

retabloid

luglio 2018



«La lettura è la Cenerentola della scuola.»
Giovanni Pacchiano

le interviste
Topipittori
Mauro Zucconi



Topipittori è una sopraffina casa editrice specializzata in libri illustrati per bambini e ragazzi nata a Milano nel 2004, fondata da Giovanna Zoboli e Paolo Canton.



Mauro Zucconi è nato a Piacenza e si è laureato in Filosofia. Nel 2003 ha aperto il blog Come diventare il mio cane che ha segnato l'inizio della sua carriera narrativa.

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
luglio 2018

Il copyright degli articoli e delle foto appartiene agli autori.

La foto di copertina è di Claudia Ortenzi.

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



ERANO CINQUE.
CINQUE COSÌ Malfatti.

Topipittori intervista

Da dove viene il vostro bellissimo nome?

Da un racconto scritto da Giovanna Zoboli nel 1985, il suo primo per ragazzi. *I topi pittori* era la storia stralunata di tre artistici roditori che conquistò il Premio Andersen – La baia delle favole nella categoria La controfiaba e venne pubblicato dalla rivista «Linus». Quando abbiamo fatto nascere la casa editrice, ci è parso che battezzarla con un nome che aveva già avuto fortuna fosse di buon auspicio. E così, *I topi pittori* sono diventati i Topipittori.

Com'era il vostro mondo prima del 2004?

Avevamo uno studio di comunicazione che lavorava per grandi clienti nel settore dell'informatica, della



finanza, del design e della grande distribuzione. Lavoravamo di meno, anche se con ritmi in genere molto serrati, e guadagnavamo di più. Però, oggi ci divertiamo molto di più, abbiamo a che fare con persone più interessanti e appassionate e facciamo, finalmente, quello che abbiamo sempre desiderato fare: libri con le figure.

Prima dei primi libri, quando progettavate la linea editoriale (non solo i titoli, ma anche il logo, il formato, la scelta della carta eccetera), in che modo volevate distinguervi? C'erano per esempio già editori pregiati come Orecchio acerbo, il Castoro...

Non siamo partiti con un piano editoriale, con uno studio di marketing, con un'analisi dettagliata della concorrenza. Siamo partiti dai libri: in libreria, in Italia, ce n'erano pochi che ci piacessero; all'estero ne vedevamo di più interessanti e innovativi. Abbiamo pensato che valesse la pena provare a farne

come sarebbero piaciuti a noi; e visto che le grandi case editrici con le quali eravamo in contatto non erano interessate a sviluppare il comparto degli albi illustrati, abbiamo fatto da soli. Siamo partiti anche con la consapevolezza che, se non avessimo trovato immediatamente una sponda internazionale per i nostri libri, saremmo rapidamente finiti a gambe per aria perché all'epoca il mercato nazionale degli albi illustrati era tutto da ricostruire. Per il nostro studio di comunicazione, collaboravamo con alcuni illustratori, ne abbiamo parlato con loro, abbiamo creato alcuni progetti, abbiamo fatto il giro delle sette chiese all'estero e, quando abbiamo ne abbiamo veduto uno, abbiamo preso il coraggio a due mani (anzi, quattro) e siamo partiti.

Quali sono gli editori di picture book stranieri che guardate con più ammirazione e che vi hanno magari anche influenzato?



Quando abbiamo cominciato, guardavamo con molta attenzione alla Francia, dove – negli anni Novanta – alcune case editrici avevano rivoluzionato l’albo illustrato. I nostri riferimenti erano Éditions de la Joie de Lire, Rouergue, MeMo, Éditions du Seuil. Guardavamo anche a qualche olandese, come Querido e De Eenhoorn, e con molta attenzione ai singoli libri che ci colpivano nelle fiere internazionali.

Oggi continuiamo ad ammirare la grande coerenza che si esprime nel lavoro di MeMo e di La Joie de Lire, ma osserviamo con molta attenzione anche il lavoro di singoli autori e illustratori e di case editrici come Planeta Tangerina, Fourmis Rouges,

ogni caso, quale che sia il modo, il libro nasce perché qualcuno ha una storia da raccontare e non può farne a meno. Certamente, questo qualcuno deve avere buone capacità tecniche, uno sguardo inedito e interessante, e la capacità di elaborare strumenti nuovi per l’interpretazione della realtà: insomma, deve darci la sensazione che quel progetto sia necessario per lo sviluppo del catalogo della casa editrice. E possa diventare necessario per chi lo leggerà.

Come scegliete i titoli stranieri?

Nello stesso modo: ci sono moltissimi libri che ci piacciono, ma sono pochissimi quelli che ci



Chronicle Books, coreani dal nome impossibile, Pato Logico, A buen paso. Ma è difficile indicare tutti quelli che seguiamo e che visitiamo nelle fiere internazionali.

Come nasce un libro italiano? Nasce prima la storia? Come avviene l'associazione scrittore-illustratore?

In genere, un libro nasce da un senso di urgenza e da uno stato di necessità. Può nascere in tutti i modi: possono venire prima le illustrazioni come il testo; può nascere già come progetto completo elaborato dagli autori o richiedere un immenso lavoro di progettazione e condivisione collettiva. Ma, in

sembrano necessari allo sviluppo del nostro dialogo con i lettori.

Giovanna, oltre a essere editore, è anche scrittrice e art director e ha firmato il primo libro della casa editrice, «Zoo segreto», insieme a Francesca Bazzurro. Ha disegnato anche il logo? Ci raccontate qualcosa dei vostri ruoli nella casa editrice?

Il logotipo della casa editrice è stato disegnato da Cristiana Valentini, che ci venne gentilmente prestata da Zoolibri. Giovanna, come hai detto, si occupa principalmente della parte creativa e della comunicazione; Paolo di quella produttiva,

«Siamo partiti con la consapevolezza che, se non avessimo trovato immediatamente una sponda internazionale per i nostri libri, saremmo rapidamente finiti a gambe per aria perché all'epoca il mercato nazionale degli albi illustrati era tutto da ricostruire.»

amministrativa e commerciale. Ma in buona sostanza, tutti fanno tutto e può capitare che sia Paolo a seguire gli autori per un certo progetto e Giovanna a parlare con un libraio o a fare una fattura. E, in ogni caso, le decisioni importanti vengono sempre prese di comune accordo.

In quanti siete in casa editrice? E quanti titoli pubblicate all'anno?

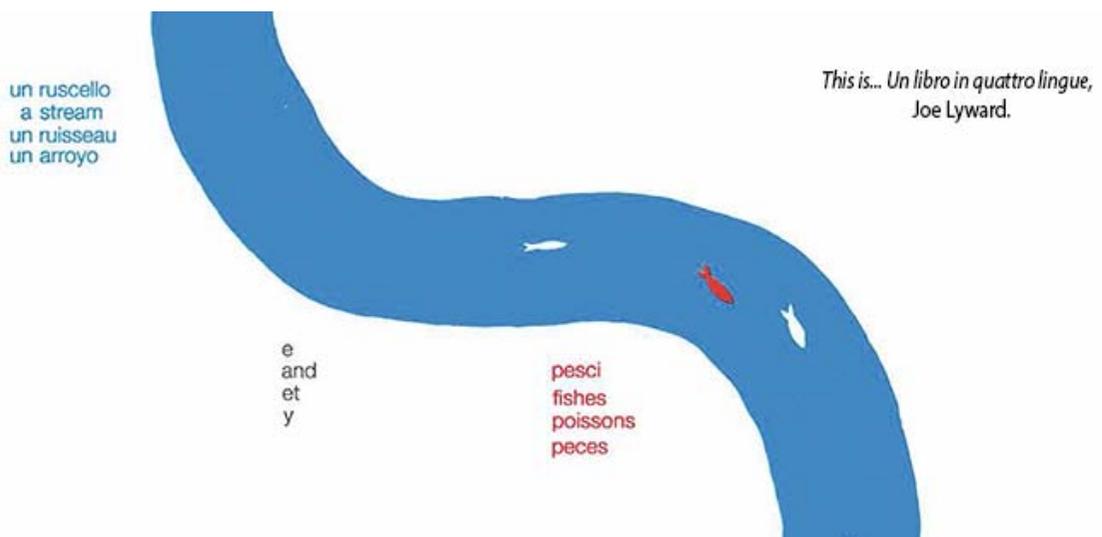
In casa editrice siamo tre e mezzo. Oltre ai soci fondatori, Giovanna Zoboli e Paolo Canton, c'è Lisa Topi che si occupa della compravendita di diritti e dell'ufficio stampa; e Anna Martinucci, grafica e redattrice freelance, che ci dedica metà del suo tempo.

C'è qualche rivista di narrazioni e illustrazioni in Italia che amate in particolar modo?

Ne seguiamo molte. Ma siamo particolarmente affezionati alla lettura di «**Hamelin**», perché ha un respiro ampio, approfondisce con molta perizia i temi sui quali si applica, ha collaboratori attenti e colti.

Che rapporto avete con le librerie? C'è un titolo in particolare che i librai consigliano ai bambini e ai ragazzi?

Da un punto di vista commerciale, il nostro rapporto con le librerie è mediato da un distributore (Ali) che nel corso di quindici anni ha fatto per noi un lavoro eccellente. Noi, per quanto possiamo, cerchiamo di sostenerli nelle loro attività culturali e di



«La costruzione di un lettore appassionato si fa con mattoni molto diversi fra loro.»



promozione della lettura, sia direttamente – contribuendo all’organizzazione di presentazioni, incontri, corsi, seminari e, perfino, di quella meravigliosa festa milanese del libro per ragazzi che si chiama Hai visto un re? – sia indirettamente, attraverso la realizzazione di strumenti di approfondimento e di studio, come il blog (che aggiorniamo con articoli riguardanti la cultura per l’infanzia in tutte le sue forme tre volte alla settimana) e il Catalogone. Non sappiamo se e cosa i librai consiglino: speriamo che consiglino il libro adatto al bambino che hanno di fronte, che sia pubblicato da noi o da qualsiasi altra casa editrice. La costruzione di un lettore appassionato si fa con mattoni molto diversi fra loro.

E il vostro best seller qual è?

Che cos’è un bambino? di Beatrice Alemagna, che dal 2008 a oggi ha venduto quarantamila copie in Italia, quasi duecentomila all’estero ed è stato tradotto in dodici lingue, dall’inglese al greco, dal giapponese al coreano.

Carl Cneut, *La voliera d'oro*.
Testo di Anna Castagnoli.



L'intervista

Topipittori

3

Gli articoli del mese

Il colore dei libri

Hanif Kureishi, «Robinson» di «la Repubblica», primo luglio 2018 11

Loro aprono, noi chiudiamo

Simonetta Fiori, «Robinson» di «la Repubblica», primo luglio 2018 13

Per la maturità non bastano le tesine: leggete più libri

Giovanni Pacchiano, «il Fatto Quotidiano», 3 luglio 2018 15

Leggere per piacere o leggere per dovere?

Anna Momigliano, «Studio», 3 luglio 2018 17

L'unico modo per salvarsi in un'era di conflitti è la complessità

Eugenio Cau, *ilfoglio.it*, 3 luglio 2018 19

La vittoria di Helena Janeczek allo Strega va oltre la letteratura

Igiaba Scego, «Internazionale», 6 luglio 2018 21

«Non dite che è un successo al femminile: ha vinto una scrittrice con la sua ricerca.»

Andrea Velardi, «Il Messaggero», 6 luglio 2018 24

Contro la letteratura di intrattenimento

Filippo La Porta, «Left», 6 luglio 2018 26

Qui batte di nuovo il cuore oscuro del Novecento

Gianluigi Simonetti, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 8 luglio 2018 28

Il momento lista libri delle vacanze? Dimostrate che li avete letti prima

Antonio Gurrado, «Il Foglio», 11 luglio 2018 30

Il mondo visto con gli occhi di Natalia Ginzburg

Roselina Salemi, «Io donna» del «Corriere della Sera», 14 luglio 2018 32

# <i>Dei nuovi bambini il web non sa niente</i>	
Simona Vinci, «Robinson» di «la Repubblica», 15 luglio 2018	34
# <i>L'innovatore conservatore</i>	
Alfonso Berardinelli, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 15 luglio 2018	37
# <i>Non è più tempo di stroncature</i>	
Carlo Ossola, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 15 luglio 2018	39
# <i>Il futuro del libro? Piccole librerie e tanta carta</i>	
Ettore Livini, «la Repubblica», 18 luglio 2018	41
# <i>Stroncatura di quello che loda le stroncature, ma non le ha mai fatte</i>	
Alfonso Berardinelli, «Il Foglio», 21 e 22 luglio 2018	43
# <i>Sfatare il mito del congiuntivo</i>	
Andrea Beltrama, «Studio», 23 luglio 2018	45
# <i>Il mondo salvato dai ragazzini immaginari</i>	
Michele Mari, «la Repubblica», 25 luglio 2018	47
# <i>Come la scuola può cambiarci la vita</i>	
Nicola Gardini, «Sette» del «Corriere della Sera», 26 luglio 2018	49
# <i>«Piccole donne», la doppia vita di Mrs Alcott</i>	
Melania Mazzucco, «la Repubblica», 27 luglio 2018	52
# <i>Hermione e le altre. Le «Piccole donne» hanno grandi eredi</i>	
Annachiara Sacchi, «Robinson» di «la Repubblica», 29 luglio 2018	55

Gli sfuggiti

# <i>Jack Frusciante è tornato col gruppo</i>	
Luca Valtorta, «Robinson» di «la Repubblica», 3 giugno 2018	58
# <i>Segugio delle parole</i>	
Ernesto Ferrero, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 24 giugno 2018	61

L'intervista

☰ Mauro Zucconi	64
-----------------	----

Hanif Kureishi

Il colore dei libri

«Robinson» di «la Repubblica», primo luglio 2018

Da Londra a New York grandi firme in rivolta contro romanzi troppo bianchi, tanto da spingere la Penguin a riservare «quote» alle minoranze

Lo scalpore appena suscitato dalla sensata e coraggiosa decisione della Penguin di «rispecchiare la varietà della società britannica» quanto ad assunzioni e scelte editoriali ha subito risvegliato i soliti sospetti, grossolani e semiciechi nei loro insistiti timori e tremori: tutti quelli convinti, cioè, che i concetti di «varietà» o «discriminazione positiva» porteranno alla diluizione della loro cultura. La loro stupidità e lo strepito delle loro patetiche lagne sarebbero ridicoli, se non costituissero una tragedia per la Gran Bretagna. Come atteggiamento è quasi autolesionistico, se vogliamo; e certamente meschino e antipatriottico. Tutti i settori in cui ho lavorato per gran parte della vita – cinema, televisione, teatro, editoria – sono sempre stati appannaggio quasi esclusivo di maschi bianchi di stampo Oxbridge, e perlopiù è ancora così. Questi signori e i loro sodali hanno beneficiato di secoli di discriminazione positiva, per non dire di peggio; il mondo è sempre stato a loro disposizione, e adesso credono di possederlo.

Alcuni di noi sono stati così fortunati da riuscire ad aprirsi un varco nel labirinto e a vivere d'arte; ma il viaggio è stato faticoso e spesso umiliante, credetemi. Molta la degnazione e molte le offese lungo il percorso, e ancora non è finita: da noi si continua a pretendere riconoscenza, malgrado i veri fortunati – non avendo mai dovuto lottare per nulla – siano

sempre stati quelli che comandano. E questi fortunati – così ricchi, potenti e privilegiati che neppure se ne accorgono – iniziano a rendersi conto di avere i giorni contati. Una volta, tra senso di superiorità e spocchiosa arroganza, riuscivano a intimidire chiunque; ora non più.

Diventare artisti non è mai stato facile, se si è circondati da razzismo, pregiudizio e supponenza, visibili e invisibili. Nei primi anni Novanta, subito dopo la pubblicazione di *Il Buddha delle periferie*, ricordo un'occasione in cui mi ritrovai con Salman Rushdie a chiederci come mai noi due fossimo gli unici non bianchi presenti; e anzi, gli unici non bianchi presenti più o meno ovunque, se si trattava di libri. Ed era così in tutta l'industria culturale; il primissimo produttore televisivo che conobbi mi chiese perché i miei personaggi dovessero per forza essere asiatici. «Fossero bianchi ci faremmo qualcosa» mi disse.

Non è una coincidenza, in quest'epoca di Brexit con la sua prospettiva rozza, ristretta e xenofoba, che la classe dominante e i suoi custodi temano una pluralità di voci democratiche provenienti da altri luoghi e vogliano zittirci a tutti i costi: muoiono dalla voglia di dirci fino a che punto siamo indegni di essere ascoltati. Ma dovrebbero tenere presente una cosa: avranno anche provato a chiudere la porta in faccia all'Europa, ai rifugiati e alle persone di



© Graham Rounthwaite

colore, ma non riusciranno a fermare il nuovo dentro la Gran Bretagna. Siamo rumorosi, insistenti e pieni di talento.

Quando nel 1984 mi presero da Faber&Faber, l'editor di narrativa era Robert McCrum. Lui ai tempi era molto impressionabile, e io pure: non vedevo l'ora di entrare nel suo elenco di autori, dato che pubblicava Kazuo Ishiguro, Milan Kundera, Josef Škvorecký, Peter Carey, Mario Vargas Llosa, Caryl Phillips, Paul Auster, Lorrie Moore, Danilo Kiš, Marilynne Robinson e Vikram Seth. Poco tempo prima Rushdie aveva vinto il Booker Prize per *I figli della mezzanotte* e quel capolavoro, con i suoi echi di Günter Grass e Gabriel García Márquez, tutt'a un tratto ci apparve come una grande opportunità.

Stava arrivando il mondo; un luogo che era stato angusto e sterile si stava aprendo. Questi libri ebbero molto successo: i lettori scoprirono di volerli, e oggi alla Penguin potrebbe accadere una cosa simile.

Non si tratta di un gesto che può essere fatto una volta sola; bisogna ripeterlo di continuo. La cultura britannica – unico motivo per voler vivere in questo paese – si è sempre nutrita di ribellione, cocciutaggine e anticonformismo. Dal pop al punk, da Vivienne Westwood, Damien Hirst, Zadie Smith e Kate Tempest; da Alexander McQueen al vincitore di Oscar Steve McQueen, sono sempre state le voci dei giovani e degli esclusi a dare alla cultura inglese la vivacità per cui è ammirata. È risaputo ovunque che nessun paese europeo può vantare il

capitale culturale britannico, e che per un artista non c'è posto più stimolante dove vivere. È qui che arte e mercato si incontrano: le opere di questi stessi artisti vendono in tutto il mondo.

La creatività inglese con cui sono cresciuto – nel pop e nella moda, nella poesia e nelle arti visive e narrative – è sempre sbocciata in luoghi diversi dal mainstream: dai club, dalle sottoculture gay, dalla classe operaia e dalla strada. Certo, molti suoi istigatori erano bianchi, ma non venivano dal ceto medio, classe sociale a cui, per come la vedo io, mancano la fantasia, l'audacia e il talento necessari a essere davvero sovversivi.

La verità è che la paura conservatrice davanti alle voci «altre» non si deve al timore che gli artisti esterni al mainstream manchino di talento e finiscano con il riempire gallerie d'arte e librerie di schifezze, ma che siano invece straordinariamente bravi: i conservatori dovranno mandar giù il fatto che, malgrado il successo degli artisti britannici, in giro c'è del talento autentico che l'egemonia culturale ha trascurato e avvilito, mediante la deliberata chiusura di scuole, mass media, università e mondo intellettuale a gente molto interessante.

È una bella notizia, che la razza padrona stia in ansia rispetto a chi dovrà stare a sentire. In questo terribile oggi della Brexit, che induce a riparare nel panico e nel nazionalismo proprio mentre la stessa cosa accade, in Europa è ora che gli artisti si facciano sentire e in specie quelli la cui voce è stata trascurata.

Nessuno sa come sarebbe una cultura più democratica e inclusiva; ma dare per scontato che sarebbe peggiore di quella attuale è un futile esercizio di onniscienza. Il tentativo dei reazionari di mettere a tacere questo o quello dimostra sia paura, sia stupidità; ma è troppo tardi. Ci faremo vivi molto presto. (Traduzione di Isabella Zani)

• • •

Simonetta Fiori, *Loro aprono, noi chiudiamo*, «Robinson» di «la Repubblica», primo luglio 2018

«Il progetto della Penguin di dare più spazio a minoranze diverse – culturali, sessuali o legate alla disabilità? Molto interessante sul piano simbolico, ma ho qualche dubbio sulla traduzione pratica.» Giuseppe Laterza interviene sulla politica del politicamente corretto annunciata dal più grande gruppo editoriale inglese.

Perché ha dei dubbi?

Prima voglio dire che l'iniziativa di Penguin Random House mi sembra importante come reazione alla Brexit, anche se non viene mai citata. Penguin non è solo un autorevole marchio editoriale, ma è un publisher autenticamente pop, ossia capace di formare una cultura popolare: non dimentichiamo che è stato l'editore che ha riempito con i suoi tascabili gli zaini dei soldati che partivano per la guerra.

Quindi capace di influenzare l'opinione pubblica?

Per questo l'iniziativa va vista con interesse, specialmente in un momento storico segnato da esclusioni e barriere alzate. Però mi vengono in mente alcune domande che rivolgerei ai miei colleghi inglesi.

Quali?

Mettere insieme tutte le minoranze non rischia di creare discriminazione? Assumere un redattore perché disabile o gay non rischia di etichettare quella persona mettendo nell'ombra le sue qualità professionali? Insomma, bisogna procedere con molta accortezza per evitare che nascano nuovi ghetti.

Il politicamente corretto rischia di rovesciarsi nel suo contrario?

Il politicamente corretto funziona se è un ideale regolativo, non una prescrizione normativa. Se ogni volta che faccio una collana mi preoccupa che ci siano voci femminili, questo è giusto. Ma se una norma mi impone che almeno il trenta per cento di quella collana sia fatta da donne, temo che diventi discriminazione.

Si è mai posto il problema degli autori gay?

No. Quando pubblico un libro non mi interrogo sulle preferenze sessuali di un autore. Non costituisce una questione. Se invece dovessi dargli una priorità in quanto omosessuale, mi chiedo se stia facendo realmente il bene dei gay o se non li stia riportando in un ghetto.

La formula di Penguin sembra difficilmente trasferibile nell'editoria italiana.

Nasce in un contesto culturale che è diverso dal nostro: a Londra il multiculturalismo si percepisce a occhio nudo. E diversa è anche la portata delle decisioni editoriali. Se pensiamo a questa parte di mondo come a una collina, loro stanno sopra e noi a mezza costa. In redazione, da Penguin, si possono permettere di guardarsi intorno e di selezionare le cose più interessanti sapendo che le loro scelte sono «universali»: uscire in lingua inglese, sotto quella sigla, significa arrivare subito nelle biblioteche giapponesi, indiane, statunitensi, in altre parole nel resto del mondo. Noi non abbiamo la stessa potenza.

Resta il tema mosso da Penguin: come favorire l'inclusione.

Sì, soprattutto nell'attuale passaggio politico. Gli editori hanno una responsabilità civile molto grande. Ma alle quote per le minoranze discriminate preferisco il lavoro nelle scuole. Quello è il luogo dove possiamo educarci a capire cosa sia l'inclusione. Sarebbe bello se nel prossimo anno scolastico ciascun editore italiano s'impegnasse a «adottare» dieci scuole, mandando nelle classi i propri autori per parlare di multiculturalismo. Noi quest'anno l'abbiamo fatto a Torino, Roma e Bari: è stata un'esperienza straordinaria.

Lei dice in sostanza: più che rivolgersi all'élite colta che legge libri, meglio fare educazione civile tra gli studenti.

In parte è così, ma senza trascurare il pubblico di lettori forti. È la ragione per cui a gennaio pubblicheremo *Politiche dell'inimicizia* di Achille Mbembe, un filosofo del Camerun che insegna alla Sorbonne. Nel mercato librario italiano non vedo molta produzione saggistica dedicata al tema dell'inclusione, mentre la narrativa è ricca di voci che provengono da ogni parte del mondo.

Però è vero che gli intellettuali neri li scopriamo quando insegnano nelle grandi università dell'Occidente, quindi dopo essere stati selezionati dal ceto accademico bianco.

Sì. Qui si misura il problema sollevato da Penguin quando insiste sulla necessità di promuovere seminari contro i pregiudizi. Con la differenza che nelle grandi università anglosassoni c'è una forte tradizione di multiculturalismo, mentre in Italia siamo tragicamente impreparati.

Si riferisce anche all'università?

Sì, come dicevo prima non c'è una grande produzione scientifica sull'argomento. Da noi è mancata una discussione pubblica su come si possa fare inclusione e non assimilazione, ossia come sia possibile chiedere il rispetto dei nostri valori fondamentali ma senza imporre l'azzeramento delle altrui identità: un processo possibile solo quando anche gli italiani sono disposti a cambiare sé stessi. Ed è questo vuoto culturale a spiegarci perché oggi siamo succubi di una retorica leghista che identifica l'immigrazione con i barconi e i poveri disgraziati e non con i cinque milioni di persone che vivono nella penisola.

Eppure vantiamo un'antica storia di integrazione.

Sì, tutta la storia italiana è storia di inclusione, pur tra drammi e difficoltà. E invece ci ritroviamo in un paese che chiude i porti con il consenso di tanti.

«Penguin è un publisher autenticamente pop, ossia capace di formare una cultura popolare.»

Giovanni Pacchiano

Per la maturità non bastano le tesine: leggete più libri

«il Fatto Quotidiano», 3 luglio 2018



La lettura nella scuola italiana: chi non legge alle medie finirà col non leggere anche al liceo, se non i testi canonici

Arrivano come sciami di cavallette, per gli orali della maturità, le cosiddette «tesine». Obbligatorie. Possibilmente multidisciplinari. Il che comporta sforzi di acrobazia non indifferenti per mettere insieme un motivo letterario e uno scientifico evitando tematiche scontate. Ma non importa: nell'era del nominalismo, sta a cuore solo che ci si riempia la bocca con il vocabolo: tesine, cioè quasi tesi, piccole tesi. Come fossero il rituale di ingresso all'università. E peccato che, davanti alla commissione, la discussione della tesina debba mantenersi fra i dieci minuti e il quarto d'ora al massimo. Dieci minuti, che volete che siano? Il tempo di un caffè.

E peccato che in genere gli studenti, anche se coscienti, portino una copia della tesina solo il giorno della prima prova. Ma non sempre accade così: a volte la presentano al momento degli orali. Da chiedersi, poi, se e in che momento i commissari le predette tesine le leggano. Nell'intervallo fra scritti e orali? Devono correggere collegialmente gli scritti, diamine! O un tot al giorno, a seconda delle sequenze dei candidati, durante gli orali, nei caldi pomeriggi estivi, al posto della pennichella? O non sarà che tutt'al più le sfogliano? Le leggiucchino qua e là? Non escludo che i più solerti se le leggano con scrupolo sottraendo tempo a un doveroso riposo, ma ho molti dubbi che la percentuale degli zelanti

sia alta. E peccato, infine (o fortuna, a seconda dei punti di vista), che, dato l'obbligo delle tesine, sulle bacheche on line si scateni ogni anno il mercato delle stesse.

Ovvio, se si agita il mercato vuole dire che la domanda c'è. Studenti universitari, laureati e professori, o semplicemente cultori di una materia, esperti e pseudoesperti, offrono tesine a gogò. I prezzi: da venti euro a trecento euro, a seconda della complessità del lavoro. Pagamento anticipato. E garanzia che il venditore non ceda la tesina anche a un altro studente della stessa classe, o magari della stessa scuola (si sa, le voci circolano). Perciò, la calda raccomandazione rivolta ai maturandi è che nella richiesta specifichino la classe e la scuola di provenienza. Per evitare un disagio ben peggiore di quello di due signore che arrivino a un party o avvenimento mondano o che altro con lo stesso identico vestito. Che obbrobrio, signora mia! Ma non basta: a volte le tesine, come i lasciti, si passano da parente a parente, o dall'amico che ha fatto la maturità l'anno prima all'amico che ora è di turno. Un'inchiesta del 2013 ipotizzava che il quaranta per cento degli studenti si servisse di tesine preconfezionate. Bella cifra.

Occorrerà tuttavia dire che, anche per i migliori, per quelli fra gli alunni che fanno da sé, magari con un aiutino o un aiutone da internet, dove, si

sa, gli articoli sono sempre mostruosamente precisi e attendibili (magari!), il tempo dedicato alle tesine rischia di essere sprecato. C'è di meglio da fare a scuola per la formazione culturale e umana dello studente? Certo che c'è di meglio. E che sarà mai? Una cosa molto semplice: leggere, leggere, leggere. Il 18,5 per cento dei maturandi di quest'anno ha scelto come tema il brano tratto da *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani. Scrittore immenso, a suo tempo stolidamente giudicato dalle neoavanguardie come la Liala del 1963. Ho esultato vedendo comparire il suo nome a un esame di maturità. Nondimeno, mi chiedo quanto senso abbia scegliere un brano narrativo decontestualizzato dal suo insieme. Certo, il discorso sulle leggi razziali ben si prestava a uno svolgimento. Ma in *Il giardino dei Finzi-Contini* c'è molto altro: la malinconia di chi, passata la soglia dei quarant'anni, si volta indietro guardando al passato. Lo strazio per un amore non corrisposto. Le ombre dei morti. Una figura

femminile affascinante e sfuggente, forse la più bella della letteratura italiana del secondo Novecento. Quanti di questo 18,5 per cento avevano già letto il romanzo? Non lo si saprà mai. Si sa, invece, che la lettura è la Cenerentola della scuola. Si sa che alla scuola media inferiore da anni è stato soppresso l'obbligo della lettura di un testo narrativo all'anno. E, in contrasto col parere espresso su «il Fatto Quotidiano» del 15 giugno scorso dalla scrittrice Robin Stevens, che «gli adulti dovrebbero consigliare libri divertenti» ai ragazzi, i più gettonati risultavano puntualmente *Arrivederci ragazzi*, di Louis Malle, e *L'amico ritrovato*, di Fred Uhlman, magnifici romanzi drammatici che coinvolgevano i giovani studenti. Chi non legge alle medie finirà col non leggere anche al liceo, se non i testi canonici, sempre quelli, *I promessi sposi* (un capolavoro ma indigeribile prima dell'età adulta) e i soliti Verga e Svevo. Il mio augurio è che i docenti trasmettano ai ragazzi la loro passione, se ce l'hanno, per i libri, e che ne parlino in classe: altro che tesine.



Anna Momigliano

Leggere per piacere o leggere per dovere?

«Studio», 3 luglio 2018

Secondo l'American Time Use Survey si legge sempre meno per il gusto di farlo ma si legge sempre di più tout court. Anche in Italia è così?

Non riesco a ricordare l'ultima volta che ho letto un libro. Ed è una cosa, me ne rendo conto, di cui dovrei vergognarmi. In fondo, se rabbriviamo, quando qualcuno ammette di non leggere, una ragione c'è. È capitato in questi giorni, quando il sottosegretario ai Beni culturali e al Turismo, la leghista Lucia Borgonzoni, ha ammesso di non leggere libri da due anni: «Leggo poco, studio sempre cose per lavoro,» si è scusata «l'ultima cosa che ho riletto per svago è *Il castello* di Kafka, tre anni fa». Era capitato esattamente un anno fa con Gentiloni, quando l'allora primo ministro aveva candidamente confessato, in un'intervista, che «a Palazzo Chigi non c'è tempo per leggere libri». Allora più di oggi, si alzò un polverone: che vergogna. Giuseppe Laterza, l'editore, scrisse una **lettera** aperta al premier, in cui ricordava che «non si legge solo nel tempo libero» e che «leggere libri è una necessità» soprattutto per chi è in posizioni di potere: «Come possiamo governare al meglio se non leggiamo i libri?».

Quello che chi si indigna davanti alle ammissioni di non-lettura spesso dimentica è che, alla domanda «qual è l'ultimo libro che hai letto?», il più delle volte le persone rispondono in base a qual è l'ultimo libro che hanno letto per puro diletto. In questo verrebbe da pensare che c'è qualcosa di malizioso nelle reazioni indignate: tra tutti proprio Laterza, che si

occupa di saggistica, avrebbe dovuto capire che cosa intendeva dire Gentiloni, e anche Borgonzoni, tocca ammettere, è stata piuttosto chiara: legge molto per lavoro, dice, e poco per piacere. Le due cose sono collegate? Anche io, tecnicamente, leggo molto: negli ultimi tempi, tra i due e i cinque libri al mese, cosa che, per strano che possa sembrare, fa di me una lettrice forte, visto che l'Istat categorizza così chiunque legga una dozzina di libri all'anno. Il fatto però è che leggere costituisce gran parte del mio lavoro: leggo soprattutto articoli (cazzate su cazzate, certo, però anche tante perle, anzi il consumo di longread fatti bene si prende una bella fetta del mio tempo) e leggo anche libri, perché c'entrano con quello di cui sto scrivendo, perché voglio recensirli, perché voglio sapere se è il caso di recensirli.

Il lato bello è che spesso mi capita di leggere libri che è davvero un piacere leggere: *Spifferi* di Letizia Muratori (l'ho letto con l'idea di recensirlo, ma poi l'ha fatto, mannaia a lui, Cristiano de Majo), *Minden* di Veronica Raimo (dovevo moderare un dibattito a «Studio alla Holden» con l'autrice) o *Abigail* di Magda Szabò, il classico ungherese uscito in Italia solo lo scorso anno, che lessi con l'idea di recensirlo, poi non ricordo perché non lo feci, ma da allora continuo a consigliarlo a tutti gli amici e conoscenti. Leggo per lavoro, cosa di per sé non brutta, e ho la



© Martin Parr

fortuna di avere un lavoro che mi permette di leggere anche, se non soprattutto, cose belle. Eppure. Eppure non è la stessa cosa rispetto a leggere per il solo piacere di leggere, che poi dovrebbe essere lo scopo primario della lettura. Quello, purtroppo, quasi **non ricordo** che cosa sia.

Io, per carità, mi trovo in una posizione particolare, non solo perché leggo molto per lavoro, ma anche perché ho poco tempo libero, visto che sono una mamma single e che faccio due lavori. Peraltro, il mio secondo lavoro, che è scrivere per giornali stranieri, mi impone di leggere cose radicalmente diverse da quelle che leggerei per «Studio» (per esempio, il mese scorso ho letto «Maledetta Mafia», l'autobiografia di una testimone di giustizia, per un articolo sul «Washington Post»), cosa che fa lievitare le ore dedicate alla lettura-per-lavoro e diminuire ulteriormente quelle dedicate alla lettura-per-piacere.

Però non sono un caso poi così isolato, infatti alcuni numeri fanno pensare che, in effetti, si legge sempre meno per piacere ma si legge sempre più tout court. Secondo la nuova edizione dell'American Time Use Survey, un report annuale pubblicato dal Bureau of Labor Statistics che si riferisce a come gli americani impiegano il loro tempo, negli ultimi quindici anni è calato il numero di americani che leggono per il gusto di leggere. Ma secondo un **articolo** dell'«Atlantic», pubblicato nel 2014 citando varie statistiche, il numero di americani che non leggono tout court è in costante calo dagli anni Settanta. Mi chiedo se lo stesso non si possa dire anche per gli italiani. Che io sappia, le statistiche nostrane non distinguono tra lettura-per-lavoro e lettura-per-piacere, proprio come gli indignados di cui si parlava all'inizio. Fanno male. Perché a volte leggiamo di meno anche quando leggiamo di più.

Eugenio Cau

L'unico modo per salvarsi in un'era di conflitti è la complessità

ilfoglio.it, 3 luglio 2018



L'opinione pubblica non è razionale come vorremmo, ma c'è una soluzione psicologica. La complessità è contagiosa e ha una funzione terapeutica

Il giornalismo si trova in una condizione simile a quella delle scienze economiche negli anni Sessanta del secolo scorso, ed è incapace di rispondere alla grave crisi – politica, ideologica, morale – che l'Occidente affronta in questi anni. Come gli economisti sessant'anni fa, i giornalisti sono convinti che il mondo dell'informazione sia regolato da principi di coerenza e rigore logico e che i lettori/spettatori – l'opinione pubblica – siano attori logici all'interno di un contesto razionale. Sono convinti, per esempio, che se un articolo di giornale descrive in maniera inoppugnabile un fatto veritiero – per esempio: i vaccini non provocano danni alla salute dei bambini – questo sarà accettato come tale, e i lettori si comporteranno di conseguenza, vaccinando i propri figli. Quando questi presunti attori razionali si comportano in modo contrario a questi principi, i giornalisti rimangono peccati e delusi: com'è possibile che la maggioranza della popolazione voti candidati politici contrari ai vaccini? Il mio articolo era così chiaro!

Gli economisti hanno avuto bisogno di due psicologi – Daniel Kahneman e Amos Tversky, il primo ha vinto il Nobel per l'economia, il secondo è morto prima di poterlo ricevere – per capire che gli esseri umani non sono attori razionali e preferiscono seguire le loro intuizioni, anche quando sono sbagliate. I

giornalisti oggi hanno bisogno della stessa presa di consapevolezza, ha scritto Amanda Ripley, esperta di giornalismo che scrive per «The Atlantic», in un articolo molto lungo e molto condiviso on line pubblicato qualche giorno fa su Medium.

Ripley parte dalla constatazione che il giornalismo sembra aver perso le qualità che lo hanno distinto nel corso del secolo scorso: autorevolezza presso il pubblico e capacità di comprendere il presente. La società è sempre più divisa e sempre più arrabbiata, l'Occidente si è frammentato in tribù che si odiano l'una con l'altra, e l'informazione sembra incapace di svolgere il suo ruolo. Il problema è che ci troviamo in un'epoca di «conflitti intrattabili», termine mutuato dalla psicologia che indica quei momenti in cui uno scontro su un tema fondamentale è talmente incancrenito da essere visto come irrisolvibile. Davanti a un conflitto intrattabile, sia esso politico, religioso, etico, il nostro cervello reagisce diversamente da una normale discussione. Ogni argomento che contesta la nostra posizione, per quanto logico, è una minaccia, ogni argomento favorevole è un colpo di genio, la tribù avversaria è una massa di decerebrati. Questo stato di allerta minacciosa inibisce alcuni elementi fondamentali della convivenza umana – e del buon giornalismo – come la curiosità e l'empatia, e più il conflitto va avanti più la nostra

«I giornalisti preferiscono coerenza e semplificazione, ma un articolo coerente, anche quando è spiegato bene, è una deformazione della realtà dannosa in quest'epoca di conflitti. L'unico modo per salvarsi è arricchire una storia di complessità.»

posizione sembra ovvia, quella degli avversari folle e criminale.

Il problema è questo: non c'è niente che il giornalismo tradizionale possa fare per risolvere un conflitto intrattabile. Nessuna *long read* ben documentata sui vaccini smuoverà la coscienza di un antivaccinista. Perfino il classico dei classici del giornalismo anglosassone, l'articolo che contiene entrambe le opinioni (pro e contro i vaccini) non servirà a niente: ciascuna tribù leggerà quello che vuole leggere. Come risolvere questo dilemma? Ripley ha parlato con decine di psicologi, giornalisti ed esperti, e ha concluso che c'è un solo modo per spezzare il conflitto: la complessità.

La giornalista ha assistito a un esperimento della Columbia University in cui due persone che hanno opinioni completamente diverse su un tema fondamentale (esempio: l'immigrazione) sono costrette a stare venti minuti chiuse in una stanza e a stilare un documento congiunto sul tema. Quasi sempre queste discussioni finiscono in maniera disastrosa. Ma i ricercatori si sono accorti che le cose cambiano se i due soggetti dell'esperimento prima di entrare nella stanza leggono un articolo complesso, empatico e ricco di sfumature su un altro tema divisivo, anche se non c'entra niente (esempio: l'aborto). Dopo aver letto argomentazioni ragionevoli e moderate, le due persone sono più pronte a formulare loro stesse

argomentazioni ragionevoli e moderate, anche se cambia il tema della discussione. La complessità è contagiosa e ha una funzione terapeutica.

Questo è il problema del giornalismo di oggi: la complessità, quella vera, non entra quasi mai negli articoli e nei servizi. I giornalisti preferiscono coerenza e semplificazione, ma un articolo coerente, anche quando è spiegato bene, è una deformazione della realtà dannosa in quest'epoca di conflitti. L'unico modo per salvarsi è arricchire una storia di complessità – non quella farlocca di chi dà due versioni su un tema, ma quella di chi cerca le motivazioni con empatia. Ripley impiega decine di pagine a consigliare tecniche per farlo, divise per punti: amplificare le contraddizioni all'interno di un argomento, ampliare il punto di vista, trovare il modo di arrivare alle motivazioni profonde delle persone, ascoltare di più, provocare contatti tra le tribù, contrastare con attenzione il «bias di conferma», quel meccanismo psicologico che ci spinge ad allinearci con le idee simili alle nostre. Qui però vogliamo sottolineare un ultimo punto di interesse: la paura e la rabbia vendono copie e fanno audience, ma gli studiosi hanno dimostrato che ancora più forte della paura è la sensazione di sollievo e speranza che nasce quando si rompe un conflitto intrattabile e le persone riguadagnano fiducia. La gente preferisce aver fiducia piuttosto che aver paura. C'è un mercato da sfruttare.

«La **società** è sempre più divisa e sempre più arrabbiata, l'**informazione** sembra incapace di svolgere il suo ruolo.»

Igiaba Scego

La vittoria di Helena Janeczek allo Strega va oltre la letteratura

«Internazionale», 6 luglio 2018

Una riflessione della scrittrice Scego e l'intervista a Janeczek, vincitrice dello Strega dopo quindici anni che non si imponeva una donna

«Di italiano ho: un figlio, un passaporto, un codice fiscale.» Così scriveva tempo fa Helena Janeczek, vincitrice della settantaduesima edizione del premio Strega, assegnato a Roma il 5 luglio. Il suo romanzo, *La ragazza con la Leica* (Guanda), è stato un successo di pubblico e critica fin dall'uscita, nell'autunno 2017. La protagonista del romanzo è la fotografa Gerda Taro, che ci fa l'occholino dalla copertina. Una meteora nella vita di chi l'ha amata, compagna e «inventrice» di Robert Capa. Janeczek è riuscita a mescolare una storia fatta di anarchici e sognatori con la sapienza di chi sa che a volte la vita sa essere brutta, sporca e cattiva. Attraverso Taro rianoda i fili di un secolo breve che ci ha lasciato tante questioni aperte.

Il giudizio sul romanzo è stato unanime. Ha vinto il libro giusto. Quello che ha saputo interpretare le angosce contemporanee, raccontandoci una storia esemplare del passato, dove la lotta antifascista non è stata solo la lotta di un singolo, ma di una collettività internazionale, che in Spagna si è ritrovata e si è guardata negli occhi con orgoglio e anche con sgomento. Con questo libro, l'autrice ha anche rotto il famoso tetto di cristallo: era infatti da quindici anni che una donna non vinceva il premio Strega. Ma c'è dell'altro nella vittoria di Janeczek, ed è legato al suo cognome, che non è quello vero della sua famiglia.

Quello si è perso nel caos che si è verificato alla fine della Seconda guerra mondiale. Le guerre, le migrazioni, le catastrofi che l'essere umano si infligge costringono le persone a lasciare le loro case, a cambiare identità, a mutare orizzonti, a buttar via i sogni e spesso anche i cognomi. Ed ecco che il destino che ci fa nascere con un nome (e un paese) decide di disfare tutto e ci si ritrova all'improvviso con qualcosa che non è mai stato nostro, un cognome del tutto sconosciuto.

Un passato doloroso

È successo a molti emigranti italiani, ebrei, irlandesi, ungheresi a Ellis Island, negli Stati Uniti. E succede ancora ai siriani, ai somali, agli eritrei, ai bangladesi negli uffici dell'anagrafe italiani, da Verona a Brindisi, passando per Roma e Milano.

I genitori di Helena Janeczek provenivano direttamente dall'indicibile, dal campo di concentramento per eccellenza, da Auschwitz. Con un cognome falso, la famiglia ebreo-polacca dell'autrice è andata avanti, ricreando una vita, un futuro, delle nuove abitudini. Janeczek è cresciuta all'ombra di tutto questo in una Monaco di Baviera dove le tracce del nazismo erano e sono ancora evidenti. È lì che si trovano la casa di Hitler – che oggi ospita un conservatorio –, la piazza delle adunate e delle braccia tese. Ma la sua

vita nella città tedesca è stata anche quella di una ragazza normalissima, che andava a scuola e sognava l'amore e i fiori come tutte.

Tuttavia, a casa la musica era un'altra. È lì che Janeczek ha fatto la sua prima esperienza con il vuoto. Chi sopravvive all'indicibile, come i suoi genitori, spesso non ama ricordare la catastrofe che ha lacerato il proprio corpo e la propria anima. Si tende, ed è umano, ad andare avanti. A non rivangare un passato troppo doloroso. Ed ecco che chi vive accanto a chi sopravvive deve abituarsi al vuoto, al silenzio, al non detto che ricopre fatalmente le pareti del cuore. Il vuoto riempie tutto. Ed è quel vuoto uno dei motivi (di certo non il solo) che ha spinto Janeczek a scrivere.

In famiglia (e lei lo racconta benissimo nei suoi libri, soprattutto nell'intenso memoir *Lezioni di tenebra*), la tendenza era quella di prendere le distanze da tutto. Si prendevano le distanze dallo yiddish per abbracciare il tedesco, si prendevano le distanze dalla propria memoria, dai dolori, dalle tradizioni e dall'ebraismo. Ed è questo allontanamento volontario che ha portato l'autrice a riflettere sulle contraddizioni personali e collettive che hanno caratterizzato il Novecento, un secolo che non ha voluto raccontarsi la verità fino in fondo.

È stata la scrittura a farle trovare un ancoraggio nel mare dei non detti. Una scrittura che all'inizio ha avuto il suono caustico e preciso della lingua tedesca, un po' madre e un po' matrigna. È nel tedesco di Johann Wolfgang von Goethe e di Elias Canetti che l'autrice esordisce. E all'inizio è stata la poesia a soggiogarla. La prosa arriverà dopo e avrà il suo compimento in un'altra lingua. Helena Janeczek diventa scrittrice quando abbraccia e fa suo l'italiano musicale e rumoroso al tempo stesso.

La scelta dell'italiano

Nel 1983 si trasferisce nell'Italia del Nord. Ed è qui che la lingua di Dante, Boccaccio, Calvino,

«Il vuoto **riempie** tutto.»

Morante, la illumina e le dà la possibilità di trovare un terreno neutro dove è più facile svelarsi. Non è la sua lingua madre, ma è in italiano che Janeczek vuole comunicare prima di tutto con gli italiani che ha intorno e poi alla sua anima migrante che non solo si è spostata da un paese all'altro, ma ha migrato anche da una lingua all'altra.

Ed è questa migrazione linguistica che fa della sua vittoria allo Strega una vittoria storica non solo per lei, ma per il paese. È la prima volta che la letteratura italiana è così dichiaratamente multiculturale. Lo è sempre stata, ma non si è mai raccontata in questo modo. Pensiamo solo al padre dell'italiano, Alessandro Manzoni. Anche lui in fondo ha scritto il suo capolavoro, *I promessi sposi*, in una lingua non sua. È in un'Italia non ancora unita, che l'autore decide di risciacquare i panni in Arno. Ma nessuno a scuola ci ha mai detto che l'italiano che sceglie è una lingua che maneggia con una certa fatica. Per lui è una lingua straniera. Ha più familiarità con il francese, è quella la sua lingua del cuore. Ma la sua è una scelta politica, scrivere in italiano gli permette di dare una lingua scritta a sé stesso e all'Italia che verrà.

Naturalmente, non c'è stato solo lui. Basta pensare alle influenze mitteleuropee di Svevo, al dialettismo esasperato di Gadda o alla lingua di frontiera di Boris Pahor. E sfogliando le pagine di un qualsiasi manuale di letteratura scopriamo quanto il multiculturalismo sia una cifra della letteratura italiana.

Altre lingue, altri mondi

La vittoria di Janeczek lo svela ancora una volta e mette al centro quello che il mainstream per tanto tempo non ha voluto vedere, ignorando le tante autrici e i tanti autori che scrivono partendo da altre lingue e da altri mondi.

Scrittrici e scrittori come Amara Lakhous, Cristina Ali Farah, Gabriella Kuruvilla, Gezim Hajdari, Laila Wadia, Gabriella Ghermandi, Tahar Lamri, Karim Metref. Tutti loro si sono fatti carico delle contraddizioni delle loro mille migrazioni e lingue. Sono passati dall'arabo al torinese, dall'indiano al



triestino. C'è tra loro chi è nato in Italia e le sue origini le ritrova nel lessico familiare e chi invece come Janeczke ha fatto una scelta rigorosa e coraggiosa, quella di scrivere in una lingua piccola e grandissima insieme. Una lingua grande perché dotata di una superba tradizione letteraria, ma piccola perché ha un mercato letterario ristretto. Non è una scelta ovvia, quella di scrivere in italiano. Si sceglie un orizzonte, una musicalità, un percorso di vita. Di certo non si sceglie il mercato dei libri che contano, che ormai parla solo l'inglese di Manhattan o di Soho. È una scelta letteraria e politica.

La vittoria di *La ragazza con la Leica* sfida un'Italia che ha sempre più paura di chi è considerato erroneamente diverso o estraneo. E svela un paese che nonostante i proclami razzisti e di chiusura è cambiato e cambierà sempre di più. Perché ci sono,

e non da oggi, scrittori e scrittrici come Janeczke che già mescolano mondi e aprono frontiere, perché sono essi stessi frontiere aperte, da attraversare mille e mille volte, in lungo e in largo. In un certo senso la vittoria dell'autrice è anche la vittoria di un mondo che non ha paura del futuro. Di un mondo che sa mettersi in fondo è quello il destino delle persone. La vittoria del suo libro è qualcosa che svecchia la letteratura italiana e la decolonializza. E forse, spingerà molte case editrici a cercare altri autori meticcii, giovani e giovanissimi.

Siamo tutti figlie e figli di migrazioni, nessuno escluso Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, Iosif Brodskij, Kahlil Gibran, Nancy Huston, Ha Jin, Ágota Kristóf, Nadeem Aslam, Najat El Hachmi, Aga Lesiewicz, Téa Obreht: sono tante le autrici e gli

«Siamo tutti figlie e figli di migrazioni, nessuno escluso. Si abitano più lingue, più mondi. Si abitano più anime. La vittoria di Helena Janeczek ce lo conferma.»

autori che hanno scelto una nuova lingua, un nuovo orizzonte. Si scrive con il dizionario aperto a fianco, come racconta la Kristóf in *L'analfabeta*. La scrittura diventa così un processo di doppia creazione, qualcosa che fa spuntare una lingua nell'alveo di un'altra, come spiega bene la poeta indiana Sujata Bhatt.

Helena Janeczek, che ha preso la cittadinanza italiana da poco tempo, è una scrittrice *ius soli*, scrive per diritto di suolo. Anzi, ancora meglio, Janeczek è una scrittrice – passatemi il gioco – *ius linguae*. Ed è strabiliante che abbia vinto in tempi in cui l'oscurantismo domina in politica.

L'Italia è una terra di meticci. Qui ci sono passati tutti: arabi, normanni, francesi, austriaci. Basta vedere le facce delle persone lungo la penisola per capire quanta diversità alberghi nel paese, quanto la diversità sia normalità. Eppure lo stato ha sempre fatto fatica ad accettarla. Fin dall'unità, è stata costruita una bianchezza esasperata, quasi timorosa. Non è un caso che nel manifesto della razza, i fascisti non sapessero come giustificare gli etruschi nel proprio albero genealogico. Gli etruschi così meticci, così orientali erano un problema per il fascismo. Come giustificarli nella costruzione di una storia basata su una purezza mai esistita?

Siamo tutti figlie e figli di migrazioni, nessuno escluso. Si abitano più lingue, più mondi. Si abitano più anime. La vittoria di Helena Janeczek ce lo conferma. Al Ninfeo di Villa Giulia ha vinto il meticcio a lungo negato. Quello di un'autrice meticciosa, mobile e prensile come una liana. Una scrittrice che ci ha insegnato e ci insegna a non aver paura, perché *vivir con miedo es cómo vivir a medias* («vivere con la paura è come vivere a metà») come dice un proverbio spagnolo.

Farei un torto all'autrice dicendo che il suo libro è un antidoto alla retorica di Salvini. Probabilmente lo è. Ma non è questo il punto. La sua vittoria è qualcosa di immensamente più grande. L'autrice sa rovesciare con una frase l'enfasi della tristezza che impera in questa Italia del cambiamento, che non solo non cambia niente, ma condanna il paese a un immobilismo fatto di odio, razzismo e diffidenza. La vittoria di Janeczek ci dice che l'Italia può cambiare, se solo lo desidera. Dalla letteratura è arrivato un segnale. Ora sta a tutti noi seguirlo.

...

Andrea Velardi, «*Non dite che è un successo al femminile: ha vinto una scrittrice con la sua ricerca*», «Il Messaggero», 6 luglio 2018

Allora, come festeggia?

Non lo so. Ancora non ci credo.

Dedica il premio a qualcuno?

Sì, certo. Il professor Mancarella, l'uomo che da piccola – quando ho iniziato a frequentare l'Italia con i miei genitori – mi ha fatto scoprire Gadda, Montale, Dante. Il primo che ho letto è stato Salgari. Devo a lui, che è mancato quest'anno, se sono qui. È lui che mi ha fatto scoprire la generosità italiana.

Quali sono i suoi riferimenti?

Sono legata a Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, e poi anche a scrittori uomini come Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust. Tra i miei libri del cuore ci sono *Gita al faro* della Woolf e *Vicino al cuore selvaggio* della brasiliana Clarice Lispector. Ma voglio ricordare

«Premi come lo Strega sono un emblema simbolico, ma non vince il femminile, ma una scrittrice con la sua **singularità** e la sua **ricerca**.»

anche le scrittrici italiane: Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Annamaria Ortese, Fabrizia Ramondino.

Cita autori che intrecciano narrazione alla psicologia.
Sì. Sono scrittori che cercano un equilibrio tra romanzo sociale e romanzo di interiorità. Ritorno sulla scrittura al femminile per dire che non è un tema letterario, ma storico-sociale, è un banale discorso di riconoscimento, di affermazione, di pari opportunità. Per questo premi come lo Strega sono un emblema simbolico, ma non vince il femminile, ma una scrittrice con la sua singularità e la sua ricerca. «Femminile» sa sempre di stereotipo da costola d'Adamo, al maschile tutto è neutro, al femminile tutto sembra un'eccezione alla regola.

Le radici ebraico-polacca e tedesca apre al cosmopolitismo di «La ragazza con la Leica», a una capacità peculiare di intrecciare spazi ed epoche.

Questa cifra mi corrisponde. Cosmopolita è una parola bellissima, se connessa a un certo stradicamento, a quella esperienza di svari spaesamenti, prima e dopo la Seconda guerra mondiale, che racconto nel libro nel segno del ricordo luminoso di Gerda Taro. Io ho questo stato di appartenenze multiple, mi viene quasi istintivo riproporlo nella scrittura. Ma tutto lo scenario della guerra spagnola è internazionale, come emerge nei resoconti dell'epoca.

Il romanzo è costruito attorno alla singularità di Gerda e di coloro che l'hanno amata?

Sì, certamente. Io lavoro molto sul nesso storia e memoria, volevo evitare la biografia romanzata, anche rispetto alla storia di amore con Robert Capa. Ho raccontato Gerda come la donna che ha avuto più amori e non ha mai chiuso nessuna relazione. Per questo occorre elaborare le ferite, i traumi, il lutto che sopravvivono coralmemente in una grande famiglia di personaggi.

«Da quando hai visto quella foto, ti incanti a guardarli. **Sembrano felici, e sono giovani, come si addice agli eroi.** Belli non potresti dirlo ma neanche negarlo, e comunque non appaiono eroici per nulla. Colpa della risata che chiude i loro occhi e mette a nudo i denti, un riso non fotogenico ma così schietto da renderli stupendi.»

Filippo La Porta

Contro la letteratura di intrattenimento

«Left», 6 luglio 2018

Colloquio con Gianluigi Simonetti sulla produzione letteraria degli ultimi decenni. Uno sguardo critico sui linguaggi votati al divertimento

La letteratura circostante (Il Mulino) di Gianluigi Simonetti è una accuratissima mappa della letteratura degli ultimi decenni, che soprattutto registra una mutazione della letteratura stessa: costretta a confrontarsi con linguaggi estetici votati al divertimento, basati su velocità e ibridazione, orientata sull'autore come personaggio spettacolare (meglio se giovane e outsider), ormai stilisticamente distaccata dalla tradizione del Novecento. In particolare ritengo centrale la categoria qui introdotta di «nobile intrattenimento» (per Simonetti alcuni titoli di Giordano, Gramellini, Mazzantini e Di Pietrantonio). Riflette in pieno il nuovo pubblico, la middle class alfabetizzata, il ceto riflessivo che vuole sempre degustare un aroma di cultura, avere la citazione multiuso, ansioso di sentirsi più moderno e più intelligente. Senza concedere a determinismi sociologici credo che questo pubblico sia responsabile della metamorfosi della letteratura. Oggi può capitare di sentire qualcuno dire che *Se questo è un uomo* è «intragante». Si consuma come intrattenimento anche ciò che non è nato come mero intrattenimento (dai testi sapienziali ai romanzi disturbanti). La letteratura (così come l'arte), un tempo sovversiva, viene depotenziata in blocco, e diventa status symbol e ornamento. A Simonetti ho rivolto alcune domande. *Va bene, la narrativa attuale si è distaccata dal Novecento, però l'elenco dei premi strega degli anni Settanta e*

Ottanta è imbarazzante – una narrativa esangue, priva di energia! – e oggi ci sono almeno quattro o cinque scrittori italiani collocabili dentro una tradizione letteraria forte (Doninelli, Piersanti, Veronesi, Mari...). Non idealizziamo un po' il passato prossimo letterario? Personalmente non mi sento di idealizzarlo. Continuano a uscire libri belli o bellissimi, a un ritmo non troppo diverso da quello al quale uscivano negli anni Ottanta e Novanta. Il punto è che la letteratura italiana degli ultimi decenni, nel suo complesso (e salvo parecchie importanti eccezioni), mi pare stilisticamente e linguisticamente in uscita dalla tradizione del Novecento – da quella che io chiamo «letteratura di una volta». Quella letteratura non era certo tutta bella, proprio come quella di oggi non è tutta da buttare; ma si tratta – appunto – di idee di letteratura e tecniche espressive in gran parte differenti. Il mio libro cerca di identificare e descrivere queste differenze.

Prendi le distanze, all'inizio, dalla critica del «mi piace» e «non mi piace». Eppure il giudizio di gusto (che qui faccio coincidere con il giudizio di valore), certo legato alla mia esperienza soggettiva, è un'indispensabile guida e strumento di conoscenza, mica scatta alla fine dell'analisi: leggendo Baricco e Mazzantini sento subito che «non mi piacciono» e così cerco di capire perché (poi aspiro kantianamente a una soggettività tendenzialmente universale).

In realtà il mio libro, sia pure tra le righe, è pieno di giudizi di valore. Però non li antepone mai alla lettura diretta dei testi e alle esigenze della ricostruzione del periodo di cui si occupa. In altri termini, parlo di tante opere che non mi piacciono, accanto a molte che invece mi piacciono, nella convinzione che le une e le altre siano utili per scrivere una storia delle forme letterarie degli ultimi trent'anni. Al semplice lettore il gusto può bastare, ma lo studioso ha tutto da guadagnare se cerca di comprendere anche quei fenomeni che come lettore non apprezza. La mediocrità va analizzata e capita proprio come va capita la bellezza – soprattutto oggi che la mediocrità sta diventando una categoria estetica decisiva.

A volte i criteri di giudizio affiorano, ma non sarebbe meglio esplicitarli? Per indicare la letteratura alta parli di coerenza strutturale, profondità, elaborazione stilistica, e contraponi alla letteratura di una volta («conoscitiva») quella di oggi («emotiva»). Criteri un po' generici. Lo stile di Kafka è piuttosto lineare, la struttura di «L'uomo senza qualità» non è coerentissima, Borges finge – magistralmente – di essere profondo ma spesso non lo è... e per Céline una frase che non dà emozione non vale nulla. Non è importante esplicitare i criteri di giudizio perché come ho detto non è sui giudizi di valore che il libro si fonda. Coerenza strutturale, profondità, elaborazione stilistica mi sembrano qualità di ogni grande opera letteraria moderna, ma questo non vuol certo dire che tutte le grandi opere siano fatte allo stesso modo; cambiano le articolazioni interne e le strategie formali, ma nella letteratura in senso forte, coerente e profondo (fermo restando che la coerenza può esprimersi attraverso l'incompletezza, la stilizzazione nella sgrammaticatura, la profondità nei paradossi eccetera). A parte questo, è chiaro che l'obiettivo di ogni opera d'arte è quello di emozionare conoscendo, o di conoscere emozionando; ma mentre nella modernità otto-novecentesca in primo piano è stato a lungo l'aspetto pedagogico e critico della letteratura, da un certo punto in poi l'aspetto emotivo ha preso il sopravvento. Questo ha cambiato anche la percezione

dei lettori, specialmente dei più giovani: oggi alla letteratura chiediamo sempre men spesso conoscenza di ciò che non sappiamo, sempre più spesso una qualche forma di nobile intrattenimento.

Quale la via d'uscita per la letteratura? O rinunciare a inseguire i linguaggi audiovisivi sul loro terreno (velocità, spettacolarità, svago) – tanto lì si è perdenti – e dedicarsi a un lavoro sullo stile, entro una scrittura diversa dalla fiction (più diaristica), o invece raccogliere la sfida sul piano dello storytelling e dimostrare che niente come la parola scritta può descrivere e raccontare bene qualcosa (ed evocare assai più dell'immagine).

In entrambi i modi, suppongo. E in altri che forse ancora non immaginiamo.

Alla fine della introduzione c'è una sorprendente torsione antiapocalittica: può darsi che un domani la grande letteratura rinascerà sotto «nuove etichette». E se la stessa tradizione culturale si ritrovasse in forme spiazzate e in luoghi non deputati?

No, io credo che la letteratura resti una forma di conoscenza specifica e non surrogabile; non riesco a metterla sullo stesso piano di altri saperi, e tantomeno di altri «oggetti», culturali o no. Concordo invece sul fatto che possiamo sforzarci di trovare frammenti di arte letteraria «in luoghi non deputati», cioè dove non ci aspetteremmo di trovarli: per esempio in scritture che non eravamo più abituati a considerare letterarie, come il racconto storico, il saggio psicanalitico, l'inchiesta...

Bene indicare i segnali di involuzione, il primato del marketing e del best seller, la riduzione a letteratura a consumo chic e autoconferma, ma forse non dovremmo mai escludere che un singolo lettore – il lettore come individuo, che orwellianamente può ribellarsi alla peggiore distopia – anche non particolarmente colto e aggiornato, possa invece incontrare, casualmente, un'opera letteraria, e risvegliarne all'improvviso nella propria esperienza il nucleo ustionante di verità?

Non possiamo e non dobbiamo escluderlo. I libri che scriviamo sono dedicati a quel lettore.

Gianluigi Simonetti

Qui batte di nuovo il cuore oscuro del Novecento

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 8 luglio 2018



Il libro di Janeczek vincitore dello Strega è in linea con il gusto letterario attuale secondo Simonetti: la cultura come bene-rifugio

E così *La ragazza con la Leica*, di Helena Janeczek, ha vinto lo Strega 2018, nel sollievo generale dei mass media: perché una scrittrice torna a vincere dopo quindici anni, e perché la pubblica Guanda, a spezzare il monopolio dei grandi marchi. Sollievo senza stupore: nello scegliere la cinquina i giurati avevano messo le mani avanti identificando ben tre finaliste, tutte legate a editori medi o piccoli. Stavolta i veri outsider erano paradossalmente i maschi Balzano e D'Amicis, editi entrambi dalle major: rovesciamento che va nel senso di quell'operazione di sviluppo della platea dei votanti, a scopi di maggior trasparenza, voluta negli ultimi anni dalla Fondazione Bellonci, che organizza il premio.

Ciò che allora veramente stupisce, di questa edizione, non è il risultato finale, ma le solidarietà tra le opere finaliste; o almeno di quattro su cinque, perché *Il gioco* di D'Amicis meriterebbe un discorso a parte. Janeczek, Levi, Balzano e Petri gnani orbitano tutti intorno al cuore oscuro del Novecento, quello del totalitarismo fascista; la regressione cronologica però non ha scopo evasivo, al contrario si vuole impegnata e tutta rivolta al presente: chi parla delle leggi razziali del '38 allude ai migranti di oggi, chi racconta la guerra civile spagnola pensa alle difficoltà del nostro multiculturalismo, chi si interroga sulla «grande opera» della diga di Curon strizza l'occhio

ai No Tav eccetera. Si descrive il fascismo di ieri sottintendendo il fascismo di oggi; il vero tema comune è un'identità culturale minacciata da una forza oppressiva. Espulsa dalla politica, la cultura di sinistra si rifugia nell'estetica: forse per questo i protagonisti di questi libri sono tutti eroi o eroine, di grande tempra intellettuale e civile. Ne deriva, sul piano strutturale, uno schema morale ricorrente, per cui i buoni sono buoni, i cattivi cattivi; con esiti appaganti sul piano emotivo, ma certo ben poco romanzeschi (se si interpreta il romanzo come novel, meccanismo di smascheramento del quotidiano e analisi impietosa del sé). E infatti, nessuno di questi quattro libri si identifica in pieno col tradizionale romanzo d'invenzione, preferendo collocarsi dalla parte della «storia vera»: biografia romanzata (Petri gnani e Janeczek), reinvenzione di una vicenda familiare (Levi), trasfigurazione delle vicissitudini di una comunità (Balzano). A questa trasversale passione del vero corrisponde innanzitutto una comune ossessione documentaria, che spinge ad allegare alle parole – quasi a rinvigorirle – una quantità variabile ma rilevante di testimonianze, attestati, mappe, disegni, foto d'epoca. Poi, e quasi per conseguenza, un primato innegabile della peripezia sullo stile: tutte le opere in questione puntano molto sull'energia e sul fascino della cronaca che hanno deciso di

«È davvero così **straordinario** un risultato che da un lato premia gli esclusi di sempre, ma dall'altro, sul piano dello stile, conferma molte delle tendenze narrative degli ultimi anni?»

affabulare – sia un percorso biografico o un episodio della storia – senza preoccuparsi troppo di come lo raccontano. In questo, lo Strega funziona come documento di un gusto storicamente determinato, che è il nostro: sempre meno sensibile alle sottigliezze della forma, sempre più bisognoso di realtà (a compensare un eccesso di finzione), di moralità solida (a bilanciare la perdita di certezze politiche), di cultura come bene-rifugio (a confermare che «la bellezza vincerà sempre», come ha annunciato Janeczek alla consegna premio).

Se le cose stanno così – e stanno così anche al Campiello, dove è finita in cinquina insieme a Janeczek anche Rosella Postorino col suo libro sulla vera storia delle assaggiatrici di Hitler – è naturale che a vincere lo Strega sia stato *La ragazza con la Leica*, che più scaltramente degli altri quattro incarna questo ideale che definirei di «non fiction novel integrato». Integrato politicamente, quando difende valori non negoziabili di cui oggi si torna a parlare (il femminismo, l'antifascismo, l'antisemitismo); integrato in senso figurale, quando si affida alle immagini glamour (le belle foto di Taro e di Capa, in gran parte allegri ritratti di coppia); integrato anche culturalmente, quando sceglie una prospettiva globale, muovendo le sue pedine romantiche e cool fra Parigi e gli Usa, Barcellona e Roma, Madrid e Napoli.

Purtroppo non è il miglior romanzo di Janeczek, né il suo più sincero, nonostante l'intensa ricerca d'archivio: spesso subentra l'effetto «prospettiva Nevskij», che Tommaso Labranca descrisse analizzando una famosa canzone di Battiato (e che qui più opportunamente potremmo chiamare «effetto Alexanderplatz»): «Una sorta di Salone internazionale dell'intellettuale perseguitato», con qualche cliché sentimentale, molto *name dropping* e troppa conversazione brillante cosmopolita. Proprio il livello della lingua, tradisce un che di adulterato: per esempio nei numerosi dialoghi in francese, che contengono errori non giustificati narrativamente («J'ais un message pour Bob»). A parlare sono spesso profughi tedeschi, d'accordo, ma perché commettono strani italianismi («un cognac c'est mieux pour dormir d'une tisane»)?

Dettagli. La questione più importante ci riporta all'inizio: è davvero così straordinario un risultato che da un lato premia gli esclusi di sempre, ma dall'altro, sul piano dello stile, conferma molte delle tendenze narrative degli ultimi anni? Alla distinzione fra scrittrici e scrittori e fra grandi e piccole case editrici aggiungerei quella fra romanzo come sfida alla coscienza del lettore e romanzo come «nobile intrattenimento». Quest'ultimo ha vinto stavolta. L'anno scorso invece pure.

«Lo Strega funziona come **documento di un gusto storicamente determinato**, che è il nostro: sempre meno sensibile alle sottigliezze della forma, sempre più bisognoso di realtà, di moralità solida, di cultura come bene-rifugio.»

Antonio Gurrado

Il momento lista libri delle vacanze? Dimostrate che li avete letti prima

«Il Foglio», 11 luglio 2018

Danni della teoria del buon selvaggio applicata agli studenti: credere che leggere renda persone migliori. Chiunque lavori nell'editoria sa che non è così

Dopo Natale è questa la settimana più grave per le librerie, che vengono invase da clienti poco avvezzi a maneggiare quei parallelepipedi esposti sugli scaffali. Per giunta agiscono per procura, genitori di ragazzi ai quali sono stati assegnati i libri per le vacanze e che, dopo una vana ricerca della vecchia edizione economica del solito Calvino o del solito Erich Fromm, si sono arresi alla necessità di spingersi in libreria e agire. Tendono a non acquistare questi libri on line per due motivi. Anzitutto gli studenti sono per natura conservatori e, anche quando viene adottata l'edizione on line di un manuale, lo comprano comunque in cartaceo ritenendolo formato più consono alla serietà dell'apprendimento (poi magari non lo aprono mai); le liste di letture obbligatorie, tavole della legge di quei prof che hanno usato i cinquecento euro di buono scuola per il tablet o la playstation, vengono intuitivamente associati all'editoria scolastica e fanno la fine dei manuali. Acquistati con ansia, fruiti malvolentieri, dimenticati subito e odiati per sempre.

L'acquisto di persona è prediletto altresì nella malcelata speranza che il libraio dissuada l'avventore proponendogli di convertire la quota preventivata in investimento per quadernetti snob, segnalibri luminescenti, teli mare con citazioni da classici mai letti o derrate al bar della libreria. Tutti elementi che il

cliente occasionale percepisce non come succedanei bensì integrati alla vendita di libri, posti sullo stesso livello dunque destinati a soppiantarli in quanto più ameni: davvero è persuasa, la folla di genitori accorsa a comprare lo stesso saggio coatto (con incongrua impennata delle vendite di Marc Bloch o di Edmund de Waal a Lampugnano ma non a Lorenteggio), che la libreria ideale sarebbe priva di libri ma dotata di ogni altra merce che favorisca o encomi la lettura.

Si fa tuttavia strada, supportata quest'anno da voci autorevoli, l'idea di ribellarsi e di non assecondare le liste estive; anzi, poiché gli intellettuali fingono di parlare agli alunni per parlare meglio ai professori, l'idea di non assegnare affatto libri per le vacanze. Saranno i ragazzi, richiamati dal magnetismo culturale dei codici Isbn, a saccheggiare le librerie spinti dall'inedita libertà di leggere senza vincoli; è la teoria del buon selvaggio applicata all'analfabetismo. Si basa tuttavia sullo stesso errore fondativo dell'assegnazione delle liste: credere che leggere renda persone migliori. Chiunque lavori nell'editoria sa che non è così. Mentre però l'obbligata lettura sotto il solleone si basa sul concetto di miglioramento di sé attraverso il sacrificio, attraverso la rinuncia a pallone e calippo in favore di Saviano e Rovelli, il monitore ribellista è convinto che gli alunni siano già

persone migliori dentro di sé; solo che non l'hanno ancora scoperto e lasciarli allo stato brado fra gli scaffali li porterà a estrinsecare, leggendo, questa vocazione che le liste obbligatorie soffocherebbero. La vittima di tutto ciò è il canone. Entrambe queste posizioni presuppongono una selezione arbitraria, affidata a gusti e frustrazioni del docente oppure ai capricci dello studente, del tutto irrispettosa dell'evidenza che alcuni libri sono più importanti di altri – non perché più belli o più educativi ma perché imprescindibili. Si può anche odiare Shakespeare o Dostoevskij ma solo dopo averlo letto. Una scuola però che tende all'appiattimento delle competenze non ama stabilire gerarchie necessarie, quindi gli studenti crescono nella certezza che leggere sia un compito edificante vincolato alla stramberia dei singoli professori, o che Antonio Dikele Distefano valga tanto quanto Proust perché entrambi parlano d'amore e l'importante è leggere, non importa cosa. Balle. La soluzione è non assegnare nessun libro

«L'obbligata lettura sotto il solleone si basa sul concetto di miglioramento di sé attraverso il sacrificio, attraverso la rinuncia a pallone e calippo in favore di Saviano e Rovelli.»

per l'estate ma, durante l'anno scolastico, quando si studiano i lacerti di questo o quell'autore canonico in ogni campo, spiegarlo dando per scontato che qualsiasi adulto ne abbia già letto ogni pagina, con la stessa ineluttabilità con cui ha sostenuto l'esame per la patente. I ragazzi si vergogneranno e qualcuno approfitterà della lunga estate per rimediare; certo non tutti, ma la scuola serve a creare qualche colto o a mantenere tutti mezzi ignoranti?



Roselina Salemi

Il mondo visto con gli occhi di Natalia Ginzburg

«Io donna» del «Corriere della Sera», 14 luglio 2018

Volto dell'antifascismo, opinionista battagliera, editor intelligente e implacabile, austera come una suora laica. L'avventura umana di una libera pensatrice

Il 14 luglio del 1916 a Palermo, in via Libertà 101, alle sei del mattino, ultima, dopo tre fratelli e una sorella, nasce una bambina. La chiamano Natalia, come la protagonista di *Guerra e pace*. Segno zodiacale: Cancro. Sole in congiunzione dell'ascendente (ancora Cancro) insieme a una folla di pianeti: Mercurio, Venere e Plutone. La Luna è in Capricorno, Giove nel Toro, Marte in Vergine. Natalia Ginzburg amava farsi leggere le carte e non disdegnava gli oroscopi. Glieli faceva Cesare Garboli, squisito saggista e grande amico. Era passionale e impulsiva, pigra e infantile. Era l'opinionista battagliera, l'editor intelligente e implacabile, capelli corti, senza messa in piega, mai un filo di trucco. Una suora laica. Occhi neri, pungenti, femminili. Sandra Petri, autrice della ricca e maniacale (in senso buono) biografia *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg* (Neri Pozza), in cinquina allo Strega, si è immersa in profondità nella vita della scrittrice. Ha visitato le case che l'hanno vista passare, a Palermo, a Torino, a Roma. Ha sbirciato dalle sue finestre, ha cercato di guardare con i suoi occhi, di collegare le parole scritte alle cose e alle persone che ha incontrato, amato, perduto. Chi non conosce Natalia Ginzburg troverà nella sua avventura umana – è passata al Grande Sonno nel 1991 – un pezzo di storia: l'antifascismo torinese, gli intellettuali (Italo Calvino, Cesare Pavese, Giulio

Einaudi, Giacomo Debenedetti, Alberto Moravia, Elsa Morante) convinti che dalla cultura potesse nascere una società migliore, il rapporto complicato con la politica. È profetica quando parla dell'Italia: «È un paese pronto a piegarsi ai peggiori governi. È un paese dove tutto funziona male, come si sa. È un paese dove regna il disordine, il cinismo, l'incompetenza, la confusione. E tuttavia, per le strade, si sente circolare l'intelligenza, come un vivido sangue».

La mamma di Natalia, Lidia Tanzi, era cattolica, il papà, Giuseppe Levi, ebreo triestino, era uno scienziato (tra i suoi allievi, Rita Levi Montalcini): lui severo, lei allegra, appassionata d'arte e di musica. Erano diversi eppure ugualmente anticonformisti. Il libero pensiero respirato in casa ha reso Natalia ciò che è: non soltanto l'autrice di un romanzo-mito, *Lessico famigliare* (premio Strega 1963) dove racconta la quotidianità eccezionale e normale, gli arresti, le torture, l'antisemitismo, il suicidio di Cesare Pavese, ma la prima e unica donna di potere nell'editoria di quegli anni. Alle riunioni della casa editrice Einaudi, ogni mercoledì, parla poco, ma tutti la ascoltano. Come Pasolini, è spiazzante: eletta in parlamento nelle liste del Pci (Enrico Berlinguer aveva tanto insistito) nel 1988, su «l'Unità» difende il crocifisso nelle scuole «perché ci rappresenta tutti». Ha poca simpatia per le scrittrici. Salvo eccezioni, «non riescono a liberarsi dei



sentimenti». Scopre molto presto chi è e che cosa vuole essere. Tra i sedici e i diciassette anni scrive in un giornalino fatto a mano con l'amica Bianca Debenedetti una dichiarazione di poetica alla quale resterà fedele: «Dire la verità. Solo così nasce l'opera d'arte». Il primo racconto, «I bambini», esce quando è appena diciottenne. Precoce, decisa, incontra Leone Ginzburg e sul momento non le piace. A Oriana Fallaci racconterà: «Era, questo Ginzburg, tutto nerissimo e brutto, aveva ventiquattr'anni ma ne dimostrava molti di più, serio e accigliato com'era». Leone, libero docente di letteratura russa, è colto, saggio, impetuoso, frequenta i salotti buoni, ma lei è confusa e recalcitrante. Non sa se lo ama. Quando lo arrestano, si interroga sull'importanza della loro storia, gli scrive in carcere, eppure non offre grandi spiegazioni neanche a Oriana Fallaci: «E poi, poi niente. Poi Leone uscì e noi ci sposammo». Era il 1938. Certo, la vita non è facile. Arrivano le leggi razziali, per loro c'è il confino. Si trasferiscono tutti a Pizzoli, in Abruzzo, Natalia, Leone e i tre bambini, Andrea, Carlo e Alessandra. Lì scrive *La strada che va in città*, costretta a usare lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte.

Quando tornano a Roma, nel 1943, Leone finisce in carcere a Regina Coeli, accusato di editoria clandestina. Non uscirà mai: torturato, lasciato morire. Lei piange con una poesia: «Sollevasti il lenzuolo per guardare il suo viso, / ti chinasti a baciarlo con gesto consueto. / Ma era l'ultima volta...». È allora che decide di continuare a firmarsi Ginzburg, anche se si risposerà nel 1950 con Antonio Baldini, professore di letteratura inglese, e avrà altri due figli, Susanna e Antonio. Perché resti qualcosa di Leone nella memoria collettiva. Sa come si dimenticano presto gli eroi. Guardiania dei ricordi, a loro i suoi libri più famosi: *Tutti i nostri ieri*, *Valentino*, *Sagittario*, *Le voci della sera*, *Cinque romanzi brevi*, *Le piccole virtù* e *Lessico familiare*. Pezzetti d'infanzia, amore, dolore. Ma c'è dell'altro. Questa corsara, all'apparenza prevedibile, rigorosa, sincera, riesce a scrivere undici commedie allegre/tristi con donne che chiacchierano o sono assenti (e parlano gli uomini). Una per tutte, legata indissolubilmente alla versione cinematografica con Monica Vitti: *Ti ho sposato per allegria*. Ironica, leggera, garbatamente sovversiva. Proprio come lei.

Simona Vinci

Dei nuovi bambini il web non sa niente

«Robinson» di «la Repubblica», 15 luglio 2018

Quando uscì, nell'autunno di venti anni fa, fu un caso editoriale. Vinci torna a riflettere sul suo primo libro. Cosa sappiamo dei bambini, ora che c'è internet?

È cominciato tutto d'estate. Andavo lì, nel piazzale davanti a quel nuovo condominio affacciato sui campi a Granarolo, poco fuori Bologna, e non c'era mai nessuno: le macchine parcheggiate, il canto dei grilli, si vedeva la notte intera con le stelle e la luna. Avevo questa visione, nella testa, di una bambina ancora piccola, massimo dieci anni, con anфиrosi ai piedi, la vedevo di spalle e la sentivo cantare. Era come se in quel canto si potesse sentire tutta l'innocenza perduta, ferita, presa a botte, calpestata e schiantata del mondo intero.

Dei bambini non si sa niente è il mio primo libro, è stato pubblicato nel settembre del 1997 e da allora mi ha perseguitata in senso positivo e negativo allo stesso tempo. È stato un caso editoriale, ha ricevuto elogi sperticati e critiche feroci, è stato tradotto in moltissimi paesi (Germania, Francia, Inghilterra, Stati Uniti, Giappone, persino Cina, anche se in Cina è stato ritirato dalle librerie immediatamente). I «miei» bambini mi hanno portata in giro per il mondo. Mi hanno fatto conoscere persone, mi hanno sbattuta sulle pagine dei giornali come una giovane scrittrice di talento, come una perversa e cinica manipolatrice di storie, tutto e il contrario di tutto. Giovane lo ero davvero, e inesperta, e ingenua, ma quei bambini li ho sempre difesi e amati. Ancora adesso qualcuno mi chiede se riscriverei quel libro. Lo riscriverei, certo.

Prima, c'erano stati molti quaderni di carta ecologica riciclata marrone, rosa e azzurra sui quali avevo incollato fotografie che ritraevano bambini. Fotografie di Sally Mann, perlopiù. Una fotografa americana che nel 1992 aveva pubblicato un libro per Aperture, *Immediate Family*, che aveva fatto gridare allo scandalo per l'uso che secondo i suoi detrattori veniva fatto dei corpi impuberi dei tre figli della Mann, due bambine e un bambino. Le foto, in bianco e nero, sembrano anticate o addirittura fuori del tempo: lastre di collodio umido immerse in una soluzione ai nitrati d'argento. In realtà raccontano la storia di una famiglia, di uno Stato del Sud, la Virginia, delle estati, raccontano l'infanzia com'è: poetica, fragile, spaventosa, erotica, dolce e crudele. Sguardi in camera, abbracci, baci, sangue dal naso, la normalità dei corpi che condividono lo spazio, l'aria e le emozioni. Il tempo, quello infinito dell'infanzia che però finisce e non tornerà mai più. Tra queste immagini, una in particolare mi aveva colpita al punto da ossessionarmi: è intitolata *Fallen Child*, è del 1989 e mostra una bambina riversa su un prato, gli occhi chiusi, i lunghi capelli boccoluti che si confondono col terreno, la schiena nuda e pallida coperta di fili d'erba tagliata. Sembra morta, invece sta dormendo. Mi pareva che le fotografie di Sally Mann andassero nella stessa direzione in cui

volevo andare io raccontando la storia di un gruppo di bambini, di un'estate di scoperte che hanno a che fare con i corpi, e con i sentimenti che dal corpo scaturiscono, di un deragliare improvviso che trasforma l'eden sognato in una tragedia irreparabile. Volevo parlare del trauma che è crescere, di cosa significhi perdere l'innocenza nel modo peggiore. Volevo andare a vedere come uno sguardo adulto può inquinare, anche in assenza – perché gli adulti, con la loro morale giudicante, nel libro non appaiono mai e se

lascivi, tette, peli, poco altro. La pornografia che cominciava a girare negli anni Novanta era tutta un'altra storia: c'era violenza, c'era sopraffazione, c'era soprattutto una grande attrazione per le perversioni. Cosa poteva succedere se materiale di quel genere fosse finito in mano e sotto gli occhi di un gruppo di ragazzini, quasi tutti ancora bambini, che proprio in quel momento stanno giocando a esplorare reciprocamente i loro corpi? Quanto quella violenza poteva influenzarli?



appaiono lo fanno tagliati, senza testa, come nelle strisce dei Peanuts – l'immaginazione dei bambini. Quando ho cominciato a scrivere il racconto che poi sarebbe diventato il romanzo, avevo trovato una serie di articoli che parlavano di snuff movies e di pornografia violenta e mi ero fatta una domanda, ricordando gli infiniti accenni (perlopiù maschili) alla scoperta del sesso attraverso le riviste pornografiche o i Vhs di padri o zii. Cose tipo «Playboy» o «Playmen», al massimo «Le ore»: donne nude, sguardi

I giochi erotici finiti male sono sempre esistiti, probabilmente, ma oggi, vent'anni dopo quel libro, con la diffusione di internet, la pornografia è diventata un alimento costitutivo della dieta di quasi tutti. Ogni tipo di perversione è classificata nelle infinite *categories* che si trovano su qualunque sito di video porno. Se dovessi riscrivere oggi quella storia, i ragazzini non avrebbero riviste porno, ma uno smartphone o un tablet e sarebbe anche peggio di allora, perché non solo le immagini del mondo

adulto entrerebbero nell'eden, ma quelle dell'eden privato dei bambini uscirebbero in tempo reale.

Sex dating, selfie e video intimi scambiati tra amici sono diffusissimi tra gli adolescenti e molte ricerche indicano che l'età di questi scambi si è abbassata sempre più: spesso si comincia a undici anni. Capita che la vergogna per aver acconsentito a condividere un selfie erotico, poi scambiato tra decine di persone, anche adulti, porti ragazze e ragazzi a conseguenze molto gravi, talvolta fatali, come purtroppo la cronaca ci ha dimostrato e ci dimostra.

«Brutalized», «raped», «destroyed», «she deserves it», «the bitch», «the slave»: queste sono solo alcune delle categorie che si trovano nei siti di porno accessibili a tutti: brutalizzata, violentata, distrutta, se lo merita, la troia, la schiava.

Cosa succede nella testa di un ragazzino (e di una ragazzina) che entra in contatto con i suoi impulsi sessuali attraverso roba come questa? Non si tratta di banale moralismo, e invocare la censura a poco serve, ma un fatto è certo: la maturità sessuale non coincide con quella emotiva. Il ragazzino che strappa via la coda alla lucertola, o chiede alla compagna di tirarsi giù le mutande per guardare com'è fatta sotto, non è lo stesso che si abitua a confondere il sesso con la tortura o è condizionato dall'esibizione di grandi performance sessuali e dall'idea che le donne siano tutte disponibili e se non lo sono te le puoi prendere con la forza.

Nel romanzo, il personaggio di Mirko, il ragazzo più grande che porta riviste pornografiche e spinge il gruppo a giochi sempre più violenti, è in realtà

«Sembra che sia passato un sacco di tempo. Quando pensa a quei giorni, Martina pensa: quando ero piccola, però era solo due mesi fa. Era l'inizio dell'estate.»

una vittima. Per lui, più che una esperienza di erotismo, quel che si consuma nel capannone in mezzo ai campi è un esercizio di potere. Non può esercitarlo a scuola, sulla famiglia, sulle ragazze della sua età, ma su quei bambini più piccoli sì. È così che il bisogno naturale di sentirsi potenti, forti, importanti, che può essere luminosa e giusta affermazione di sé, assume una luce nera, quasi diabolica. C'è la fatalità dell'esistenza, in questo romanzo, certo, ma c'è anche la colpa di un mondo adulto che non sa ascoltare, vedere, educare, che iperprotegge e idealizza, ma non sa come accostarsi ai territori scabrosi della sessualità, alle ansie, alle paure profonde. Non lo sa fare per sé, figuriamoci per i bambini.



Alfonso Berardinelli

L'innovatore conservatore

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 15 luglio 2018



Un ritratto di Manganelli, scrittore iperletterario, autogeno e idiosincratico, ma anche un infaticabile e appassionato recensore e critico

La saggistica attuale è in metamorfosi. Uno dei sintomi più immediatamente evidenti è il passaggio dalla forma classica del saggio (misura breve condensata e divagante, stilisticamente suggestiva) alla forma e alla misura del libro, del trattato, o più precisamente della ricerca di tipo accademico. In una cultura come quella di oggi, in cui tutti gli intellettuali sono docenti universitari, la forma tradizionalmente breve e personalizzata del saggio non sembra più né editorialmente utile né culturalmente tollerabile: non è ritenuta «scientifica», non attendibile né convincente. Perché lo sia, un saggio deve passare dalle dieci o venti pagine alle cento o duecento, con note e bibliografia finale. Così il genere saggio (monologo, discorso, lettera, diario, conversazione) è sostituito o dominato dal genere «tesi di dottorato» o «titolo per concorsi a cattedra». La pratica del saggio tradizionale è concessa solo a romanzieri e poeti. Lo scrittore di saggi si estingue se non indossa la divisa dello «studioso».

Dopo aver pubblicato, anni fa, quattro volumi di recensioni e articoli di Giorgio Caproni, ora l'editore Nino Aragno pubblica un volume di settecento pagine che raccoglie gli articoli e i saggi di Giorgio Manganelli, «lettore indefesso e topo di biblioteca» (secondo il titolo della prefazione di Lietta Manganelli) oltre che narratore di talento e stile

inconfondibili. Un vero saggista vecchia maniera. Come seduttore e fascinatore letterario, Manganelli ha fatto strage. I suoi cultori, fan, adoratori e devoti sono schiere. La sua prossimità al Gruppo 63 o neoavanguardia italiana però non gli ha giovato. Altro che avanguardista o sperimentalista: Manganelli, come innovatore, è un conservatore. È un eccellente, brillantissimo e tipico «prosatore d'arte», genere che in Italia ha avuto i suoi maestri in Emilio Cecchi, Mario Praz, Tomasi di Lampedusa. Era stimato da Calvino proprio per questo: anglofilia, curiosità onnivora, gusto innato per la perfezione stravagante e sorprendente della scrittura. Con un difetto, direi, che nella sua narrativa è fin troppo presente: la passione per l'ossimoro, per l'accostamento delizioso degli opposti, fra atrocità e squisitezze, candori e astuzie. È con questo stile stilizzante che Manganelli ha creato il proprio personaggio di scrittore, un carattere, quasi una maschera, che gli permette di recitare la verità con un tono di voce che suona contraffatto ma lo è perché aiuta a vedere le cose da prospettive insolite e imprevedute.

Si sarà capito che diffido, ho sempre un po' diffidato di Manganelli, soprattutto della sua formula «letteratura come menzogna», che può essere bene intesa ma più spesso è malintesa. Il rapporto fra arte (qualunque arte) e verità è una lotta al buio in cui la

«Personalmente, credo che la critica sia semplicemente letteratura sulla letteratura.»

nuda verità può diventare falsità e l'apparente deformazione o parzialità indica, rivela, suggerisce verità diverse, inafferrabili al raziocinio e al senso comune. Che Manganelli amasse stravaganza e singolarità è più che evidente, basta leggere una sua sola pagina per capirlo. Ma è quasi paradossale che uno scrittore iperletterario, autogeno e idiosincratice come lui sia stato anche un infaticabile, eccellente, appassionato recensore e critico: un uomo, cioè, capace e interessato a entrare nella testa di una quantità di altri scrittori. Per questo, leggendo qua e là il maestoso e prezioso *Non sparate sul recensore*, ho avuto l'impressione di scoprire il Manganelli che preferisco: il più inaspettato perché meno concentrato sul proprio stile, sulle proprie coazioni inventive e i suoi virtuosismi retorici. Nelle recensioni è piuttosto in azione l'intelligenza di Manganelli, la sua curiosità e mobilità di viaggiatore mentale (essendo stato, del resto, anche un ottimo scrittore di viaggi geografici). D'altro lato, in un'arte umile e in una forma letteraria minore come quella della recensione Manganelli resta sé stesso e lo sa bene quando formula la sua convinzione: «Personalmente, credo che la critica sia semplicemente letteratura sulla letteratura». E poi: «Recensire è scrivere; magari più come Esopo o Fedro che come Tolstoj». Nella nota che conclude il volume, è l'altro curatore, Michele Farina, a soffermarsi su «alcuni pensieri sull'arte di recensire» che compaiono in un gruppo di articoli scritti da Manganelli un anno prima di morire. Qui però, teorizzando fantasiosamente su sé stesso, Manganelli cede al suo istinto di puntiglioso provocatore.

Parla positivamente delle distrazioni e degli errori interpretativi del recensore per polemizzare ancora una volta sul rapporto (per lui un non-rapporto) fra scrittura e realtà. Di nuovo salta fuori testardamente «la letteratura come menzogna», quando scrive: «Pensare, capire, sentire; ma davvero? E non piuttosto fantasticare, “noncapire”?».

Ecco, è proprio vero: a Manganelli piace mentire, anche su di sé, come recensore e critico. Recensendo e leggendo una quantità di autori e in particolare i suoi preferiti (Poe, Stevenson, Orwell, Anderson, James), in verità Manganelli più che fantasticare e non capire, capisce, sente e pensa, quasi mai sbaglia né si distrae. Fa bene a rifiutare l'idea della critica come attività «servile» e a negare che l'idea ideologica di realtà sia una buona idea, capace di mostrare come stanno realmente le cose. Fra realtà e idea di realtà si spalanca sempre il baratro dell'imprevedibile.

Ma il bello delle sue recensioni è l'onestà con cui Manganelli vive le sue passioni letterarie: è l'umiltà del suo stile, è la duttilità, lucidità, attendibilità descrittiva della sua critica. Manganelli vuole credere di inventare anche quando vede e dice e descrive magistralmente la realtà più probabile, anche se parziale, di ogni singolo autore recensito. Chi avesse dei dubbi su questa qualità intellettuale e morale della critica di Manganelli non dovrebbe fare altro che leggere o rileggere, per fare un solo esempio, le non poche, ammirevoli e ammirate pagine che ha dedicato al «moralista» Orwell. I troppi ammiratori del puro stile di Manganelli avrebbero molto da imparare dal suo stile di critico.

«Recensire è scrivere; magari più come Esopo o Fedro che come Tolstoj.»

Carlo Ossola

Non è più tempo di stroncature

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 15 luglio 2018



È un genere che richiede nerbo e brevità. Ma in tempi di corsa alle apparenze, chi si accontenta di poche righe? E poi, la materia prima scarseggia

Ricorrente è l'appello a tornare alla stroncatura: ricordo un bel dibattito tra critici illustri (Guido Almansi, Massimo Mila, Nello Ajello) su «tuttolibri» e «la Repubblica» nell'autunno del '37. Si tratta di un legittimo genere letterario, illustrato, sin dal primo Novecento, dalle *Stroncature* di Giovanni Papini (moltissime edizioni dal 1916 al 1952), dalla ripresa di quelle di Jules Barbey d'Aurevilly, *Stroncature: poeti, filosofi, romanzieri, accademici* (tradotte presso Formiggini nel 1927), da quelle infine di Enzo Golino: *Sottotiro: 48 stroncature*, 2002 e 2013. È anche un genere classico, portato a canone da Catullo nel celebre carme XXXVI contro Volusio, risolto in perentorio incipit: «Annales Volusi, cacata carta» («Annali di Volusio, carta immerdata») e pari explicit: «At vos interea venit in ignem, / pleni ruris et inficetiarum / annales Volusi, cacata carta» («E voi intanto venite nel fuoco, / pieni di grossolanità e di sciocchezze, / annali di Volusio, carta immerdata»). Ne avrebbero beneficio le effemeridi, sulle quali ristagna spesso mal bruciato incenso; ma molti ostacoli si presentano *a parte subjecti* e *a parte objecti*. Per l'autore del difficile esercizio ci vorrebbe nerbo e brevità: la stroncatura non è un ricamo, ma una staffilata; e in tempi di corsa alla visibilità, chi si accontenterebbe di venti righe in un angolino della pagina? Eppure la forma epigrammatica è la

più memorabile, come in Pasolini: «Prima del Nobel c'era su te silenzio sepolcrale: / oggi di te un po' si parla: ma solo per dirne male» (A Quasimodo, da *La religione del mio tempo*, Appendice).

Ma anche *a parte objecti* manca la materia prima: «stroncatura» richiama il tronco, allude all'intento che si voglia divellere un fusto per estirpare con esso le male radici, e i frondosi rami, propaggini ombrose in cui fan nido queruli parassiti. Ma i tronchi non ci sono; la boscaglia delle Lettere è ormai come «la vigna di Renzo» dopo la peste: «E andando, passò davanti alla sua vigna; e già dal di fuori poté subito argomentare in che stato la fosse. [...] Era un guazzabuglio di steli, che facevano a soverchiarsi l'uno con l'altro nell'aria, o a passarsi avanti, strisciando sul terreno, a rubarsi in somma il posto per ogni verso; una confusione di foglie, di fiori, di frutti, di cento colori, di cento forme, di cento grandezze: spighe, pannocchiette, ciocche, mazzetti, capolini bianchi, rossi, gialli, azzurri. Tra questa marmaglia di piante ce n'era alcune di più rilevate e vistose, non però migliori [...]». Nella sterpaglia si finisce avviluppati; e se invece di troncatura, si pota soltanto, le male piante anziché soffocare torneranno a respirare e vigoreggiare.

Certo ha ragione Montale quando osserva: «Uno scrittore d'oggi sente d'istinto che fra l'apologia e

la stroncatura non corrono grandi differenze e che la sola cosa che conti è il rumore» (*La fortuna del Pascoli*, 1955; poi raccolto in *Sulla poesia*, 1976). Ma il Pascoli stesso sapeva distinguere il tonfo crudele del tronco della *Quercia caduta*: «Dov'era l'ombra, or sé la quercia spande / morta, né più coi turbini tenzona. / La gente dice: Or vedo: era pur grande!» dall'incurante profitto degli uomini: «Ognuno loda, ognuno taglia. A sera / ognuno col suo grave fascio va. / Nell'aria, un pianto... d'una capinera / che cerca il nido che non troverà». Dunque ogni tanto, per esempio dopo il crollo delle istituzioni del sapere, verrebbe voglia di bloccare qualcuno per via «col suo grave fascio» accattato, e porre qualche domanda e arrovesciargli il giornale – ben ripiegato – sulla guancia, come dicono facesse, indignato, Jean-Luc Godard quando qualche *confrère* gli chiedeva un parere su un proprio, del postulante, film mal riuscito. E, in verità, era già pronta una stroncatura con il suo titolo: *Por el licenciado Gregorio*, quando mi giunge – fresco di traduzione – uno dei saggi della mia lontana formazione, *Lo spazio letterario* di Maurice Blanchot (il Saggiatore, 2018), nel quale rileggo, nella sua bella prosa finemente tradotta: «La lettura fa del libro quel che il mare e il vento fanno con le opere forgiate dagli uomini: una pietra più liscia, un frammento piovuto dal cielo, senza passato né futuro, sul quale non ci si interroga quando lo si vede. La lettura conferisce al libro l'esistenza brusca che la statua “sembra” dovere solo allo scalpello: quell'isolamento che la sottrae agli sguardi che la vedono, quella distanza altera, quella saggezza orfana, che congeda insieme lo scultore e lo sguardo che vorrebbe scolpirla ulteriormente. In un certo qual modo il libro

«La boscaglia delle lettere è ormai come la vigna di Renzo dopo la peste.»

ha bisogno del lettore per farsi statua, ha bisogno del lettore per affermarsi come cosa priva d'autore ma anche di lettore» (*Leggere*).

Ripongo allora la stroncatura, e penso – con Blanchot e Ungaretti – a quel sottrarsi al tempo: «O statua, o statua dell'abisso umano...» (*Statua*). La vera lettura non giudica ma scava: «In – o infinito – in noi! Quale che sia quel che siamo alla fine» (Rilke, *Nona Elegia* e Blanchot, *Trasmutazione della morte*). Per scavare, ci vuole materia, profondità: perché la resa sia un compimento. Il molliccio bituminoso del nostro tempo è assai poco consona a questi scavi; in essi ci si impegola. Tenere la mano netta dunque, sapendo – con Vittorio Sereni – che la poesia è opera di un secolo e di generazioni: «Ci vuole un secolo o quasi / – fiammeggiava Ungaretti sulla porta / della Galleria Apollinaire – / ci vuole tutta la fatica tutto il male / tutto il sangue marcio / tutto il sangue limpido / di un secolo per farne uno... // (Frattanto / sul marciapiede di fronte / a due a due sotto braccio tenendosi / a due a due odiandosi in gorgheggi / di reciproco amore / sei ne sfilavano. Sei)» (*Poeti in via Brera*). E che essa non tollera il superfluo, né il vano: «Tutto ciò che non è un quartetto / ome quinto sarà scartato. / Tutto ciò che non è un quintetto / in quanto sesto sarà soffiato via. / Tutto ciò che non è un coro di quaranta angeli / tacerà come un guaito di cane e singulto di gendarme». (Wisława Szymborska, «Il classico» da *Ogni caso*, 1972)

«Il molliccio bituminoso del nostro tempo è assai poco consona a questi scavi; in essi ci si impegola. Tenere la mano netta, dunque.»

Ettore Livini

Il futuro del libro? Piccole librerie e tanta carta

«la Repubblica», 18 luglio 2018

Intervista a Brian Murray, numero uno di HarperCollins Publishing. «C'è stato un innamoramento per gli ebook, ma ora il vento è cambiato.»

Il futuro dell'industria del libro riparte dal suo passato. E inizia – parola di Brian Murray, numero uno di HarperCollins Publishing – dal grande ritorno «dei volumi di carta e delle piccole librerie di quartiere». Un miraggio figlio della nostalgia? Tutt'altro. «Le vendite dei libri tradizionali sono tornate a crescere per noi negli ultimi due anni a ritmi tra il tre e il cinque percento regalando una nuova primavera anche ai punti vendita più piccoli» assicura il manager che nell'ultimo decennio ha cavalcato la rivoluzione digitale trasformando il gruppo Usa nel secondo editore mondiale. «C'è stato un innamoramento per gli ebook, ma ora il vento è cambiato. La gente si è stancata di passare le giornate su computer e smartphone per lavoro e per navigare sui social media. Il libro fisico è un'altra cosa. Non ci sono pop-up, né fastidiosi messaggini che suonano mentre leggi. E ora stiamo imparando a dare valore a questo fattore.»

L'ultimo decennio però ha cambiato le regole di questo mondo. Come?

Radicalmente. Pensi al Kindle. È arrivato nel 2009, sembra ieri, ma assieme un secolo fa. Il digitale ha portato cambi drammatici nelle scelte dei lettori e nel nostro lavoro: se i consumatori vogliono subito un libro possono procurarselo con un download da

casa in pochi minuti, ogni volume vive per sempre e non va mai fuori stampa, sono arrivati gli ebook e ora gli audiolibri. Poi Amazon e l'e-commerce hanno completato l'opera trasformando per sempre il problema della distribuzione.

Come è cambiata HarperCollins in questi dieci anni?

Li abbiamo affrontati un gradino alla volta. Cercando di capire dove e come mutava il mercato e provando a fare le cose giuste al momento giusto per essere in anticipo sui concorrenti. La sfida più importante è rimasta quella di andare a caccia dei lettori dove ci sono e si formano comunità. Una volta succedeva su giornali e radio – dove peraltro investiamo ancora – ora sui social che ci hanno obbligati a puntare molto sul digital marketing. Le tecnologie hanno reso poi molto più efficiente la gestione della distribuzione: pubblicavamo cinquantamila copie per venderne trentamila, ora è tutto molto più on time con rese ridottissime e sul digitale ci sono costi ridotti. Cosa che ci ha consentito di concentrare gli investimenti sulla promozione invece che spendere tutto per la stampa.

E ora a che punto è questa metamorfosi del settore?

Sui mercati anglosassoni si è arrivati a un equilibrio tra le vendite di libri di carta e quelli elettronici. Anzi, l'innamoramento collettivo per gli ebook si

«Amazon è il nostro **frienemy**.»

è un po' appannato e questi prodotti sono in lieve flessione. Invece ha ripreso a crescere a carta. In pieno boom è invece l'audiobook che cresce a due cifre ed è un modo per regalare nuova vita a un testo. Non a caso stiamo investendo molto per arruolare attori e attrici in grado di fare una lettura all'altezza della richiesta dei consumatori. Sul fronte della distribuzione invece, i grandi punti vendita sono in difficoltà causa Amazon mentre stanno rinascendo le piccole librerie di comunità.

Quale è oggi il sogno di un editore?

Tutti vogliono produrre il nuovo *Game of Thrones*. Apple, Amazon e Netflix sono a caccia di belle storie con il potenziale commerciale di diventare grandi serie tv. Ci sono in ballo investimenti di decine di miliardi e un editore con storie da raccontare e vendere ha grandi opportunità. Noi abbiamo già duecento titoli opzionati su questo fronte e, per dire, abbiamo appena raggiunto assieme agli altri titolari dei diritti di *Il signore degli anelli* un accordo molto ricco con Amazon che pagherà fino a un miliardo per farne una nuova serie.

Ma Amazon e i colossi dell'hi-tech non sono il grande spauracchio degli editori?

Amazon è il nostro *frienemy*, come lo chiamo io. «Amico-nemico.» È efficiente, ci paga bene, è un ottimo partner. Ma siamo preoccupati che diventi il solo posto dove si comprano libri, e questo non va bene. Difficile invece che i colossi del web ci possano rubare il lavoro. Sono concentrati su film e tv, che hanno zero costi e hanno a disposizione milioni di abbonati come potenziali clienti. Sarei sorpreso se tentassero di entrare in un mondo come quello dei libri dove ci sono meno soldi in ballo. Gli autori hanno avuto in teoria la possibilità di pubblicare i propri libri con Amazon ma per ora sono rimasti con noi.

Non teme quindi lo strapotere di questi colossi?

Penso che la loro crescita debba essere monitorata con più attenzione e l'Europa, da questo punto di vista, mi sembra si sia mossa bene. Il mondo sta cambiando rapidamente, vanno protetti privacy e uso dei dati. L'America è stata troppo permissiva anche se ora si sta formando una corrente di pensiero per un intervento dello Stato. Una democrazia che funziona è importante e il ruolo degli editori in questo meccanismo è decisivo.

Siete sbarcati da poco in Italia. Come vanno le cose e come vede il nostro mercato?

L'Italia è il mercato dove stiamo crescendo di più. Sono state fatte ottime scelte da un management guidato da Laura Donnini che ha acquisito Alberto Angela, Wilbur Smith, Jeffrey Archer e Marco Bianchi. Abbiamo più che raddoppiato in un anno, è un'ottima partenza. Resta in Italia la peculiarità di editori che controllano i punti vendita, cosa che non esiste nel mercato anglosassone. È un modello che non sempre funziona. Qui per ora va ma Amazon sta crescendo così rapidamente che penso cambierà qualcosa.

E il gruppo a livello mondiale su cosa punterà?

La nostra crescita arriverà dai libri di carta, dagli audio e dal mercato internazionale. Una volta eravamo una realtà anglosassone, ormai grazie all'acquisizione di Harlequin stampiamo in molti paesi. E investiremo ancora in Sudamerica, Giappone e Europa. Siamo aperti a tutto, aperti anche ad acquisizioni, ma per ora lavoriamo a una crescita organica. Puntando su autori locali. Con mix di libri locali, fiction o non fiction. Il cinquanta per cento delle nostre entrate arriva da libri di nuova pubblicazione. Una sorta di scommessa continua. Gli affari migliori li fai quando scopri un autore che vale e il suo libro fa boom. Il nostro respiro internazionale ci aiuta a proporre agli autori la capacità di promozione a livello mondiale.

Alfonso Berardinelli

Stroncatura di quello che loda le stroncature, ma non le ha mai fatte

«Il Foglio», 21 e 22 luglio 2018



Chi loda le stroncature loda e cita quelle di venti anni fa. Il nostalgico Carlo Ossola e il vero potere della critica-satira

In pantofole, comodamente e senza nessuna intenzione né capacità di scrivere stroncature, ecco che ogni dieci o vent'anni, qualche bello spirito si mette a lodare i magnifici tempi nei quali si scrivevano stroncature.

Si vorrebbe che il lodatore dei tempi eroici avesse qualche volta rischiato qualcosa stroncando qualcuno. No, chi loda le stroncature loda e cita quelle di vent'anni prima, di un secolo prima o di due millenni fa. Con la massima prudenza, stando bene attento a non offendere nessuno che gli possa nuocere, il nostalgico delle stroncature dice che era bello stroncare, ma purché si parli di stronicatori e stroncati che siano tutti assolutamente defunti.

La conclusione qual è? È che oggi non ci sarebbe da stroncare nessuno perché «non ne vale la pena», perché nessuno lo merita. Ma perché, invece si stroncavano nel passato autori pieni di meriti? Non si sono sempre prevalentemente stroncati autori più o meno di merda, montati improvvisamente in cattedra e amati, rispettati, vezzeggiati da tutti?

Sto riflettendo su un lungo articolo del professor Carlo Ossola (su «Il Sole 24 Ore» di domenica 15 luglio), articolo lungo, perché per più della metà occupato da citazioni che vanno da Catullo a Montale a Pasolini. Un articolo tipicamente, professoralmente reticente scritto, sembra, per giustificare

il proprio silenzio critico o stroncatorio sulla letteratura e cultura contemporanee. Ossola non è nato ieri. Ha superato i settanta e dunque c'era, c'è stato, era presente quando c'erano anche autori da stroncare perché erano «tronchi» e non steli o virgulti. Ha stroncato, il professor Ossola, quando c'era da stroncare? Stronca, per caso, ora, quando qualcuno da stroncare, volendo, ci sarebbe? Non merita di essere stroncato solo chi vale qualcosa o eccelle nel non valere, ma anche, soprattutto, chi ha influenza, chi è circondato da rispetto senza che si capisca il perché. In ogni epoca, in ogni congiuntura e situazione culturale, ci sono sempre autori, libri, generi o sottogeneri letterari, linguaggi, tendenze culturali e artistiche, mode intellettuali da stroncare. Caro Ossola, coraggio. Facci vedere come stronchi.

Ma lasciamo perdere la stroncatura, che Ossola vorrebbe epigrammatica (e allora lo scriva, questo epigramma...). Parliamo piuttosto di critica: se ne ha una tale superstiziosa paura che si arriva a considerare stroncatura qualsiasi forma di critica. Ne sa qualcosa Matteo Marchesini, trentanovenne, il miglior critico della sua generazione, che per aver criticato o stroncato libri di Antonio Moresco, Nicola Lagioia e Giuseppe Montesano, si è visto rifiutare il libro che conteneva quegli articoli da Antonio Franchini, direttore letterario Giunti.

«I **cattivi autori** sono prodotti, sono fatti esistere, sono richiesti e voluti, dai **cattivi lettori**. I cibi peggiorano se chi li mangerà non ha palato, né gusto, e ingoia tutto con beata soddisfazione.»

Franchini non è un bieco individuo, né una deplorabile eccezione: è un direttore editoriale che «fa le sue scelte», tra le quali c'è il rifiuto della critica, nel caso che osi criticare. È una vicenda di cui si è discusso. E la cosa più interessante emersa dalla discussione è che a essere criticato e messo piuttosto in cattiva luce è stato più il critico Marchesini che l'editore Franchini. Certo: un editore è sempre più temibile di un critico. Tutti scrivono e tutti cercano un editore. Quanto alla critica, «chisseneffrega!». Dicono gli scrittori a Roma: «Nun te piace quello che scrivo? E 'sti cazzi».

Ma il problema, come sempre, non è solo chi scrive, è anche (soprattutto) chi legge. I cattivi autori sono prodotti, sono fatti esistere, sono richiesti e voluti, dai cattivi lettori. I cibi peggiorano se chi li mangerà non ha palato, né gusto, e ingoia tutto con beata soddisfazione. La stroncatura è un'arte critica e un'arte letteraria. Per essere efficace deve essere intellettualmente motivata e letterariamente elaborata. Confina con la satira. È satira (culturale). Personalmente la preferisco se è satira della cosiddetta «alta cultura», quando l'alta cultura non è all'altezza che immagina

di occupare. Meglio stroncare Emanuele Severino, filosofo neopresocratico, che il narratore Fabio Volo. Negli anni Venti Edmund Wilson stroncò Ezra Pound, negli anni Cinquanta Theodor Adorno e Karl Lowith stroncarono Heidegger: non perché erano fascisti, troppo facile, ma perché erano un cattivo poeta e un cattivo filosofo.

Naturalmente, chi criticava doveva poter contare su lettori capaci di capire la sostanza e lo stile delle stroncature. In fondo, va detto, se si vuole stroncare un autore bisogna cercare di scrivere un po' meglio di lui, almeno per tutta la durata di un articolo.

Oggi qualcosa è cambiato rispetto a ieri, ma non del tutto. Nelle arti del Novecento una certa specifica quota di imbecillità non è mai mancata e all'avanguardia di questo fenomeno c'erano spesso le avanguardie. Ma oggi stroncare è diventata una necessità. Anche le persone molto perbene cominciano a mormorare che quando si produce cultura sempre e dovunque, viene voglia di girarsi dall'altra parte. Per quanto mi riguarda, di stroncature ne ho scritte troppe e ora sono un po' stufo. Giovani critici, se ci siete, date un segno

«La **stroncatura** è un'arte critica e un'arte letteraria. Per essere efficace deve essere intellettualmente motivata e letterariamente elaborata. Confina con la satira. È **satira culturale**.»

Andrea Beltrama

Sfatare il mito del congiuntivo

«Studio», 23 luglio 2018



Il congiuntivo non sta affatto scomparendo, e nemmeno i linguisti sono sicuri delle regole per utilizzarlo. Dunque, possiamo anche rilassarci

In principio era Fantozzi: i «batti lei» e «vadi, contessa, vadi» simbolo di un disperato desiderio di ascesa sociale. Poi sono arrivati tweet e meme: vivisezioni aggressive di dichiarazioni pubbliche, pronte a evidenziare con sdegno gli indicativi fuori luogo. Infine, la **canzone** di Lorenzo Baglioni a Sanremo: un po' ironica, un po' saputella. Pronta a ricordarci che dire «che io fossi» è garanzia di successo sul lavoro, ma pure in amore. Insomma, cambiano i tempi, ma non la sostanza: il congiuntivo continua a ossessionarci. Da un lato è tocco di raffinatezza, capitale culturale. Dall'altro è una trappola sempre pronta a colpire: basta uno scivolone per esporci al ludibrio. La costante paura della figuraccia nasconde però un problema serio: il culto del congiuntivo rastrella adepti in tutte le fasce di popolazione, eppure poggia su basi fragili. Più ideologiche che empiriche, come da tempo ci ripetono i linguisti. E allora, vale forse la pena considerare un approccio diverso, basato non sulla **paura della matita blu**, ma sulla consapevolezza critica che, in fondo, stiamo solo parlando di un modo verbale. Di cui sappiamo molto meno di quanto crediamo.

Prendiamo il mantra più comune: il congiuntivo è in pericolo, ed è nostro dovere morale provare a salvarlo. È la logica che motiva una curiosa forma di mobilitazione sociale, esplosa recentemente sotto forma di gruppi facebook, comitati, rubriche. Ma l'estinzione

è davvero dietro l'angolo? Innanzitutto, l'uso del congiuntivo italiano continua a essere piuttosto vitale, come ammesso anche dalla Crusca e ben spiegato da questo **pezzo** sul «Corriere della Sera». La regressione è molto più evidente in francese, per fare un esempio. Ma c'è un aspetto ancora più intrigante della vicenda: molti di noi, spinti dal panico, si rifugiano infatti nell'ipercorrezione, ovvero l'estensione del congiuntivo a contesti in cui l'indicativo sarebbe smaccatamente più naturale. Sono i casi che alcuni opinionisti, come Beppe Severgnini, chiamano «congiuntivite», tra cui il «meno male che Renzi sia stato fischiato» di **Carlo Sibilìa**. È una forma d'ansia tipicamente indotta dalle forme linguistiche socialmente prestigiose, non solo in italiano. Ad esempio, William Labov, linguista della University of Pennsylvania, ha mostrato in un celebre **studio** che gli esponenti della classe media newyorkese mettevano le *r* ovunque per emulare lo stile delle classi sociali superiori, inclusi contesti dove i loro modelli non le usavano proprio. E così, la retorica dell'estinzione, potenziata dall'ansia da prestazione, sta portando a due effetti paradossali. Primo, il congiuntivo potrebbe addirittura espandersi, occupando nicchie nuove alle spese di altri modi verbali: sentire adesso uscite come quelle di Sibilìa ci fa venire da ridere, ma fra una cinquantina d'anni, con l'uso ripetuto, potrebbero diventare sempre più normali. Secondo, si è sviluppata

una forma di irritazione verso l'interlocutore affetto da congiuntivite: fa la figura dello smanioso infiltrato che, alla cena di gala, tradisce a ogni gesto la sua estraneità a quell'ambiente. Il risultato è che un campo già ricco di polemiche e conflitti si sta arricchendo di un nuovo elemento di divisione, complicando le nostre conversazioni, e minando ulteriormente la nostra sicurezza. Ma le crepe del culto vengono alla luce anche quando pensiamo agli usi più normali, scervi da ipercorrezione. Prendiamo, ad esempio, l'idea che associa il congiuntivo con lo sforzo, l'indicativo con il risparmio. È la dottrina con cui la Crusca spiega il fatto che molti verbi italiani – specialmente quelli di opinione come «credere» o «pensare» – vengono usati con entrambi i modi ([qui](#) la nota ufficiale). L'idea è semplice: il congiuntivo è difficile da coniugare, cognitivamente complesso; l'indicativo invece è facile, prevedibile. Per questo, spinti dal risparmio energetico, tendiamo ad usare il secondo al posto del primo. È una spiegazione allettante, ma subdolamente denigratoria, perché implica che l'indicativo sia una sorta di congiuntivo *for dummies*, un surrogato che consente di esprimere la stessa idea con meno sforzo. Peccato che, secondo molti linguisti, i due modi non siano assolutamente interscambiabili. Alda Mari, ricercatrice italiana del Cnrs a Parigi, suggerisce che c'è una sottile, cruciale differenza tra di loro: l'indicativo serve a esprimere una propria convinzione personale; il congiuntivo suggerisce invece che ci sia una verità oggettiva, e che chi parla si stia impegnando a ricercarla. Questo, secondo Mari, ci permette di imprimere diverse sfumature ai nostri messaggi, insulti compresi. Dire «che tu sei un cretino», ad esempio, è meno offensivo di dire «credo che tu sia un cretino»: nel primo caso è pura opinione di pancia; nel secondo ha il sapore agghiacciante di un giudizio supportato da alacre ricerca empirica. In sostanza: trattare l'indicativo come surrogato del congiuntivo non è solo un torto nei confronti dell'indicativo. È anche una rappresentazione errata di ciò che succede nella lingua, la cui grammatica mette a nostra disposizione sofisticate risorse per comunicare, che noi possiamo modulare in base

ai nostri scopi. Anche decidendo quale modo verbale usare. C'è infine un ultimo aspetto del problema, forse il più assurdo. Tutti vogliono usare bene il congiuntivo; eppure, nessun linguista ne ha ancora decifrato la logica. Cosa hanno in comune i verbi che reggono il congiuntivo? E cosa li differenzia da quelli che prendono l'indicativo? Mentre gli esperti continuano a dibattere, nessuna delle ricette che ci vengono imposte sembra funzionare. Qualcuno dice che il congiuntivo è il modo dell'irrealtà. Eppure viene usato con verbi come «mi sorprendo» o «mi rallegro», che presuppongono invece che l'evento di cui si parla sia effettivamente accaduto. Qualcuno dice che marca la soggettività. Eppure lo troviamo anche con verbi come «è certo» o «è fuori di dubbio», che rimandano a una verità verificata esternamente da più persone. Senza dimenticare che un verbo come «sognare», irreal e soggettivo, prende stabilmente l'indicativo. Insomma, dal punto di vista grammaticale, rimaniamo di fronte a un oggetto in buona parte misterioso, come e più di quanto non accada nelle altre lingue romanze. Ma se questa incertezza contribuisce a rendere il fenomeno affascinante – c'è una mole impressionante di articoli scientifici in materia –, ci permette di sconfessare un'ultima idea: quella secondo cui la differenza tra congiuntivo e indicativo si possa descrivere con regole precise, che basta imparare con un po' di buona volontà. Lungi dall'aver un criterio affidabile, tutto quello su cui possiamo contare sono liste di situazioni in cui usare ciascun modo verbale, verbo per verbo, congiunzione per congiunzione. Che però sono artificiali, difficili da imparare. E alla prova dei fatti poco utili, visto che il confine tra di loro è spesso sfumato. In attesa di capirne di più, conviene dunque tirare un sospiro, e armarci di sano distacco. Il congiuntivo non sta sparendo; non è un cugino nobile dell'indicativo; e non è nemmeno governato da regole così chiare. Pertanto, usarlo come pretesto per punzecchiare il prossimo non solo serve a poco, ma potrebbe addirittura essere controproducente. Meglio abbracciarne la complessità, allora, e prenderlo per quello che è: un modo verbale come gli altri. Sfuggente, utile, complesso, ma senza nulla di sacro.

Michele Mari

Il mondo salvato dai ragazzini immaginari

«la Repubblica», 25 luglio 2018

Che abitino nella via Pál o vadano per mare come il Dick Sand di Verne o il Gordon Pym di Poe, i giovani eroi della letteratura restano modelli per intere generazioni

Ufficialmente, il «capitano coraggioso» sarebbe Harvey Cheyne jr, un ricchissimo quindicenne, viziato e spocchioso, che in seguito a una caduta in mare e al soccorso da parte di un peschereccio diventa un ottimo marinaio: non particolarmente coraggioso, comunque, e in ogni caso non capitano. Il titolo *Capitani coraggiosi* scelto da Kipling (1897) è dunque abbastanza ingannevole, ma a rimettere le cose a posto interviene la memoria dei lettori, che da quel sintagma sono riportati piuttosto ad altri personaggi: per esempio, al Jim Hawkins di *L'isola del tesoro* di Stevenson. La «carriera» di Jim a bordo dell'*Hispaniola* assomiglia a un tirocinio contrappuntato da promozioni sul campo: ingaggiato come mozzo, Jim è testimone di un progetto di ammutinamento; rivelando la congiura ai suoi superiori, diventa di fatto un piccolo ufficiale; finché, trasferitasi a terra l'azione, si impossessa della nave dopo avere ucciso il terribile Israel Hands. Il suo battesimo del sangue coincide con l'assunzione del comando, che per quanto provvisoria basta a farne un capitano per sempre: lo dimostrano la fiducia con cui Ben Gunn gli rivelerà il segreto dell'isola e l'ammirazione che avrà per lui quel formidabile personaggio che è Long John Silver. «La goletta era là, finalmente libera dai bucanieri e pronta ad accogliere a bordo i nostri uomini e a riprendere il mare. Non c'era niente che desiderassi

di più che tornare al fortino per vantarmi delle mie imprese. Forse sarei stato biasimato un pochino per la mia scappatella; ma la riconquista dell'*Hispaniola* era una giustificazione perentoria, e speravo che perfino il capitano Smollett avrebbe ammesso che non avevo sprecato il mio tempo.» Che però non basti una toria come questa a fare uno scrittore risulta da un romanzo di Verne che precede *l'Isola* di cinque anni: *Un capitano di quindici anni*. Qui il mozzo Dick Sand, in seguito alla morte del capitano e di buona parte dell'equipaggio della *Pilgrim*, si assume la responsabilità di comandare la nave in un lungo e pericoloso viaggio: tornato a casa, intraprenderà la gloriosa carriera di ammiraglio, con una scelta che ci pare sospetta e che retroattivamente corrompe la romanzesca gratuità dell'avventura. Molto più emozionante, da questo punto di vista, la vicenda del giovane Gordon Pym, che imbarcatosi sul *Grampus* da clandestino (quindi partendo ancora più dal basso rispetto a Jim) si ritrova ad esserne l'ultimo sopravvissuto: sopravvissuto quanto basta alla narrazione delle traversie patite dall'equipaggio, ciò che lo equipara a un capitano che rediga il giornale di bordo fino all'ultimo istante, quando ogni cosa si annullerà in un bianco assoluto («the perfect whiteness of the snow», ultime parole del celebre romanzo di Poe). Di ragazzini ardentosi, del resto, gli annali letterari sono pieni.

Senza considerare i figli del capitano Grant (ancora Verne), vengono alla mente, in folla, i ragazzi della via Pál di Molnar e i soldatini della guerra dei bottoni di Louis Pergaud, i collegiali di *Il signore delle mosche* di Golding e il gruppetto di *Stand by me* di Stephen King (titolo originale *The Body*); e naturalmente, sempre di King, i giovani (e poi meno giovani) avversari di *It*. In tutti questi casi l'avventura procura un'accelerazione nella crescita e l'esperienza del male e della morte, insomma la perdita dell'infanzia. Non un grande affare, verrebbe da dire.

Nella versione cinematografica di *La guerra dei bottoni* (1962) i due capifazione di Longeverne e Velrans scontano la propria audacia con la reclusione in un collegio che assomiglia molto a una casa correzionale, certo più dura di quella in cui finisce Gian Burrasca, incorreggibile per definizione. È anzi in collegio che

Giannino Stoppani dà il meglio o il peggio di sé, a partire dalla costituzione di una società segreta passata alla storia per avere ottenuto con l'audacia e con l'astuzia una ormai celebre pappa al pomodoro.

Una trentina d'anni prima di *Il giornalino di Gian Burrasca* di Vamba (Luigi Bertelli), un altro ragazzino si era riscaldato la mente fondando una loschissima società: «Allora, fondiamo questa società di briganti e la chiamiamo la Banda di Tom Sawyer. Tutti quelli che si vogliono iscrivere devono giurare e fare la firma col sangue. E se qualcuno che appartiene alla banda rivela i suoi segreti, bisogna tagliargli la gola, e il cadavere deve essere bruciato e le ceneri disperse in giro». Non poco petulante e ambizioso, Tom Sawyer concepisce l'avventura come una specie di dovere burocratico del perfetto adolescente: molto più riuscito di lui, perché *naturaliter* avventuroso, Huckleberry Finn, il personaggio che sotto sotto Mark Twain voleva essere, e che tuttavia non riuscì ad affrancare completamente dall'autorevolezza classista di Tom. Una cinquantina d'anni dopo Tom e Huck, sempre in America, si forma un'altra coppia di ragazzi avventurosi destinati ad affrontare una lunghissima serie di pericoli al posto di adulti pavidi o distratti: si tratta di Tim Tyler e di Spud Slavins, inventati da Lyman Young nel 1928 e protagonisti di fumetti per quasi sessant'anni. In Italia ebbero grande successo durante il fascismo con i nomi di Cino e Franco, che la quasi totalità dei lettori, grazie a traduzioni molto libere e mirati adattamenti, prese per autentici eroi italici. Viaggiando nei paesi più esotici del mondo (come già il Saturnino Farandola di Albert Robida, 1879), Tim-Cino e Spud-Franco tengono alto il prestigio dell'America e dell'Italia, e in questo senso il loro coraggio è tutt'uno con il patriottismo, anche se in una chiave avventuroso-picaresca lontanissima dal patetismo delle piccole vedette lombarde e dei tamburini sardi di De Amicis. Ma alla fine, se fra tanti capitani in erba dovessimo sceglierne uno, non avremmo dubbi: sarebbe Pinocchio, quando prende una barca e si mette in mare per andare a salvare Geppetto, il su' babbo.



Nicola Gardini

Come la scuola può cambiarci la vita

«Sette» del «Corriere della Sera», 26 luglio 2018

Le elementari in zona San Siro, le medie di piazza Axum, il liceo Manzoni: come un bambino di Milano, figlio di operai, è diventato un classicista a Oxford

Una volta istruzione significava scuola. Con «una volta» mi riferisco a pochi decenni fa, quando ero bambino e adolescente. E scuola significava libri. Per un giovane che di libri aveva una gran fame e in casa non ne trovava razioni sufficienti, la scuola costituiva un bengodi. La scuola ti sfamava. La scuola ti salvava. Nel mio caso è andata proprio così. Sono cresciuto a Milano, nel quartiere di San Siro, e a Milano, prima che qualunque altra cosa, sono stato studente: alla scuola elementare di via Don Gnocchi, alla scuola media di piazza Axum, al liceo Manzoni. Non riesco a immaginare come sarebbe potuta andare altrimenti, se alla scuola non mi fossi affidato, erigendo sulle pagine dei suoi manuali e dei miei quaderni le mura di una prima casa tutta mia. Da che cosa salvava, la scuola? Dalla noia dei discorsi qualunque, da un destino apparentemente ineludibile, dall'immobilità culturale in cui io, «figlio del popolo» (così allora si chiamava la classe operaia), dovevo rimanere per sempre. Non mi bastava essere nato nella mia famiglia, che pure non mi negava affetto e protezione. a scuola diventavo chi pensavo già di essere. Inutile dire che, finché sono stato studente, non ho avuto un'idea esatta di chi fossi. Io avevo solo la certezza che non ero come mi si credeva a casa, nel mio ambiente, tra le persone che mi conoscevano fin da bambino. Io ero altro, perché

intendevo essere altro. Quell'alterità me la permetteva la possibilità, sempre rinnovata, di imparare. Ricordo chiaramente le gioie che mi regalava il passaggio da una classe all'altra, fin dalle elementari, indicandomi strade ignote e aumentando l'arduità del percorso. L'inizio del liceo mi introdusse nell'avventura più felice della mia giovinezza. Il liceo classico, il Manzoni! Un ossimoro quasi imperdonabile per uno i cui genitori non erano arrivati neppure alle medie. Non ce n'erano altri come me al liceo, eppure io li mi riconoscevo. Lì mi si dava credito, mi si invitava a fare di più, a pretendere da me di più. Imparavo e, imparando, la differenza tra sogno e realtà si eliminava. avevo finalmente intorno a me il mio paesaggio, la mia gente. Non ho vergogna a dichiarare che delle vacanze non sapevo che farmene. Mi mancavano i compagni, i compiti, i libri. Mi mancava l'altro io che solo lì aveva modo di esprimersi al meglio, sempre più libero, sempre più lontano. A scuola giravo il mondo.

La mia passione per lo studio era scambiata per distinzione sociale. Mi viene ancora da ridere quando ricordo che i miei compagni di ginnasio mi credettero all'inizio un rampollo della Milano bene. Uno di loro, dopo esser stato a casa mia per la prima volta, nella mia periferia, mi confessò che adesso non aveva più paura di essere mio amico, perché i miei



non nuotavano nel denaro. Notare che il suo papà abitava in una traversa di via Larga, in pieno centro. L'errore dei miei compagni di ginnasio è più curioso di quanto possa apparire in un primo momento. A quell'errore devo molto, perché per me fu una specie di consacrazione. Pur restando un errore, non veniva senza una sua verità: che io ero ormai io, che avevo staccato la mia storia da quella di mio padre, come il protagonista di un romanzo ottocentesco, e la mia vicenda si svolgeva indipendente e originale. Gli altri potevano anche farsi idee sbagliate sulle mie origini. In ogni caso, una trasformazione mi era toccata.

«La scuola è il grande
laboratorio della giovinezza.»

Ho amato così profondamente la scuola che ho scelto di restarci. Per anni sono stato professore di latino e greco in un liceo classico di Milano, lo stesso Manzoni dove avevo studiato, e da molto tempo insegno all'università (dapprima quella italiana, da una dozzina d'anni Oxford). L'università, però, è un'altra faccenda. La scuola è più bella, quella che ho conosciuto. La scuola è il bene maggiore di un paese. Da lì comincia il suo successo. Per questo preoccupa lo scempio cui è sottoposta dalla crescente burocratizzazione, dalla sistematica mortificazione della figura del docente, da contestazioni di nessuna sostanza, che si avvantaggiano dei megafoni spicci dei social media, dalla distruzione dei programmi, dal generale clima di disprezzo.

I politici non dovrebbero volere altro che una scuola eccellente. La scuola eccellente è quella degli

insegnanti rigorosi e dialettici, come ho avuto la fortuna di incontrarne io per l'intera durata dei miei studi, quella in cui le mansioni degli uni e degli altri restano ben distinte, quella del lavoro ambizioso e lungimirante, quella che non deprime le risorse mentali dei giovani, ma le stimola a realizzarsi sempre più perfettamente, quella che ha uguale rispetto dell'individuo e della collettività, quella che non separa il progresso della conoscenza dall'approfondimento etico e spirituale, quella in cui i giovani formano una prima immagine pubblica di sé. Il sapere, infatti, è sempre un sapere che ti dà identità e responsabilità all'interno di un gruppo.

Oggi un giovane si può istruire in modi che non esistevano quando io frequentavo il liceo. Oggi esiste internet ed esistono repertori elettronici che forniscono testi, articoli, notizie. Scuola e istruzione, lo dicevo all'inizio, non coincidono più in senso stretto. Ciò, tuttavia, non implica che la scuola non abbia più una sua vitale funzione, né implica che l'istruzione che danno le tecnologie digitali sia l'equivalente di una formazione scolastica vera e propria. Il punto è proprio questo: che la scuola istruisce formando. La formazione non è informazione. Non si limita a rendere disponibili ragguagli e indicazioni. La formazione costruisce il sapere giorno per giorno, lo costruisce con lo studio, che è memoria e riflessione, e tale costruzione procede di pari passo con lo sviluppo personale e sociale dello studente. Senza studio non c'è scuola, e senza scuola non c'è quella prima società desiderosa, fantasiosa, avventurosa che un giorno entrerà nella società più generale del lavoro e delle istituzioni, determinando gli orientamenti del vivere civile. Senza la scuola eccellente che ho conosciuto e che ancora ritengo necessaria la nostra società può solo diventare decrepita e rattrappita.

In questa prospettiva tutte le discussioni sull'utilità o l'inutilità di certe materie, come il latino e il greco (sulla cui importanza non devo qui aggiungere

«Credere nella scuola, come ho fatto io sia da studente sia da docente, significa credere nell'unione dei giovani.»

nulla), appaiono immediatamente sciocche. A scuola non si va per alcuna utilità immediata. A scuola si va per studiare, cioè per costruire valori e linguaggi comuni quanto più estesi possibile, rivolti in avanti e all'indietro. La scuola è il grande laboratorio della giovinezza: luogo di esperimenti e di ipotesi, di visioni e di promesse, di raffinamenti linguistici e concettuali e di progressi nell'esercizio dell'interpretare; luogo dell'«uguaglianza nell'ideale», dove l'ideale è continuamente ristipulato secondo gli apporti e la serietà di ciascuno, e la competizione può solo risultare in virtuosi incroci di influenze.

Credere nella scuola, come ho fatto io sia da studente sia da docente, significa credere nell'unione dei giovani. Nella scuola eccellente che dico, si impara con gli altri, imparando che imparare è sempre un'impresa comunitaria, frutto di condivisione e di confronto, e – fatto cruciale – dialogo con una guida autorevole, quella del professore. A scuola si acquistano la fiducia e la coscienza dei talenti propri e altrui che ci renderanno adulti degni di questo nome. Un altro punto fondamentale che i distruttori della scuola farebbero bene a considerare è che l'apprendimento scolastico corrisponde ad anni in cui l'individuo ha maggior bisogno di prepararsi alla complessità della vita, bellezze comprese. Senza una scuola eccellente – elementare, media e liceale – non solo si finisce per ignorare molte cose, ma la vita diventa più complicata, più ingrata. Ti muoverai tra le circostanze con la crescente impressione di non averla scelta. E un giorno ti volterà le spalle, la vita, e non capirai perché.

Melania Mazzucco

«*Piccole donne*», la doppia vita di Mrs Alcott

«la Repubblica», 27 luglio 2018

Centocinquant'anni fa usciva il romanzo di Louisa May Alcott. Fu un successo, formò generazioni di lettrici e inaugurò una saga

Fino a qualche anno fa nella biblioteca di ogni donna italiana, per quanto sfornita fosse, c'era la copia di un romanzo americano: *Piccole donne*. In versione integrale oppure abbreviata, illustrato o a fumetti, raccontata nell'italiano antico della prima edizione Carabba per la gioventù, del 1908, oppure rinfrescato al gusto contemporaneo. *Piccole donne* lo avevano letto tutte, e quante non lo avevano letto ne avevano visto almeno la riduzione cinematografica (in quella del 1933, di George Cukor, Jo March era la perfetta Katharine Hepburn; in quella del 1994, di Gillian Armstrong, la troppo bella Winona Ryder), o l'anime giapponese in ventisei puntate che fu trasmesso da Canale 5 all'inizio degli anni Ottanta.

Era un ponte fra le generazioni, cresciute in epoche diverse e con diverse aspettative, sogni e ambizioni per la propria vita. L'esistenza delle fanciulle del primo Novecento somigliava ancora a quella delle quattro sorelle March, quella delle adolescenti degli anni Ottanta per nulla. Eppure tutte avevano trovato, in questa o quella sorella – la bella Meg, la ribelle Jo, la dolce Beth, la capricciosa Amy – qualcosa di sé. E molte avevano riconosciuto nell'irresistibile sogno di libertà di Jo March la propria vocazione a crearsi un destino. Oggi celebriamo il suo centocinquantesimo anniversario. *Piccole donne* apparve infatti per la prima volta nel 1868. Fu uno dei casi più clamorosi

dell'editoria americana e poi mondiale, e cambiò per sempre la vita dell'autrice, Louisa May Alcott – allora trentaseienne. Alcott era figlia di un maestro idealista e filantropo, fondatore di una comune utopista ispirata al rifiuto del profitto, dello sfruttamento degli animali e degli schiavi, e basata sull'uguaglianza; era stata costretta a lavorare fin dall'adolescenza per sostenere madre, padre e sorelle (le Alcott erano quattro figlie, come le March), ridotti in miseria dagli esperimenti del maestro, e aveva trovato nella scrittura di bozzetti e racconti un'inattesa fonte di guadagno. Alcott conosceva intellettuali del rango di Emerson, Thoreau e James, aveva alte ambizioni e avrebbe voluto distinguersi dalla «maledetta banda di «scribacchine» che secondo Hawthorne stavano infestando e degradando la letteratura americana. Insomma, aspirava a essere riconosciuta come una scrittrice vera: appena tre anni prima si era cimentata nel romanzo per adulti. Senza fortuna: anzi, meritandosi l'accusa di immoralità perché vi affrontava temi scabrosi come l'adulterio e l'amore libero. I critici la invitarono con paternalismo a occuparsi, lei nubile e ignara di uomini, di argomenti domestici, che più si addicevano a una «piccola donna». Cosa che Alcott fece, senza troppa convinzione. Invece, quasi inconsapevolmente, creò la formula magica: il romanzo di formazione per ragazze che mancava – pedagogico,

istruttivo, morale, ma scritto con leggerezza, realismo, brio, e con personaggi indelebili. Il romanzetto edificante senza pretese divenne il breviario di ogni adolescenza, e deflagrò come una bomba. E come accade a molti autori di successo, Alcott ne rimase suo malgrado prigioniera. Il secondo volume, *Piccole donne crescono*, uscì già nel 1869. La brama del pubblico, dell'editore (e anche la propria) la costrinsero a trasformarlo, con *Piccoli uomini* (1871) e *I ragazzi di Jo* (1886), in una saga, anticipatrice della serialità oggi vincente nella narrazione globale.

Ma la popolarità del libro si riverberò su Alcott, e sulla sua vera famiglia. E la costrinse a adeguarsi all'immagine che le lettrici si erano fatte dell'autrice, a identificarsi totalmente con la «madre» virtuosa dei suoi personaggi. A reprimere o nascondere le insofferenze e le audacie che invece la caratterizzavano. Rileggendo oggi il capostipite, sono rimasta stupita dalla quantità di prediche e discorsi religiosi e morali che scandiscono e motivano ogni episodio (affidati

perlopiù alle lettere del padre assente delle ragazze e alla loro angelica madre). Avevo – abbiamo tutte – dimenticato le omelie sulla modestia della signora March, ma non la scena di Jo che sacrifica i capelli per pagare il viaggio alla madre, che invia di nascosto il proprio manoscritto agli editori, si comporta da maschiaccio e giura di non volersi mai sposare, nemmeno col ragazzo perfetto che la ama. Mi sono chiesta come mai non ne avessi serbato ricordo. Forse nelle edizioni di quarant'anni fa erano state tagliate? O forse la lettrice candida che sono stata scartò subito quelle parti, percependole come passaggi obbligati, memorizzando avidamente il resto: la storia di una famiglia di donne per niente conformi, nonostante la patina addomesticata. Le quattro sorelle sognano di diventare chi madre, chi scrittrice, pianista o pittrice, di sposarsi per amore e non per interesse, insomma di realizzarsi senza rinnegare sé stesse. E perfino la signora March che aiuta gli immigrati e la bisbetica zia March non erano banali come poteva



sembrare. Per questo ho – abbiamo – letto il seguito con qualche delusione, come se Alcott tradisse i sogni della protagonista (e forse i propri), ritrovando solo in qualche personaggio maschile minore gli slanci di Jo. Il successo plurisecolare di *Piccole donne* racconta in realtà la tirannia della letteratura. Alcott scriveva sotto pseudonimo romanzi di genere (gialli, gotici, melodrammi), e continuò a farlo anche dopo essere diventata la «madre» delle *Piccole donne*. Aveva attribuito al suo alter ego Jo una produzione di robaccia sensazionale che compiacenza i gusti del pubblico: rimproverata dall'ammirato maestro Baher, Jo bruciava gli inediti nel camino e vi rinunciava, per penitenza. Invece Alcott non vi rinunciò. Ma continuò a praticarla in segreto, come un piacere e un peccato, ordinando alla sua morte di bruciare ogni traccia di quell'altra sua – scandalosa – produzione.

Il segreto è stato svelato solo nel 1942. A posteriori, la doppia vita di Louise May Alcott illumina tutta la saga di Jo March di una luce più ambigua – quasi dovessimo leggere tra le righe anche ciò che non poteva essere scritto. Come la candida lettrice che sono stata, che siamo state tutte, ha sempre saputo. Diffidate dei seguiti e delle imitazioni. Le piccole donne nate libere non crescono mai.



«Natale non sembrerà Natale senza nemmeno un regalo» brontolò Jo sdraiata sul tappeto.

«È terribile esser poveri» sospirò Meg guardando il suo vecchio vestito.

«Non mi sembra giusto che tante ragazze abbiano un mucchio di belle cose ed altre proprio niente» aggiunse la piccola Amy tirando su il naso, imbronciata.

«Abbiamo però la mamma, il papà e tutte noi» disse Beth, soddisfatta, dal suo cantuccio.

Annachiara Sacchi

Hermione e le altre. Le «Piccole donne» hanno grandi eredi

«Robinson» di «la Repubblica», 29 luglio 2018



Le sorelle March ispirano ancora oggi scrittori e sceneggiatori. Le Jo odierne sono la maghetta di *Harry Potter* e perfino le amiche di *Sex and the City*

Un classico della letteratura. Che continua a interrogarci sul senso della vita, a porre domande senza tempo, a presentare prospettive nuove. Un testo «sovversivo», perché parla di libertà, di affermazione, perché supera i confini di genere. Un modello, perché ha ispirato decine di autori, sceneggiatori, registi. Perché le sorelle March hanno segnato un canone nella narrativa angloamericana: le ritroviamo in decine di personaggi, da Anna dai capelli rossi a Hermione Granger di *Harry Potter* fino alle quattro amiche di *Sex and the City*. Ecco perché *Piccole donne* ancora conta. Anche a centocinquanta anni dalla sua prima pubblicazione, il 30 settembre 1868. Anne Boyd Rioux, studiosa di scrittrici statunitensi del Diciannovesimo secolo, docente di inglese all'Università di New Orleans, lo spiega nel suo libro *Meg, Jo, Beth, Amy: The Story of Little Women and Why It Still Matters*, in uscita da Norton il prossimo 21 agosto. «Contiene messaggi che travalicano lo spazio e il tempo.»

Quali sarebbero questi messaggi?

Anzitutto che le ragazze possono prendere una strada diversa rispetto a quella delle loro madri e delle loro nonne. Tanto nell'America dell'Ottocento quanto nella Cina di oggi. Uno dei grandi segreti di *Piccole donne* è proprio l'essere adattabile a latitudini

ed epoche diverse: forse per questo motivo è così famoso in tutto il mondo.

Non è, questa, una caratteristica esclusiva di «Piccole donne».

È vero, ma è anche vero che molti libri del Diciannovesimo secolo, e non solo, insistono su cosa una ragazza dovrebbe dire o pensare, mentre Louisa May Alcott non lo fa mai. Piuttosto sprona a farsi un'idea, a decidere con la propria testa. Per questo la sua lezione vale in Pakistan, in Italia, in Corea, in Francia, in Australia. E continua a riflettersi nei lavori di tanti autori contemporanei.

Esempi?

Tra le scrittrici che riconoscono l'influenza di Louisa May Alcott troviamo Doris Lessing, Simone de Beauvoir, Zadie Smith, Margaret Atwood, Jhumpa Lahiri.

Uomini?

George Orwell, Stephen King, Julian Fellowes, John Green.

In Italia?

Adattamenti e citazioni in abbondanza. Penso a *Come se niente fosse* di Letizia Muratori; *Bagna i fiori*

e aspettami e *Se lo dico perdo l'America* di Lidia Ravera. Sono solo alcuni esempi. Dimenticavo: in *L'amica geniale* di Elena Ferrante le due protagoniste leggono il libro fino quasi a distruggerlo.

«Piccole donne» resta ed è un libro per giovinette?

In realtà è una lettura formidabile anche per i ragazzi. Del resto nel libro c'è un protagonista maschile, Laurie, che come le sorelle March è in cerca della propria strada, suo nonno nutre forti aspettative su di lui, mentre il ragazzo vorrebbe diventare un musicista. Direi quindi che *Piccole donne* è un grande libro destinato a tutti. Parla di identità di genere, mostra quanto sia difficile essere un giovane uomo o una giovane donna, spiega come certe aspettative culturali influenzino i percorsi di crescita di ognuno e come sia possibile cambiarle. Un altro dei meriti del romanzo di Louisa May Alcott è proprio questo: aiutare i lettori a considerare il genere non come un marchio con cui si nasce ma come un aspetto «flessibile» dell'esistenza.

In realtà non sono molti i lettori maschi del romanzo.

Piccole donne compare sempre meno nelle scuole. Tra i libri raccomandati dalla National Education Association era al quarantasettesimo posto nel 1999 e al settantatreesimo nel 2007. In una ricerca del 2016 Louisa May Alcott non era nemmeno menzionata tra le autrici «scolastiche».

Passata di moda?

Il punto è un altro: i docenti non «insegnano» *Piccole donne* perché lo ritengono un libro «per ragazze» da leggere in cameretta. Non è sempre stato così, all'inizio piaceva a tutti e a tutte le età. Poi è diventato un testo per bambine.

Il motivo?

Tra le varie spiegazioni c'è il fatto che i ragazzini non vogliono essere indicati come «quelli che leggono un libro per femmine». Preferiscono farsi vedere con in mano *Tom Sawyer* o *Huckleberry Finn*.

Eppure oggi più che mai è importante che leggano la storia delle sorelle March.

Perché?

La nostra scuola è maschilista (usa il termine «male-dominated», Ndr). La società è maschilista. Letture come *Piccole donne* diventano allora importanti per capire il punto di vista delle ragazze. Come possono gli uomini rispettare le donne se non sono mai incoraggiati a guardare il mondo con gli occhi delle donne?

Un libro di genere che va oltre il genere?

Assolutamente. *Piccole donne* insegna a tirare fuori la propria individualità e a pensare alle ragazze non come a un'estensione dell'uomo. È un libro sulla libertà individuale, sulla bravura che ciascuno di noi ha nel costruire il proprio futuro, a sviluppare una personalità definita. E ognuna delle protagoniste lo fa in modo unico e autentico. Quello che è fantastico è che il romanzo mostra non un modo per entrare nell'età adulta, ma tanti.

Un inno alla ribellione?

Non proprio. Nessuna delle sorelle March vuole liberarsi della famiglia. Anche nella seconda parte del libro, quella dedicata a un'età più adulta, le ragazze fanno le loro scelte, ma rimanendo unite, cosa che può essere molto difficile, anche oggi.

Qual è il suo personaggio preferito?

Jo vuole diventare una scrittrice, a lungo mi sono sentita come lei. Ma quello che è fantastico di *Piccole donne* – ecco un'altra delle sue eredità – è che, leggendolo in varie fasi della vita, possiamo dire «tutte le sorelle sono io». Amy che è la più «social» e artistica, Meg, così legata alla famiglia. Ognuna ha un carattere molto particolare, mai idealizzato. E in ognuna è possibile identificarsi. È un romanzo con cui crescere.

Quest'anno ricorrono i centocinquanta dalla pubblicazione di «Piccole donne», ma anche i centodieci di un

altro classico, «*Anna dai capelli rossi*», scritto dalla canadese Lucy Maud Montgomery. Sono romanzi affini? Il personaggio di Anna è sicuramente ispirato a Jo March. Ma quello che manca in *Anna dai capelli rossi* (o *Anna di Tetti Verdi*, *Anne of Green Gables*, uscito nel 1908, Ndr) è il racconto corale: in *Piccole donne* le quattro sorelle sono uniche e diverse, tanto da diventare un paradigma. Ci sono tante Jo March là fuori.

Tipo?

Hermione Granger di *Harry Potter* (J.K. Rowling ha ammesso di essere una grande estimatrice di *Piccole donne*), forte lettrice e non convenzionale come Jo; Katniss di *Hunger Games*, Rory della serie *Gilmore Girls* (in Italia *Una mamma per amica*). E ancora le quattro amiche di *Sex and the City*, le *Girls* di Lena Dunham anche se crescono molto meno delle sorelle March. L'idea di quattro ragazze che cercano il loro posto nel mondo è ancora attuale.

Ma allora perché nemmeno le ragazzine leggono più il romanzo?

Perché pensano di non aver più bisogno del messaggio di cui la storia è portatrice. Sbagliano, purtroppo. E sbagliano perché da bambine viene loro detto che possono diventare qualunque cosa. Giusto, vero.



Ma appena crescono quelle bambine che potevano tutto iniziano a sentire la pressione della società. Come devono essere, come devono piacere. Super magre, super belle, super simpatiche. *Piccole donne* allora diventa uno spazio unico, un guscio in cui le ragazze possono pensare a loro stesse senza computer, senza immagini. Che peccato non capirne l'importanza. Qualcosa però sta cambiando.

Tempo di revival?

L'ultimo *Piccole donne* che abbiamo visto al cinema, quello di Gillian Armstrong con Winona Ryder, Susan Sarandon, Kirsten Dunst, risale al 1994. A parte una serie della Bbc non c'è stato quasi nulla. Fino a oggi. Ora si parla di una nuova produzione (pronta nel 2019) con la sceneggiatura e la regia di Greta Gerwig, che ha firmato *Lady Bird*. Sarebbe importantissimo: un film diretto e scritto da una cineasta giovane e pluripremiata. Già si parla di un cast stellare con Meryl Streep e Emma Stone. Donne di talento che coinvolgeranno un nuovo pubblico.

Grandi aspettative.

Sì. So che la sceneggiatura si concentrerà molto sulla seconda parte del romanzo, quella in cui le scelte diventano più difficili. Sarà molto brillante.



Luca Valtorta

Jack Frusciante è tornato col gruppo

«Robinson» di «la Repubblica», 3 giugno 2018



Confronto tra lo scrittore di culto Enrico Brizzi e la band bolognese Lo Stato Sociale. Tornano i toni alternativi degli anni Novanta

«Il Kinotto è molto bello / sale dritto nel cervello» cantava Freak Antoni in una delle canzoni culto degli Skiantos. L'avrà bevuto il tizio assai fulminato che ci urla di andarcene da quella che ritiene «casa sua»? «Io ci dormo lì, ecchecazzo!» inveisce il tipo che, sempre usando un gergo «skiantologico» potremmo definire «un brutto pesce» (cioè un energumeno). Seguiamo l'invito. Scendiamo dalla grande locomotiva dove stavamo facendo le foto ed entriamo nel bar Kinotto: siamo già in un fumetto di Andrea Pazienza. Ci siamo dati appuntamento qui con lo scrittore Enrico Brizzi, uno dei primi a raccontare la Bologna alternativa degli anni Novanta in un libro culto, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, e con Lo Stato Sociale, la band che ha raccolto il testimone underground portandolo in Eurovisione al Festival di Sanremo, dove sono riusciti ad arrivare secondi (di solito il posto d'onore riservato alla band alternativa è quasi sempre l'ultimo). Oggi Brizzi torna a raccontare quegli anni con un nuovo romanzo, *Tu che sei di me la miglior parte*, mentre Lo Stato Sociale un libro sulla Bologna di oggi, *Il movimento è fermo*, l'aveva già scritto nel 2015 e ha appena pubblicato *Primati*, una raccolta con i brani più noti e alcuni inediti tra cui, ovviamente, il brano che tutti cantano, *Una vita in vacanza*.

Bologna ieri e oggi: a cosa fu dovuto il successo di «Jack Frusciante»? E cosa è cambiato dal 1994, anno d'uscita di quel romanzo?

ENRICO BRIZZI: Io raccontavo quello che vedevo intorno a me. Quando ho incominciato a scrivere Pier Vittorio Tondelli era appena morto e Silvia Ballestra aveva fatto da poco *Il compleanno dell'iguana* (1991). *Jack Frusciante* uscì in duecento copie, cento a Bologna e cento a Ancona ed ebbe un successo che nessuno avrebbe potuto prevedere: in quell'estate fecero quattordici edizioni! Questo anche grazie al fatto che «L'Espresso» dopo solo due settimane scrisse un articolo sul libro mentre Umberto Eco ne parlò in *La bustina di Minerva*. Ai tempi la cosa più importante era andare al *Maurizio Costanzo Show* e lo facevi per aiutare la piccola casa editrice indipendente, perché di tuo a quell'età preferiresti andare a berti una birra con gli amici.

ALBERTO «BEBO» GUIDETTI: Io, Albi e Checco (che oggi fa il ricercatore) eravamo in classe insieme all'istituto tecnico. Nel '94 eravamo dei «cinni», andavamo al campetto a giocare a pallone e ascoltavamo la scena hip hop bolognese della seconda generazione. A scuola eravamo pesci fuor d'acqua e passavamo il tempo a scrivere canzoni.

ALBERTO «ALBI» CAZZOLA: Poi abbiamo iniziato a frequentare vari collettivi e a fare una

trasmissione su Radio Città Fujico che si intitolava *Collettivo Studentz presenta*.

LODO GUENZI: Io andavo al Galvani, il liceo classico che Enrico nei libri chiama il «Caimani». Con loro e Carota ci siamo conosciuti per feste e cose di Movimento studentesco.

Ma perché Jack Frusciante e non John? Tutti si chiedevano se era fatto apposta o era un errore...

BRIZZI: No figuriamoci, io ero un nerd assoluto per la musica: l'ho cambiato perché l'editore era terrorizzato dall'idea che i Red Hot Chili Peppers gli facessero causa.

E il nuovo libro di cosa parla?

BRIZZI: È un romanzo di formazione di un ragazzo degli anni Novanta attraverso gli amici, la scuola, il tifo, la musica, la politica, l'amicizia. Prima non ci ero mai tornato sopra proprio perché me lo chiedevano tutti. A un certo punto ti appare un bivio: «Vuoi diventare famoso o vuoi fare lo scrittore?». I miei miti erano tutti scrittori...

A proposito: miti e riti dei vostri giorni bolognesi?

BRIZZI: In quegli anni Bologna è cambiata tanto, hanno aperto il Tpo, il Link e il Livello 57: i centri sociali strabordavano di gente. In aggiunta c'era il Covo, lo stadio e la Fortitudo, la squadra di basket. E rigorosamente non la Virtus!

LODO: Quando ero sbarbo andavo al Freedom in fondo a via dell'Inferno e li prendevi le prime ciucche, qualcuno si faceva le canne e c'era il rito che... ti venivano a prendere i documenti. È stato il luogo dell'educazione sentimentale per molti di noi. Purtroppo è durato pochissimo.

Sentimentale o sessuale?

LODO: Per me non molto sessuale. Ero un po' rincoglionito, ma andava bene così. E poi c'è stato un momento dello Stato in cui andavamo di occupazione in occupazione.

Vi chiamavano a suonare?

LODO: Non proprio. Eravamo noi che portavamo l'impianto e li obbligavamo ad ascoltarci. Il suono era un brusio indistinto ma facevamo molte cose strane e parlavamo tanto. Forse è stata la cosa migliore che abbiamo mai fatto.

Poi il successo. Come ha cambiato le vostre vite?

BRIZZI: Una volta tornavo da un reading e di notte vedo uno che scarica la macchina: era Luca Carboni. Che mi guarda e mi fa: «Ma tu sei Enrico Brizzi?». Lì ho capito che c'era qualcosa che non andava. Per questo, come dicevo, non ho mai fatto *Jack Frusciante 2* e credo di aver fatto bene. Da lì ho iniziato a camminare: stare ore con un amico facendo fatica ti fa pensare meglio.

LODO: Dopo Sanremo ho deciso di non andare in nessun «salotto televisivo» e di chiudermi invece in un teatro a fare *Il giardino dei ciliegi* di Čechov per non volare via come un palloncino di elio. La storia incrocia il testo classico con quella di uno sgombero che c'è stato qui a Bologna e due attori sono sgomberati veri. Mi sa che tra l'altro era una storia passata attraverso Wu Ming Contingent: ballotte allargate. Nel nuovo libro c'è una parte che parla degli ultras del Bologna...

BRIZZI: Noi abitavamo di fianco allo stadio e io e mio fratello invece di guardare la tv guardavamo i tafferugli. Allora volavano botte da orbi, oggi è uno

«Ai tempi la cosa più importante era andare al *Maurizio Costanzo Show* e lo facevi per **aiutare la piccola casa editrice indipendente**, perché di tuo a quell'età preferiresti andare a berti una birra con gli amici.»

«Che cos'è la libertà?»
«L'unico bene da non perdere.
Ma a volte te la devi
addirittura imporre.»

scherzo in confronto. Ai tempi mi vedevo tutte le partite in casa e mi facevo una quindicina di trasferte in curva. Gli ultras rappresentavano tutto quello che i genitori detestavano. E che affascinava un ragazzino perché gli dava un'illusione di indipendenza.

Nel libro di Brizzi e in molti vostri testi si parla della difficoltà dei rapporti. Anche in questo, come sono cambiate le cose da allora a oggi?

BRIZZI: Rispetto al matrimonio monogamico dei nostri genitori c'era una maggiore ricerca e complessità. Figli, divorzi, costruzione di nuove famiglie e così via.

LODO: Vivere nel precariato come accade ora porta al suo opposto: c'è una ricerca ossessiva di stabilità nei rapporti. Ma in realtà la magia è che non si sa cosa succederà, quindi è folle riversare tutta la propria ansia di controllo dentro le relazioni.

Che cos'è la libertà?

BRIZZI: L'unico bene da non perdere. Ma a volte te la devi addirittura imporre.

LODO: Una forma di entusiasmo nel sapere che tutto può finire. Magari sei anche molto solo. Magari hai molta paura. Ma hai anche l'entusiasmo all'idea di sapere che puoi andare incontro all'abisso. Sono

riusciti a convincerci che un altro mondo non è possibile e che questa è la nostra prospettiva per sempre. La libertà che evochiamo nelle nostre canzoni è quella di riuscire a tenere una finestra aperta sul contatto più profondo che hai con te stesso, qualsiasi cosa succeda, successo o sfiga che sia.

Torniamo alla Bologna di oggi: il concerto in piazza Maggiore si farà o no?

ALBI: Si farà e sarà una grande festa, il modo migliore di riabbracciare la nostra città. Siamo rimasti piuttosto perplessi di fronte a tutte le polemiche degli ultimi giorni ma al tempo stesso abbiamo tutti concordato sul fatto che non fosse una cosa di nostra competenza. È giusto che le istituzioni si confrontino e raggiungano delle decisioni in modo autonomo. Noi ci siamo limitati a scherzare chiedendo a Gianni Morandi, Nek e la Fondazione Lucio Dalla di sostenerci con dei messaggi...

Ci sarà anche un tributo a Freak Antoni? Quanto è stato importante?

BRIZZI: Ha lasciato un segno indelebile: non a caso siamo al bar Kinotto!

BEBO: La mattina del 12 giugno saremo all'inaugurazione della sua statua. E la sera succederà qualcosa che non possiamo ancora dire. Chi ci segue lo sa che a noi piacciono le sorprese, e anche in questo caso sarà così. Per noi Freak è stato un riferimento davvero importante, una di quelle figure che ci hanno reso quello che siamo oggi. Sarà un grande piacere poterlo omaggiare in qualche modo come abbiamo fatto anche a Sanremo sul palco durante la serata Ospiti portando il cartello «ovazione».

«Una volta tornavo da un reading e di notte vedo uno che scarica la macchina: era Luca Carboni. Che mi guarda e mi fa: Ma tu sei Enrico Brizzi? Lì ho capito che c'era qualcosa che non andava.»

Ernesto Ferrero

Segugio delle parole

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 24 giugno 2018

Cesare Garboli era un saggista-narratore-affabulatore di suprema eleganza, capace di trasformare il suo sapere in una fascinazione incantatoria

Appassionato giocatore di scacchi, Cesare Garboli (1928-2004) prediligeva la «mossa del cavallo» e forse possiamo assumere quello scarto imprevedibile come una delle sue cifre araldiche. Sorprendeva, scompariva e riappariva là dove non te lo aspettavi. Passava da Dante a Tobino, da Sandro Penna a Leopardi, da Natalia Ginzburg a Matilde Manzoni, da Delfini a Chateaubriand, da Pascoli a Molière. In quella scrittura di seduttore c'era in primo luogo il modo di raccontarsi indirettamente per improvvisi lampi autobiografici, di gettarsi a cercare qualcosa che lo aiutasse a capire il presente e i suoi orrori. Quando lo trovava, poteva uscirne sconvolto, come accadde in quel 1978 in cui l'Italia era stata rivelata a se stessa dal delitto Moro, tanto da decidersi a lasciare Roma, capitale infetta da un male incurabile, per ritirarsi nella Versilia natia. Scopriva con deliziato raccapriccio che quel paese «euforicamente e canoramente insanguinato», invaso e sopraffatto da ladri e assassini, stava già tutto nel Tartufo di Molière, impostore principe, «politico del profondo», «dal sorriso accomodante e dai denti di lupo», puntualmente riscontrabile nei tanti Tartufi politici e intellettuali che lui incontrava ogni giorno. Le patologie che scovava nella grande letteratura eccitavano la sua capacità di riderne, come accade appunto con Molière, di cui lo affascinava, ha scritto Ferdinando

Taviani presentando i suoi scritti teatrali, il misto di pessimismo e vitalità curiosa, misantropia e capacità di innamorarsi, gelosia ossessiva e acuto senso del ridicolo, umore atrabiliare e ossessione della vita di società.

Faceva parte, Garboli, di quella razza tutta italiana di saggisti-narratori-affabulatori di suprema eleganza, capaci di trasformare il loro sapere in una fascinazione incantatoria, che chiede al lettore di abbandonarsi per intero: Longhi, Debenedetti, Macchia... Non a caso l'allievo prediletto di Natalino Sapegno, di cui colpiva anche la bellezza quasi sfrontata, da attore del cinema francese, l'eleganza un po' casual e come stropicciata, aveva voluto sottrarsi alle caselle prestabilite delle carriere accademiche, delle specializzazioni, di metodologie che gli riuscivano troppo rigide e autoritarie. Lo aveva dichiarato lui stesso nell'avvertenza del suo primo libro, pubblicato a quarant'anni, *La stanza separata* (Mondadori, 1969): più dei libri lo avevano sempre interessato le persone, più della letteratura tutto quello che la letteratura nasconde o rivela. Voleva togliere ai libri la loro maschera, «la loro empia e sacerdotale veste di attori». Presentando gli *Scritti servili* (Einaudi, 1989) scriveva che la vita spesa per il teatro da Molière, il destino di autodistruzione di Delfini, il genio istrionico di Longhi, la perversione saturnina



di Penna, la concordanza di pensiero e viscere della Ginzburg, le metamorfosi di Elsa Morante non erano per lui un semplice argomento di studio, ma storie vere, eventi, seduzioni. Lui era quello che va a «prendere le parole lanciate nello spazio dallo scrittore e le riporta a casa, facendole riappartenere al mondo che conosciamo». Se la letteratura è un velo dipinto, dissimulazione onesta che può cogliere brandelli di verità rivelatrici, a lui interessava arrivare al regista (al falsario?) che gestisce lo spettacolo, impossessarsi di lui per intero, per metà Mefistofele e per metà dottor Faust.

Come raccontare un personaggio come Garboli? **Rosetta Loy**, che gli è stata accanto molti anni, ha

diviso con lui momenti in cui le meraviglie della vita surclassano la letteratura e li sa raccontare benissimo, con intensità malinconica e struggente: la grande, ombrosa, semidiruta casa familiare di Vado di Camaiore, «ancora calda di vita trapassata, ma non defunta»; gli spazi metafisici dell'Engadina affacciata sullo strapiombo del mondo, Sils Maria, i laghi a specchio del cielo e gli inverni scartavetrati dal gelo; certi ristoranti di Viareggio, i viaggi in Francia sulle orme di Chateaubriand, i soggiorni parigini nell'appartamento di rue Mazarine che era stato del sarto di Louis Juvet. Istantanee di un tempo felice, ma ancora non bastavano. Così Rosetta ha preferito raccogliere, montare e postillare le pagine in

«Mi piace smontare i testi, rivoltarli, rigirarmeli tra le mani, sentire il loro polso che ancora batte, il loro fiato di organismi ancora vivi e carnali, ma solo per vedere come si articolano, come respirano, e se sono prodotti originali o d'imitazione.»

cui il mercuriale Cesare, nelle fluviali introduzioni ai volumi che curava o in cui raccoglieva i suoi scritti (non amava le monografie) ridà vita, en artiste, a ricordi anche lontani, incontri, emozioni, scoperte, sorprese, indignazioni civili, che tutte sembravano venirgli incontro casualmente, con signorile sprezzatura. Divagazioni apparenti che gli servivano per meglio fagocitare l'autore già finito nella sua tela.

Attore di talento ben temperato, si calava tutto intero nei personaggi che interpretava, con vorace volontà. Diventava il Longhi ventenne che in una lettera di sfrontata seduttività spiega a Berenson chi è Berenson; o il Chateaubriand che nel 1813, chiamato da Napoleone all'Académie, scrive un provocatorio discorso di accettazione in cui ricorda che la libertà è il più grande dei beni e il primo bisogno dell'uomo, quindi non compatibile con un governo monarchico, perché nelle catene la letteratura langue e muore (Napoleone si infuria ma lui si rifiuta di modificarlo). Anche Garboli, come Chateaubriand, «se viaggio può essere uno snob, ma non un dandy». Anche lui «non è uno che guarda e contempla il mondo, è uno che studia e s'impiccia di governarlo». Non lo ha fatto direttamente, ma per interposta pagina o interposto autore. Se tutto è teatro, lui avrebbe voluto recitare anche la parte dei suoi editori, sicuro di risultare più creativo di loro, anche se si chiamavano Giulio Einaudi, Livio Garzanti o Roberto Calasso. Aveva qualcosa di Richelieu, della sua sottigliezza manovriera. Inclassificabile, restava pur sempre un (potente) cardinale della chiesa letteraria, che per lui non aveva segreti.

Un giovane scrittore lo aveva messo in un imbarazzo solo apparente: gli aveva chiesto quasi a bruciapelo

se si sentiva un critico o uno scrittore. Più un lettore che un critico, aveva risposto: «Mi piace smontare i testi, rivoltarli, rigirarmeli tra le mani, sentire il loro polso che ancora batte, il loro fiato di organismi ancora vivi e carnali, ma solo per vedere come si articolano, come respirano, e se sono prodotti originali o d'imitazione».

Se si è occupato solo o prevalentemente degli scrittori che ha frequentato da vicino, spiegava, è stato per individuare «le tracce lasciate dopo il passaggio da un'infezione misteriosa, da un male inspiegabile che ha trovato nella creatività letteraria la sola possibilità di cura e di guarigione». Se «la letteratura nasce dal bisogno di liberarsi dalle passioni, se nasce dall'angoscia, dall'ossessione, dall'incubo, dalla frustrazione, dal rimorso, in quale modo esercitare più utilmente una vocazione diagnostica, se non nella patologia di chi ci è più vicino?».

Anche se gli è scappato di definirsi «un narratore di frodo», non si sentiva nemmeno uno scrittore o un romanziere. Ammetteva sì di possedere un'immaginazione «ricchissima e dilagante», ma funzionava solo se si conservava improduttiva; e poi per il romanzo non possedeva la sicumera o la supponenza di chi porta avanti un progetto come se i destini del mondo dipendessero da quello.

L'irrequieto, impaziente Garboli era pazientissimo con gli amici scrittori di cui aveva deciso di prendersi cura. «Ha inoltre» gli riconoscerà la Ginzburg «lo strano dono di animare e stimolare, nel prossimo, pensieri e desiderio di scrivere. Dirò che, forse, basta vederlo entrare in una stanza per proporsi di scrivere». Un effetto maieutico che continua a valere anche per i suoi lettori.

Intervista a Mauro Zucconi



a cura di Michele Tutone

Mauro Zucconi comincia a scrivere nel 2003, aprendo il blog *Come diventare il mio cane*, di cui pubblica una omonima selezione di scritti nel 2006. Collabora con «Il Secolo XIX» e gli viene affidato uno spazio fisso sulla rivista «Wu Magazine». Nel frattempo pubblica con Barbera Editore *Ristorantopoli* (2009) e *Prima di lasciarmi passa almeno lo straccio* (2010), quindi con edizioni e/o la raccolta di

racconti *In caso di spontaneità* (2013). A fine marzo 2018 è uscito per la Fazi Editore il romanzo *Io qui, tu là*. Nei suoi lavori leggiamo vicende raccontate attraverso le parole e i pensieri del protagonista di turno, figurina spesso preda dell'ansia e impreparata alla routine della vita, e tuttavia per nulla sopraffatta. Al contrario, Zucconi dà voce a personaggi a loro modo sovversivi: questi, a volte come meccanismo



di difesa e a volte come semplice immaginazione, si costruiscono piccoli mondi comici dai quali esporre il loro punto di vista sulla propria storia.

Per preparare quest'intervista ho parlato spesso con colleghi e amici del tuo ultimo romanzo, «Io qui, tu là», e ho avuto difficoltà quando mi veniva chiesto di cosa trattasse. Perché la trama, beh, cos'è? Sono due persone innamorate che si trovano per motivi diversi bloccate in relazioni da cui non sanno uscire. Potrebbe essere quella di qualsiasi film... In realtà è un bellissimo libro, ma il suo punto di forza non sta tanto nella trama in sé, quanto in tutto il resto.

La penso esattamente come te. Quello che hai detto è quello che anch'io penso del libro, e la penso così sin da quando ho cominciato a scriverlo. Dietro ci sono delle scelte, una delle quali è senza dubbio voler parlare di una storia normale, normalissima. Una cosa che mi interessava era infatti la parte stilistica, cioè com'è scritto: volevo che sembrasse un racconto come quello che una persona potrebbe fare al tavolino di un bar, però lavorando comunque sulla scelta delle parole e sulla costruzione delle frasi, che in realtà in certi punti non è proprio come si parla tutti i giorni, e cercare di tenere il livello più alto possibile. Ecco, nelle mie speranze e ambizioni volevo che risultasse un discorso più letterario possibile. Unire questi due elementi era l'obiettivo iniziale e questo perché, per me, era il modo di renderlo bello. Anche il fatto che sia una storia normale rispecchia i miei gusti. Quando vado a cercare un libro da leggere, la trama non mi interessa. Invece mi interessa quanto si senta la voce e i ragionamenti dello scrittore. Per fare un esempio, a me piacciono i libri di Bernhard. Però se dai un libro così a un lettore che magari è abituato a guardare la trama o a cercare delle storie interessanti rischi che possa restare deluso. Perché non credo che le trame siano uno dei punti principali dei libri di Bernhard. In realtà è la sua voce che mi dà proprio piacere, sia come suono, come ritmo e anche come scelta delle parole. Quindi, partendo da gusti di questo tipo, io ho scelto una storia normale.

In realtà una delle indicazioni che ho sempre cercato di darmi o di seguire – e che non ho seguito in questo caso – è: riesco a riassumere il mio libro in poche parole in modo che chi mi ascolta dica «bello»? In questo caso ho ignorato la risposta. Riesco a riassumerlo in poche parole in modo che qualcuno dica «bello»? Mmm, no. Perché come hai detto tu sembra un romanzo rosa non molto originale. Dovrei sempre invece aggiungere: ma, attenzione, le parti importanti sono com'è scritto, cioè la parte stilistica, e l'analisi che viene fatta di dettagli comuni, perché era questo ciò che volevo fare con questo libro.

C'entra con questa ricerca stilistica anche la presenza, nei tuoi scritti, di pochissimi personaggi? A volte basta un personaggio solo e i tuoi racconti diventano monologhi del protagonista.

Del monologo mi piace che i personaggi diano il loro punto di vista, perché questo mi permette di farli ragionare. In *Io qui, tu là*, come anche in *Prima di lasciarmi passa almeno lo straccio*, il protagonista ha una tendenza a costruire dal nulla o da piccoli dettagli qualcosa che, di solito, per le persone equilibrate, non esiste o non ha quel peso.

Il personaggio di Eugenio, che racconta in prima persona gli avvenimenti del libro, in realtà è un esageratore incallito. Per esempio per Eugenio una brutta serata è «terrificante» e una persona che non gli piace è «spregevole». Questa è proprio una scelta che ho fatto; dietro c'è una ricerca di parole che diano sempre delle immagini e una coloritura alla narrazione, perché la storia è normale, la vita è normale. Anzi lui sta sempre chiuso in casa, quindi non succede praticamente nulla. Raccontato da lui,

«Del monologo mi piace che i personaggi diano il loro punto di vista, perché questo mi permette di farli ragionare.»

però, uno lo legge e dice: «Mamma mia, viveva una relazione *devastante*». Ma Eugenio userebbe questo termine anche per definire un caffè: questo caffè è devastante. In realtà è solo una relazione, quella con la fidanzata, che non funziona e non succede neanche niente di particolare. E lo stesso la sua vita.

Eugenio quindi ha questa caratteristica, esagera tantissimo. I personaggi sono pochi ma in realtà non sono neanche presenti. Sono figure sfumate e simboliche. Per esempio la fidanzata, Addolorata, è semplicemente la persona sbagliata. Poi, se uno dovesse andare a vedere, non ha quasi caratteristiche. Certo, Eugenio esprime tutti i suoi giudizi, però siccome è sempre il suo punto di vista noi possiamo chiederci: è davvero così? È un narratore di cui non bisogna fidarsi tantissimo. Sì, lui parla male anche di sé stesso, però questa è un po' una tecnica per accattivarsi il lettore. Quindi la scelta del monologo o del personaggio che racconta ed è come una lente che distorce tutto serve anche per prendere questa storia normale e costruire su questa storia tutto un mondo che è nella testa del personaggio.

Dicevi che Eugenio in effetti non risparmia critiche anche su sé stesso, anzi nel corso del romanzo ammette di essersi comportato da stupido e si meraviglia di questa stupidità.

Si meraviglia della stupidità, esatto. È un pensiero che può spaventare. Quando poi ci rendiamo conto a posteriori... beh, te ne rendi conto quasi sempre a posteriori di essere stato stupido. Se poi è passato del tempo tu dici: «Ah, com'ero stupido mentre facevo quella cosa», ma probabilmente mentre la facevi pensavi di fare la cosa giusta. Questo è inquietante: pensando al presente io penso a cosa riterrò stupido fra dieci anni. Eugenio si rende conto di aver fatto delle cose stupide e se lo ripete sempre, ma è un processo che non è finito. *Io qui, tu là* è forse più di ogni altra cosa un libro sul cambiamento. È il personaggio a cambiare. Il libro però finisce non appena il personaggio cambia. La domanda è: se Eugenio scrivesse il suo racconto sei, sette, otto

anni dopo, come andrà a finire? In realtà la sua stupidità non è risolta. Lui capisce di essere stupido analizzando il passato, però poi va avanti con la sua stupidità verso il futuro.

Se dico che *Io qui, tu là* è una storia d'amore è banale e non descrive bene il libro. Quando me lo chiedevano infatti dicevo che era un libro sulla schiavitù e la liberazione. Alcuni mi hanno pure chiesto: «Ah, è un romanzo storico?». Però il senso di tutto ciò sta nel fatto che la distanza espressa dal titolo non è tanto quella per arrivare alla nuova ragazza, ma per arrivare a vivere, e per farlo serve che Eugenio riesca a cambiare.

Bene, passiamo ora alla tua precedente uscita, «In caso di spontaneità». Questo era una raccolta di racconti, a differenza di «Io qui, tu là»: è stata una scelta indipendente o una sorta di percorso di «maturazione»? Dalla forma racconto alla forma romanzo?

Sì, io stesso l'ho vissuto come un passaggio che poteva essere utile e corretto per me. Prima dei racconti c'è stato in effetti *Prima di lasciarmi passa almeno lo straccio* che è molto simile per certi aspetti a *Io qui, tu là*. Però mentre questo è un romanzo a tutti gli effetti, nel senso che parte dalla volontà di raccontare una storia, nello *Straccio* c'è un monologo, sempre di un ragazzo, sempre su delle storie d'amore, ma cinico e praticamente senza alcun aspetto sentimentale o emotivo: questo perché l'obiettivo era ancora prettamente comico o umoristico.

Dopo lo *Straccio* volevo fare quel passaggio e volevo raccontare delle storie, o comunque realizzare delle idee *narrativamente*. Così prima di dire «ora scrivo un romanzo» ho provato con i racconti... anche perché io sono un lettore che ama i racconti, per esempio quelli di Donald Barthelme, mai privi di elementi surreali. Allora sia per il fatto che mi piace scrivere racconti e poi anche per cominciare a farmi l'idea di come potrebbe essere un romanzo, mi sono deciso per *In caso di spontaneità*. In più, l'altro aspetto che mi ha fatto propendere per una raccolta di racconti è la possibilità di cambiare lo stile; infatti

ci sono alcuni racconti simili e poi quattro o cinque completamente diversi. Specialmente per il tipo di idee che ho, a volte non ci si può proprio lavorare per un romanzo, ma al tempo stesso sarebbe un peccato non scriverle.

«In caso di spontaneità» è stato pubblicato da e/o e «Io qui, tu là» è stato scelto da Fazi, due case editrici di spessore sul mercato librario italiano: sei soddisfatto?

Sì, molto contento di pubblicare la raccolta con e/o e contentissimo con Fazi. Anche perché, nel momento in cui ci siamo incontrati per parlare del libro per la prima volta, loro avevano colto proprio tutti gli aspetti che per me erano importanti. Questo è stato per me un motivo di grande soddisfazione: stavano pubblicando proprio il libro che io ero convinto

di aver scritto. E tutto ciò senza contare che sono due ottime case editrici, quindi potremmo già essere contenti solo per aver raggiunto questo livello.

Com'è nata la collaborazione con Fazi?

Ho mandato il manoscritto alla mail «manoscritti». So che magari è banale, però è una cosa che mi dà soddisfazioni.

Certo, fa anche piacere sapere che le case editrici valutino seriamente le proposte ricevute e non è facile spuntarla.

Io ho mandato il manoscritto, loro non mi conoscevano, poi ci siamo visti, abbiamo parlato, ho sentito che hanno apprezzato il libro e quindi da questo punto di vista ero già molto contento. Con e/o, invece, loro conoscevano il libro già uscito per Barbera, *Prima di lasciarmi passa almeno lo straccio*, e mi hanno contattato per sapere se fossi libero. Io in quel momento stavo scrivendo i racconti. Certo, c'erano comunque varie incognite, infatti è stato un processo molto lungo per arrivare ad avere un sì decisivo. Mi ricordo che il mio lavoro è stato valutato diverse volte a diversi livelli.

E le esperienze con l'editing?

Quando abbiamo parlato di *Io qui, tu là* abbiamo sottolineato gli aspetti che funzionavano di più e c'è stato sostanziale accordo. La prima versione del libro non era così com'è adesso – mi pare, dai commenti ricevuti, che possa risultare abbastanza fluido –, era probabilmente più pesante. Le frasi erano molto più lunghe. Nei cinque anni trascorsi tra i racconti e questo libro ho fatto dei tentativi che erano esageratamente complessi. Il che non per forza vuol dire che fossero tentativi di valore: avevo provato a scrivere quasi senza tener conto del discorso leggibilità. Quindi *Io qui, tu là* è un passo indietro rispetto a quei tentativi perché poi mi sono reso conto che era una strada forse sbagliata, che magari andrà ripresa, ma era presto. Doveva essere un libro con dentro molte cose, ma semplice, nel senso che non mettesse in difficoltà il lettore. Mentre inizialmente un po' lo



faceva. Quando ne abbiamo parlato abbiamo visto che questo aspetto poteva essere un limite e quindi abbiamo lavorato sulla sintassi, sul taglio delle frasi. Ma la versione finale non è diversissima; è stato reso solo forse un po' più intelligente da questo punto di vista. Più sensato, insomma.

All'inizio del film «Manhattan» c'è il monologo di Woody Allen che abbozza l'incipit di un romanzo e si interrompe riflettendo: «Suvvia, questo libro lo dobbiamo pur vendere!».

Me lo ricordo, esatto, sì! Ho in mente una frase di David Foster Wallace che mi era rimasta impressa. Non so se in un'intervista o in una conversazione telefonica trascritta, forse. C'è questo concetto di torturare il lettore. Per me Wallace era un torturatore nato, non credo abbia mai fatto un discorso di sensibilità— beh, era anche uno scrittore con un'intelligenza incredibile, però l'aspetto di dimenticarsi un po' del lettore, non necessariamente per narcisismo o per fare lo scrittore complesso, ma anche solo per realizzare l'idea che si ha in mente secondo i propri gusti, era quella. Questo è sempre un rischio e per questo è importante non solo il confronto con la casa editrice, ma pure quando semplicemente faccio leggere il libro a mia moglie. Lei è una lettrice forte; per me quello è il primo test perché so che il libro ha una controparte, perché viene scritto per qualcuno.

Restando nel tema dello scrivere, ricordo in un breve racconto sul tuo vecchio blog di uno scrittore che aveva problemi a terminare il proprio libro perché il protagonista finiva invariabilmente per gettarsi da una finestra, contro la volontà dell'autore. Tu credi in una scrittura che, in modo davvero simile, travolge lo scrittore?

«Mi piace cominciare a scrivere e lasciare che ci sia un territorio che io per primo andrò a scoprire.»

Oppure sei in realtà un tipo che prepara nel dettaglio i quadri e le soluzioni prima di cominciare a scrivere?

Sono del primo tipo. Nel senso che preparo una situazione che sia il punto di partenza da cui poi costruire, e in questa seconda fase di costruzione, per quanto mi riguarda, c'è una componente molto forte di imprevedibilità legata alla dinamica del racconto o del romanzo stesso. Ovvero il personaggio ha le sue caratteristiche che io scelgo, ma poi mi piace seguire i suoi ragionamenti le sue trasformazioni e mentre scrivo le situazioni stesse possono suggerirmi degli sviluppi che non avevo messo in conto, e questa per me è una parte – proprio per il mio piacere personale – fondamentale. Mi piace cominciare a scrivere e lasciare che ci sia un territorio che io per primo andrò a scoprire. Poi non si sa, il risultato potrebbe non piacermi o non essere buono.

Questo vale sia come tecnica umoristica, perché spesso la sorpresa è ciò che porta alla risata, ma anche a un livello più ampio di realizzazione dell'idea di scrittura della storia. Ecco perché per esempio mi piace tanto Barthelme: perché c'è sempre qualcosa di divertente o imprevedibile. Poi io amo tanto il surreale. Mi rendo conto che forse per tanti non è così e lo trovano magari solo bizzarro o stupido. Io invece ho una passione anche solo per inserire in una situazione realistica e senza avvisaglie un elemento stonato. Non so, mi viene in mente *Io qui, tu là* quando lui descrive una cena con Addolorata e per dire che erano cene che a lui non piacevano e che non erano gustose stilava un elenco delle pietanze che finiva: «Tutto accompagnato da sabbia millesimata». Questo, ecco, è un tipo di elemento che per me è imprescindibile. E quindi anche in un momento serio ci finisce sempre l'assurdità.

Citavo prima il tuo vecchio blog. Mauro Zucconi nasce infatti su internet, ben quindici anni fa, con il blog Come diventare il mio cane – adesso maurozucconi.tumblr.com –: come valuti questa tua esperienza?

Il blog nasceva per ospitare delle piccole performance comiche, poi è arrivato un momento in cui non

«Mi piacciono i libri che danno tanta importanza all'aspetto stilistico.»

mi interessava proprio più scrivere in quel modo e quindi adesso in realtà è come se fosse un taccuino di appunti. È diventato un posto in cui posso magari annotare un dettaglio, cercando certo di trovare un modo per farlo essere qualcosa più di «oggi devo andare dal dentista». Però il mio interesse è sempre stato per la narrativa: già prima di aprire il blog infatti scrivevo racconti o tentativi di romanzi. Come diventare il mio cane, anzi, l'ho aperto pensando di metterci dei racconti, cosa che non ho quasi mai fatto perché mi sono reso conto che non era il mezzo giusto per questo scopo. Quindi erano dei racconti-ni, piccole situazioni.

Dopo aver festeggiato i dieci anni del tuo primo blog però c'è stato un momento in cui hai deciso di interrompere, prima di ricominciare con l'attuale. Cos'era successo?

Su un blog che funziona, e quello funzionava bene, il pubblico vuole la stessa prestazione all'infinito, senza rendersi forse conto che l'effetto è sempre minore. È impossibile non ripetersi. Così, senza saperlo, il pubblico vuole la morte del blog. Cioè vuole arrivare a stufarsi e poi ad abbandonarlo.

Io non avevo allora una così brutta opinione di quello che scrivevo e nemmeno dell'azione in sé di scrivere. Tuttavia diciamo che a un certo punto sentivo di non essere più stimolato e mi rendevo conto di essere un po' come un ripetitore. E poi quando ho iniziato, nel 2003, avevo ventisei anni e non ero proprio una persona molto matura. Quando cominci ad averne trentasei e vai verso i quaranta cambia qualcosa. Cominci a notare che se prima la tua filosofia era fare sarcasmo su tutto adesso vedi le cose con una maggiore complessità: quella mentalità che dava vita a tanti post, a quel tipo di comicità, mi sembra d'un tratto che stia nascondendo in realtà il nulla. Io adesso ho invece interessi diversi,

nel senso che, nel percorso che sto facendo, penso di voler arrivare a scrivere romanzi o racconti sempre più di qualità.

Quali sono allora i tuoi modelli, le tue letture preferite, a parte i già citati Bernhard e Barthelme?

Non mi definirei un lettore di romanzi, a me piace soprattutto quando lo scrittore – il personaggio creato dallo scrittore – mette in moto i suoi pensieri e in generale mi piacciono i libri che danno tanta importanza all'aspetto stilistico. Ti faccio un esempio che tra l'altro cito spesso come modello di bellezza, che è *Meridiano di sangue* di McCarthy. In realtà si tratta di un libro dove ci sono soltanto fatti quindi è completamente diverso dal *Soccombente* o *Gelo* o qualsiasi altro libro di Bernhard. Ciononostante lo riconosco come un libro straordinario per le immagini, e dove lo stile è fondamentale: non puoi togliere la parte stilistica senza che svanisca il libro. Questi sono un po' i miei gusti.

Un altro libro veramente bello è *Cartongesso* di Francesco Maino, e mi aveva fatto sorridere leggere che la casa editrice per descriverlo dicesse che è un libro coraggioso perché «coraggio» in letteratura può significare tante cose: per esempio rinunciare alla guida di una trama. Il meccanismo della trama, credo che questo si rifletta anche un po' nel modo in cui scrivo, su di me non ha effetto. Ti dico anche che, quando ho cominciato a immaginare *Io qui, tu là*, avevo appena riletto *La felicità a oltranza* di Ugo Cornia.

Cornia? Volevo domandarti cosa ne pensassi perché avete davvero uno stile che risuona bene.

Sia *La felicità a oltranza* che il secondo libro, *Quasi amore*, li ho amati tantissimo e per me lui ha fatto qualcosa, ha fatto un po' una magia. Lui è riuscito a evocare la storia, ma non la storia nel

sensu dell'intreccio. Lui è riuscito a evocare l'opera, e un'opera che diciamo è finita, quindi con una sua identità. Sembra strano se si ha presente il modo di scrivere che ha lui, diciamo così, sempre pieno di divagazioni. E invece *La felicità a oltranza* e anche *Quasi amore* riescono a farlo. E io ho pensato: questo è da tener presente, perché restando sulla metafora delle strade questa è una strada molto interessante da percorrere.

È vero, e le affinità ci sono. Poi tu sei piacentino, lui è modenese, siete forse coetanei. Vi siete mai conosciuti?
Forse lui ha qualche anno in più di me. No, non ci conosciamo. Io ti dico subito che non conosco nessuno. Non conosco nessuno perché, te l'ho detto, faccio una vita un po'... Sì, mia moglie mi porta un po' in giro, mi mette su un aereo ogni tanto, mi fa vedere cose, ma... No, non ho particolari contatti. Naturalmente mi farebbe piacere conoscerlo però sono anche soddisfatto così: mi va benissimo conoscere gli autori anche con le loro opere. Lui è di Modena. Poi c'è l'altro, che mi piace e mi è simpatico, rispetto al quale ci sono però più diversità, che è Paolo Nori, che invece è di Parma. Trovo in questi tre — scusa, in noi tre — ma io mi inserisco nella lista solo a livello geografico, cioè, non ci sono paragoni — in noi tre emiliani c'è qualcosa nel parlare e quindi forse alla lunga anche nel costruire le frasi e nel fare un dell'umorismo che è accomunabile. È una cosa che mi sono sempre domandato: se gli emiliani abbiano un modo emiliano di costruire le battute con le frasi. Ci vorrebbe un filologo, un filologo che abbia tempo da perdere.

Adesso? Stai scrivendo qualcosa?

Sì, questa volta è un romanzo più tradizionale nella struttura, nel senso che stavolta c'è una storia e, sebbene ci sia sempre un numero sempre abbastanza esiguo di personaggi, però non c'è più la narrazione in prima persona. Quindi resta un personaggio abbastanza umoristico e poi resta l'assurdità. Sono le fantastiche avventure di uno scrittore: fantastiche

quasi fantasy. È un libro avventuroso di uno scrittore, ma è umoristico. Per adesso. Se poi il prossimo libro che esce parlerà di una vecchietta in un ospizio tu mi dirai: «Ma quello dello scrittore che...?», e io ti dirò: «Sai, le strade si intraprendono, poi si lasciano».

• • •

(Prima di andare via ordiniamo ancora qualcosa al bar di Piacenza in cui ci siamo incontrati. La cameriera non si ferma al nostro tavolo ma prende l'ordinazione passando, allontanandosi, non senza difficoltà.)

Ecco, io per esempio correrei a casa a scrivere su questo episodio. Questo mi piace tantissimo. In realtà a me piacciono tantissimo le persone. In questo senso: beh, intanto uno dei motivi per cui tendo a scrivere in prima persona è perché io pagherei per avere le trascrizioni dei pensieri di tutti. Per me un sogno di biblioteca universale è quello in cui ci sono le vite di tutti dal loro punto di vista. Mi piace tantissimo. E poi questi piccoli particolari nell'interazione con gli altri sono proprio delle cose che mi fanno pensare: «Adesso me lo devo ricordare». Perché, hai visto, sembrava che la cameriera non sentisse e volevo dirle: «Ma avvicinati!», cioè se tu ti metti a due metri e mezzo è naturale che fai fatica a sentire quello che diciamo. E poi però mi sono chiesto: cosa la spaventa? Cos'è che la mette in soggezione? Perché non si avvicina? Però, beh, ovviamente sarà molto gentile, perché lei si mette in condizione di rendere difficoltosa l'ordinazione, però è gentile. E invece no, perché era quasi un po' scoccia! Quindi tutte queste cose mi piacciono perché una persona crea, magari senza accorgersene, situazioni bizzarre, e da qui possiamo immaginare tutta una serie di cose. Tipo che prende le ordinazioni dal fondo del locale! O che poi le porti tutte sbagliate. Oppure no, oppure che ci senta benissimo! E che porti tutto giusto. Questo mi piace.