton e alle sue *Luminaries* e prima nord-irlandese premiata, riporta il Booker a casa nelle mani di una britannica. A condizione che i lettori, rinfrescandosi la memoria con *Milkman*, si ricordino di premurarsi che il Regno resti unito.



Marta Matteini

A lezione dal censurologo

«D» di «la Repubblica», 20 ottobre 2018

Robert Darnton è stato il primo studioso a visionare le carte della Ddr. Ora svela i meccanismi usati dal potere per controllare la produzione culturale

Ha setacciato gli archivi di mezza Europa per studiare i sistemi di controllo sulla produzione letteraria nella Francia del 1700, nell'India britannica del 1800 e nella Germania Est del 1900. Un'indagine durata decenni, condotta con un approccio «antropologico» nei confronti di chi esercitava la censura, di come la esercitava e perché. Lo scontro, sostiene lo storico americano Robert Darnton, non era semplicemente tra libero pensiero e repressione: ogni tipo di censura dipende dal sistema in cui si sviluppa, quindi si manifesta in modo diverso. Quando consultava le carte del Comitato centrale del partito comunista nella Germania dell'Est, era appena crollato il Muro di Berlino. Nel 1989 la censura di regime era ancora una ferita aperta ed essere stato il primo studioso americano a penetrare in quelle segrete stanze e a lavorarci per cinque anni non è cosa da poco. Questo e molto altro racconta in *I censori all'opera* (Adelphi), il saggio in cui svela i meccanismi occulti usati dal potere per pilotare la produzione culturale. Un testo pieno di colpi di scena come una detective story, perché Robert Darnton, pur essendo un grande storico del libro e docente alla Harvard University, si è fatto le ossa come cronista di nera al «New York Times» ai tempi dello *shoe-leather journalism*, quando le notizie bisognava ancora cercarle in prima persona, macinando chilometri

e consumando le suole delle scarpe. Sarà per questo che il suo gusto per il racconto riempie le sale, come è accaduto all'ultima edizione del Festivalletteratura di Mantova, proprio quando il Parlamento europeo approvava la nuova legge sul copyright digitale. Come reazione a quel provvedimento, la parola «censura» è tornata alla ribalta. Chi meglio di lui poteva esprimersi sull'argomento? Il riconoscimento della proprietà intellettuale per i contenuti digitali non è piaciuta a tanti, soprattutto ai colossi della rete e agli attivisti che difendono il libero accesso all'on line. «Non voglio sbilanciarmi perché non ho ancora letto il testo della legge, ma da ex cronista mi sento vicino a tutti i giornalisti che scrivono on line e lavorano gratis, o quasi. Comunque ho già fatto una battaglia contro Google quand'ero a capo della University Library di Harvard, la più grande biblioteca universitaria del mondo. Circa dieci anni fa Google voleva digitalizzare tutti i testi contenuti a Harvard e commercializzarli in rete. La reazione fu una causa per violazione del diritto d'autore. Naturalmente non si arresero e cercarono un compromesso: creare una biblioteca commerciale, ma gli autori avrebbero dovuto pagare per accedere ai loro libri! Fu una lunga battaglia. Alla fine il tribunale di New York dichiarò la proposta illegale perché avrebbe costituito un monopolio dei



© Irene Eckleben, 1963

contenuti digitali. L'accesso alla conoscenza deve essere aperto, ma i monopoli sono sempre una minaccia». Qual è il pericolo maggiore? «Il controllo delle nostre esistenze e dei nostri consumi. Ma non solo. Prendiamo facebook: il quarantasei per cento dei cittadini americani riceve le notizie dal social, non da fonti giornalistiche. Si creano così circoli chiusi in cui gli utenti collegati tra loro non accedono mai a siti di media on line, non verificano se le news sono fake oppure no. Non si documentano. E questo, purtroppo, ha portato a Trump.»

Lo scrittore cinese Yan Lianke ha scritto di recente un nuovo romanzo, *I quattro libri*, che è stato censurato in Cina, ma pubblicato a Taiwan e da poco in Italia (nottetempo); l'ha presentato al

Festivaletteratura e ha rilasciato interviste a molti giornali. «La Cina ha il sistema censorio più sofisticato al mondo sui contenuti digitali e Google ha ceduto di fronte alle pressioni cinesi. Sull'editoria, invece, il partito fa qualche negoziazione in più, anche se i cinesi non leggeranno mai quel romanzo. Il caso di Lianke mi ricorda tanto quello di Christa Wolf nella Ddr. Era la scrittrice più famosa e ammirata del paese oltre cortina, non era una dissidente, ma non sopportava la burocrazia. Il regime giunse a un compromesso: in Germania Est i suoi romanzi erano pubblicati senza alcuni paragrafi, in Germania Ovest invece gli editori inserivano tra le pagine dei foglietti che riportavano le parti mancanti.»

Quali erano i criteri di intervento dei censori? «Il punto cruciale era l'aderenza alla linea del partito comunista e del Dipartimento della cultura, per cui controllavano tutto quello che andava in stampa. Tanto è vero che gli autori non consegnavano mai il libro intero, negoziavano con il Comitato centrale capitolo per capitolo. La censura era pianificazione, la sua giustificazione ideologica era una forma di ingegneria sociale. Venivano bandite alcune parole, per esempio "ecologia", perché implicava che le città dell'Est fossero inquinate. Oppure "criticità" perché poteva fare aumentare il dissenso nel popolo, o ancora "gli anni Trenta", troppo legati allo stalinismo. Lo correggevano con "la prima metà del Novecento".»

Gli scrittori non reagivano a quella forma di controllo? «Regnava moltissima autocensura, il fenomeno peggiore per qualsiasi forma letteraria. Era un processo interiorizzato in tutto il blocco dell'Est europeo, fatta eccezione per la Russia. Infatti nel Comitato centrale a Berlino Est tenevano molto più sotto controllo la Soviet Union Literature piuttosto che quella occidentale.» Lei ha studiato anche l'opera dei censori nell'India britannica. «Sì. A metà Ottocento gli inglesi si sono trovati un vastissimo subcontinente da governare, senza conoscerlo e senza capirlo veramente. Il loro era soprattutto un potere militare, anche se credevano nella libertà di stampa fin dalla fine del Seicento, ed erano sostanzialmente dei liberal. Interferivano relativamente poco sulla produzione letteraria, pur vigilando su tutto, soprattutto sui testi erotici che li scandalizzavano molto. In fondo discendevano dai puritani. Ma non censuravano mai nessuno senza un giusto processo. Nel 1859 i contadini indiani insorsero, rifiutandosi di seminare le piante di indaco in segno di protesta contro lo sfruttamento britannico. Una rivolta epocale, narrata e celebrata in *The Indigo Planting Mirror*, considerata la capanna dello zio Tom indiana, tanto era forte la denuncia nei confronti della Corona. Ma i funzionari dell'impero mandarono

in carcere solo il reverendo che l'aveva tradotta in inglese, accusandolo di sedizione.» Quindi il controllo britannico sulla letteratura indiana non era sistematico? «All'inizio no. Poi, una volta capito che i nativi non gradivano molte cose, si misero a controllare tutto. E quando si arrivava al processo, era uno spettacolo: gli avvocati indiani, cresciuti con il sistema d'istruzione britannico, si lanciavano in arringhe citando Shakespeare, Sydney o Milton. E i pubblici ministeri inglesi, di fronte alle citazioni dotte di autori britannici, erano in grande difficoltà nel trovare dei buoni motivi per limitare la libertà di stampa.»

E nella Francia del Settecento come andavano le cose? «Non esisteva ancora il diritto d'autore. Per poter pubblicare un libro occorreva l'approvazione e il privilegio reale, che non veniva concesso principalmente per questioni di stile o di gusto, di rado per i contenuti. Ma era una procedura molto macchinosa, una lunga serie di carte e di firme: non a caso la burocrazia ha visto la luce proprio nella Francia settecentesca. La vera censura, in genere, scattava dopo la pubblicazione, non era preventiva. Come nel caso dell'*Enciclopedia* di Denis Diderot, bandita dopo essere già andata in stampa perché anticlericale. Venivano puniti anche i librai che vendevano opere censurate, e bastavano pochi mesi di carcere alla Bastiglia per farli finire sul lastrico.»

Nella società globale di oggi dove la letteratura sembra aver perso incisività e impegno pur in assenza di censure, che consiglio darebbe a chi scrive? «Recuperare la passione di Voltaire che non era un freddo razionalista come spesso si dice. È stato un maestro della comunicazione e un attivista antelit-teram. Ha impegnato gli ultimi vent'anni della sua vita nella battaglia contro il fanatismo religioso e in difesa dei diritti dell'uomo. Basta leggere il suo *Trattato sulla tolleranza*. Si schierava contro le ingiustizie, si indignava, si commuoveva, era un vero passionale. Nell'epoca di Trump ci vorrebbero autori così.»

Paola Centomo

Ho fatto carriera con una laurea... inutile

«Io donna» del «Corriere della Sera», 20 ottobre 2018

Laurea: chi ha una passione umanistica è condannato alla disoccupazione? No. Oltre alla tecnica il mercato richiede competenze come flessibilità mentale

Quando scelse di iscriversi a Lettere e filosofia, tutti gufavano: «L'ennesimo laureato destinato a restare disoccupato!». Ora Marco Actis è un giovane imprenditore di successo, a capo di Pony Zaro, un'azienda di delivery così innovativa da essersi conquistato un finanziamento milionario e da contare ormai su decine di dipendenti. Anche Toose, start-up italiana con sede a San Francisco, che ha ideato un sistema per ottimizzare la ricerca sui siti di ecommerce, ha due fondatori umanisti, cresciuti tra le facoltà di Filosofia delle università italiane.

Del resto, le materie umanistiche sembrano appassionare sempre più i nativi digitali, tanto che in molti licei classici le domande di ammissione vivono un vertiginoso boom: «Credo sia una risposta esistenziale ai tempi che viviamo, così veloci e ossessivamente orientati alla performance» dice Matteo Cornacchia, docente di Educazione degli adulti all'università di Trieste, che ha appena pubblicato il saggio *Le humanities in azienda* (Franco Angeli). «E credo che anche i giovani, al momento di scegliere la facoltà universitaria, ricomincino a farsi guidare alle proprie passioni, aiutati dalla considerazione che il futuro professionale è incerto e imprevedibile: in questa indeterminatezza generale, sembrano dire, tanto vale che studi ciò che mi rende felice.»

C'è di buono che, in un mercato del lavoro che si trasforma a velocità micidiali e riaggiorna convulsamente le competenze richieste per starne al passo, chi ha studiato Adorno e Kant, Omero e Catullo, la semiotica e la sociologia, comincia a credere di avere delle chance. E di averle proprio in quelle aree apparentemente lontanissime dagli ambiti di studio, ma capaci di garantire ora e domani occupabilità e gratificazione economica: la gestione aziendale e la finanza, le applicazioni digitali, l'hi-tech, persino l'intelligenza artificiale.

Abbatte le barriere

Tania Terrazzani si è laureata in Filosofia teoretica, ha poi seguito un corso in risorse umane ed è ora partner-executive search business unit manager della società di selezione del personale Elan, con specializzazione in banking&finance. «Il mio percorso filosofico è stato fondamentale, mi ha dato gli strumenti interpretativi per avere una visione alta delle cose, ovvero la dimensione del contesto che spiega la parte, e la capacità di strutturare il linguaggio: chi ha studiato Heidegger ne ha conosciuto le pagine splendide dedicate alla parola» dice.

Del resto negli Stati Uniti, l'undici per cento dei laureati in materie umanistiche fa carriera proprio nel management e persino nella finanza,

nell'information and communication technology e nei servizi. «In Italia non è così, almeno non ancora» continua. «Le aziende non ci chiedono espressamente laureati in materie umanistiche: siamo noi cacciatori di teste che cominciamo a proporli. Non si tratta, ovviamente, di ambiti come gli investimenti o la finanza, dove stravinca chi ha una formazione di base economica o matematico-statistica. Ma se in una banca mi chiedono un candidato nell'information technology per promuoverne via web i prodotti, posso pensare di proporre un laureato in materie umanistiche con un master in ambito digitale.»

Che il sapere umanistico sia e sarà sempre di più il ponte perfetto tra gli esseri umani e le macchine è la convinzione di Antonietta Mira, docente di Statistica all'università della Svizzera italiana e a quella dell'Insubria. «L'intelligenza artificiale e il machine learning (la materia che insegna ai computer a fare azioni in modo naturale, Ndr), che cercano di riprodurre con un algoritmo gli schemi di ragionamento umano, necessitano di competenze interdisciplinari per essere implementati» spiega. «Temi epistemologici, di filosofia del linguaggio o di semiotica – utilissimi per chi si occupa di questi settori – rimangono ancora oggi appannaggio quasi esclusivo degli umanisti: gli scienziati che si cimentano rischiano spesso di ripartire da zero, scoprendo cose che Husserl, Kant o perfino Aristotele avevano già almeno chiarito se non risolto.»

Risultato: «Sarà sempre più necessario individuare figure che abbiano competenze complementari a quelle tecniche e in grado di mettere in comunicazione l'ambito di applicazione con gli specialisti del settore tecnico. È da prevedere quindi che si aprano spazi per giuristi, filosofi, linguisti, semiologi...» E, infatti, anche gli atenei stanno cominciando ad abbattere le barriere tra i saperi e a intrecciare i percorsi: l'ultima notizia riguarda l'università della Calabria che, in collaborazione con un'università francese, ha appena lanciato un programma di doppia laurea in Giurisprudenza e Computer Science. Di certo, gli esperti profetizzano che ci dovremo abituare a un

mondo del lavoro in cui, a causa di continui cambiamenti indotti dalla tecnologia, le nostre competenze non saranno mai acquisite per sempre: butteremo via i saperi che non ci servono più e cercheremo di acquisire, di volta in volta, quelli necessari per rimanere occupati, in un modello di apprendimento rapido basato su moduli che ci renderanno esperti in campi particolare, anche indipendentemente dal background scolastico (per esempio, la start-up UdaCy, che mette a punto corsi on line in collaborazione con giganti tech come Google e Amazon, già offre lauree in Data Science e Artificial Intelligence, come in Digital Marketing e Business Analytics).

Le soft skill sono vincenti

«Oltre ai titoli accademici e più dei titoli, in futuro conteranno le soft skill, le attitudini caratteriali dell'individuo» aggiunge Katiuscia Cardinali, partner di Page Executive, che si occupa della selezione dei manager (anche lei, peraltro, ha puntato su una laurea umanistica – Lingue e letterature straniere –, a cui ha poi associato un master in gestione e sviluppo delle risorse umane). «Sarà molto ricercata l'intelligenza emotiva, che aiuta a adattarsi a contesti mutevoli, la curiosità, la creatività e l'abilità di intravedere prospettive visionarie e innovative. Quindi una laurea in materie umanistiche non preclude alcuna strada, anzi. Ci sono esempi di aziende innovative che hanno creduto proprio in quelle: il country manager di Airbnb Italia è un trentenne laureato in Lettere, quello di Deliveroo ha la laurea in Comunicazione. Sono convinta che chi ha un background umanistico possieda doti cruciali come la capacità logica, la flessibilità mentale, l'attitudine ad affrontare i problemi senza schematismi, la propensione all'ascolto.»

Dovesse dare un consiglio ai ragazzi che stanno affrontando la scelta della facoltà universitaria, cosa direbbe loro? «Direi: scegliete gli studi che vi appassionano e vi gratificano, perché ciò sarà impagabile. Poi, quanto al lavoro, cercare di essere smart, molto curiosi, attenti al nuovo, e ce la farete.»

Alberto Rollo

Correggere sì, ma con Grazia

«Robinson», 21 ottobre 2018

Grazia Cherchi in Italia o Maxwell Perkins negli Usa:
qual è il segreto degli editor, i grandi angeli custodi
dei libri? Lo stato di trance

Tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta la vedevamo entrare e uscire dalle redazioni, la incontravamo in affumicatissime salette di bar di quartiere, la riconoscevamo da lontano procedere impettita con le sue borse di dattiloscritti: la storia recente degli editor italiani comincia con Grazia Cherchi. È lei ad annodare l'editoria del dopoguerra a quella, diciamo così, contemporanea. Da lei «passano» Benni, Baricco, Maggiani, e tanti altri. Da lei abbiamo imparato in tanti. A essere «con» l'autore e non al suo servizio. A lavorare sul testo ma anche ad accompagnarlo nell'avventura editoriale. Lei è la nostra leggenda, anche perché era quasi la sola a muoversi fuori dalle case editrici e a portarvi il lavoro fatto, finito. Sollecitava contratti, perfezionava accordi, chiedeva garanzie. Non era un agente, ma aveva a cuore la crescita di un autore.

Negli ultimi venti anni in Italia la figura dell'editor è diventata sin troppo familiare, troppo diffusa, troppo «facile», come se la filiera del lavoro editoriale avesse preso luce anche negli aspetti meno visibili. Gli stessi autori, vuoi per vanità, vuoi per onestà, vuoi per deliberata ansia di possesso, hanno cominciato a usare insieme al tradizionale «il mio editore» anche altri, attigui, «il mio agente», «il mio editor». Ho detto «in Italia», poiché altrove, ma soprattutto negli Stati Uniti la figura dell'editor è sempre stata

facilmente identificabile. Fatto sta che, a partire dai primi anni Novanta, anche in Italia si cominciano a individuare dei tratti professionali – già esistenti, ma non identificabili, se non attraverso un termine americano. Insieme al battesimo in lingua inglese arrivano leggende di cui si aveva solo una vaga percezione. Sappiamo così della pazienza di Maxwell Perkins, con Fitzgerald, con Hemingway, e soprattutto con Thomas Wolfe (avremmo mai avuto un film su di lui, *Genius*, se non a fronte di una consacrazione del ruolo a livello internazionale? Si sarebbe mai intesa una battuta come «Tom, il libro è opera tua. Io voglio soltanto farlo conoscere al pubblico nella miglior forma possibile»?). E impariamo che l'obiettivo di un editor non è tagliare o riscrivere, bensì fare di un'opera letteraria un luogo abitabile. Sappiamo di Gordon Lish, e della smania di invadere e rifare (con Raymond Carver), fratello, nell'epopea del «taglio», del Pound chirurgo di T.S. Eliot e della sua *The Waste Land*. Sappiamo (e qui ci avviciniamo a leggende contemporanee) di Gary Fisketjon, oggi vicepresidente della Alfred A. Knopf Publishing, ma noto come editor di una ricca sequenza di autori come Bret Easton Ellis, Jay McInerney, Richard Ford, Cormac McCarthy. Fisketjon sa che, nella disanima degli snodi critici della narrazione, la soluzione migliore è sempre quella dell'autore, ma sa anche

che, per l'autore, a quella decisione è difficile arrivare senza la presenza a metà fra il compagno, il confessore, lo psichiatra che è di fatto l'editor. Sì, perché quest'ultimo ha domicilio nell'immaginazione altrui, che è area di cautele, di sorveglianze («bisogna entrare in uno stato di trance. Perché un editor può solo appigliarsi ai riferimenti presenti nel libro» ha detto Fisketjon) ma la sua funzione non si esaurisce dentro la pagina. Un editor di salda tempra accompagna opera e autore anche quando varcano entrambi il confine fra potenzialità ed esistenza. Ed è allora che l'opera pone domande: come la si racconta, come la si offre al lettore. Gli editor leggendari sono ispirati e meticolosi lettori ma anche disincantati *driver* di scritture verso la configurazione del prodotto. Le leggende ci suggeriscono che un buon editor può accendere micce culturali ma non fa saltare l'esplosivo se non è un creatore diintonie che lavorano negli immediati dintorni dell'assillo letterario.

E forse è per questo che ci sono stati anche grandi funzionari-editor (lo stesso Elio Vittorini in Italia, creatore di collane, dunque di linee editoriali), agenti-editor (Carmen Balcells, per esempio), editori-editor come Richard Seaver in Usa (si legga la sua autobiografia pubblicata da Feltrinelli), Jorge Herralde, Beatriz de Moura in Spagna, Klaus Wagenbach in Germania, o figure complesse come Michael Krüger, storico publisher di Hanser Verlag, poeta e scrittore. E Krüger fa pensare per analogia a un sofferto funzionario-letterato dell'editoria italiana come Niccolò Gallo, raffinato studioso, lettore squisito che è stato, nella sua lunga collaborazione con Mondadori, l'uomo che con più competenza e forse con più macerate contraddizioni, ha saputo immergersi nelle dinamiche aziendali, con lealtà e rigore, modellandosi come editor ante litteram (siamo a metà Novecento)

e assicurandosi la fiducia e talora l'amicizia di scrittori, magari non immediatamente compatibili. Lo «stato di trance» di cui parla Fisketjon non è empatia, è mera occupazione temporanea dell'immaginazione altrui. Poi si sparisce, ed è bene che si sparisca.

...

Maurizio Crosetti, *Taglia, taglia, qualcosa resterà*, «Robinson», 21 ottobre 2018

«Cerchiamo di scegliere libri con questo criterio: evitiamo gli ammiccanti, i troppo facili. Impegnarsi nella lettura, a volte persino annoiarsi, è fonte di ricchezza.» Così sentenza Vincenzo Ostuni, la prima voce di questo breve viaggio tra gli editor italiani. Ostuni, che è anche poeta, lavora a Ponte alle Grazie: «Noi siamo i revisori, piccoli custodi della forza e della correttezza di una lingua. Troppo editing può giovare allo scrittore mediocre, mentre quello bravo ci rimette. Il gusto dei lettori è cambiato, però è rischioso assecondarlo troppo, si finisce per smussare pensando ossessivamente alle vendite e al mercato. In questo modo, la produzione letteraria si imbruttisce e scende di livello. Una volta si pubblicavano libri belli sperando che vendessero, oggi si pubblicano libri per venderli sperando siano belli». Esiste una specie di leggenda a proposito di penna, matita e gomma tra le dita del feroce revisore. Quanto ci mette del suo? Quanto un romanzo appartiene davvero all'autore e non, anche, a quella specie di fantasma che cancella e riscrive con lui senza apparire? «In tanti anni qui dentro non ho mai visto un libro riscritto da un editor: se ce ne fosse bisogno sarebbe un libro sbagliato, da non pubblicare.» Matteo Codignola è una delle anime di Adelphi, casa editrice nota

Fisketjon: «Bisogna entrare in uno stato di trance. Perché un editor può solo appigliarsi ai riferimenti presenti nel libro».

Ostuni: «Il gusto dei lettori è cambiato, però è **rischioso assecondarlo troppo**, si finisce per smussare pensando ossessivamente alle vendite e al mercato».

anche per la cura maniacale della forma, non solo della sostanza: trovate un refuso lì dentro, se siete capaci. «Il sogno dell'editor è il testo perfetto dove non c'è da toccare niente. Però è una pietosa balla affermare che l'editing non serve: lo sa chiunque abbia scritto più di trenta righe in vita sua. Perché nel tuo testo non riesci a vedere il brutto, il ripetitivo, il mancante. La lingua muta di continuo, oggi possiamo fare i conti con testi che nascono per la rete e magari finiscono in un libro. Dove ti accorgi che non funzionano perché l'equilibrio della pagina scritta è molto diverso rispetto alle praterie di internet.»

Le parole degli altri sono, in parecchi casi, parole che ancora non esistono, se non addirittura autori da immaginare. «C'è nel nostro lavoro una parte direi maieutica, una specie di scouting, di scommessa su uno scrittore o un libro che non ci sono ma ci saranno.» Giulia Ichino lo fa per Bompiani, dove hanno preferito abbandonare la tentazione del grande nome che traina gli altri. «Mi piace seguire la crescita di un autore nuovo, facendo attenzione che non si bruci all'esordio. Si crea una specie di rapporto sentimentale: è impagabile scoprire una voce diversa tra le molte. Non è difficile, oggi, saper scrivere, ma farlo con carne, sangue e leggerezza è un'altra cosa. L'editing è anche mettersi in sintonia ma non è mai una riscrittura invasiva.»

Tra le molte definizioni dell'editing, spicca quella della scrittrice Michela Murgia: «È come la pulizia dei denti, alla fine sono sempre i tuoi ma non li hai mai visti così belli». Lo ricorda Paola Gallo, responsabile della narrativa italiana di Einaudi. «Il nostro mestiere non è spingere verso la normalizzazione, ma cercare l'alchimia con una persona che smette di lavorare da sola. Un libro è un lungo cantiere, una macchina che ha bisogno di bravi collaudatori e infatti in Einaudi ci confrontiamo molto, incrociando i testi. Si fa

l'editing del proprio editing, si sottrae e si aggiunge. Ma soprattutto si sottrae: gli autori amano ripetere le cose due volte, però poi capita di vedere come brillano le stesse immagini quando rimangono da sole. I libri non devono essere perfetti ma simili a sé stessi. E sono frutto di innamoramento, come quando magari ti piace proprio la pancetta di quell'uomo lì.»

Il gusto di una nuova scoperta, quando accade, aggiunge senso al mestiere. «Ormai lo faccio da tanti anni» dice Dalia Oggero che ha lavorato con draghi come Lalla Romano, Francesco Biamonti e Mario Rigori Stern, eppure «è sempre un'emozione ripensare a quando nel mucchio ho scovato Diego De Silva che mandò cinque paginette "alla spettabile Einaudi", oppure alla lettera di rifiuto che avevo già scritto a Mariolina Venezia prima che mi cadesse l'occhio su qualche sua frase nel manoscritto e sorgesse il dubbio: alla fine, Mariolina ha vinto il Campiello proprio con *Mille anni che sto qui*. Anch'io penso che la coerenza valga moltissimo: bisogna entrarci in sintonia, portando il libro ad essere quello che è.»

Il 2017 è stato l'anno magico di Angela Rastelli, editor dello Strega (*Le otto montagne* di Cognetti) e del Campiello (*L'arminuta* di Di Pietrantonio). «Ma non esistono un metodo né un segreto, ogni volta è diverso scoprire come si lavora con le parole degli altri. Bisogna sforzarsi di cercare la misura: è il testo a dirti dove mettere le mani, perché il testo parla. Conta la densità dell'ascolto e non si raggiunge alla prima lettura, la soluzione giusta non è quasi mai *a* o *b*, ma *c*: con pazienza la si trova. Non si tratta di scovare gli errori ma di mettersi al servizio di un libro, con amore. Accade di far capire allo scrittore certe fragilità, oppure si può indicare una strada, uno sviluppo possibile. È una responsabilità e un privilegio.» Miracoli della matita. «Ma la gomma resta in mano all'autore.»

Alessandra Castellazzi

Shirley Jackson diceva di essere una strega

«il Tascabile», 22 ottobre 2018

Amuleti, spicchi d'aglio e antidepressivi: ritratto di una delle scrittrici più virsuose del gotico americano e molto stimata da King e Oates

Quando il «New Yorker» pubblicò «La lotteria» di Shirley Jackson, il 26 giugno del 1948, non si aspettava la reazione che avrebbe scatenato. Centinaia di lettori telefonarono in redazione per chiedere spiegazioni, minacciarono di disdire l'abbonamento alla rivista. La maggior parte, però, voleva capire cosa significasse davvero quel racconto.

«La mattina del 27 giugno era limpida e assolata, con un bel caldo da piena estate; i fiori sbocciavano a profusione e l'erba era di un verde smagliante. La gente del paese cominciò a radunarsi in piazza, tra l'ufficio postale e la banca, verso le dieci. In certe città, dato il gran numero di abitanti, la lotteria durava due giorni e bisognava iniziarla il 26 giugno; ma in questo paese, di sole trecento anime all'incirca, bastavano meno di due ore, sicché si poteva cominciare alle dieci del mattino e finire in tempo perché i paesani fossero a casa per il pranzo di mezzogiorno.»

In un villaggio senza nome del New England si tiene una lotteria annuale a cui tutti gli abitanti sono obbligati a partecipare: è una tradizione antica per propiziare il raccolto, ma nella descrizione del giorno di festa entrano a poco a poco degli elementi perturbanti: le famiglie si stringono tra loro, i vicini di casa si scambiano sorrisi tirati, i bambini vanno in cerca di sassi. Si delinea un rituale che incanala gli istinti conformisti e violenti della comunità

combinandoli alla casualità della lotteria. La verosimiglianza, la violenza e l'atmosfera straniante del racconto scandalizzarono i lettori dell'epoca, e decretarono la fortuna di *La lotteria* (Adelphi, 2007, traduzione di Franco Salvatorelli), che nel frattempo è diventato uno dei racconti più noti della narrativa in lingua inglese, adattato per radio, cinema, televisione, balletto, teatro (e una puntata dei *Simpson*).

Shirley Jackson, nata nel 1916 a San Francisco, è oggi riconosciuta come una delle autrici più incisive del gotico americano: Stephen King la cita tra i suoi maestri, Joyce Carol Oates è una grande ammiratrice. Jackson scrisse gran parte dei suoi racconti dell'orrore negli anni Cinquanta e Sessanta, ma in vita conobbe una certa notorietà solo per gli articoli di economia domestica e i ritratti di vita familiare pubblicati su riviste femminili, oltre che come moglie del critico letterario Stanley Edgar Hyman, professore al Bannington College. La coppia viveva in Vermont assieme ai quattro figli, in una piccola comunità che guardava con sospetto un accademico ebreo e la sua stravagante moglie, che amava dire di essere una strega. Shirley Jackson beveva, fumava, era dipendente da antidepressivi e pillole dimagranti – morì nel sonno a quarantanove anni per un attacco di cuore.

Sortilegi e amuleti

A metà degli anni Novanta, al figlio Laurence fu recapitata anonimamente una scatola che conteneva dei racconti inediti della madre, articoli lasciati a metà, bozze, riflessioni. Dopo anni di ricerca e selezione, i testi sono stati raccolti in *Paranoia* (Adelphi, 2018, traduzione di Silvia Pareschi), un volume che è un dietro le quinte dei romanzi di Jackson, un diario della sua vita da casalinga sui generis e un libretto di istruzioni per decifrare l'origine di quell'inquietudine che aveva colto i lettori alla pubblicazione di *La lotteria*. «Mi racconto storie tutto il giorno» ripete più volte nei testi della raccolta. «Mentre rifaccio i letti e lavo i piatti e vado in paese a cercare le scarpe da ballo, mi racconto delle storie. Storie su qualunque cosa. Semplici storie.»



Scopriamo così che nella sua vita quotidiana gli utensili della cucina hanno una personalità, problemi di gelosia e incomprensioni, le forchette sono invidiose, gli strofinacci sensibili e la cristalleria vanitosa: «Sono riuscita a intessere una favola di infinita complessità intorno agli oggetti inanimati di casa mia». Gli oggetti hanno una dimensione reale e una immaginaria, i mestieri domestici sono una serie di rituali non così diversi da quelli magici. A volte la gerarchia tra sogno e realtà entra in un cortocircuito, si annulla completamente e le due dimensioni si fondono sullo stesso piano: «Sono stanca di scrivere graziose storielle autobiografiche in cui mi fingo una linda casalinga con un grembiule a fiori, che rimescola appetitose cibarie sulla stufa a legna» scrive in «La vera me», una sorta di manifesto femminista-stregonesco: «Vivo in una vecchia casa umida con un fantasma che cammina rumorosamente in quella stanza in soffitta dove noi non siamo mai entrati (credo che sia murata), e la prima cosa che ho fatto quando ci siamo trasferiti qui è stato disegnare simboli magici a carboncino sulle soglie e sui davanzali delle finestre per tenere fuori i demoni, e in generale ha funzionato».

La passione per simboli, sortilegi e amuleti si riversa nella costruzione dei suoi personaggi. «Ho uno scarabeo egizio e un netsuke giapponese raffigurante uno scheletro che legge un libro di poesie» elenca in «I fantasmi di Loiret», un pezzo che percorre con onirico rigore i sortilegi che possono colpire una casa e i rispettivi rimedi, e ho una sfera di cristallo e un mazzo di tarocchi e svariati tiki e undici gettoni di bische siamesi e un libro di Ludovico Sinistrari che elenca tutti i demoni per nome e sortilegio, e un coltello da lancio australiano e un incunabolo e un volume di Villon con illustrazioni sconvolgenti, e un libretto di Currer Bell e un'arpa a barca africana e un teschio proveniente dal palazzo dei Collyer, e un anello dei desideri e tre talismani magici – uno esclusivamente per il giovedì – e una collana congolese fatta di piccoli teschi intagliati nel legno».

L'eco dell'orgoglio con cui Jackson passa in rassegna i suoi oggetti magici lo ritroviamo in Merricat

Blackwood, la narratrice inaffidabile di *Abbiamo sempre vissuto nel castello* (Adelphi, 2009, traduzione di Monica Pareschi). È l'ultimo romanzo pubblicato prima della morte: Shirley Jackson presta la voce a una ragazza di diciotto anni, l'unica sopravvissuta insieme alla sorella Constance e allo zio Julian all'avvelenamento avvenuto nella sua famiglia sei anni prima. I tre superstiti vivono nella vecchia dimora dei Blackwood in totale isolamento, odiati e temuti dagli abitanti del villaggio. Per proteggere il delicato equilibrio familiare, Merricat ha ideato degli incantesimi personali, piccoli riti magici che mettono la casa al riparo dall'esterno: i suoi amuleti sono la cassetta di dollari d'argento sotterrata vicino al ruscello, la bambola sepolta nel campo, il libro inchiodato al pino. Quando l'arrivo del cugino Charles minaccia il suo mondo, Merricat cerca di difendersi inventando nuovi, più potenti incantesimi:

«La domenica mattina mancava un giorno in meno al cambiamento. Ero ben decisa a non pensare alle mie tre parole magiche, anzi a cercare proprio di togliermele dalla testa, ma l'aria di cambiamento era così forte che non ci fu modo di evitarlo; il cambiamento incombeva sulle scale, in cucina e nel giardino come una nebbia. Non volevo dimenticarle, le mie parole magiche – MELODIA GLOUCESTER PEGASO –, ma non volevo averle in testa».

Parole come aglio

Shirley Jackson sceglie le parole come strumenti per catturare magneticamente l'attenzione del lettore. È quello che definisce «l'aglio del racconto»: dettagli da usare con parsimonia, senza bisogno di fuochi d'artificio linguistici: «Parole e frasi che lo scrittore

arricchisce artificialmente a beneficio di quel racconto, parole che hanno un peso solo in quella storia, parole, in breve, che vanno usate come l'aglio». *L'incubo di Hill House*, la sua più riuscita storia di fantasmi, lo mostra bene. Il professor Montague, antropologo dedicato allo studio degli spiriti, sceglie Hill House, una vecchia casa circondata da cupe colline, per condurre una ricerca in stile ottocentesco: invita quattro ospiti con una predisposizione al soprannaturale a trascorrere un periodo nella villa stregata. Per Eleanor Vance, trentaduenne che «non ricordava di essere mai stata felice nella sua vita adulta», quella è l'occasione di trovare uno spazio per sé. Il viaggio verso Hill House è l'inizio della sua discesa nell'irreale: guida da sola per trecento chilometri e alcuni dettagli di questo viaggio – una vecchietta che promette di pregare per lei, un portico con leoni di pietra, un gatto bianco che prende il sole in un giardino, una bambina che dice di avere una tazza di stelle – diventano per lei simboli a cui aggrapparsi una volta a contatto con la sfera di influenza malefica della casa.

Hill House è «un luogo di disperazione, tanto più spaventoso perché la facciata sembrava sveglia, con le finestre vuote e vigili a un tempo e un tocco di esultanza nel sopracciglio di un cornicione», accoglie gli ospiti come si conviene a una casa stregata: porte che si chiudono improvvisamente, correnti d'aria gelide, strane risate che diventano urli agghiaccianti nel cuore della notte. Hill House confonde, disorienta, avviluppa i suoi ospiti fino a fargli perdere il senso della realtà.

«Stanze che si aprono una sull'altra e porte che conducono in cento posti diversi allo stesso tempo e si

«Presto cominciarono a radunarsi gli uomini; sorvegliavano i figlioli, e parlavano di semina e di pioggia, di trattori e di tasse. Stavano tutti insieme, lontano dal mucchio di sassi nell'angolo, e le loro facezie erano pacate, accompagnate più da sorrisi che da risa.»

«Nessun organismo vivente può mantenersi a lungo sano di mente in condizioni di assoluta realtà; perfino le allodole e le cavallette sognano, a detta di alcuni.

Hill House, che sana non era, si ergeva sola contro le sue colline, chiusa intorno al buio.»

chiudono appena arrivi, e scommetto che da qualche parte ci sono degli specchi dove ci si vede tutti deformati e uno sfiatatoio che solleva le gonne, e qualcosa che sbuca da un passaggio buio e ti scoppia a ridere in faccia.»

Per una mente incline all'immaginazione, l'influenza della casa può sconvolgere completamente la distinzione tra ciò che è vero e ciò che non lo è, il confine tra le storie che ci raccontiamo e quelle che viviamo. La porosità di questo confine si rivelerà drammatica per la protagonista di *L'incubo di Hill House*: per Shirley Jackson, invece, le fantasie irrefrenabili e la capacità di tessere una realtà alternativa a partire

da piccoli oggetti quotidiani è stato l'aglio che ha condito le sue giornate casalinghe; un antidoto alla depressione strisciante che prende la forma della dipendenza da alcol e sigarette oppure le fattezze delle protagoniste dei suoi romanzi. «La cosa più bella dell'essere una scrittrice» dice ancora in *Paranoia* «è che puoi permetterti di abbandonarti alla stranezza quanto vuoi». L'importante è continuare a riversare in storie racconti e romanzi, il mondo di fantasia alternativo che si è fabbricata. «È un mondo felice, ricco e irrazionale, pieno di fate, fantasmi, elettricità libera e draghi, un mondo più divertente da esplorare di ogni altro.»



Simonetta Fiori

La mia vita agra e senza tenerezza con Bianciardi

«la Repubblica», 26 ottobre 2018

Maria Jatosti racconta la tormentata relazione con il grande scrittore. Liti, separazioni, riconciliazioni e un finale drammatico

«Prima di cominciare vorrei chiudere la porta». Quasi sussurra Maria Jatosti, la «Maria del Bianciardi», la donna che irrompe fin dalle prime pagine di *La vita agra* con l'indomita forza della bellezza. Prossima ai novant'anni, Maria è ancora molto bella ed energica. Ha modi schietti da «pasionaria della Garbatella» e occhi lunghi che non stanno mai fermi, come a cercare delle risposte impossibili. Parla piano perché non vuole disturbare Paolo Memmo, il suo compagno da quaranta anni, «il poeta che mi ha dato la tenerezza e il rispetto che da Luciano non avevo avuto». Nella sua stanza da letto, all'ombra protettiva di una nicchia, la scrittrice ci affida la sua storia d'amore con uno degli scrittori più inquieti del Novecento. «Ne sono uscita a pezzi, completamente azzerata. Paolo è stato il mio angelo salvatore. Ri-uscì a cogliere ogni mia ferita dopo aver letto *Tutto d'un fiato*, il libro autobiografico scito nel 1977, sei anni dopo la morte di Luciano: più che un romanzo, la cartella clinica di un male profondo».

Oggi il suo sguardo su quella storia è cambiato?

Non saprei. Stanotte, preparandomi per questa intervista, ho scoperto che ricordo le cose brutte e faccio fatica a ricordare i momenti belli, che pure ci sono stati. Io mi ritrovo a chiedermi: ma com'era l'amore per lui? Perché mi sono innamorata di Luciano? So

che è stato un grande amore, ne trattengo le prove nella carne, ma se incontrassi un uomo così oggi non lo potrei amare.

Cosa le fa ancora male?

Quando ci siamo messi insieme, al principio degli anni Cinquanta, io ero una giovane donna forte, autonoma, con il passo da guerrigliera. Comunista, mille esperienze di lavoro, pure la galera per una manifestazione contro gli Usa. Ma con Luciano tutto questo finisce. Pian piano mi spengo. Lui è riuscito a dominarmi completamente: forse in modo consapevole, perché in realtà mi amava moltissimo. Ma il risultato fu disastroso.

In che modo la spegneva?

In tanti modi. Uno era lo sfottò martellante del partito, anzi del «partido» come lo chiamava lui facendomi il verso da romanaccia. Ridicolizzava la mia vita di militante comunista, impedendomi a Milano di frequentare la sezione. Per anni non ho rinnovato la tessera. Eppure il partito era la mia casa, la mia famiglia, il mio avvenire.

Forse per questo l'ha indotta a tagliare.

Dovevo essere solo sua e basta. Senza grilli per la testa.

Ma aveva scelto lei, Maria, proprio perché indipendente e spregiudicata.

Sì, ero la donna con cui fare la rivoluzione. E infatti la nostra storia aveva ripreso linfa proprio dopo la strage di Ribolla, nel 1954, con la morte in miniera di quarantatré lavoratori maremmani. Che ci sto a fare qui, si domandò Luciano. S'era reso conto che bisognava far saltare il torraccione, metaforicamente. E io ero la compagna che poteva capire e affiancarlo nella rivolta. Venne a trovarmi a Roma e la storia ricominciò.

Perché si era interrotta?

Ci eravamo conosciuti nel 1950 a Livorno durante una riunione nazionale dei cineclub. Una sera a cena cominciò a recitare una poesia di *Spoon River*, guardandomi con una tale intensità e prepotenza da

farmi male. Mi innamorai di quello sguardo. Poi andammo a passeggiare al mare e parlammo di tutto: letteratura, politica, il mondo intero dentro e fuori di noi. Una notte bellissima, magica. «Sono sposato ma questa notte è nostra», mi disse lui.

Fu romantico?

No, non è la parola giusta per Luciano. Né romantico né tenero. Finimmo a letto, ovviamente. Per me era una cosa abbastanza naturale: avevo vent'anni, ero libera e sfrontata, ma avevo interesse più per l'incontro umano che per il sesso, di cui non sapevo niente. «Sembri un sacco di patate» mi disse. E finché è durata la nostra storia io non ho mai condiviso con Luciano un preambolo tenero, uno scambio di dolcezze. Niente. Si faceva sesso e basta. Anche da quel punto di vista, io non c'ero.



© Roberto Ciavoni e Giorgio Della Rocca

«Lui è riuscito a **dominarmi** completamente: forse in modo consapevole, perché in realtà mi amava moltissimo.»

La relazione continuò?

Sì, tra Roma e Grosseto correvano due lettere al giorno. Fin quando la moglie lesse il carteggio amoroso e Luciano preferì troncargli. Ma dopo l'esplosione in miniera mi venne a cercare.

Comincia l'esperienza milanese raccontata in «La vita agra».

Anni di grande felicità, di scoperta e di avventura, nella piccola stanza di Brera.

Eravate una coppia clandestina. Bianciardi scrive che l'ostilità della gente talvolta gli entrava dentro. E la riversava su di lei, tempestandola di domande: che ci fai? Che vuoi da me? Perché sei arrivata? Aveva sensi di colpa per la moglie abbandonata.

Sì, questo era il rimorso della sua vita. Una ferita mai curata. Non s'è mai perdonato di aver lasciato una moglie devota per una donna dal passato che

giudicava tremendo. Aveva lasciato una santa per una puttana, che però adorava.

E la faceva sentire in colpa?

Certo. Lì è cominciato il lavoro distruttivo che ha finito per annichilirmi. Ora è doloroso ricordare che per me c'era la mamma pronta, mentre con la moglie nel 1955 ebbe un'altra figlia, Luciana. E fino alla fine avrebbe negato il suo nome al nostro Marcello, il figlio della colpa.

L'anarchico rivelava un lato fortemente tradizionalista.

È questa la grande contraddizione di Luciano, uomo antico e modernissimo. Da una parte era molto legato alla terra, alle radici toscane, ai pigri rituali della borghesia minima grossetana, tra il casino il sabato pomeriggio e la messa la domenica. E dall'altra aveva un'intelligenza profetica proiettata sul futuro: quando tutti sbavavano sul boom, lui comprese che stavamo andando verso una fregatura.

Lei ha capito da dove venivano i suoi fantasmi?

Luciano è morto di sensi di colpa. Prima di morire, ucciso dall'alcol e dai barbiturici, mi dedicò le sue ultime parole: «È tutta colpa tua». Una dannazione, più che un commiato. Io per fortuna so come sono andate le cose. Però è stata durissima.

È morto della sua contraddizione.

Se fosse rimasto a Grosseto, avrebbe avuto una vita più serena. Però non avrebbe scritto *La vita agra*.

Quando uscì il romanzo, nel 1962, fu un grande successo. Ma qualcosa tra voi si incrinò.

«Luciano **non** amava la gente.»



Io detestai quel libro. Mi fece molto male. Quella che leggevo in quelle pagine non era stata la nostra vita, la nostra grande avventura. E non mi ritrovavo nel personaggio di Anna: non ero io quella donna che o dormiva o scopava.

Lei era anche infastidita dalla mondanità scatenata dal successo.

Quella baraonda dissennata ci stava cambiando. Luciano mi sembrava inebriato, non si perdeva un cocktail e cominciò a bere smodatamente. Io non sopportavo lo spettacolo dell'anarchico che se la godeva, proprio lui che voleva far saltare il torraccione. Era stordito e anche sorpreso: ma guarda questi stronzi, mi diceva, dovrebbero picchiarmi e invece mi fanno il monumento. Decisi di tornarmene a Roma, con mio figlio. Ma dopo dieci giorni Luciano venne a riprendermi: la mia vita sei tu.

Quando lo vide perdersi?

Il grande errore fu Rapallo, la scelta di andare a vivere lì. Luciano vi ritrovò la provincia che aveva lasciato in Maremma e cominciò a bere tanto. Stava molto male, consumato dalla cirrosi. Era irascibile, con scatti violenti contro di me. Fin quando gli vidi crescere dentro la voglia di tornare a Grosseto. Fui io a insistere: provaci, io per te ci sarò sempre. Ma quel tentativo ebbe un esito tragico. Fu l'ultima mazzata.

Quali demoni l'hanno ucciso?

L'impossibilità di vivere. Lui era quello della *Vita agra*. Luciano non amava la gente. Ha amato molto i minatori di Ribolla e gli amici toscani. Però il passo in avanti non l'ha mai fatto. E anche il lavoro

«Anche il lavoro era un **alibi per isolarsi**, il suo modo per proteggersi dalla vita.»

era un alibi per isolarsi, il suo modo per proteggersi dalla vita.

Di fronte all'autodistruzione lei scappò.

Sì, un mese prima della sua morte fuggii a Parigi con Marcello. Feci un errore che tutti mi avrebbero rimproverato: avrei dovuto tenere la manina del Grande Scrittore morente. Ma io mi rifiutavo di vederlo morire. O ti curi e smetti di bere o me ne vado, gli dicevo. Quando le sue condizioni peggiorarono tornai a Milano, ma Luciano fece in tempo solo a maledirmi.

Ebbe il funerale all'antica che immaginava in «La vita agra»?

Nella camera ardente non venne nessuno: eravamo soli, io e Sergio Pautasso. E Marcello. Arrivò una delegazione da Grosseto che mi chiese se potevano riportarlo lì. Ma certo, risposi. Quella è la sua casa. Non l'ha mai lasciata.

Sia in «Tutt'un fiato» che nel più recente libro autobiografico «Per amore e per odio» (Manni) non lo nomina mai. Perché?

È come se tutta questa storia non mi appartenesse del tutto. Negli anni ho ritrovato il coraggio e la prepotenza, il rapporto con gli altri. Sono tornata me stessa. E continuo a domandarmi come è stato possibile.

«Decisi di tornarmene a Roma, con mio figlio. Ma dopo dieci giorni Luciano venne a riprendermi: **la mia vita sei tu.**»

Claudio Piersanti

Il romanzo è morto?

«Doppiozero», 31 ottobre 2018



Il romanzo muore a ogni ciclo generazionale. Il romanzo non esiste, è un genere autogenerante, ognuno scrive il suo romanzo, non uno qualsiasi

Di solito si interviene in una discussione per esprimere un netto dissenso, ma non è questo il mio caso. Le riflessioni di Fontana sono l'espressione di un lungo lavoro e di molte letture. Se ci sono delle differenze nei nostri ragionamenti si tratta di sfumature, di particolari, qualche volta di accenti. A me non interessa se uno scrittore è giovane o vecchio. L'età non vale come scusante, non vale neppure come spiegazione. Leopardi ha scritto *L'infinito* a vent'anni. Devo anche dire che senza la sollecitazione di «Doppiozero» non scriverei questo intervento. Non perché sottovaluti i contenuti espressi da Fontana, che come dicevo trovo intelligenti e per nulla giovanili, ma perché ho già vissuto diverse stagioni di questi dibattiti, alla fine di una tale inutilità che sarebbe noioso riassumerli. Con il passare del tempo dei dibattiti non resta traccia, e neppure delle dichiarazioni di poetica: restano, e non sempre, pochissime opere. Le prime ad appassire le opere delle avanguardie italiane (sempre accademiche o di regime), che dopo una fase involontariamente comica svaniscono nel nulla da cui provenivano.

Il romanzo muore a ogni ciclo generazionale. Ed è giusto così, perché secondo me il romanzo non esiste, è un genere autogenerante, non c'è schema, non c'è struttura. Ognuno scrive il suo romanzo. Non un romanzo qualsiasi. Quelli li scrivono i «giornalisti e

scrittori», cioè tutti. Un tempo si diceva dei gialli (e dintorni di varie oscurità) quel che oggi si dice delle serie tv. Credo stia succedendo la stessa cosa. Il giallo, che allora veniva considerato misero e negletto aveva la sua dignità, fior di scrittori si erano cimentati, Chandler ma prima Poe, poi c'è Simenon che non si discute... Risultato: il giallo-poliziesco-noir-eccetera è ora l'unico genere letterario che il nostro lettore medio è in grado di leggere e che trova in libreria. Malavitosi, mitragliette, ispettori, ndranghette, investigazioni, non c'è altro. Si era già capito da tempo. Anche un romanzo in costume medievale si doveva costruire con tecniche investigative squisitamente anglosassoni. Il risultato è una noia mortale. Giornalista e scrittore. Magistrato e scrittore. Presidente e scrittore. Architetto e scrittore. Ormai la parola «scrittore» è un sostantivo secondario, segue sempre a una *e*. Sarei tentato di dare una mia interpretazione: se c'è prima una *e* quello non è sicuramente uno scrittore. Immaginate Čechov «medico e scrittore». Lo so, non mi occupo del cuore del problema, ma di un suo margine illusorio. Ormai tutta l'editoria italiana è incentrata su questo margine illusorio. Fontana ha il coraggio di dirlo partecipando a un (importante, credo) festival letterario: come mai c'è tanta gente qui mentre il numero dei lettori diminuisce a vista d'occhio? Perché di questo

dobbiamo occuparci, lasciando perdere i destini del romanzo che se la caverà come sempre e ci seppellirà tutti. La mia risposta è questa: perché si pubblicano troppi libri, purtroppo quasi tutti insignificanti o dilettanteschi. La giustificazione del nemico è la seguente: si pubblicano libri brutti ma che vendono perché così possiamo fare anche libri migliori che però hanno pochi lettori. Ragionamenti simili si addensano attorno alle grandi serie tv, nuovo business mondiale smart e multimediale. All'inizio fu *X-Files*, che a rivederlo vien da ripetere il grido liberatorio di Fantozzi: è una cagata pazzesca! Poi si va a seguire, su versanti sentimentali o avventurosi, ma per tutti o quasi a un certo punto si alzerà forte il grido di Fantozzi (che peraltro diceva a sua volta una cagata pazzesca).

No, non c'è una competizione con queste forme di narrazione. Si tratta di materiali incomparabili, capre e cavoli. Harry Potter non è come Don Quijote de la Mancha.

L'appassionato seguace di *Trono di spade* non sarà mai un lettore di Arno Schmidt. Il problema è che le persone che dovrebbero interessarci come lettori non sono i dilettanti e gli aspiranti poeti, che come è noto leggono a malapena i loro stessi versi, considerando i poeti pubblicati indegni di menzione e loro naturali competitor. La sensazione è che ci stiamo occupando di un ombelico narcisistico che non meriterebbe alcuna attenzione.

La convinzione di Fontana da cui dissento è a monte, ed è la centralità delle storie. Il narratore è uno che inventa delle storie. D'accordo sul verbo «inventare» ma metterei l'accento sulla parola «scrittura», e la metterei prima della parola storie. Considero più scrittore Canetti, che non inventava delle storie ma

ne raccontava diverse, di tanti scrittori dalle modeste invenzioni. L'essenziale è il «come», l'essenziale è il «chi». Questa creatura che ho osato inventare e che ora esiste indipendentemente da me, abbandonata alla mia scrittura, porta con sé la storia che ascolteremo. Neanch'io che scrivo la conosco. Non ho una storia da raccontare, ho una creatura con cui convivere. Quando scrivevo sceneggiature mi sembrava di non scrivere, pensavo continuamente: sono qui per un equivoco (le storie, appunto), questo lavoro ha in comune col mio soltanto una tastiera.

Un altro segnale d'allarme che secondo me non è ancora stato evidenziato: la scomparsa degli scrittori non-giallisti-noiristi non soltanto dagli scaffali (trovate su due piedi un Bilenci in libreria...) ma dalle case editrici, dalle redazioni e dalle loro direzioni. Ce ne sono due, entrambi *âgés*, ma uno forse è andato in pensione. Certo ci saranno giovin scrittori qua e là ma come redattori, non perché scrittori. Qualcuno ricorda il contributo di Giorgio Bassani all'editoria italiana? Non è la mia una riflessione estemporanea: la esprimo soltanto adesso perché alla mia età nessuno potrà malignare. Non voglio dirigere niente. A giovani studiosi mi permetterei di dare un unico suggerimento: guardate quel che è successo prima, di quel momento certo più ricco dell'oggi e che ho riassunto nel nome di Bassani (ma potrei fare decine di nomi). Siamo nel primo dopoguerra. Il viaggio delle opere poi diventate libri cominciava in ambiti ormai dimenticati: le riviste. Rileggendo i numeri anche di una soltanto, «Botteghe Oscure», si entra nella letteratura italiana e internazionale del secondo Novecento.

Molti letterati hanno seguito quel percorso: penso a uno straordinario studioso come Cases, che mi fa

«Considero più scrittore Canetti, che non inventava delle storie ma ne raccontava diverse, di tanti scrittori dalle modeste invenzioni. L'essenziale è il **come**, l'essenziale è il **chi**.»

«Non si vendono libri perché sono brutti ma si fanno brutti libri perché non si vendono libri.

Un ridicolo pseudosillogismo.»

piacere ricordare, o al giovanissimo esordiente Silvio D'Arzo. La mia generazione (vicina al dopoguerra ma nello stesso tempo lontanissima) ha conosciuto una versione maostalinista di quel fenomeno, con tanto di guru e cialtroni di varia grandezza. Non siamo riusciti a trovare dei padri-maestri, con fatica abbiamo incontrato dei nonni-maestri, in Italia o in giro per il mondo, ognuno per la sua strada, in una solitudine siderale. I nostri professori universitari ci insultavano perché appunto il romanzo era morto e Cassola e Bassani erano due Liale. In fondo l'unica vera battaglia dei cosiddetti «intellettuali italiani» è stata quella contro gli autori: una tendenza psicotica che è risultata vincente, nella letteratura e nel cinema. L'autore non era altro che un montatore di storie, ma il girato non era più necessario, si era già tanto girato... Ho parlato di generazione ma non eravamo più di una decina, come aspiranti narratori. Proprio come adesso la letteratura era morta. Infatti fummo abbastanza ridicolizzati.

Qualcuno può credere che trent'anni fa si sviluppassero dibattiti sulla temperatura dei romanzi? Chi non ha sessant'anni almeno non potrà crederci. C'erano letterature fredde e letterature calde. Calvino: freddo e di moda. Bilenchi (Cassola...) caldo, quindi passatista. La vera domanda, straziante, dovrebbe essere questa: ma perché le persone intelligenti (di qualunque classe e provenienza) non si occupano più di letteratura dopo aver concluso gli studi? (O di storia, di poesia, di filosofia, di scienze, insomma di quel che dovrebbe essere contenuto nei libri...) La risposta, se ci pensiamo, è un circolo vizioso. Non si vendono libri perché sono brutti ma si fanno brutti libri perché non si vendono libri. Un ridicolo pseudosillogismo, ma descrive benissimo il nostro paese e il nostro presente. Nonostante questo

non dobbiamo avere troppi complessi verso il passato. I lettori in Italia non ci sono mai stati. Ippolito Nievo, Federigo Tozzi, lo stesso Svevo: in realtà hanno toccato poche migliaia di lettori.

Landolfi, Sciascia, Parise, Primo Levi. Leopardi aveva gli stessi lettori di Milo De Angelis (che ha scritto poesie di intensità e qualità non inferiori a quelle dei Canti). Non credo che in Italia ci siano più di due o tremila persone in grado di leggere un romanzo che non contenga una semplice trama, o un saggio di qualche spessore, o una raccolta di poesie. Sono persone di diversi strati sociali, non definibili sociologicamente: individui che non si trasformano in pubblico. La borghesia italiana non ha una sua cultura, non si identifica neppure con il pensiero liberale, lontano dalle loro menti come l'anarchismo di Bakunin. Padroni e operai vedono le stesse serie tv, leggono qualcosa di giallo per addormentarsi così come prima andavano insieme verso il vicolo dei bordelli o verso lo stadio. Non leggevano «Botteghe Oscure» così come non leggono «Doppiozero». L'influenza della letteratura sulla società è sempre stata scarsissima e indiretta. Se ogni tanto tra i best seller appare un buon libro possiamo tranquillamente invocare il caso, o le mode se preferiamo. Acquistare è verbo diverso da leggere. Guardare la televisione non significa imparare. Inutile inseguire o paragonarsi ad altre forme di narrazione, perché in realtà non ce ne sono. Ci sono delle imitazioni, degli scriba, delle pianole meccaniche, degli uomini (e delle donne) d'affari. La letteratura è sempre lo stesso foglio bianco, cartaceo o elettronico che sia. Ci vuole un certo coraggio per scriverci sopra, e anche una bella dose d'incoscienza. Forse ci vorrebbe anche un po' di pudore, ma l'epoca del pudore è stata archiviata.

Simona Maggiorielli

Solo il giornalismo di qualità ci salva

«Left», 14 settembre 2018

Contro le bufale e la manipolazione dell'informazione per scopi politici servono senso critico e verifica delle notizie. Intervista al giornalista Armando Torno

Spin doctor pagati per fare propaganda massiccia (come quelli che lavorano per «la bestia» di Salvini), testate come «Sputnik» che diffondono il verbo di Putin fingendo di essere veri giornali. Sono solo due dei tanti esempi che potremmo fare. Il fenomeno più macroscopico è l'enorme quantità di bufale che circola in rete insieme a video e foto manipolate. Mentre i big data vengono usati dai social per confezionare notizie modulate sui nostri «desiderata» espressi in rete che funziona come un sistema di specchi. Come difendersi da questo mare magnum di fake news in cui inciampano anche i giornali mainstream? Quali anticorpi sviluppare? «L'anticorpo fondamentale è la verifica della serietà delle notizie. Ma sovente non viene più fatta anche per mancanza di tempo, perché le condizioni di lavoro nei giornali sono molto peggiorate rispetto ai decenni passati» risponde con franchezza l'editorialista, saggista e conduttore radiofonico Armando Torno, fotografando una situazione dei media in Italia fortemente in crisi. Dopo essere stato responsabile delle pagine culturali del «Corriere», Torno ha diretto per dodici anni «Domenica» di «Il Sole 24 Ore». [...]

«Verifica» e «serietà» sono due parole chiave poco prese in considerazione oggi?

Sono due parole essenziali nel lavoro giornalistico. Prioritari sono i controlli, come insegna il modello anglosassone. Posso anche sferrare attacchi e avanzare denunce, l'importante è fare ricerche, controlli incrociati, fare telefonate di verifica prima di pubblicare qualcosa. Un metodo che nel giornalismo italiano viene seguito con minor frequenza.

Perché?

Dipende anche dal fatto che i giornali si sono impoveriti dal punto di vista economico e dal punto di vista della professionalità. Un tempo il giornalista aveva molti contatti umani, oggi ha molti contatti di rete. Il che espone a cadere nelle trappole delle fake news. Seguire solo notizie di agenzia o quel che circola in rete non consente più di distinguere bene una notizia vera da una falsa.

Il buon giornalismo nasce ancora dallo spirito critico e dal vivo, non facendo solo desk?

Il giornalista oggi avrebbe bisogno di riprendere i contatti umani. Dallo sguardo di un politico, dall'atteggiamento di una battuta, da come uno si comporta e da come dice una cosa può capitare di riuscire a riconoscere le fake news. Una cosa scritta, riportata dalla rete o detta non sono la stessa cosa, hanno valori diversi. Sono i contatti umani e

queste esperienze dirette a fare davvero la differenza, a mio avviso.

Per presentare un provvedimento un ministro, di solito, teneva una conferenza stampa, ora lo annuncia via twitter. Al massimo oggi pubblica un video. Spesso uno lancia la notizia su proprio sito, blog, direttamente su facebook, un altro twitta una dichiarazione. Questo modo di creare e far circolare le notizie sta virtualizzando completamente l'informazione, non soltanto politica. Anche le notizie legate ai fatti di cronaca subiscono questo processo, per cui a volte non si capisce cosa sia successo né in che termini, proprio perché il modo di constatare la notizia è completamente diverso. Dunque, cosa può fare un giornalista per arrivare più vicino possibile alla verità? C'è solo un metodo: cercare di fare più verifiche possibili, impiegando tutto il tempo, i viaggi, i sopralluoghi che servono. Ma oggi i giornalisti si trovano in una situazione difficile perché il loro è un lavoro spesso precario. Pensiamo a video e foto. Oggi sono falsificabili: un video può essere stato girato con degli accorgimenti, l'ufficio stampa può presentare una notizia in modo che possa essere frainteso. Toccherebbe ai giornalisti avanzare obiezioni.

Anche l'informazione culturale dei giornali mainstream è stata travolta da questo processo?

Riguarda anche la comunicazione culturale, purtroppo. Oggi che cosa è un romanzo? Chi lo stabilisce? Oggi qual è il titolo indicato dalla critica come il romanzo di riferimento? Le grandi case editrici non pubblicano più un romanzo per la qualità di scrittura, ma per le sue possibilità di essere tradotto in fiction. I premi vanno agli scrittori che fanno notizia o cercano di fare notizia. La scrittura sembra non contare più nulla in questo contesto. La scrittura è un aggettivo finale, un orpello che viene aggiunto a un prodotto, perché tale è diventato lo scrittore. Ci vengono proposti prodotti comunicativi che non hanno alcun aspetto veritiero.

La responsabilità è anche dei giornali che hanno ceduto all'infotainment, all'intrattenimento spacciato per informazione?

Certamente. I giornali si sono piegati alla mercificazione, si sono autocompressi, ne hanno fatte di tutti i colori. Il calo delle vendite è anche legato al fatto che i lettori si sono sentiti traditi, non è solo un fatto generazionale. La notizia mi arriva sull'iPhone, ma il giornale deve darmi un punto di riferimento, una garanzia, altrimenti non tiro fuori i soldi dell'abbonamento o per comprare i giornali di carta. In altre parole anche se conosco già le notizie voglio vedere come quel giornale le interpreta, come le dibatte. Una volta, anche se c'erano tg e radio, si andava a comprare il giornale per consultare magari, per sentire la propria parte politica, un militante di sinistra comprava «L'Unità», uno socialista «L'Avanti!» ecc. Si voleva sapere come il giornale si posizionava su questa o quella novità. Ma se tradisco la fiducia del lettore, è chiaro che si sentirà libero di dirmi basta. Cosa era quel qualcosa di nuovo che si cercava sui giornali? Era quel commento, quell'approfondimento della notizia, era quella professionalità che traspariva dai giornali. E poi, dal mio punto di vista, c'era molta più attenzione in termini culturali.

L'Ad del «New York Times» Thompson sostiene che solo ripartendo dalla qualità e dall'approfondimento i giornali potranno risollevarsi.

Io mi auguro che si possa ripartire. Ma occorre che qualcuno da imprenditore si trasformi in editore investendo nella comunicazione di qualità. Negli anni Ottanta e Novanta ristrutturare un giornale prevedeva l'impegno di un editore a intervenire con una certa cifra. Oggi ristrutturare un giornale vuol dire licenziare, ridurre, tagliare. Se ci saranno degli investimenti, ci saranno anche giornali di qualità, con inviati, tempo per approfondire, risorse per le inchieste ecc. Dateci la dignità del lavoro giornalistico vi daremo buon giornale.



Licia Troisi, la regina del fantasy italiano

L'amore di Licia Troisi per il fantastico risale all'infanzia, quando a diciannove anni legge John R.R. Tolkien e Marion Zimmer Bradley e si appassiona ai manga. È grazie a queste letture che inizia a scrivere *Cronache del Mondo Emerso*. Dopo un paio di anni di lavoro e oltre millecento pagine, nel 2013 invia il manoscritto a Mondadori, che la contatta nel giro di tre mesi: l'editor Sandrone Dazieri ne intuisce le potenzialità, è colpito dal linguaggio semplice, quotidiano, vicino al parlato, in contrasto con lo stile «magniloquente» e «artefatto» del fantasy del momento, che non riscuote più grande successo in Italia. In quel periodo, infatti, vanno forte scrittori d'oltreoceano come Terry Brooks (*Shannara* e *Landover*) e George R.R. Martin (*Le cronache del Ghiaccio e del Fuoco*), e rielaborazioni del cosiddetto «fantasy eroico», o anche «sword and sorcery» – sottogenere caratterizzato dalla presenza di un guerriero solitario in lotta contro chiunque gli intralci la strada, in un mondo medievale (simboleggiato dalla spada, *sword*) dai tratti magici (*sorcery*), a differenza del fantasy epico come quello tolkieniano in cui la

narrazione si focalizza sui pericoli che minacciano mondi interi.

Dazieri vede in Licia Troisi una potenziale capostipite del genere, e nel manoscritto ritrova le caratteristiche dello young adult, ancora poco diffuso in Italia. Nel luglio del 2003 inizia il lungo editing che porterà alla divisione del lavoro, tanto cara al fantasy, in tre parti: *Nihal della Terra del Vento* (2004), *La missione di Sennar* (2004) e *Il talismano del potere* (2005). Contemporaneamente si lavora alla copertina, che dev'essere potente e attirare l'attenzione anche di un pubblico adulto. Al posto dello storico Luca Tarlazzi, disegnatore 3d dei libri di George R.R. Martin e Terry Brooks, l'art director di Mondadori Giacomo Callo propone Paolo Barbieri, illustratore di mondi fantastici e fantascientifici, che dipingerà i personaggi del Mondo Emerso anche nelle saghe successive. *Nihal* colpisce nel segno ma suscita anche critiche da parte dei librai durante la fase distributiva perché «troppo spinta». La copertina ritrae la protagonista, una giovane guerriera con una grande spada di drago, antesignana delle eroine femminili che avrebbero conquistato di lì a poco il mercato Ya. Ma sarà un'altra immagine a diventare iconica: il primo piano della mezzelfa dagli occhi viola e i capelli blu scelto per la raccolta in volume unico.

...

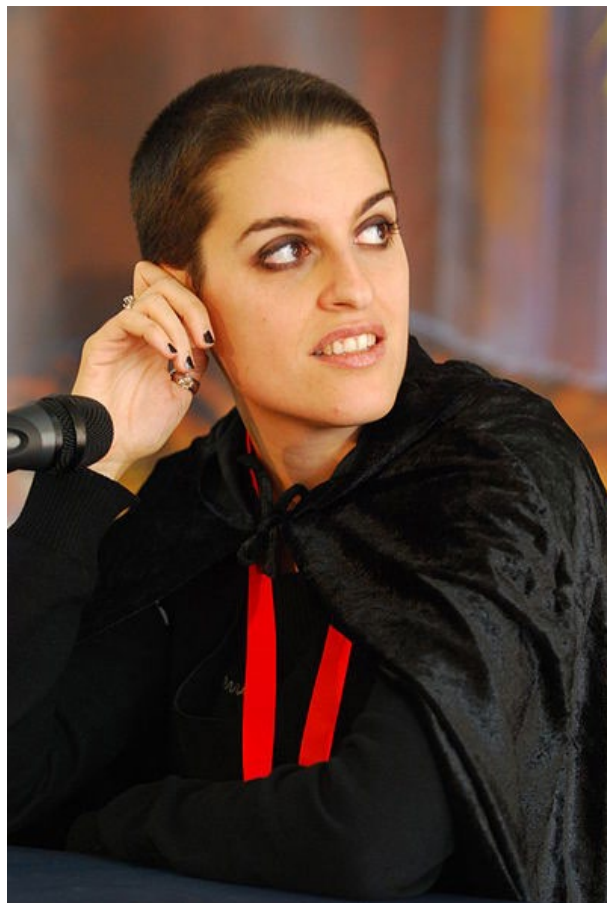
Intervista a Licia Troisi

Licia, in cosa si differenziavano le «Cronache del Mondo Emerso» dagli altri fantasy?

Non saprei dirlo con precisione. Credo però che un aspetto centrale sia stato il linguaggio che ho usato: sebbene le *Cronache* siano un fantasy, e dunque si rifacciano a un contesto mitico al quale in genere si associa un linguaggio alto e aulico, hanno uno stile piuttosto immediato e contemporaneo. Soprattutto i dialoghi sono molto freschi, e i personaggi parlano un po' come parlano i ragazzi della nostra epoca.

Le «Cronache» sono state un fenomeno editoriale importante. Un caso editoriale può nascere grazie al passaparola, a una potente operazione di marketing o al valore intrinseco del testo, o a tutti questi elementi messi insieme. Nel suo caso, quali di questi aspetti pensa abbiano giocato un ruolo fondamentale?

Non mi pronuncio sul valore intrinseco perché non credo stia all'autore dare un giudizio del genere. Posso invece dire che tanto il passaparola quanto la pubblicità fatta dalla casa editrice hanno contato moltissimo. La Mondadori ha creduto nell'opera fin dall'inizio, spendendosi in termini di promozione ma anche e soprattutto di tiratura, che conta sempre tantissimo. Il libro ha avuto subito successo, innescando quindi un passaparola tra gli appassionati e i lettori.



Come è stata la promozione dei tre volumi e l'accoglienza del pubblico?

Credo che dal punto di vista promozionale l'operazione sia stata esemplare: nel 2004, quando uscì il primo libro della trilogia, il fantasy italiano – ma possiamo dire il fantasy tout court – era una realtà minuscola in Italia. Io, inoltre, ero una signora nessuno, molto giovane e senza alcuna esperienza editoriale. Ma la Mondadori è riuscita ugualmente a far sì che il mio libro venisse ben distribuito, a farlo conoscere e infine a venderlo, e non solo presso un pubblico di appassionati. Ho fatto moltissime presentazioni, soprattutto nei miei primi anni, non tutte in realtà utilissime, ma che hanno avuto il pregio di farmi conoscere e di incuriosire i lettori.

Sappiamo che inizialmente le «Cronache» erano una storia unica e che Dazieri le ha suggerito di dividerla in tre volumi. Che tipo di editing c'è stato?

La maggior parte delle modifiche sono state volte a dare maggiore identità e ritmo ai singoli libri; le *Cronache* erano infatti già divise in tre parti, ma non erano realmente libri separati, per quanto uniti da una trama orizzontale. Quindi si è trattato più che altro di inventare ulteriori sottotrame che migliorassero il ritmo e dessero maggiore personalità ai vari volumi. Stilisticamente non ci sono stati grandi cambiamenti, a parte un'asciugatura generale del testo, che ormai faccio sempre nell'editing delle mie opere più recenti. Cambiamenti tematici, o sui personaggi, non ce ne sono stati. Gli interventi sono stati tutti di livello tecnico: modificare il ritmo, rendere più avvincenti o scorrevoli alcune parti.

• • •

Intervista a Sandrone Dazieri

Su quali criteri si basa quando deve valutare un manoscritto e quali sono stati quelli applicati alle «Cronache»?
I criteri variano da persona a persona e da periodo a periodo. Dodici anni fa il fantasy che circolava in

«Io ero una **signora nessuno**, molto giovane e senza alcuna esperienza editoriale.»

Mondadori, ma in generale in Italia, era scritto da bravi autori che stavano sul livello favolistico, per bambini, e se la cavavano molto bene. Non saprei fare dei nomi, in quel periodo mi sembra uscisse Silvana De Mari, quella di *L'ultimo elfo*. Si scrivevano anche molti fantasy per adulti. Il problema è che il modello d'ispirazione era *Conan il barbaro*, più o meno quello del cosiddetto «fantasy eroico» degli anni Trenta, molto magniloquente, scritto spesso con un linguaggio artefatto, con uno stile veramente vecchio e che di fatto non aveva grande riscontro di vendite in Italia. Dopo aver girato presso un paio di colleghi, il manoscritto di Licia è arrivato quasi casualmente sulla mia scrivania, che ai tempi mi occupavo della fantascienza, di tutte quelle collane di genere per l'edicola, il Giallo, Urania, Segretissimo, e dei loro relativi supplementi, in cui mettevo libri più corposi. Gli ho dato un'occhiata e mi sono reso conto che prima di tutto la ragazza era molto giovane. Penso che si fosse appena laureata, aveva ventidue-ventitré anni. Secondo, scriveva con un linguaggio diciamo «quotidiano». I ragazzini del libro erano veri, gli adulti del libro sembravano adulti. Parlavano in modo normale, giocavano, litigavano, e facevano le cose che normalmente fanno le persone. Non si mettevano sullo sgabello a declamare. Questo mi ha colpito. Il libro era enorme, più di mille pagine, e chiaramente era l'opera di un'esordiente, così ho detto: «Guarda, quasi quasi... facciamo un esperimento». Visto che stava iniziando a fare la sua comparsa in Italia il filone young adult, e che Mondadori non aveva ancora pubblicato nulla di questo genere, ho pensato che si poteva provare. Ho incontrato Licia e le ho detto: «Guarda, dobbiamo lavorare su questo libro. Ti faccio un'offerta molto bassa economicamente», anche perché la

«Lei ha lavorato sulla scrittura, sui capitoli, sulla divisione, ma lo spirito generale è rimasto quello. In ogni caso l'editing può anche essere un lavoro grosso, ma **non ti sostituisci mai all'autore.**»

casa editrice non avrebbe tirato fuori più soldi per un'opera che non si sapeva se si sarebbe pubblicata o meno. «Da questo momento lavoriamo insieme, però questo libro di mille pagine io non lo posso pubblicare perché sei un'esordiente, nessuno ti conosce, pubblico un libro di mille pagine a 35 euro, non lo compra nessuno e ti saluto. E oltretutto ci sono parti che andrebbero sviluppate... Insomma, c'è del lavoro da fare.» Ne facciamo una trilogia, perché così sarebbe stato più equilibrato. Abbiamo ragionato su questo, poi lei ha cominciato a dividere il libro in tre parti, e la prima è diventata *Nihal della Terra del Vento*.

Quindi è stata Licia Troisi a dividerlo in tre parti?

Sì, sì. Ma abbiamo lavorato insieme. Il rapporto autore-editore, per quanto possa sembrare complicato, è abbastanza semplice: l'autore scrive il libro e l'editore lo confeziona e lo edita. Vuol dire che tu hai un editor, che in questo caso ero io, e parli con questa persona e ti metti d'accordo su quello che ti sembra più giusto – io per esempio le ho detto di rivedere alcuni punti che potevano risultare un po' noiosi, le ho chiesto di sviluppare meglio un personaggio, di dividere il libro in tre parti. Lei è stata d'accordo e l'ha riscritto, e lentamente abbiamo composto quest'opera, le abbiamo dato una forma. Però devo dire che i personaggi principali e la trama sono rimasti invariati. Lei ha lavorato sulla scrittura, sui capitoli, sulla divisione, ma lo spirito generale è rimasto quello. In ogni caso l'editing può anche essere un lavoro grosso, ma non ti sostituisci mai all'autore. È comunque impegnativo. Il lavoro l'ha fatto lei dal punto di vista della scrittura, io l'ho seguita e indirizzata.

Qual è la prima cosa che ha pensato quando ha letto le «Cronache»?

Un linguaggio non magniloquente, più vicino a me e ai lettori rispetto a ciò che si leggeva fino a quel momento. E infatti l'ho pubblicato. Poi c'è stato tutto il lavoro sulla copertina e il posizionamento di mercato.

Cosa l'ha portata a investire su un genere letterario non mainstream come il fantasy?

Il fantasy funzionava. All'epoca pubblicavo George R.R. Martin, Terry Brooks, i fantasy più classici. Solo che non c'era il fantasy italiano. C'era un vuoto nel mercato. Il ragionamento qual è? Se trovi un italiano che è all'altezza di un prodotto di esportazione, lo prendi subito, perché hai maggiori possibilità sul mercato italiano di farlo conoscere, di venderlo, e poi l'editore preferisce un autore italiano anziché prenderne uno americano, tradurlo... Non sono i costi, parliamo di Mondadori. Se io compro Licia Troisi, come editore sono io che la vendo in tutto il mondo, sto facendo un'operazione grossa. Se invece compro un autore straniero, ho il diritto solo per la pubblicazione. Ho una resa minore proprio perché, per esempio, non posso rivenderne i diritti al cinema, all'estero. L'autore italiano è sempre il benvenuto in una casa editrice italiana. A livello locale, ha un margine maggiore dal punto di vista industriale.

Inizialmente a quale pubblico avevate intenzione di rivolgervi? Sappiamo che uscì per la prima volta nella collana Collezione Massimi della Fantascienza e solo successivamente per I grandi della narrativa per ragazzi. Ora addirittura si trova nella collana Chrysalide, che raccoglie generi molto diversi tra loro (fantasy e

classici, fantascienza e romanzi realistici). Perché queste scelte così diverse tra loro?

I Massimi della Fantascienza era la mia collana, una sorta di supplemento di Urania, ed era l'unica in hard cover. Ho usato quella. Era abbastanza variegata, non c'era solo science fiction. Comunque il lettore non ci fa caso, si limita a guardare la copertina. Sono questioni più tecniche, più da venditori, ma basta spiegarlielo. L'anno seguente, nel 2004, sono diventato il direttore di Ragazzi Mondadori. Ho lasciato le collane che avevo prima, e ho portato con me la Troisi. Una volta c'era la tendenza a fare collane a parte, specifiche per il genere, in questo caso lo Ya. Adesso, perlomeno all'estero, si mette lo young adult con i libri per adulti. Poi mi sono dimesso da Ragazzi Mondadori, ci sono stati vari cambiamenti, dopodiché è nata la collana Chrysalide che era Ya proprio nel taglio, e quindi lei è stata messa lì. Hanno cercato la continuità, anche attraverso le copertine, ma diciamo che cadevano sotto direzioni differenti. Le prime due collane erano mie, la terza è stata di Fiammetta Giorgi e adesso è di Marta Treves.

Come è stato gestito l'aspetto promozionale dei tre volumi? Ci sono state iniziative particolari per pubblicizzarne l'uscita, presentazioni in diverse librerie italiane?

Adesso sembra un po' banale, ma parliamo di dodici anni fa, quando il mercato era diverso. L'aspetto fondamentale del marketing era la copertina, non dovevamo puntare sui ragazzi, ma sugli adulti. Doveva essere eroica, forte, potente. E abbiamo

«Ancora oggi il mercato italiano è conservatore, **bacchettone**. Se i lettori sono più colti non significa che siano per forza più aperti.»

lavorato anche su alcuni schizzi di Licia, ma erano molto infantili e ci siamo serviti di un illustratore che ci è sembrato perfetto, Paolo Barbieri. Disegnava guerrieri e battaglie. Credo che per la prima volta nella storia del fantasy italiano, non che ce ne fosse molto, abbiamo messo in copertina una ragazza vestita da guerriera con una spada. Questa cosa ha fatto sì che prima di *Hunger Games*, prima di tutte le eroine femminili, lei ha rappresentato questo per il pubblico italiano, per le ragazze. Quindi il marketing è stato sostanzialmente di questo tipo. Immediatamente è stata riconosciuta, poi abbiamo fatto i cartonati per i punti vendita, c'è stato un enorme investimento. La prima tiratura è stata bassa, circa di 12.000 copie – ai tempi era una tiratura bassa, adesso è buona –, che è andata esaurita subito. Abbiamo cominciato a ristamparla, il primo volume è arrivato molto rapidamente a 50.000 copie, poi il secondo... Ci siamo resi conto che Licia andava a gonfie vele e così è cresciuta; poi quando le cose partono, continuano ad andare. La fase in cui partivano i nuovi romanzi italiani con questo tipo di afflato è terminata dopo due o tre anni perché poi sono arrivati molti casi dall'estero, ha cominciato ad arrivare il cinema, *Hunger Games* e simili.

E come sono cambiate le cose?

Diciamo che adesso il grande marketing è fatto sui film. In Italia funzionano molto gli Ya o crossover, ma devono passare per il cinema e devono essere americani, quindi è molto difficile far partire un nuovo autore italiano.

Considerando l'ispirazione tolkieniana della Troisi, è difficile trovare altri libri con quella matrice. Gli «Hunger Games» non possono neanche più definirsi fantasy... Adesso, fantasy o meno, è molto difficile imporre un autore che non sia passato dal cinema, almeno in Italia. Il cinema è diventato l'unica forma di marketing alla quale i ragazzi stanno attenti. È una specie di super spot che circola per un mese, poi ci sono i

trailer, i cartelloni... Tutto questo spinge un sacco di gente in libreria. Anche se un film va male le vendite del libro aumentano incredibilmente, come nel caso di *Percy Jackson*.

Quindi, quando ha letto le «Cronache», ha pensato che fosse per un pubblico adolescente, non per un pubblico adulto.

L'ho pensato per un pubblico che andasse dai quattordici anni in su, che è lo Ya, cioè il crossover. In realtà poi non sai mai dove va a finire. Un po' come Harry Potter: in teoria era per ragazzi ma alla fine lo leggevano anche i genitori. Ovviamente certe tematiche sono molto forti sugli adolescenti, perché sono la metafora delle prime esperienze, il sesso, la morte, il lutto, il tradimento, simbolicamente rappresentati dagli eroi fantasy. Un adulto queste cose le vive in un altro modo, però è divertente – rimane il gusto della lettura, anche per chi è più grande, se ha una passione per il genere.

Si può dire che le vendite siano state anche aidate dalle copertine di Barbieri?

Barbieri è riuscito a dare un volto, un sapore ai libri. Perciò sì, decisamente, anche se abbiamo avuto molti problemi. Parliamo di dodici anni fa, i librai, ma soprattutto le libraie, hanno avuto molto da ridire: per alcuni era troppo spinta, per altri il libro era troppo violento, diseducativo! Io l'ho difesa. I giovani di sedici anni la capivano, loro a sessanta no. Ne ho sentite di tutti i colori... È stata una battaglia infinita, perché ricordiamoci che ancora oggi il mercato italiano è conservatore, bacchettone. Se i lettori sono più colti non significa che siano per forza più aperti. Ho fatto veramente fatica, soprattutto nella fase dei libri per ragazzi, a portare dei libri di un certo peso, per le loro tematiche forti, l'omosessualità, l'incesto, l'educazione sessuale: in Italia non ne vendi una copia. Non ce la fai. Comunque è stato uno spartiacque, abbiamo fatto un cambiamento epocale; tutti quelli che sono venuti dopo, tutti gli autori italiani che hanno avuto un minimo

di successo... è stata Licia che ha rotto la barriera: questo è fuori discussione. È stata uno spartiacque, così come Camilleri per il giallo, il mystery, o Lucarelli, che ha rotto la barriera del thriller in Italia. Il problema era un altro. I giornali e la critica letteraria ci snobbavano. Per anni non sono riuscito neanche a farla nominare negli articoli. Era pazzesco, Licia stravendeva ma... Ho litigato con l'ufficio stampa, vere e proprie battaglie! Non venivamo considerati, come se fossimo di serie B, di serie Z, non ne volevano parlare! Importavano solo quelli cool, come *Il bambino con il pigiama a righe*. Questo era il mercato in cui ci si muoveva e in parte è il mercato in cui ci si muove ancora adesso.

Le presentazioni in libreria non hanno inciso molto...
No, non tanto. All'inizio non ci consideravano molto. Ricordo che a Torino ci diedero un tavolo in mezzo alla confusione, non c'era nessuno. Però è normale, devi farti conoscere. Poi i dati ci hanno dato ragione.

L'uscita delle «Cronache» è stata contemporanea a quella di un altro fantasy che ha riscosso grande successo: «Eragon» di Paolini (che nel 2003 era stato pubblicato da Knopf). È possibile sostenere che sia stata una scelta strategica di mercato?

No, anzi! Eragon è uscito per conto suo e ci ha fatto male perché proveniva dall'America... Dopodiché s'è perso, nessuno parla più di Paolini. Sono cose distinte, diciamo che è concorrenza. Quando è uscito lui, tutti hanno parlato di Paolini e nessuno di Licia.

Quindi non c'è stata nessuna scelta di marketing per contrastare Paolini...

No. Se Paolini fosse arrivato a noi, l'avremmo comprato. Il problema è che ai tempi l'avrebbe dovuto comprare Ragazzi Mondadori, ma non ero ancora lì a dirigerlo e non l'ha comprato nessuno. All'epoca si era ancora nella fase in cui si volevano pubblicare libri educativi, quindi il fantasy alla Harry Potter era proprio impossibile.

Tornando a Barbieri, perché è stato scelto lui?

Fu Giacomo Callo, l'art director di Mondadori, a proporci alcuni autori. Anche qui abbiamo dovuto inventare. La domanda era «in che direzione andiamo?». Avevamo Tarlazzi che faceva le copertine sia di Martin sia di Terry Brooks, ma non ci sembrava adatto. Lavorava solo sul computer, faceva i primi 3d. Però, siccome ai tempi la tecnologia non permetteva di creare dei bei volti, tutti i personaggi erano con l'elmo o girati di schiena. A noi serviva che si vedesse il viso. Volevamo una cosa diversa. Con Barbieri abbiamo lavorato benissimo fino a *Le guerre del Mondo Emerso*, poi abbiamo dovuto cambiare perché ha iniziato a pubblicare libri di illustrazioni e aveva meno tempo da dedicarci. Ed era



tempo anche di rinnovare un po', come tutte le cose, in dodici anni si invecchia. Quindi abbiamo lavorato su una versione vagamente anticata con Corrado Vanelli, che ha disegnato le ultime copertine, quelle per gli Oscar bestsellers.

Tiriamo le somme: il successo di Licia Troisi è legato principalmente al suo linguaggio senza pretese, vicino al lettore, e poi?

Il linguaggio conta molto. Come ho già detto, Licia è stata uno spartiacque. È vero che Tolkien è stato influente, ma in realtà lei si ispira ai manga, ai libri contemporanei, a molte cose che ha fuso. Questo ha fatto sì che tutti ci ritrovassimo dei dettagli che non potevano lasciarci indifferenti, dal cartone animato al manga a Tolkien ma anche a Asimov, insomma c'è dentro di tutto... Poi c'è soprattutto il suo essere un'astrofisica, la sua conoscenza degli astri e dei pianeti; alcuni personaggi infatti traggono i loro nomi dalle stelle. È stata una somma di più fattori, la capacità dell'autrice, in primis, e anche il momento giusto.

...

Intervista a Paolo Barbieri

Come sono nate le copertine per «Nihal della Terra del Vento» (2004), «La missione di Sennar» (2004) e «Il talismano del potere» (2005) e come è nata quella della raccolta, con il primo piano di Nihal?

Le illustrazioni per i primi tre libri si sono sviluppate secondo un percorso classico: ho creato due o tre bozzetti per copertina, e il grafico e l'art director hanno scelto il disegno che ritenevano più adatto. In seguito ho realizzato le illustrazioni a colori su cartoncino tramite acrilico (in quel periodo lavoravo ancora con carta e pennelli). L'illustrazione del primo piano è stata concepita come idea a sé stante in cui mi concentravo proprio su Nihal. Alla casa editrice era piaciuta così tanto l'immagine della protagonista con quello strano «tatuaggio» in volto che,

«Alla casa editrice era piaciuta così tanto l'immagine della protagonista con quello strano **tatuaggio** in volto che, dopo qualche ritocco, si è tramutata nella copertina ufficiale.»

dopo qualche ritocco, si è tramutata nella copertina ufficiale. In seguito, con tutti gli incontri avuti con i fan in presentazioni o convention del fumetto, il primo piano è risultato tra le immagini più amate di tutte le cover fatte per il Mondo Emerso.

Sono state concepite tutte e quattro nello stesso momento o in tempi successivi?

No, in tempi successivi. Una copertina, un libro, nell'arco di alcuni anni.

Quando ha ideato le prime tre copertine era a conoscenza del fatto che Mondadori aveva intenzione di pubblicare il volume riunito, e che quindi avrebbe avuto bisogno di una nuova illustrazione? E se sì, questo ha influito come sui disegni?

No, non ne ero a conoscenza. Ogni illustrazione ha una storia unica, per cui è difficile stabilire a priori se questa subirà modifiche oppure no. Una volta che avevo terminato il disegno, ricordo piccole correzioni sui contrasti e sul colletto di Nihal, ma per il resto andava bene.

C'è un motivo particolare per cui alcune bozze proposte sono state scartate?

Il motivo per cui alcune bozze sono scartate risiede nell'esperienza dell'art director, che sa scegliere tra i bozzetti l'immagine che possa colpire di più il lettore.

Per la realizzazione delle copertine ha ricevuto suggerimenti o paletti da parte dell'autrice e/o di Mondadori oppure ha avuto carta bianca? Ha avuto la possibilità di leggere il libro o le sono stati inviati degli estratti significativi?

La casa editrice mi ha dato alcuni input: per alcune c'erano già idee chiare che io ho seguito (come la seconda della prima trilogia), per altre ho avuto più libertà. In genere, per realizzare le copertine, vengono sempre date descrizioni dei protagonisti o di alcuni momenti salienti del romanzo, dato che per l'illustratore sarebbe impossibile leggere ogni volta il libro di cui deve realizzare la cover. Per il resto mi affido al mio istinto. Sono cresciuto col fantasy e la fantascienza, per cui, nel tempo, ho sviluppato un mio mondo interiore che «materializzo» quando dipingo. Un mio disegno, una mia copertina, è proprio frutto di questo, vale a dire delle indicazioni ricevute e di una reinterpretazione frutto della mia esperienza e sensibilità.

«Sono cresciuto col fantasy e la fantascienza, per cui, nel tempo, ho sviluppato un mio mondo interiore che **materializzo** quando dipingo.»