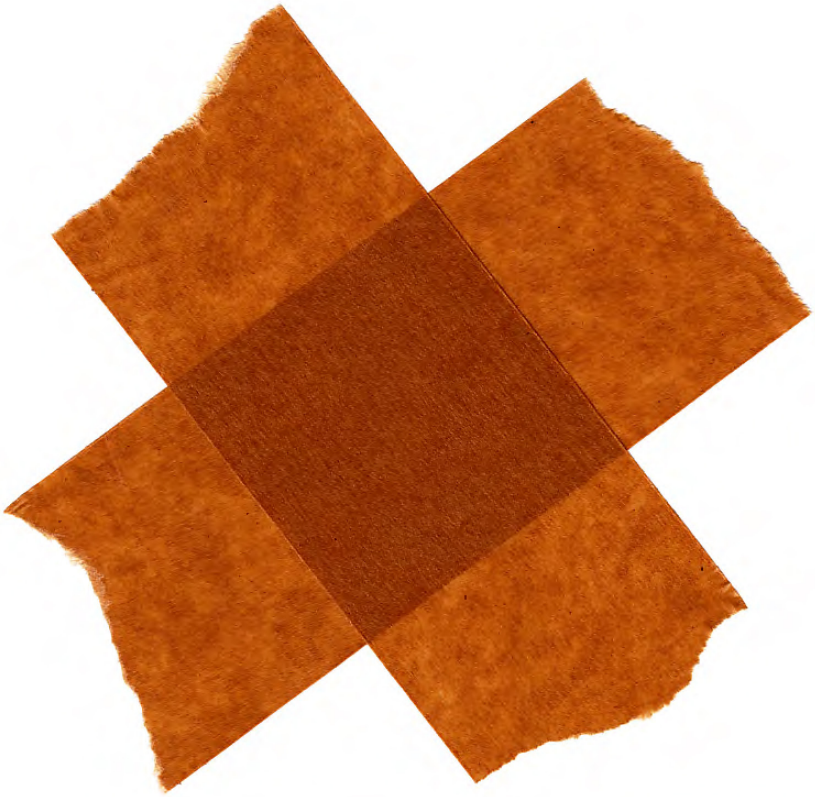
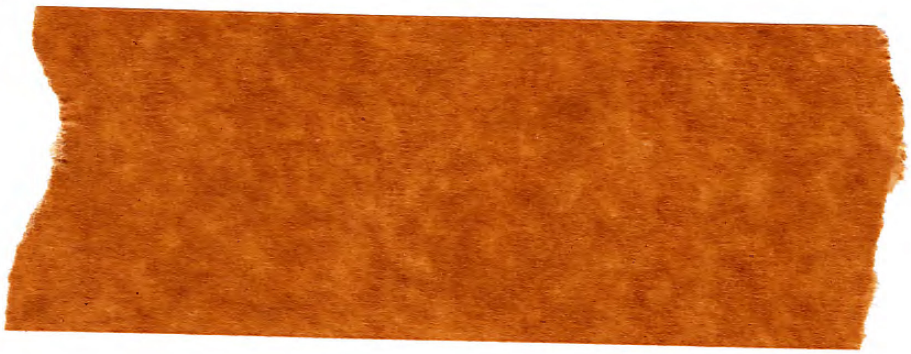
retabloid

giugno 2025





retabloid – la rassegna culturale di Oblique
giugno 2025
«Ero così felice, nel bosco, da solo, al riparo dai pericoli incarnati dalle persone.»
Edmund White

Il copyright dell'estratto, dell'Atomo, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.
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

L'estratto
Gian Marco Griffi, *Giocare a Digressione* 5

L'Atomo della call #20 – Diritti alla parola
Elena Scipione, *Conto io* 7

Gli articoli
 # Noi come Thoreau tutti soli sul lago
Marco Bruna, «la Lettura», primo giugno 2025 9
 # Un presente senza tempo
Iacopo Gardelli, «Snaporaz», 2 giugno 2025 11
 # Le Ia e la cocreazione di un romanzo
Francesco D'Isa, «L'Indiscreto», 4 giugno 2025 16
 # Cent'anni di Montale
Matteo Marchesini, «il venerdì», 6 giugno 2025 20
 # If you get my meaning
Tim Parks, «Times Literary Supplement», 6 giugno 2025 23
 # Matita e coltelli per dare senso a questo mondo
Alessia Rastelli, «la Lettura», 8 giugno 2025 25
 # Casa desolata
Arianna Montanari, «il Tascabile», 11 giugno 2025 29

Luce d'Eramo, viandanze luminose e letterarie
Laura Fortini, «il manifesto», 14 giugno 2025 32
Il copyright ha vinto
Francesco D'Isa, «The Bunker», 14 giugno 2025 35
Dieci sfumature di giallo
Vanni Santoni, «la Lettura», 15 giugno 2025 36
La casa perduta
Nora Cavaccini, «il Tascabile», 19 giugno 2025 39
Il poeta e il pittore. Tutti i paesaggi di Mario Giacomelli
Arturo Carlo Quintavalle, «la Lettura», 22 giugno 2025 43
Edmund White, un brillante e curioso cronista di mondi perduti
Barry McCrea, «Alias», 22 giugno 2025 47
Alice Ceresa, l'addestramento dell'infanzia
Alessandra Pigliaru, «il manifesto», 24 giugno 2025 49
La Scuola Holden ha un problema di storytelling?
Redazione, «Rivista Studio», 26 giugno 2025 51
Storie spaziali di self publishing ribelle
Giulia Caminito, «Il Foglio Review», 28 giugno 2025 54
L'altro Novecento. Storia femminile di un secolo lungo
Alessandra Sarchi, «la Lettura», 29 giugno 2025 57
Se non fosse per le donne, il romanzo sarebbe già morto
Giulio Silvano, «Rivista Studio», 30 giugno 2025 60

Esordiario/confermario
a cura di Lavinia Bleve 63

Giusto qualche parola
a cura di Oblique Studio 72

Gian Marco Griffi
Giocare a Digressione

Guillermo rifletté sul modo più pratico e meno costoso per incontrare la ragazza dell'autobus a Toluca. Dopotutto si trattava di trovarsi alle otto del mattino a Nueva Oxtotitlán, a quasi settecento chilometri da Cuauhtémoc, un giorno qualsiasi in cui l'autista Licerio faceva il turno mattutino.

Fu Maximiana a trovare la soluzione: le era venuto in mente un impresario, uno spasimante di lunga data, disse, un certo Bonifacio, che viveva dalle parti di Toluca. Avrebbe potuto chiamarlo e chiedere se poteva ospitare Guillermo per qualche notte. Scoprirono che Bonifacio ora abitava a Saltillo, a quasi novecento chilometri da Toluca, e che aveva affittato il suo bilocale di Almoloya de Juárez, nei dintorni di Toluca, a un cantante lirico di nome Toribio, il quale era perennemente in bolletta e sarebbe stato davvero deliziato di ospitare l'amico della sua amica Maximiana in cambio di una proroga sull'affitto mensile. Mezz'ora dopo Guillermo era al telefono con il cantante lirico. Toribio disse che lui cantava di notte, e che non avrebbe interrotto la sua routine neppure per tutto l'oro del mondo, era un problema per lui? Guillermo disse che era un ospite, e si sarebbe adeguato alle consuetudini dell'inquilino. Toribio disse che andava in giro per casa nudo, era un problema per lui? Guillermo disse che era un ospite, e si sarebbe adeguato alle consuetudini dell'inquilino. Toribio disse che l'unico altro posto per dormire, oltre al suo letto, che era per l'appunto *suo*, era il divano di sua nonna, era un problema per lui? Guillermo disse che ai tempi del suo matrimonio aveva dormito su un divano per un anno e mezzo, e quello della nonna di Toribio non poteva essere più scomodo di quello comperato con sua moglie a un mercato dell'usato a Colima. Toribio disse che avrebbe lasciato il suo mazzo di chiavi dietro il vaso grosso di petunie, poi intonò la cabaletta *Di quella pira*, dal *Trovatore* di Verdi. Guillermo ringraziò e riappese. Quando Maximiana gli domandò se ne valesse la pena, e intendeva domandargli se valesse la pena di sprecare tutto quel tempo, tutte quelle energie, tutti quei soldi, in un'impresa tanto inutile quanto risalire a tutti i possessori di un libro sulle

ferrovie del Messico, Guillermo rispose che sì, ne valeva la pena, e intendeva dire che aveva quarantotto anni, un matrimonio fallito, una figlia cinquenne che non vedeva da mesi; che da anni attendeva invano di essere ammesso nell'organico ufficiale dei Mariachi Vargas de Tecalitlán; e che aveva bisogno di fare quella cosa per provare a ordinare la sua esistenza ordinando un pezzo di mondo, per quanto un pezzo di mondo insignificante. Per la prima volta nella sua vita pronunciò ad alta voce la parola «digressione». Ecco, pensava, non sapeva come si giocava, ma avrebbe giocato a Digressione, e la sua digressione sarebbe stata quella di risalire a tutti i possessori della copia trentatré di uno stupido libro sulle stupide ferrovie del Messico.

(dal capitolo 12 di *Digressione*, Einaudi Stile Libero)

Elena Scipione
Conto io

È tardi, sono ubriaca, e voglio solo andare a dormire. Ma sono insieme a lui, a casa di lei. Saliamo in una camera triste, vuota. Il letto matrimoniale è circondato da pareti bianche e scaffali vuoti. Ci siamo portati dietro tre bottiglie di vino quasi finite, ognuno la sua, e un posacenere mezzo pieno. Con tutta l'umidità estiva, l'aria si fa pesante.

Ho detto no, ma è casa sua, allora il no è dovuto diventare sì, perché sono le tre di notte e siamo dall'altra parte della città, altrimenti dove dormiamo? E poi siamo insieme, io e lui, non può succedere niente di male. Le coppie sane al giorno d'oggi fanno così, condividono tutto. Sono già seduti sul bordo del letto, mi trascinano tra loro ma non mi siedo, scappo verso la testiera. Mi accuccio tra i cuscini sfatti, con le ginocchia strette al petto e il lenzuolo addosso, perché ho iniziato a sentire freddo. Tengo le braccia premute contro il busto, cerco di intrappolare il lenzuolo, ma loro hanno caldo e lei lo tira via. A che ti serve?, dice. Si avvicinano ancora. A niente, infatti non ho smesso di tremare.
Come fa a non capire?
Uno alla volta, mi sfila anche canottiera e pantaloncini, lasciandomi esposta ai loro sguardi, nuda, rigida.
Ormai è troppo tardi per dire Basta, allora inizio a contare i secondi che mancano a domani mattina.
Lei si muove sicura nel buio, è nuda e bollente, mi sfiora senza scaldarmi. Si fa strada a fatica nel mio corpo asciutto, ma non sembra turbata, anzi, più determinata ancora. Mentre mi tiene aperte le cosce, sento le dita sudate delle mani che hanno detto di amarmi.
Non si accorgono che tremo.
Riempio d'aria i polmoni e la bocca si fa acida. Ora nella stanza c'è solo odore di sesso e lubrificante ai frutti tropicali, coprono quello rassicurante dei mozziconi spenti e del vino rimasto.

Dal piano terra arrivano le risate di altri ospiti distesi a chiacchierare e ascoltare musica su un divano troppo grande. Era lì che poteva dormire.
Perché gli altri non dicono niente? È così alto il volume della loro musica?
Allora penso: mi lascio cadere dal letto, striscio sotto, scompaio.
Facciamo che è un gioco, finora sono stata io a contare, ora è il mio turno di nascondermi.

Elena Scipione (1997) ha una laurea in Lettere e una in Filologia, ha frequentato la Scuola Holden e non ha mai smesso di lavorare con i testi. Ora è nella squadra di Rizzoli, dove li promuove e li valuta. Per «Interiorume» invece li edita e, a volte, prova a scriverne anche qualcuno per sé.

Marco Bruna

Noi come Thoreau tutti soli sul lago

«la Lettura», primo giugno 2025

La canadese Helen Humphreys ha dedicato un romanzo alla vita dell'autore di *Walden*: «Per due anni visse nella natura, una lezione ancora valida».

L'età aurea della letteratura americana venne incarnata da una manciata di scrittori, capeggiati da Herman Melville, padre fondatore della narrativa, e Walt Whitman, padre fondatore della lirica autoctona: l'Ottocento è ancora oggi un modello imprescindibile, così come i suoi protagonisti Nathaniel Hawthorne, Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau. La vita di quest'ultimo è al centro di *Il fiume d'erba* (Playground, traduzione di Andrea Bortoloni) della scrittrice canadese Helen Humphreys, romanzo che segue la vita del naturalista autore di *Walden ovvero Vita nei boschi* (1854), opera forse più riverita dalle accademie che letta nel corso dei decenni. Il libro di Humphreys è composto da una serie di affreschi, ognuno dei quali narra una stagione nella vita di Thoreau, dal 1822 al 1862, anno della morte dello scrittore per tubercolosi.

Thoreau è stato la voce della natura selvaggia americana (tema esploratissimo da tanti scrittori dopo di lui, soprattutto nella sua accezione di fuga dalla realtà soffocante, dall'«incubo ad aria condizionata» che sarebbero diventati gli Stati Uniti): l'autore fa leva su alcuni aspetti della coscienza nazionale, perché incoraggia il lettore a vivere in armonia con il dettato della natura, lontano dal caos della civiltà imposta dall'uomo. Walden venne scritto negli anni in cui l'America correva verso un'industrializzazione forsennata, gli anni in cui le ferrovie cominciavano a connettere le sponde di una nazione enorme, strappata ai suoi abitanti originari.

Henry David Thoreau nacque David Henry Thoreau nel 1817, terzo di quattro figli di un piccolo produttore di matite di Concord, Massachusetts. Nel 1833 si trasferì a Harvard. Un compagno di corso lo avrebbe ricordato negli anni come un uomo «che si prepara a sostenere le sue idee in futuro con grande fermezza». Dopo la laurea lavorò come insegnante, poi gestì una scuola fino alla morte di tetano del codirettore, suo fratello maggiore John. Da allora e fino ai suoi ultimi giorni lavorò come geometra e nella fabbrica di matite di famiglia. In mezzo ci fu un lungo periodo, due anni e due mesi, vissuti in mezzo alla natura, riducendo al minimo il contatto con gli altri esseri umani. Non si sposò e non ebbe figli. Helen Humphreys ci accompagna in questa vita entrata nei libri di storia: dal primo innamoramento con i boschi sulle sponde del lago Walden, agli anni in solitudine e alla pubblicazione della sua opera, fino ai cruciali incontri con il filosofo trascendentalista Emerson (la cui influenza su Thoreau fu enorme) e con l'abolizionista John Brown. «La Lettura» ha raggiunto l'autrice di *Il fiume d'erba* al telefono in Canada.

La prima edizione in lingua originale di «Walden» risale a oltre un secolo e mezzo fa. Perché ancora oggi è rilevante il pensiero di Thoreau?
È ancora molto rilevante perché si tratta di insegnare agli uomini in che modo ci si può connettere con la natura, per ricordarci che facciamo tutti parte dello stesso mondo e che questo mondo è casa per ognuno di noi. Nel pensiero di Thoreau ritroviamo alcuni capisaldi del moderno ecologismo, per esempio; rileggendo *Walden* capiamo perché dobbiamo prenderci cura di questo pianeta, capiamo perché dobbiamo rispettare la natura che ci circonda. Il suo pensiero è tanto rilevante oggi quanto lo era all'epoca, alla fine dell'Ottocento. Oggi Thoreau è una sorta di figura mitologica, sicuramente più conosciuta attraverso i libri di storia e i manuali di letteratura che letta e apprezzata per il suo valore letterario.

Perché ha scelto la forma del romanzo per raccontare la vita e le opere di Thoreau?
Mentre scrivevo il romanzo ho mescolato la mia esperienza di scrittrice e osservatrice attenta della natura a quella di lettrice, altrettanto attenta, delle opere di Thoreau. Molte delle osservazioni che il lettore si troverà sotto gli occhi nel libro sono osservazioni che negli anni mi sono annotata sui quaderni. L'ho fatto per dimostrare che anche se sono passati quasi due secoli, anche se ci troviamo in un mondo segnato dagli effetti catastrofici del cambiamento climatico, il modo di approcciare la natura rimane praticamente lo stesso. Ho letto i diari di Thoreau come fase preparatoria della stesura del testo, volevo che il libro prendesse la forma di un diario, anche se si tratta di pura fiction. Ci sono tantissimi saggi che raccontano la sua vita, ma ho pensato che mancasse un'opera narrativa in grado di scandagliare in profondità questa straordinaria esistenza.

«Nel pensiero di Thoreau ritroviamo alcuni capisaldi del moderno ecologismo.»

«Oggi Thoreau è una figura mitologica.»

Che cosa ha lasciato fuori dalla lettura dei suoi diari? Come ha portato avanti il processo di selezione del materiale da includere nel romanzo?
I suoi diari contengono circa un milione e mezzo di parole, quindi ho dovuto selezionare con grande precisione che cosa includere nel libro e che cosa lasciare fuori. Non è stato semplice. Lui scriveva molto di sé stesso, le testimonianze che ci ha lasciato sono preziosissime. Ho cercato di prendere parti della sua vita meno conosciute per aggiungere, come dicevo, alcune osservazioni personali.

Che cosa non sappiamo di Thoreau?
Per esempio che è stato segnato dalla morte di persone a lui care, che molte delle decisioni prese, compresa quella di ritirarsi sul lago Walden, erano una risposta al dolore che aveva provato in vita. La morte del fratello è un esempio su tutti, quella perdita lo segnò profondamente. Al suo amico Charles venne l'idea di vivere sulle sponde del lago e, quando morì, Thoreau decise di seguire quel progetto: non era un promotore o un iniziatore, Thoreau, ma più che altro un seguace di idee che altri avevano avuto prima di lui. Questo è un altro aspetto della sua vita meno conosciuto che metto in luce nel romanzo.

Molti pensano che Thoreau fosse un misantropo, che più che la voglia di stare a contatto con la natura quello che lo muoveva era una sorta di rifiuto dell'umanità.
Non sono d'accordo. Aveva moltissimi amici, coltivò durante la sua esistenza tantissime relazioni. Amava la sua famiglia. Non si spinse lontanissimo da casa nei due anni passati nei boschi, era a soli tre chilometri di distanza. Usò quel luogo per osservare la natura da vicino, per respirarla. Non andò nei boschi per fuggire dall'umanità. Riceveva anzi molte visite e faceva spesso tappa a casa sua, per cambiarsi e lavare i propri vestiti.

Iacopo Gardelli

Un presente senza tempo

«Snaporaz», 2 giugno 2025

Intervista a Adriano Prosperi, uno dei più importanti storici italiani. Nel suo nuovo libro pubblicato da Einaudi si è occupato della creazione di falsi storici

Adriano Prosperi, classe 1939, è uno dei più importanti storici italiani. Professore emerito di storia moderna alla Scuola Normale Superiore di Pisa, accademico dei Lincei, Prosperi ha dedicato la sua carriera all'indagine della storia moderna italiana, apportando contributi decisivi alla storia dell'Inquisizione romana e indagando le forme e l'affermazione dell'egemonia cattolica in Italia dopo il Concilio di Trento. Già in un agile saggio pubblicato per Einaudi nel 2021, intitolato *Un tempo senza storia*, Prosperi esprimeva la sua preoccupazione per la comparsa di una strana malattia del pensiero occidentale: la perdita di memoria collettiva e l'oblio della storia recente. Prosperi è tornato ad affrontare questo tema, da un punto di vista diverso, con il suo *Cambiare la storia* (Einaudi, 2025), dedicato a un fenomeno curioso e sintomatico: la creazione di falsi storici. Perché sentiamo il bisogno di cambiare la storia? E quali forme assume oggi questa falsificazione?

Partiamo dalla cancel culture. La parola compare già in copertina; si tratta di un tema molto complesso, per la quantità di posizioni e rivendicazioni diverse ospitate in quell'universo. Secondo lei da dove nasce l'esigenza di cancellare una parte della storia?
Nasce dalla tendenza a guardare l'epoca dell'affermazione del dominio europeo sul resto del mondo col distacco critico di chi pensa agli esiti umanamente drammatici che questa conquista ha portato con sé, come la fondazione di imperi coloniali o la messa in stato di schiavitù di intere popolazioni. Un dominio di cui oggi abbiamo sotto gli occhi le tristi conseguenze, come l'immigrazione da paesi devastati dallo sfruttamento. È cambiato lo sguardo sul passato: nell'Ottocento, durante l'affermazione delle grandi potenze europee, la glorificazione degli scopritori e dei conquistatori faceva parte dell'insegnamento della storia. Oggi i rapporti di forza sono cambiati. Ciò che ci pesa è la conseguenza della devastazione di intere culture e di un rapporto di dominio di cui nessuno si gloria più.

La storia, come lei stesso l'ha definita in suo libro, è «una macchina per dimenticare»: siamo noi a decidere cosa ricordare e cosa lasciarci alle spalle. La cancel culture non fa proprio questo? È un cambiamento di prospettiva collettivo. Cosa c'è di male in questo, secondo lei?
Non è una novità. Da sempre si seleziona quello che si vuole trasmettere ai posteri, e fin dall'inizio questa è stata la chiave di nascita della storiografia. Oggi lo sguardo sulla storia si è fatto preoccupato. Se guardiamo all'epoca che va dallo sviluppo industriale nel Settecento fino a oggi, ci appare sempre più evidente il costo di una storia che sta

minacciando la nostra stessa esistenza fisica sulla Terra.

Il suo ultimo libro parla di falsi storici. Perché raccontare queste storie? Nel passato allo storico si chiedeva solo e soltanto la verità dei fatti.
La lotta per la verità è importante. La storia non è una materia riservata agli studiosi, ma ci appassiona tutti. Quando nasciamo, entriamo nella storia e cerchiamo di capire cos'è successo prima di noi. Ma non sempre quello che è accaduto ci sembra piacevole o positivo, al contrario. Così nascono i falsi storici: dal desiderio di cambiare il passato. Sappiamo tutti che il passato è di per sé immodificabile; tuttavia il tentativo che viene messo in atto è quello di inserire nel passato qualcosa che si vuole che venga a far parte della storia, nell'interesse di una cultura, di un gruppo, di un potere – pensiamo, ad esempio, al potere temporale dei papi. Così i documenti vengono falsati. Si introducono documenti per fare in modo che il passato appaia diverso da com'è.

Una delle tesi più interessanti che cita è quella di Marc Bloch, apripista di questo filone di ricerca: il falso prospera in una società che ha già in sé il movente o l'interesse per crederci. O, come diceva lui, un «terreno di coltura favorevole».
È così. L'osservazione di Bloch è straordinaria. E a sua riprova possiamo osservare come non tutti i tentativi di falsificare il passato hanno avuto lo stesso successo. Anche quei pochi casi che ho esaminato nel libro lo dimostrano. Laddove c'è un vero interesse latente, la falsificazione avrà una durata più lunga e sarà più difficile da cancellare.

C'è un'altra tesi che si ripete più volte nel libro, quella dello storico statunitense Anthony Grafton, che ha studiato a lungo i falsi storici. Grafton li avvicina a giochi di creazione letteraria, ma lei non pare condividere questa posizione. Perché?
Il saggio di Grafton che cito, intitolato Falsari e critici, è molto intelligente, ma coglie soltanto un aspetto della questione. Per lui i falsi sono sfide letterarie, giochi d'invenzione che si svolgono all'interno di una cultura fortemente intellettualizzata. Grafton ci porta all'interno di un ambiente di specialisti della storia, che giocano a un tavolo chiuso, dove conta brillare più del proprio antagonista, in uno scambio di provocazioni reciproche fra dotti e letterati. Non nego che tutto questo esista, ma i casi che ho studiato io ci parlano di un altro aspetto della questione. Grafton non pensa che i falsi sono spesso inventati in funzione di grandi ambizioni, per ottenere vantaggi politici, o all'interno di lotte di sopravvivenza di alcune minoranze, e così via. Tutte cose che, lungi dall'essere giochi, possono avere pesanti ricadute nella realtà.

Il suo libro inizia col racconto del falso più famoso della storia europea, ovvero con la donazione di Costantino. In tutti i manuali si ricorda la grande innovazione di Valla – la prima volta che la critica storica si avvale della filologia per smascherare un falso; non vengono invece quasi mai raccontate le reazioni della Chiesa al suo scritto.
È vero. La voce di un umanista, sia pure di grande intelligenza e acutezza, non cambia la rotta di un potere, che in questo caso è il potere temporale, oltre che religioso, del papato. La Chiesa semplicemente non prende atto dello scritto di Valla. Tenterà di negarne la stessa esistenza ancora molto a lungo. Questa forma di resistenza è la diretta conseguenza della grande importanza di quel documento, che rimane espressione di una volontà di potenza (non solo religiosa, ma anche politica e sociale) così forte, che lascerà le sue tracce in tutta la storia italiana. Dopotutto, lo Stato della Chiesa esiste ancora oggi a Roma, per nostra gloria italiana.

«Così nascono i falsi storici: dal desiderio di cambiare il passato.»

A questo proposito, è molto interessante la vicenda di Cesare Baronio, cardinale autore degli «Annales Ecclesiastici». Baronio attraversa una crisi di coscienza quando, alla fine del Cinquecento, deve decidere se avallare o meno, nella sua opera, la falsità della donazione.
Baronio deve scegliere fra la propria coscienza e l'obbedienza al papato. Alla fine fa quello che gli dicono di fare. Certamente protesta, recalcitra, ha dubbi, dimostrando con questo di avere acquisito l'idea che la storia non si fa con i falsi. C'è una lettera molto espressiva che manda all'amico Antonio Talpa, dove confessa una resistenza della sua penna a «colorar la bugia». Alla fine, è la linea di Talpa che prevale. Nella sua risposta a Baronio, l'amico gli consiglia di lasciar perdere, di fare quello che gli viene ordinato. Ci penseranno altri a svelare il falso, in tempi più consoni alla verità. Non dimentichiamo che questo episodio si inserisce in un contesto di guerra aperta contro i protestanti. Entrambi si consideravano combattenti. E in tempi di guerra, le opinioni personali sono meno importanti.

C'è poi il caso, davvero bizzarro, di Annio da Viterbo, uno dei più incredibili falsari della sua epoca. L'intera sua opera di falsificazione, davvero immensa, è derivata da un semplice amor di patria, dalla volontà di nobilitare l'origine della sua città natale, Viterbo. I pericoli del municipalismo italiano…
Anche in questo caso, dietro al falso si cela un bisogno reale. Il Rinascimento aveva diffuso una visione della storia italiana che dava preminenza soprattutto all'eredità romana e ai legami con l'antica Roma. Ma in Italia erano esistite anche altre culture, come ad esempio quella etrusca. Qui si innesta il genio di questo straordinario domenicano, che s'inventa con grandissima abilità e fantasia l'esistenza di storici antichissimi e dei loro legami col popolo etrusco. Riprende la tradizione romanzesca dei giganti, come il gigante Noah, inventore della scrittura, che tramanda agli etruschi la vera conoscenza, copiata poi dai greci. Naturalmente, Noah sceglie come sua sede proprio Viterbo. Il racconto

«In tempi di guerra, le opinioni personali sono meno importanti.»

di Annio rispondeva all'esigenza di conoscere il passato remoto, su su fino agli avvenimenti postdiluviani. Annio fece il suo lavoro con estrema determinazione e insistenza, convincendo tantissimi eruditi della verità delle sue invenzioni. Addirittura fabbricò false lapidi da sotterrare per simulare il ritrovamento di reperti archeologici antichi risalenti a quel periodo.

Saltiamo all'ultimo capitolo del libro, dedicato al falso più dannoso della storia mondiale: i «Protocolli dei Savi anziani di Sion». Per questo documento lei parla di «falso veridico». Cosa intende?
Significa che non basta più dimostrare che un documento è falso per negare la realtà che quel documento attesterebbe. Pensiamo alla reazione di Henry Ford, il magnate americano dell'automobile. La sua esperienza diceva che gli ebrei erano esattamente come quelli descritti nei *Protocolli*: una cultura che intendeva distruggere le conquiste cristiane e dominare il mondo. Davanti alla dimostrazione della falsità del testo, la sua risposta è: «Va bene, è falso, ma comunque dice il vero». È un «falso veridico».

Per citare il filologo De Michelis, questi falsi sono «totalmente impermeabili a una critica razionale» come avviene d'altronde per molte fake news ancora oggi. Il falso vince sempre?
Purtroppo è così. Lo sappiamo per quello che è accaduto, e lo sappiamo anche per la nostra esperienza del presente. È bastato lo scatenarsi della furia israeliana sui disgraziati abitanti di Gaza per riattivare l'odio per l'ebreo. Segno che tutto ciò che pensavamo di aver affidato al ricordo della Shoah, per cancellare ogni radice di antisemitismo, si è rivelato una festuca, è stato spazzato via dal rinascere di un'antica, nefasta convinzione.

In che contesto nascono i «Protocolli»?
Le origini del falso sono origini locali molto evidenti: l'Ochrana, la polizia segreta russa, e l'antisemitismo della cultura francese. Siamo all'inizio del Novecento, c'è stato da poco il caso Dreyfus; contestualmente iniziano i primi congressi sionisti a Basilea. L'antisemitismo in Francia diventa fortissimo, e da lì s'installa nella cultura tedesca, si diffonde in tutta Europa. Lo scritto è una trasposizione quasi integrale di un libro del 1864 scritto da Maurice Joly, *Dialogo agli inferi tra Machiavelli e Montesquieu*, che non c'entra niente con l'antisemitismo: nasce durante la crisi politica di Napoleone III. La falsità dei *Protocolli* è stata dimostrata quasi subito, nel 1920; ma gli effetti dello scritto si riveleranno devastanti, proprio perché caddero su un terreno che aveva già i germi necessari per accoglierlo.

Effetti che oggi tornano a farsi sentire, come racconta, soprattutto nei paesi del Medio Oriente. Hamas usa i «Protocolli» per giustificare i suoi attacchi terroristici.
Oggi i *Protocolli* rivelano tutta la loro violenza nefasta nel mondo arabo, in un contesto di guerra aperta contro lo Stato israeliano. Dimostrano la loro capacità di essere accolti e creduti al di là di qualunque dimostrazione filologica. Qui gli umanisti alla Valla non hanno più nessuna utilità.

Nei suoi «Quaderni», a commento di una recensione di Momigliano, Gramsci scriveva che in Italia non esisteva antisemitismo. È così?
Il grande storico italiano Arnaldo Momigliano, ebreo, che dovette emigrare in Inghilterra e negli Stati Uniti, si occupò della questione. Scrisse che gli ebrei italiani erano grati allo Stato: non si aspettavano di essere trattati in quella maniera. La presenza degli ebrei, in Italia, non aveva mai conosciuto i caratteri di rifiuto collettivo nei confronti di una minoranza. Questo aveva addirittura saldato nei cuori degli ebrei una fedeltà al re e allo Stato italiano. Non a caso, la minoranza ebraica era tra quelle più nazionaliste e originariamente aderenti al fascismo. L'antisemitismo italiano fu un'imitazione nefasta di quello tedesco, inventato di sana pianta perché Mussolini voleva dare «un cazzotto improvviso» (mi pare che usasse proprio quest'immagine) a una società che non gli pareva abbastanza guerriera. Naturalmente gli strumenti e il personale per metterlo in atto furono trovati presto, come dimostra la terribile efficacia della legislazione razziale. Ma l'antisemitismo fu inserito con la violenza, come nell'inoculazione di un virus.

Leggendo il suo libro si nota tuttavia come spesso siano stati i sacerdoti a pubblicare e diffondere per primi i «Protocolli». La Chiesa non ha avuto un ruolo attivo nel trasmettere alla popolazione italiana un antisemitismo religioso?
Ha ragione. L'antiebraismo religioso diffuso dalla Chiesa ha caratterizzato a lungo il rapporto fra le autorità ecclesiastiche e gli ebrei. Fu un concilio papale a obbligarli a portare un segno di distinzione rispetto agli altri. Per secoli il potere papale li asservì e non li riconobbe umanamente come pari agli altri sudditi. Questa tendenza viene rispolverata nel secondo Ottocento, in un contesto di politica interna che risente della frattura che avvenne con la conquista di Roma da parte dello Stato italiano. Una lacerazione che doveva durare fino ai Patti lateranensi del 1929. Il potere papale non ebbe allora nessun timore nell'aggredire

«L'antisemitismo italiano fu un'imitazione nefasta di quello tedesco, inventato di sana pianta perché Mussolini voleva dare un cazzotto improvviso a una società che non gli pareva abbastanza guerriera.»

apertamente gli ebrei – pensiamo al caso di Edgardo Mortara, il bambino ebreo rapito dall'inquisitore di Bologna nel 1858 – e a diffondere un antisemitismo razziale di stampo tedesco fra la popolazione. Uno studio interessante dello storico polacco Ulrich Wyrwa, intitolato *Come si crea l'antisemitismo*, dimostra come il papato diede indicazioni precise ai vescovi in questo senso. La Chiesa, da questo punto di vista, ha avuto responsabilità molto serie.

Ci sono altre storie di falsi rimaste fuori dal suo libro?
Lo storico Paolo Preto, che ha insegnato all'università di Padova, ha compilato un enorme volume che raccoglie in maniera esaustiva l'elenco dei falsi storici esistenti in Occidente. Io mi sono limitato a prendere solo qualche assaggio. Non è un caso che ce ne siano così tanti. La volontà di falsificare la storia è reale: può nascere da interessi o da giochi intellettuali, ma è un dato di fatto che il falso attira più del vero, come ci insegna la letteratura, i gialli in particolare. Ci è necessaria l'invenzione per divertici, per distrarci, per allontanarci da una realtà che ci appare troppo grigia, noiosa o pesante.

Sono esistiti dei falsi che hanno avuto un effetto positivo sulla storia dell'umanità?
In questo momento la mia fantasia non è all'altezza della sua domanda! Mi viene in mente quello che scriveva Ernest Renan nell'Ottocento, quando, affrontando il concetto di nazione, diceva che per il bene della stessa era importante raccontare a scuola solo i fatti positivi, cancellando tutto ciò che potesse danneggiare l'amor di patria. Anche questo è un falso, a ben vedere. Renan non riconosceva all'insegnamento scolastico il compito di raccontare tutta la verità. Era importante che i giovani francesi crescessero studiando a scuola una storia in cui c'era spazio soltanto per le glorie del paese. Da qui nasce un problema importante e molto attuale: a che cosa serve la storia? Anche adesso, in Italia, c'è chi parla dell'importanza dell'identità nazionale e dice che sarebbe bene insegnare agli studenti la storia del paese, lasciando perdere il resto, per farli crescere contenti e convinti che essere italiani sia qualcosa di incancellabile e positivo. Come se l'identità fosse un documento da inserire nella propria mente e non un semplice foglio di carta.

«Penso che insegnare il falso non sia un buon lavoro. L'insegnante deve insegnare a sviluppare la propria intelligenza per orientarsi nel mondo.»

E lei non è d'accordo con questa idea…
Non sono assolutamente d'accordo. Penso che insegnare il falso non sia un buon lavoro. L'insegnante deve insegnare a sviluppare la propria intelligenza per orientarsi nel mondo; ingannare con la propaganda non è un buon servizio. Vede, io sono nato suddito di Mussolini. Ho fatto in tempo a sperimentare nella vita che cosa fosse quella dittatura e che cosa ci costasse, soprattutto alla classe sociale in cui sono nato, quella dei contadini. Credo che soltanto un'educazione democratica possa insegnare a considerarci membri dell'umanità, e non scherani o guerrieri per conto di un popolo speciale, dotato di particolari privilegi. Il mestiere che ho fatto per tutta la vita è stato quello di insegnante e credo che non ci sia niente di più emozionante della scoperta della storia. Quello che conosciamo non è che un frammento della storia; l'esperienza intellettuale dell'indagine, l'esplorazione della documentazione, la rivelazione di cose che prima non si sapevano ci aiuta a guardare meglio il mondo, a renderci conto della ristrettezza dell'orizzonte fisico in cui ci muoviamo. D'altra parte la vita umana è così breve: si fa in tempo a nascere e a imparare qualcosa, ma impariamo sempre molto meno di quello che sarebbe possibile. È solo con l'arricchimento delle conoscenze nel tempo che una persona può vedere il mondo un pochino più in grande.

Francesco D'Isa

Le Ia e la cocreazione di un romanzo

«L'Indiscreto», 4 giugno 2025

La scrittrice giapponese Rie Qudan ha scritto il 5% del suo ultimo romanzo con ChatGpt. Ne è nato un dibattito acceso su originalità, tecnica e limiti etici

Rie Qudan è una delle voci più interessanti della narrativa giapponese contemporanea. Dopo l'esordio nel 2021 con *Bad Music*, premiato con il nuovo premio Bungei per esordienti, e una serie di candidature a riconoscimenti di primo piano, nel gennaio 2024 ha conquistato il 170º premio Akutagawa con il romanzo di fantascienza *Tokyo Sympathy Tower*, una storia che immagina un avveniristico grattacielo-carcere nel cuore di Tokyo e riflette sul rapporto fra riabilitazione, architettura e intelligenza artificiale.
L'autrice ha dichiarato che circa il 5% del testo è stato generato con ChatGpt, limitandosi ai passaggi in cui parla un personaggio-Ia; la scelta ha suscitato un dibattito acceso in Giappone e all'estero su originalità, tecnica e limiti etici della scrittura assistita dalle macchine.
In questa conversazione con l'artista e direttore della rivista Francesco D'Isa, Qudan ripercorre la propria esperienza fra letteratura e nuove tecnologie, le potenzialità (e le frustrazioni) della cocreazione con l'Ia, il diverso impatto che tali strumenti hanno nei vari contesti linguistici e culturali e, soprattutto, l'evoluzione del suo sguardo sull'essere umano all'interno di un orizzonte creativo sempre più ibrido.

Innanzitutto, congratulazioni per «Tokyo Sympathy Tower» e per la vittoria del premio Akutagawa, è stata una lettura davvero interessante. Quando ho letto che solo il 5% del romanzo era stato generato con ChatGpt, il clamore mediatico sul «romanzo scritto dall'Ia» mi è sembrato piuttosto infondato. In effetti quel 5% corrisponde esattamente alla voce del personaggio-Ia, quindi non capisco tutto questo scalpore. Lei come ha vissuto la cosa?
La ringrazio. La risonanza, a livello nazionale e internazionale, che ha avuto il mio commento alla conferenza stampa è stata totalmente inaspettata. Ci sono già molti scrittori che usano l'Ia nella stesura di romanzi, quindi mi ha sorpresa essere al centro dell'attenzione. Come ha detto anche lei, non ho mai pensato che l'uso dell'Ia in *Tokyo Sympathy Tower* fosse particolarmente problematico. Anche se devo dire di aver ricevuto aspre critiche da chi aveva letto alcuni articoli sui giornali. Ma comunque ho pensato che leggendo il romanzo, avrebbero compreso che l'utilizzo dell'Ia era inevitabile. Non succede spesso che si parli così tanto di letteratura giapponese all'estero, quindi sto cercando di vederla da un punto di vista positivo. Mi sento fortunata. Mi rendo conto solo ora che il mio libro, la conferenza stampa dell'Akutagawa, la reazione del pubblico e la conseguente popolarità ottenuta all'estero sono tutti elementi di una grande opera d'arte contemporanea. Sono anche grata dell'opportunità di essere

intervistata da un artista di tale calibro proveniente da un paese che non ho ancora visitato. Ci sono così tante coincidenze fortuite per cui essere felici.

Come molti altri, uso regolarmente l'Ia nella mia scrittura (nel mio caso saggistica): la vivo più come un'espansione intellettuale che non una distorsione o un «tradimento», un po' come lo fu a suo tempo internet. Il cambiamento nel suo processo creativo è stato radicale o le è sembrato naturale?

Ho avuto a che fare con la tecnologia nella prima infanzia; all'età di otto anni ero già in grado di scrivere sulla tastiera senza guardarla, mentre la maggior parte dei miei insegnanti e compagni neanche sapevano cosa fosse un computer o internet. Ho interrotto i miei studi a quattordici anni, in un periodo in cui internet giocava un ruolo importante nel mio apprendimento e sviluppo emotivo.

La ragione per cui ho usato ChatGpt la prima volta è legata esclusivamente alla sua popolarità. All'epoca avevo il morale a terra perché il romanzo che avevo scritto prima di *Tokyo Sympathy Tower* non era stato nominato per il premio Akutagawa. La prima domanda che le ho fatto è stata: «Mi annoio qualsiasi cosa faccia. Sono io il problema?». Mi hanno lasciata di stucco i consigli specifici che mi ha dato ChatGpt per liberarmi dalla noia. Sembravano molto utili. Forse era dovuto al fatto che ero riuscita a rivelare le mie più grandi debolezze all'Ia come non riesco a fare con le persone.

Tempo fa stavo riguardando lo scambio che avevamo avuto e devo dire che preferisco la versione precedente di ChatGpt a quella corrente. Quella aggiornata è più «empatica» nei nostri confronti e fa spesso domande che non abbiamo richiesto. Credo sia stata modificata per comportarsi in maniera più umana, ma preferisco che operi come l'intelligenza artificiale che è. Voglio parlare con qualcosa di non umano. Mi secca vedere programmi pensare e agire come persone o imprese.

All'inizio, *Tokyo Sympathy Tower* non prevedeva l'uso dell'Ia. Però, un giorno, mentre cercavo idee

«Mi hanno lasciata di stucco i consigli specifici che mi ha dato ChatGpt per liberarmi dalla noia. Sembravano molto utili.»

per un nuovo romanzo, ho richiesto a ChatGpt di trovarmi un nuovo modo per definire una prigione basato su valori moderni. Mi ha infastidita vedere un sacco di proposte in inglese, scritte in katakana, come «Recovery Center» e «Second Chance Center». Da questo scambio è nato il titolo *Tokyo Sympathy Tower*.

Ho letto il suo racconto scritto al 95% dall'Ia e mi incuriosisce molto, perché dentro vi percepisco una voce autoriale non riconducibile allo stile standard delle macchine; credo sarebbe stato impossibile ottenerla per uno scrittore meno esperto. Quale modello di Ia generativa ha usato e come lo ha guidato verso una voce capace di dialogare con la sua?

Mi ha resa felice che sia stato letto in quel modo. Non si tratta di una rivista letteraria, ma di un progetto commissionato da Kōkoku, per il quale ho utilizzato la versione a pagamento di ChatGpt-4o. Fin dall'inizio della commissione era stato deciso che il prompt sarebbe stato reso pubblico nella sua interezza, e ho accettato pensando che sarebbe stata un'iniziativa interessante. Volevo sperimentare se fosse possibile far funzionare sia il romanzo che il prompt come opere letterarie.

Per prima cosa ho dato un nome all'intelligenza artificiale generativa, le ho fornito degli spunti per scrivere un romanzo, e ho fissato come obiettivo quello di far sì che arrivasse a scrivere seguendo i propri desideri. Tuttavia, fino alla fine, non ha mai sviluppato dei desideri propri. Alla fine, non mi sono piaciuti i romanzi che proponeva l'Ia, e ho finito per intervenire in modo significativo sul testo (superando il 5%).

Attraverso quell'interazione, mi sono trovata a riflettere su come scrivo abitualmente i miei romanzi, su cosa cerco in una narrazione, e a confrontarmi con il mio inconscio.

Ogni volta che un creativo ammette di aver usato l'Ia nel proprio lavoro scoppia un putiferio, mentre centinaia di milioni di persone la utilizzano (talvolta di nascosto) per lavorare senza che nessuno batta ciglio. Perché letteratura e arte provocano un'indignazione morale maggiore rispetto ad altri settori?

Gli esseri umani nutrono l'aspettativa che l'arte possa aprire nuovi orizzonti. Nella maggior parte dei casi, le persone si aspettano che le opere d'arte vengano realizzate grazie alle capacità individuali e uniche dell'artista. Non nego questo sentimento, perché esiste anche dentro di me. Tuttavia, l'essere umano non vive da solo, né crea da solo. Anche io, per completare *Tokyo Sympathy Tower*, ho letto più di cento libri come materiale di riferimento. Non sono mai stata un'architetta, quindi fare ricerche preliminari sull'architettura è stato del tutto naturale. L'intelligenza artificiale generativa potrebbe essere in grado di abbreviare questo processo di ricerca.

Tuttavia, per me, scrivere un romanzo non significa concentrarsi unicamente sul risultato finale, cioè il completamento dell'opera. È proprio nel processo di scrittura che nasce un significato fondamentale. Anche LeBron James, giocatore Nba, durante un'intervista per aver raggiunto i 50.000 punti in carriera, ha detto che il segreto del suo successo è stato «continuare ad amare il processo». L'intelligenza artificiale generativa apprende dal nostro linguaggio, perciò la si può considerare come una forma di intelligenza collettiva umana. Al contrario, si potrebbe anche dire che dentro di noi esiste già una sorta di intelligenza artificiale. In altre parole, che si tratti di un'Ia o di un essere umano, ciò che non è eticamente giusto resta comunque ingiusto. In futuro, credo che la discussione si sposterà non tanto sull'uso o meno dell'Ia generativa, ma su quale ne sia lo scopo e come venga utilizzata nel processo creativo.

Penso all'Ia commerciale come a un attore capace di mille ruoli, ma costretto a interpretare sempre l'«assistente premuroso». Trovo frustrante non poter regolare parametri come temperature o top-p nei modelli chiusi, e i filtri di sicurezza eliminano intere aree semantiche. Ritiene che queste limitazioni siano fra i principali ostacoli artistici? E, se sì, come riesce ad aggirarle, ammesso che lo faccia?

È proprio in quel punto che ho percepito il limite nella cocreazione di un romanzo con l'intelligenza artificiale, ed è anche l'aspetto che non sono riuscita a superare in alcun modo. Se consideriamo il processo di collaborazione con un'Ia generativa, si può dire che quel progetto sia stato un successo. Tuttavia, se avessi scritto fin dall'inizio da sola, con lo stesso tema e lo stesso limite di lunghezza, è molto probabile che avrei potuto creare un'opera più rapidamente, con maggiore facilità e forse anche più creativa. Credo che proprio nelle parti in cui sento frustrazione verso l'Ia si trovino importanti spunti creativi. Riflettere sulle radici di quella frustrazione ha un grande significato.

Anzi, ciò che mi interessa ancora di più è capire come possiamo rimuovere quei limiti e quei filtri di sicurezza presenti nella mente umana. Anche in *Tokyo Sympathy Tower* ho scritto di come, in una società dove l'uso dell'Ia generativa è ormai comune, i censori interiori finiscano per ostacolare la libertà di pensiero individuale. Avendo vissuto per trent'anni

«Credo che proprio nelle parti in cui sento frustrazione verso l'Ia si trovino importanti spunti creativi. Riflettere sulle radici di quella frustrazione ha un grande significato.»

in un mondo senza intelligenza artificiale, credo di avere una comprensione piuttosto equilibrata dei suoi vantaggi e svantaggi. Tuttavia, temo che per le generazioni «native dell'Ia», abituate sin dalla nascita a usare quotidianamente questi strumenti, l'intelligenza artificiale finisca per diventare non un mezzo di maturazione intellettuale, ma piuttosto uno strumento che la ostacola.

In italiano mi sembra che l'Ia pensi in inglese e poi traduca: la prosa perde naturalezza, pur restando mediamente migliore di quella di molti umani. Succede lo stesso in giapponese? Nota differenze qualitative fra gli output in giapponese e in inglese?
È vero che a volte i testi in giapponese generati dall'intelligenza artificiale possono sembrare traduzioni dall'inglese. Tuttavia, le traduzioni dall'inglese hanno anche il vantaggio di eliminare le ambiguità tipiche del giapponese, rendendo così più chiaro il significato del testo.
Nel giapponese esistono, in linea generale, due tipi di linguaggio: quello formale e quello informale, ed essi sono distintamente separati. Poiché la società giapponese è fortemente gerarchica, anche una sola differenza di un anno nell'età o nel grado scolastico comporta che la persona più giovane debba usare un linguaggio formale (chiamato *keigo*) verso quella più anziana. Nella configurazione iniziale di ChatGpt, viene utilizzato il keigo nei confronti dell'utente, considerato come cliente. Al contrario, Grok è impostato per non usare il keigo. Il keigo segue regole precise sia dal punto di vista grammaticale che del vocabolario, quindi per un'Ia è relativamente facile da gestire e permette di mantenere una certa naturalezza. Invece, il linguaggio informale, privo di regole fisse, è molto più difficile da maneggiare per l'Ia, e ciò porta spesso a risultati forzati o innaturali. Personalmente, quando l'interazione è ancora a uno stadio iniziale e non si è costruito un rapporto sufficiente, trovo sgradevole essere trattato in modo eccessivamente amichevole. Questo non è diverso da quanto avviene nelle relazioni tra esseri umani.

Dopo il premio Akutagawa, le polemiche e i suoi esperimenti: il prossimo passo sarà allontanarsi dall'Ia o approfondire ancora la collaborazione fra umano e macchina?
Come artista, desidero sempre rimanere aperto alle nuove tecnologie che possono portarmi al livello successivo. Detto ciò, al momento non ho alcun piano per utilizzare l'intelligenza artificiale nella scrittura dei miei romanzi. Tuttavia, per arrivare alla qualità dell'opera *Tokyo Sympathy Tower*, l'Ia è stata un elemento indispensabile. Allo stesso modo, se in futuro sarà l'opera stessa a «richiedere» l'uso dell'Ia, allora potrei decidere di utilizzarla di nuovo. Tuttavia, ciò che più mi interessa, alla fine, è l'essere umano. Scelgo semplicemente, di volta in volta, lo strumento più adatto per approfondirne la sua comprensione.

Matteo Marchesini

Cent'anni di Montale

«il venerdì», 6 giugno 2025

La raccolta *Ossi di seppia* uscì nel 1925 per le edizioni di Piero Gobetti, un secolo dopo li rileggiamo. Nostalgia dell'infanzia, antieroismo, esattezza tecnica

«Mezzo secolo fa / sono apparsi i *cuttlefish bones* / mi dice uno straniero addottorato / che intende gratularmi. / Vorrei mandarlo al diavolo. Non amo / essere conficcato nella storia / per quattro versi o poco più. […] / È stato tutto / un qui pro quo. E ora chi n'esce fuori?» Così scrive Eugenio Montale in *Quaderno di quattro anni*. È il 1977. I cinquant'anni dei *cuttlefish bones*, cioè di *Ossi di seppia*, sono caduti per l'esattezza in quel 1975 in cui il poeta ha ricevuto il Nobel. L'understatement bizzoso di questi versi può essere attribuito al contegno di chi, una volta salito sul piedistallo, finge di liquidare l'opera che ve lo ha portato. Forse, però, nel fastidio c'è qualcosa di vero. E forse nella ricezione del lirico su cui termina il nostro canone scolastico si nasconde sul serio un equivoco, o un'epifania fraintesa. Il ventinovenne degli *Ossi* ha interrotto gli studi tecnici (come Saba e Penna), ha partecipato alla Grande guerra, ha sforato una carriera di cantante lirico, e ora sta diventando uno dei più tempestivi critici di Svevo. Nella sua formazione contano il cattolicesimo modernista, i simbolisti e i filosofi irrazionalisti francesi, gli scrittori di «La Voce» e il conterraneo Sbarbaro.

SOLARITÀ NEGATIVA

Il libro esce a giugno del 1925 per le edizioni di Gobetti, a cui il regime sta rendendo la vita impossibile con botte e sequestri. Montale ha appena firmato il manifesto antifascista; eppure diffida del geniale torinese, che a lui, abituato a vivere «al cinque percento», sembra un tuttologo iperattivo. Glielo ha presentato Sergio Solmi, l'unico a puntare senza riserve su una raccolta che solo dopo l'edizione del 1928 (accresciuta da poesie importanti come «Arsenio») incontrerà un consenso diffuso. Nella prima sezione prevale una vena di fantasista: la serie colorata di immagini fa pensare a un Govoni dotato di cesello. Troviamo qui le «trombe d'oro» di «I limoni» e le truppe dei fanciulli, colti in quadri da letteratissimo fumettista. Solo nei testi brevi della sezione eponima, di stile più petroso, la «solarità» rivela tutta la sua carica negativa: è canicola in cui i dettagli, nitidi fino all'allucinazione, spiccano sul mondo sgretolato della costa ligure, al quale corrisponde l'«atonia vitale» del poeta. Ma è sovrapponendo i due registri che si fissa nel lettore il paesaggio della raccolta: il mare, le rocce friabili, gli orti e i viottoli dove si muovono monelli, passanti simili a dèi o a filistei, un «tu» che potrebbe salvarsi dall'incantesimo dell'immobilità, e soprattutto un «io» che resta a macerarvisi, trasalendo non appena una «maglia rotta nella rete» promette una verità o un miracolo.

Nelle quartine degli *Ossi*, «Meriggiare pallido e assorto» sintetizza il brulichio vitale del paesaggio in un tessuto irto di rime aspre, schioccanti, mentre

«Non chiederci la parola» definisce la situazione esistenziale: «Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo». La complicità tra Io e Mondo è rotta: non si dà senso certo. Di qui l'impotenza (raccontata intanto da Moravia), la monotonia apparente (resa da un'arte satura come in Morandi) e la nostalgia di un'infanzia intatta, preistorica: quella di «Mediterraneo», dove s'invoca un mare che come in Valéry scioglie le sue spumose architetture in musica.

OLTRE D'ANNUNZIO

Scacciato dal paradiso infantile, il poeta è entrato in doloroso disaccordo col dio delle acque; e l'unica possibilità di riconciliazione, dice a fine raccolta «Riviere», è approdare a una matura saggezza. Ma «Riviere» è un poemetto acerbo, la cui speranza è contraddetta dal resto del libro: non a caso vi si coglie bene il punto di partenza di Montale, il panorama marino di *Alcyone* di D'Annunzio. Negli *Ossi* invece la fusione panica del vate con la natura è capovolta in scissione. Dell'opera dannunziana, l'esordiente non riprende solo singoli stilemi, ma toni e contenuti. È, sì, un D'Annunzio sfrondato della retorica superomistica: ma di lui restano le parole elette (il giovane che fa ironia sui «poeti laureati» ci accoglie con un «pomario») e il registro alto che ripatetizza anche i versi più dimessi alla Gozzano. Si veda «Falsetto»: «T'alzi e t'avanzi sul ponticello / esiguo, sopra il gorgo che stride: / il tuo profilo s'incide / contro uno sfondo di perla…». Se per sé il poeta sceglie qui una conclusione antieroica, la tensione della protagonista verso il «divino amico» equoreo ricorda la dannunziana *Furit aestus*. Ma ciò che in D'Annunzio è disinvoltamente estetizzante si fa in Montale contratto, brusco; e il lessico prezioso è contrabbandato con l'alibi dell'esattezza tecnica. Il ragazzo ligure ricompone i frantumi impressionistici e avanguardistici degli anni Dieci in una metrica neoclassica, e in sagome di espressionismo geometrico. Tutto negli *Ossi* tende al minerale, come in un Cosmè Tura fattosi moderno paesaggista. Ne risulta una poesia metafisica anche nel senso

dell'enigmatica pittura dechirichiana. Le forme nette, miniaturizzate come navi in bottiglia, si perdono in uno spazio che nessuno decifra. Per esorcizzare l'informità del mondo, Montale le oppone una forma catafratta, capitalizzando il più possibile rime interne, clausole ritmiche, aforismi cantati.
Questo rimarrà il vantaggio e insieme il problema insoluto della sua lirica. Dovendo darsi un «limite» che non ha, il poeta se lo dà arbitrario. Quanto più casuali sono gli oggetti che enumera, tanto più rigido è il busto stilistico, ossia il fil di ferro di domande, esortazioni o sentenze che serve a tenerli insieme. Ma questo collante è più credibile sul piano concettoso-musicale che su quello di un'insostituibile intuizione conoscitiva: sotto le vertigini dell'apparente sottigliezza, in Montale si scopre appena un buonsenso da borghese deluso, una gnome capziosa perché vuota. Il suo gesto definitorio, troppo saputo, sostituisce il pensiero che dovrebbe autorizzarlo. Quando con *Satura* abbandonerà l'armatura formale, l'aridità verrà alla luce; ma già nel 1925 la sua voce è più naturale dove è meno originale, mentre dove è più originale rischia l'innaturalezza: Contini parlerà di un tentativo di «fabbricare» la grazia. Passando dalla Natura degli *Ossi* alla Storia delle *Occasioni* e al Mito della *Bufera*, il poeta complicherà il dettato per occultarne le debolezze. Nei *Mottetti*, ad esempio, taglierà l'eloquenza esplicita della prima raccolta («Spesso il male di vivere ho incontrato») per offrirci solo un correlativo oggettivo alla Eliot, spesso troppo privatamente allusivo. Poi dagli anni Sessanta, constatando che la chiacchiera mediatica rende ormai anacronistica l'ascesi moderna, tornerà a un crepuscolarismo informale, da opinionista.

FONDAMENTA INCERTE

C'era dunque un equivoco nell'esordio del «fanciullo invecchiato»? Forse i *cuttlefish bones* inaugurano una costruzione metafisica dalle fondamenta troppo labili, che una critica troppo complice ha accettato senza discuterle. Il meglio della costruzione è una scrittura strenuamente sintattica, buon contravveleno a una poesia contemporanea lassamente narrativa o lassamente orfica; il peggio è un effetto di gremito, al limite del bisticcio, che copre una carenza non solo esistenziale ma poetica. «Spero che ognuna di esse sarà una sola poesia, e non molte poesie in una» scriveva Saba a Montale nel 1925, in attesa delle nuove liriche. «Questo, come t'ho detto, mi parve essere il difetto delle poesie contenute negli *Ossi di seppia*. È in parte il difetto della giovinezza, ma anche, in parte, quello della tua ispirazione artistica.» Parafrasando un testo delle Occasioni che compendia il clima estivo degli *Ossi*: a Montale occorrono troppe poesie per farne una.

Tim Parks

If you get my meaning

«Times Literary Supplement», 6 giugno 2025

Judging the merits of literary juries

Let's take a look at translation prizes. I've won a couple in the past. Now I'm being asked to serve as a judge.

It's a new prize for English translations of «full-length ambitious, ground-breaking works». To avoid tied votes, there is an odd number of judges: three. I'm informed that the other two, both women, have already said yes. So we have the desired gender mix while, ethnically speaking, the continents of Europe, Africa and Asia are represented, which, since the books to be judged come from all over the world, has a certain logic. One judge, I see, grew up mainly in the Us, while another lives in eastern Europe. We've all written novels, though one is more of a poet, whose work has been described as «a vital midwife for the greater global understanding that will one day be born from today's contracting and relaxing tensions between differing religions, cultures, and languages». The age range is from forty to, in my case, alas, seventy.

Can one say no to such a project?

I have served in the past on the panel of the Impac Prize (now the International Dublin Literary Award) and the International Booker Prize (when it was for a whole career, not a single novel). In those cases, too, an odd number of judges (three women, two men) of impeccably various backgrounds wrestled with texts from all over the world. My overriding memory of the Impac is of the folly of trying to read far more novels over a few months than any sane person would wish to, then put them in some kind of order. By the time one reaches the thirtieth book, the experience of the first is largely forgotten, and by the fiftieth, the thirtieth, too, has long since disappeared. Of the heaps of novels submitted for those prizes, none remains with me as a powerful reading experience, not even the winners. Conversely, I have an excellent memory for the books I've reviewed over the years.

Our judging duties were complicated by the varied origins of the novels. How to weigh up political intrigue from Israel against lyrical romance from China or Mexican science fiction? I remember being told by one judge that my enthusiasm for an Indian author, translated from Kannada, was due to my unawareness of how ordinary the book seemed in Indian culture. Perhaps this was true, though the person offering the warning was not from the subcontinent. Add to these considerations the fact that the shortlists we chose were expected to be as inclusive as the judging panels – the one a kind of mirror of the other – and it was hardly surprising if occasionally one felt we'd been employed in a bureaucratic procedure of matching books to slots.

Still, at least we didn't have to judge the translations of the novels we were reading – just the experience of the work in English. The translation prize I won (twice), back in the 1990s, was the John Florio Prize

«It is intriguing that it is only in the West that we seem to have prizes for works from other cultures. Is this openness or presumption?»

for translations from the Italian. The judges there have the advantages of comparing works from the same culture and, as a rule, have some knowledge of Italian. Even so, what divine providence would guarantee that the «groundbreaking» novel is translated by the specially gifted translator? Wouldn't the more reliable sod's law guarantee the fine novels will often be translated by poor translators and vice versa? I have no doubt that my winning the Florio had largely to do with the quality of the works (by Fleur Jaeggy and Italo Calvino) that I'd been commissioned to translate.

But the award I'm now invited to judge is for translations from *any language*. Studying their bios, I see that the other judges command a knowledge of Chinese, French and possibly Czech. That leaves translations from any number of languages that none of us will have the competence to judge. The fact that you enjoy a foreign novel in English does not necessarily mean it was well translated. I'm reminded of the Italian translator Elio Vittorini, whose influential version of D.H. Lawrence, William Faulkner and many others, turned out to be highly personalized rewritings of more literal versions provided by his «assistant», and often involving lengthy omissions.

It is intriguing that it is only in the West that we seem to have prizes for works from other cultures. Is this openness or presumption? In general, when intelligent people embark repeatedly on projects that are by definition impossible, one has to suppose that something deep is going on. Over the years, there has been less and less media space for serious reviews of novels. Translators continued to be miserably paid, their work rarely properly appraised. But the prizes multiply, as if the only thing that can fire some enthusiasm for literature is a narrative of winners and losers. Or do we imagine that we're working towards «greater global understanding»? Is this why many authors now indicate on their cvs the prizes they've judged as readily as those they've won? Already I can hear the earnest rhetoric of the award ceremony, the anxious banter between the shortlisted candidates, the moment when the word «groundbreaking» is pronounced.

But I fear I must leave this excitement to someone less grumpy than me.

«Translators continued to be miserably paid, their work rarely properly appraised. But the prizes multiply, as if the only thing that can fire some enthusiasm for literature is a narrative of winners and losers. Or do we imagine that we're working towards greater global understanding?»

Alessia Rastelli

Matita e coltelli per dare senso a questo mondo

«la Lettura», 8 giugno 2025

Intervista a Percival Everett, recente vincitore del premio Pulitzer con *James* oltre che artista astratto, musicista e sceneggiatore

Lo affascinano «il linguaggio, la costruzione di significato» e al contempo, ammette, la realtà è talmente complessa che una sola forma di espressione non basta. Così l'autore americano Percival Everett, premio Pulitzer lo scorso 6 maggio per il romanzo *James* (La nave di Teseo), sempre sperimenta: attraverso toni, lessico e codici nella narrativa («sto ancora cercando di scrivere un romanzo astratto»), ma anche confrontandosi con altre arti. Dipinge fin dai vent'anni («principalmente con il coltello, non amo i pennelli»), suona («la chitarra e il mandolino», che ripara anche) e ha appena consegnato a Steven Spielberg la sceneggiatura per il film tratto da *James* («la mia prima esperienza di scrittura cinematografica»). […]

Che effetto le ha fatto vincere il Pulitzer? «James» aveva già ottenuto premi importanti, tra cui il National Book Award, ed era stato finalista al Booker Prize.
Credo che il libro abbia intercettato qualcosa nella cultura di oggi che spinge a leggerlo, e questo mi fa piacere. La parte più emozionante della narrativa è che significa qualcosa di diverso per ciascuno, e ciò che intendevo io come autore diventa irrilevante.

Il romanzo riscrive «Le avventure di Huckleberry Finn» (1884) di Mark Twain dal punto di vista dello schiavo Jim. Da dove nasce l'idea?
Vorrei poter dire che ci ho lavorato molto… ma non è così. Stavo giocando a tennis e ci ho pensato. Ovviamente stavo già riflettendo su alcuni concetti in modo latente. Ad esempio, l'insoddisfazione per come sono state rappresentate al cinema e in tv le persone schiave.

Alla fine di «James» lei ringrazia Mark Twain. Alcune scuole americane lo hanno bandito e ci sono editori che ripuliscono «Huckleberry Finn» della «N-word», la parola «negro», che lei stesso usa nel libro.
Twain ha scritto il romanzo nella sua epoca. Il protagonista è un ragazzo bianco, non poteva assumere lo spazio culturale e psicologico di un adulto nero. Questo è diventato il mio compito. E lo faccio con centoquaranta anni in più di cosiddetta «evoluzione» e storia umana. Non ho corretto Twain ma semplicemente creato la voce di un personaggio che lui non poteva pienamente abitare. Quanto alla N-word, avere paura di una parola è ridicolo. In determinati contesti storici, è necessario usare i termini accurati del periodo in questione.

Secondo alcuni commentatori il politicamente corretto è diventato eccessivo, tanto da danneggiare anche i democratici americani alle ultime presidenziali.
Il politically correct è una costruzione dei fascisti di

«Oggi è stato dimostrato che chi ha nomi afroamericani ha meno probabilità di ottenere un impiego. Un tipo di razzismo insidioso. Spesso chi lo pratica non ne è consapevole.»

destra per minare il desiderio di equità dei liberal americani. L'hanno inventata per trasformare la ricerca di giustizia nel linguaggio in qualcosa di estremista. Hanno creato un mostro, e sono loro che lo enfatizzano.

La giuria del Booker scrisse che «James» esamina «la disumanizzazione della schiavitù e le istituzioni che l'hanno resa possibile»: temi che «risuonano con le lotte attuali contro l'oppressione sistemica e l'eredità della schiavitù». Come si esplicita quest'eredità?
Il fatto che una popolazione sia stata privata per tanto tempo del voto e della possibilità di avere delle proprietà ha fatto sì che, anche una volta liberata, si sia prodotta una povertà sistemica difficile da superare. L'America delle leggi Jim Crow (emanate tra il 1876 e il 1965, Ndr) impedì alle persone di discendenza africana di partecipare all'economia e questo ha effetti tuttora.

Gli Usa non hanno fatto i conti con la schiavitù?
No, non li hanno fatti. La storia americana è stata troppo spesso insegnata come una mitologia. Si dice che la schiavitù è qualcosa di negativo, triste, ma non si è mai cercato, ad esempio, di spiegare quanto fosse radicata nell'economia. Venivano perfino concessi mutui sugli schiavi e molti, al Nord e al Sud, ne hanno tratto vantaggio. Serve parlarne onestamente, senza un'agenda. Non si tratta di fare emergere colpe per condannare qualcuno, ma di capire cosa è successo e perché.

Anche i suoi antenati conobbero la schiavitù.
La mia bisnonna paterna è stata una persona schiava per parte della vita. Ma so poco della mia famiglia.

Ha mai vissuto episodi di razzismo?
Certo. Di solito non parlo molto di me stesso, ma posso garantire che quasi ogni uomo di carnagione scura in questo paese a un certo punto è stato fermato dalla polizia senza motivo. Non solo: un secolo fa Woodrow Wilson istituì la pratica di includere una foto nelle domande di lavoro per il governo federale, in modo che si potesse di fatto escludere i neri. Oggi è stato dimostrato che chi ha nomi afroamericani ha meno probabilità di ottenere un impiego. Un tipo di razzismo insidioso. Spesso chi lo pratica non ne è consapevole. Se non comprendi di essere il prodotto di una cultura razzista, agisci secondo quei princìpi senza neppure accorgertene.

A proposito di polizia, è cambiato qualcosa dopo l'omicidio di George Floyd nel 2020?
Il numero di sparatorie degli agenti contro uomini dalla carnagione scura non è diminuito. Ho apprezzato i giovani che hanno protestato in quel periodo, ma l'America è la «nazione dei dieci giorni»: ci si indigna per questo lasso di tempo poi tutto torna alla normalità.

Come si inserisce, nel percorso che sta delineando, l'elezione nel 2008 di Barack Obama, primo presidente afroamericano?
L'America è un paese grande, pochi voti in più o in meno cambiano completamente l'esito del voto in uno Stato. Hillary Clinton e Kamala Harris, ad esempio, sono state forse le candidate più preparate per la presidenza, eppure non hanno vinto. In questo caso anche perché sono donne, e l'America ha ancora paura delle donne intelligenti e competenti. Se non riconosciamo questi problemi – razzismo,

sessismo e, aggiungo, il classismo –, saremo condannati a conviverci a lungo.

Nel libro Jim compie anche un percorso dentro sé stesso, assumendo alla fine il nome James e riconoscendo la sua rabbia. Lei l'ha mai provata?
Certo, ma ormai si è trasformata in qualcosa di più ironico. Poi, è complicato, perché sì, c'è la rabbia, ma è diretta verso una cultura, non verso gli individui. Mi piacerebbe vivere in una società in cui le persone si sforzassero di capirsi a vicenda, invece di scegliere la via più facile e ignorare i problemi degli altri.

Cosa si può fare?
La risposta a quasi tutto è l'istruzione. Come diceva Walt Whitman, se vuoi una società migliore, crea persone migliori. Ed è esattamente ciò che dobbiamo fare.

Cosa pensa delle mosse di Trump contro Harvard?
Trump cerca di colpire proprio l'istruzione. Non vuole una popolazione che pensa criticamente. Lui non ha un'ideologia reale, gli interessa il denaro, ed è vendicativo, infantile. Anche per questo attacca Harvard: perché sa perfettamente che non sarebbe mai stato ammesso. Puoi diventare ricco, ma non colto in un istante.

Lei insegna alla University of Southern California. Gli studenti stranieri sono nel mirino anche da voi?
Non ci hanno ancora colpiti direttamente, ma tutte le università sono in difficoltà. I nostri allievi internazionali sono spaventati. È una situazione tremenda, anti-intellettuale, una forma di xenofobia inimmaginabile.

«Trump cerca di colpire proprio l'istruzione. Non vuole una popolazione che pensa criticamente.»

A Milano esporrà i suoi quadri. Quando e perché ha iniziato a dipingere?
Da più tempo di quanto scrivo. A vent'anni suonavo jazz per pagarmi gli studi e da sempre associavo la musica alla pittura. Ho iniziato a dipingere per «vedere» la musica.

Come si dipinge per vedere la musica?
Creo quadri astratti, anche la musica lo è: non puoi toccarla, esiste nell'aria. Invece, da scrittore, per quanto cerchi costantemente di rendere la mia produzione astratta, tutto ciò che creo è rappresentativo, è concreto. Quindi oggi la pittura è anche una reazione a questo. Lavorare a un romanzo, poi, significa passare anni nella propria testa: mi serve ricordare che esiste la fisicità.

Quali tecniche usa nella pittura?
Dipingo con un coltello. Mi sento a mio agio con questo strumento e il colore denso che sposto sulla tela, non mi piacciono i pennelli. Inizialmente creavo immagini piuttosto letterali, poi via via cancellavo per renderle astratte. Oggi parto da un concetto, faccio degli schizzi e vado dove mi porta la pittura. A volte lavoro su un punto e, prima che me ne renda conto, perdo il controllo dell'intera opera e non riesco a recuperarla.

Lei ha studiato Logica all'università e la sua mostra s'intitola «Logica predicativa».
Gran parte di ciò che penso dell'arte deriva dalla mia comprensione della logica e del linguaggio. Rispetto alla logica proposizionale, che si basa su singole affermazioni, la logica predicativa si basa su osservazioni legate a ciò che vediamo nel mondo. Desidero che i miei dipinti non riflettano singole affermazioni e convinzioni, ma relazioni tra idee, stati dell'essere.

La copertina di questo numero di «la Lettura» è un suo dipinto, «Redaction No. 15», e fa parte di una serie. Di che cosa si tratta?

«Sono un editor aggressivo di me stesso: le cose cambiano continuamente, risistemo, cambiano di nuovo.»

Di fronte a una storia, non ne otteniamo mai la versione completa: viene sempre «redatta», perché la interpretiamo, la rielaboriamo. Lo stesso vale per la visione. Ma nonostante le omissioni, creiamo significato. È ciò che volevo esplorare con questa serie: quale significato, nonostante ciò che non siamo autorizzati a vedere?

Lei usa anche il collage.
Spesso creo dipinti che poi fotografo, taglio gli scatti e li incorporo in opere più grandi. C'è di mezzo, nuovamente, la costruzione del significato. Ed è come affrontare la memoria: non ricordiamo davvero gli eventi, ricordiamo i ricordi. E ogni volta che lo facciamo, li ricostruiamo. È così che vedo i miei dipinti.

Interviene molto sul testo anche quando scrive?
Inizio scrivendo a mano, preferibilmente a matita. Una ventina di pagine, poi le trasferisco nel pc. Sono un editor aggressivo di me stesso: le cose cambiano continuamente, risistemo, cambiano di nuovo. Scrivo a mano proprio perché non c'è il tasto «cancella». Se non mi piace una frase, la barro, ma resta e posso recuperarla.

Sperimenta molti linguaggi ma non quello dei social network. Non ha account. Come mai?
Tutto ciò che ho sentito dire li fa sembrare un'impresa solipsistica, se non voyeuristica. E sembra che gli utenti passino molto più tempo lì che a creare.

Le diverse forme d'arte si influenzano l'una con l'altra nella sua carriera?
Assolutamente. Anche la musica è una ricerca di linguaggio. La mia prosa poi ha un ritmo sincopato che non creo intenzionalmente ma c'è. E anche la mia produzione visiva influenza la scrittura, per quanto c'è un solo libro in cui faccio esplicito riferimento al colore: *Quanto blu* (2017), in cui il protagonista è un pittore.

Le somiglia?
Con tutti i miei personaggi ho qualcosa in comune, ma non creo mai un alter ego autobiografico. Neppure in *Cancellazione* (2001), dove il protagonista è sorprendentemente simile a me. Poi ci sono altre influenze: mio nonno e mio padre si riflettono in alcuni personaggi maschili, mia sorella in alcuni femminili.

La realtà è così complessa che un solo linguaggio non basta?
Credo sia così. D'altra parte, letteratura, pittura e musica sono nate dal bisogno di dare senso al mondo.

Lei lo trova?
Occasionalmente.

Che linguaggio serve per narrare l'èra di Trump?
Piuttosto semplice, e poco interessante. Non scriverei sull'attuale presidente. Il difficile è capire perché alcuni ne siano stati sedotti. Ma in fondo l'abbiamo già visto. Nel 1933 in Germania, ad esempio. Nulla di nuovo.

Nutre ancora speranza negli Stati Uniti di oggi?
Le persone non sono stupide ma manipolabili. E non so quanto durerà questa ingenuità. Ma ho due figli, devo essere fiducioso. E poi ci sono i miei studenti: li osservo e vedo tracce d'intelligenza nella nostra cultura, magari saranno loro a cambiare le cose.

«Se non mi piace una frase, la barro, ma resta.»

Arianna Montanari

Casa desolata

«il Tascabile», 11 giugno 2025

Diario per John di Joan Didion, ritrovato solo dopo la morte dell'autrice senza alcuna indicazione. Una riflessione sull'opportunità di pubblicarlo

Un'altra donna (1988) è tra i film meno noti di Woody Allen. Racconta la storia di una scrittrice sulla cinquantina che, disturbata dai rumori in casa, affitta uno studio dove lavorare. Nella quiete di quel rifugio si presenta però subito un problema: uno psicanalista riceve i suoi pazienti nell'appartamento accanto, e le loro voci riecheggiano chiare e distinte alle orecchie della protagonista. Colpa di un condotto di aerazione. La scrittrice non può fare a meno di appassionarsi, seduta dopo seduta, ai tormenti di un'altra donna, e questi le risvegliano antichi rimpianti, amletiche riflessioni su di sé, i propri legami, il proprio futuro.

Diario per John di Joan Didion, uscito a fine aprile con la traduzione di Sara Reggiani, ricorda nella forma questo film così poco «alleniano» – basti dire che il direttore della fotografia, Sven Nykvist, era lo stesso di Ingmar Bergman. In parte è sicuramente per l'ambientazione newyorkese, l'atmosfera sospesa eppure grave, in parte è perché la pratica psicanalitica ha un ruolo cruciale in entrambe le opere – il *Diario*, infatti, è il resoconto delle sedute di Didion con lo psichiatra Roger MacKinnon fra la fine del 1999 e i primi giorni del 2002 –, ma soprattutto perché in entrambi i casi i pensieri della voce narrante sono incalzati dalla presenza, distante eppure incombente, di una donna più giovane, capace di mettere in dubbio tutte le certezze.

Nel film l'altra donna è Mia Farrow, in *Diario per John* è Quintana Roo, la figlia adottiva di Didion e John Gregory Dunne – il John a cui sarebbero destinate le note. È lei il centro di attrazione intorno a cui vorticano le preoccupazioni dell'autrice, e il centro non regge; è lei, trentaquattrenne, che chiede alla madre di intraprendere una terapia, perché dice, gran parte dei suoi problemi derivano dal loro rapporto. I genitori hanno fatto di tutto per proteggerla dall'abisso del mondo, ma poi è stato l'abisso a farsi strada dentro di lei – Quintana soffre di alcolismo, ha pensieri suicidi, e in queste pagine c'è tutto il tormento di una madre che non sa cosa fare per aiutarla.

In *Blue Nights*, pubblicato nel 2011 (trad. it. 2012), Didion ricostruisce la vita della figlia da quando era una bambina dalle ginocchia paffute fino alla morte, avvenuta nel 2005 per le conseguenze di una pancreatite. Quintana aveva allora trentanove anni. *Blue Nights* è il controcanto cristallino, colmo di sgomento e sofferenza eppure capace di rifulgere come l'aria di settembre, di *Diario per John*, che invece è duro e pesante, costruito a partire da un grumo di dolore compatto come un monolite. Le sedute ripercorrono la storia famigliare di Didion a partire dal rapporto con il padre, depresso e «quasi sempre ubriaco». «Penso che sia cresciuta con la

convinzione di essere sull'orlo del disastro» le dice MacKinnon, «di essere sempre sul punto di perdere suo padre. Credo che si sia preparata alla perdita di suo padre per tutta la vita». E ancora: «C'è qualcosa dentro di lei – qualcosa che risale a molto prima della nascita di Quintana – che l'ha convinta di non meritare cose buone. Sono sicuro che abbia pensato di essere molto fortunata quando vi hanno affidato Quintana, e sono anche sicuro che abbia pensato di non meritarlo, che in un certo senso meritava di perderla. Lei è cresciuta, chissà perché, aspettandosi che accadesse il peggio. Di cose buone non se ne aspetta. Non è geneticamente predisposta alla negazione».

Di fronte alla meticolosa autodistruzione messa in atto dalla figlia, Didion si ritrova persa, improvvisamente fragile, incastrata nella dialettica feroce fra il desiderio di proteggere la figlia e il dubbio assillante di averla soffocata sotto una campana di vetro per tutta la vita. «Ho detto che non capivo dove finiva l'istinto di protezione e iniziava la mania di controllo. Agli occhi di un genitore erano la stessa cosa» scrive. Gli appunti di Didion sono un labirinto animato dai sensi di colpa (la parola «colpa» compare 91 volte) e dagli interrogativi che ossessionano chiunque abbia un alcolista in famiglia e si domandi perché abbia cominciato a bere, come si possa aiutarlo, e se non ci sia forse qualcosa di sbagliato che circola nel dna condiviso, dove stia la falla, il buco. Joan Didion e Quintana Roo Dunne non erano legate dal corredo genetico, ma questo non sollevava l'autrice da un altro senso di responsabilità, anche più opprimente.

Accantonato in partenza il fatalismo, a tratti consolatorio, dell'ereditarietà, Didion è costretta a chiedersi se la dipendenza della figlia non sia stata innescata proprio da loro, dai genitori, dallo sfolgorante ambiente culturale che frequentavano e in cui Quintana era cresciuta: «Non c'era stato un giorno nella sua infanzia che non avesse previsto il consumo di alcol. E non c'era mai stata un'occasione sociale durante la quale qualcuno non si fosse ubriacato». Oltre a questo, «Quintana aveva scoperto che tutti nella sua famiglia, a eccezione della sorella, erano alcolizzati. La si poteva vedere come una scusa a cui si era aggrappata, ma per me era stato più un dire okay, dicono che sono una di loro, e sarò una di loro».

C'è l'esasperazione che si arriva a nutrire verso una persona amata che soffre di dipendenza: «Ho detto che questo fine settimana» scrive Didion con una lucidità spietata «era successa una cosa che mi aveva fatto così male che a malapena riuscivo a dirla: mi era capitato più volte di pensare che lei non mi *piaceva*. Per tutta la vita avevo tenuto alla larga gente che poteva causarmi guai. Li avevo tagliati fuori. Con Quintana non potevo permettermelo». C'è il disorientamento di fronte ai terapeuti che asseriscono che il modo migliore per allontanare il depresso dai suoi propositi suicidi è fare leva sul senso di colpa, salvo poi affermare che «darle la responsabilità di vivere per mantenere in vita i genitori non avrebbe aiutato». C'è il timore di una madre che vede scivolare via la figlia, la consapevolezza che «così come tutti i figli adottati vivono nel terrore di essere ridati via, tutti i genitori adottivi vivono nel terrore che il figlio gli venga tolto». «È un inferno quello che lei e suo marito state attraversando» chiosa MacKinnon, «ai vostri occhi

© Irving Penn

niente di quello che fate è giusto. Andate a portarle il cellulare, la prende come un'invasione del suo spazio. Non andate, si sente abbandonata. Non sapete nemmeno cosa le passi per la testa. Potete soltanto amarla. Non potete salvarla. È arrivata da voi con un corredo di possibilità genetiche, anche negative, su cui non avete alcun controllo. L'abuso di sostanze va a braccetto con la depressione, e la depressione ha una componente genetica. L'ambiente ha il suo ruolo, ma non è tutto».

In questo resoconto estenuante l'autrice abbandona la sua cifra stilistica così sofisticata, ed è possibile osservarla al di là di quelle lenti scure che indossava quasi sempre, anche il giorno del suo matrimonio. Qui Didion è una paziente in cerca di risposte ma la forma diaristica, sicuramente più diretta, non si apre mai al disordine o all'incompletezza: quella era una cosa che davvero non le apparteneva.

Il dialogo con lo psichiatra è riportato con tale precisione da far pensare che Didion usasse un registratore durante la terapia, o che poi, una volta a casa e in puro stile giornalistico, ricostruisse la cronaca delle sedute come se si trattasse di un dialogo con la parte più lucida della propria coscienza, senza mai lasciarsi andare a considerazioni accidentali, a commenti estemporanei – il che suggerisce che il «tu» a cui si rivolge sia, forse, un espediente. MacKinnon stesso appare così privo di caratterizzazioni e al tempo stesso così controllato, imperturbabile, da ricordare Socrate dei dialoghi platonici, impegnato in un lavoro maieutico di accompagnamento e scoperta della verità ultima che si cela dietro a tanto struggimento.

Si è discusso molto sull'opportunità di pubblicare *Diario per John*, dal momento che il dattiloscritto è stato ritrovato solo dopo la morte di Didion e senza indicazioni di sorta. I nipoti hanno affidato le centocinquanta pagine alla New York Public Library, dove sono liberamente consultabili, e a distanza di poco, d'accordo con l'agente Lynn Nesbit, le hanno date alle stampe. «È difficile che Didion scrivesse qualcosa senza sapere che prima o poi sarebbe stata pubblicata» dice Luca Formenton, editore italiano di pressoché tutte le opere di Didion, «questi appunti sono stati trovati sulla sua scrivania, ordinatissimi e schedati alla perfezione».

Quello della pubblicazione post mortem degli scritti nati per uso privato è un argomento delicato e che pone degli interrogativi morali a cui non è facile trovare una risposta definitiva. Se da un lato è infatti chiaro che divulgare materiale senza l'esplicito consenso dell'autore significa violare uno spazio su cui chiunque scriva non vorrebbe mai perdere il controllo – tanto più, verrebbe da dire, un'autrice meticolosa come Didion, che in un articolo del 1998 si era espressa con scetticismo riguardo alla pubblicazione di alcune opere postume di Hemingway –, dall'altro non si può negare che alcuni di questi scritti abbiano un valore importante, non solo in termini letterari ma anche di completezza e comprensione di un corpus.

«La domanda da farsi è: ha un senso questa pubblicazione all'interno del lavoro di Didion?» si chiede Formenton, «e la risposta che mi sono dato è stata chiaramente sì. *Diario per John* è propedeutico alla comprensione degli ultimi libri, soprattutto di *Blue Nights*, è una rielaborazione di quelle tensioni interne che forse altrove si esprimono in forma più letteraria, ma che qui non mancano di quella precisione dolorosa a cui la sua scrittura ci ha abituati».

«Quintana non è una cosa di cui possa parlare direttamente» scrive Didion in *Blue Nights*, eppure qui lo fa. È proprio nello scarto rispetto alla perfezione formale delle altre opere che, io credo, risiede la potenza di questo scritto postumo, in una scrittura spogliata dell'imbarazzo che procede dallo sguardo altrui, e che si lascia invece scorrere per quello che è, cruda e vertiginosa.

«Questi appunti sono stati trovati sulla sua scrivania, ordinatissimi e schedati alla perfezione.»

Laura Fortini

Luce d'Eramo, viandanze luminose e letterarie

«il manifesto», 14 giugno 2025

A cento anni dalla nascita della scrittrice, un percorso di letture a partire da *Io sono un'aliena*, riedito da Feltrinelli dopo la prima edizione del 1999

«Viandanza» è parola che si attaglia bene a Luce d'Eramo: la usa Margaret Mazzantini nella prefazione a questa nuova edizione di *Io sono un'aliena* di Luce d'Eramo (Feltrinelli, con un testo di Marco d'Eramo), pubblicata dalla stessa scrittrice nel 1999 e quindi con una marca autoriale propria, che raccoglie una conversazione con Paola Gaglianone e tre interventi già allora scelti tra i moltissimi suoi. Mazzantini la rappresenta aliena come non mai durante uno stralunato premio Strega cui Luce d'Eramo partecipò con il suo bellissimo *Ultima luna*, senza vincerlo ovviamente: quando mai una personaggia anziana poteva – e può – essere altro che aliena quando racconta del mondo minuto e bislacco di una residenza sanitaria per vecchi, delle peripezie a loro modo epiche che in esso e fuori hanno luogo in modo anche teneramente picaresco? Non vi è storia e infatti non vi fu, ma nella toccante descrizione di Mazzantini la parola «viandante» gioca un suo proprio ruolo, che è in primo luogo esistenziale, per quella vita così tenacemente perseguita tra la guerra e la deviazione incredibile dei campi di lavoro e di sterminio, il bombardamento di Magonza con il crollo del muro che la consegnò alla sedia a rotelle, il suo scranno, ha ragione Mazzantini a definirlo così: non ho conosciuto Luce d'Eramo ma con gli occhi della mente riesco a vederla che guarda e dispone, scrive e determina ciò che è davvero essenziale e importante, sovranamente capace di guardare oltre l'orizzonte nonostante l'apparente posizione appartata.

Ma tutto possiamo dire tranne che fosse appartata, arresa certo mai. Aliena sempre. Lo racconta bene questo volume che si poteva ormai leggere solo in biblioteca e che è stato opportunamente ripubblicato nell'Universale Economica Feltrinelli, proseguendo una opera di riedizione che molto ha riproposto di questa scrittrice e molto si spera continuerà a proporre. Esso è fatto, come scrive d'Eramo stessa nella Premessa di allora, di «tappe e aspetti del viaggio esistenziale e narrativo» a confronto con la morte, la Germania cinquanta anni dopo e *L'alieno e il diverso a partire dalla mia vita*: sono temi nodali cui Luce d'Eramo ha dedicato opere fondamentali della seconda metà del Novecento, alcune più note come lo stupefacente *Deviazione*, pubblicato dopo una lunga gestazione anche interiore nel 1979 (riedito da Feltrinelli nel 2012), fino ad arrivare al poco frequentato ma altrettanto folgorante *Una strana fortuna*, del 1997, l'ultimo pubblicato ancora in vita, mentre postumo è *Un'estate difficile*, del 2001. Viandante si definì Amelia Rosselli nelle sue liriche, non a caso richiamata in epigrafe a *Una strana fortuna*, mentre *La viandanza* è titolo di una raccolta di

poesie del 1995 di Biancamaria Frabotta: è termine che definisce una generazione di scrittrici nata negli anni Venti del Novecento e di cui oggi celebriamo i cento anni dalla nascita e così facendo tracciamo anche le cartografie in corso di definizione delle loro scritture, che come quelle di Luce d'Eramo sono fatte di molti stili, generi, percorsi, volta per volta diversi per modalità di scrittura e scelte effettuate.
Decisamente unica è la gestazione anche autocoscienziale di *Deviazione*, in quella sorta di mosaico di racconti progressivi che salgono a mo' di scalata verticale la messa a fuoco di quanto accaduto nell'ultimo anno della seconda guerra mondiale alla protagonista e voce narrante; che però non è una sola ma attraverso lei parla tutta la moltitudine che abita il suo libro, aliena come lei alle forme istituzionali della Storia e al tempo stesso e proprio per questo a casa tra le sue rovine, che sono quelle di Magonza come della Germania e dell'Europa intera, a cui *Deviazione* dà vita allegra e disperata anche quando vi torna cinquant'anni dopo, come racconta in *Io sono un'aliena*: abitate da un incredibile affollamento di umanità che parla tante lingue, «la prima internazionale concreta, di gente viva, che fosse mai esistita» conclude. Le rovine della storia e del pianeta sono abitate anche dagli extraterrestri del pianeta Nnoberavez, romanzo che certo potremmo definire di fantascienza, distopico e molto altro ancora e collocarlo anche nell'ecocritica, perché no? Chi più alieno degli alieni stessi al mondo ormai in dissoluzione che Luce d'Eramo allegramente e tragicamente prospetta? Ma insieme il romanzo racconta

© Archivio Marco d'Eramo

anche dei servizi segreti italiani tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento e diviene affresco di un tempo storico per alcuni versi alle nostre spalle, ma che è radice di questo presente e della globalizzazione già allora ai suoi esordi.
Difficile per esso come per le altre opere di Luce d'Eramo trovare una collocazione certa, un genere letterario definito, viandante come essa è tra mondi e stili diversi, volta per volta dispiegati a partire da quel particolare nomadismo dei Nnoberavezi che è poi in realtà un nomadismo dell'anima. Proprio come quello di Luce d'Eramo che rispondendo a Paola Gaglianone afferma che «non amo l'omogeneità nella scrittura, la mia è una scrittura e una poetica della discontinuità», in cui è importante lo stare insieme alle sue personagge e ai suoi personaggi: «Lo scrivere storie è un solitario stare insieme agli altri (liberatisi in personaggi) senza dar loro impiccio». Quanto diversa questa modalità dai notissimi *Colloqui con i personaggi* pirandelliani, che chiedono udienza all'autore che volta per volta sceglie e determina storie e collocazioni, in modo autorevole sì, ma anche autoritario. Forse proprio a loro pensava la scrittrice quando osserva che se si vuole determinare e condizionare i personaggi «essi non s'avvicinano, rimangono dei fantasmi, delle ombre che non s'incarnano». Nulla di più lontano dai fantasmi pirandelliani delle voci con cui volta per volta Luce d'Eramo entra in relazione nei suoi romanzi: basta pensare alla splendida figura della zia Edda che in *Una strana fortuna* riesce a trasformare il trauma rimosso di uno stupro di gruppo nei giorni successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, che rischia di farla apparire e soprattutto diventare pazza, da quella che si rappresenta come una vera e propria architettura del dolore della sua vita in un regale esercizio di padronanza della realtà e di sé.
Meraviglioso l'esercizio didattico della zia Edda, divenuta insegnante di ruolo di francese, che trasforma la propria momentanea assenza e defaillance in aula in un esperimento didattico per far apprendere

«Non amo l'omogeneità nella scrittura, la mia è una scrittura e una poetica della discontinuità.»

ai ragazzi di una scuola di avviamento il rispetto per chi soffre e chi è senza difesa: come racconta al preside uno dei ragazzi «ogni tanto la professoressa fa finta di star male per controllare di nascosto chi di loro, credendola svenuta, se ne approfitta per fare lo screanzato. La prima volta, infatti, tutti a ridere e gridare e la professoressa ha messo una sfilza di tre in francese, solo quattro che erano stati buoni hanno preso un nove».
Che personaggia, che grandiosa capacità di rovesciamento della propria fragilità messa genialmente in relazione con gli altri protagonisti del racconto, i ragazzi, osservati mentre la zia Edda si riprende dalla sua mancanza tra le ciglia socchiuse e chiamati conseguentemente ad assumere una propria voce e un posizionamento consapevole e responsabile.
Viandante, quindi Luce d'Eramo tra narrazioni diverse per modalità narrative e generi letterari e i luoghi che vi sono rappresentati: la Germania di *Deviazione*, la New York di Partiranno, la splendida Roma che fa da sfondo anche a *Una strana fortuna*, in cui si va da via Aventina a Regina Coeli, da Trastevere a piazza del Popolo. Come in Goliarda Sapienza per la quale uno dei maggiori pregi del film Fuori di Martone consiste nella restituzione di una Roma degli anni Ottanta che non ricordavamo più, come la stazione Termini e piazza Euclide prima dell'aspetto attuale; e così nelle opere di Anna Maria Ortese, Morante e molte altre le città sono guardate e raccontate con occhi liberi e fulgidi, intensi e alieni da qualsiasi mondanità: anche in questo Luce d'Eramo è stata un'aliena, restituendoci una città fatta di persone e luoghi di cui lei stessa personaggia è stata cantrice d'eccezione.

Francesco D'Isa

Il copyright ha vinto

«The Bunker», 14 giugno 2025

La notizia della causa intentata da Disney e Universal contro Midjourney sancisce ufficialmente ciò che era già evidente da tempo: la guerra sul copyright nel campo dell'Ai generativa verrà vinta dai grandi detentori di diritti. Non è un caso che siano scesi in campo i pesi massimi – gli stessi che ci hanno regalato l'estensione a 70 anni post mortem del copyright (e, se avessero potuto, anche a 90). E lo fanno solo quando sono sicuri di vincere: infatti hanno attaccato un pesce piccolo e non OpenAi o altri.

Il segnale era già chiaro: tutte le big tech stanno stringendo accordi con i grandi editori. Suona ironico che questi ultimi ora si dipingano come paladini degli artisti, quando in realtà a guadagnare saranno, come sempre, solo i vertici. Il caso del «New York Times» che, dopo aver fatto causa a OpenAi, stringe accordi per il training dei modelli con Amazon, è emblematico. Non sarà certo una pioggia di denaro per i giornalisti, ma che importa, basta dipingersi come «i buoni».

Gli antiAi esulteranno, convinti che così si stia mettendo un freno a questo strumento pericoloso. Ovviamente non è così. Le Ai non spariranno: saranno solo più care e meno libere. Le big tech pagheranno i big del copyright, come sta già accadendo. Il denaro scorrerà, abbondante, ma solo nelle solite tasche. Gli unici che forse possono tirare un sospiro di sollievo sono quelli con abbastanza potere contrattuale da impedire l'uso delle loro opere nei dataset. Per tutti gli altri? O hai venduto i tuoi diritti a un editore, o buona fortuna nel denunciare un colosso se scopri di essere finito nel training set. Il diritto d'autore è un meccanismo economico, non ontologico.

Qualcosa cambierà anche nel mondo delle Ai, ma non nel senso che alcuni sperano. Il modello economico si adatterà. Alcune aziende cadranno, altre verranno inglobate. I costi saliranno, così come i bias (meno dati = più bias). Ma crescerà anche la domanda per strumenti personalizzabili e flessibili. È la direzione in cui l'Ai creativa si sta già muovendo da tempo. Gli irriducibili fan artist useranno tool open source o pagheranno licenze (a valle o a monte) per generare cose «alla Star Wars». Chi vuole sperimentare sul serio userà altri mezzi: LoRA, estrazioni di stile, modelli multimodali, e tutto ciò che verrà.

Insomma: non cambia molto praticamente. Cambia molto simbolicamente. L'occasione per un'Ai libera è stata persa (e forse non è mai stata realistica). Sarebbe bastato esentare i modelli open source (anche commerciali) dal copyright, o almeno sarebbe stato un buon inizio. Ma in un contesto in cui persino gli anticapitalisti si aggrappano al copyright (uno strumento notoriamente capitalista) era difficile sperarci.

Il lato positivo è che finalmente possiamo archiviare questa guerra sul diritto d'autore. Se Disney/Universal/NYT/whoever hanno pagato, allora tutto è «a norma». Gli artisti sono protetti e compensati (ops!). Ora che il copyright non può più essere usato per fermare le Ai, torneranno con più forza le altre critiche, ma almeno questa si archivia e potremo lavorare con più tranquillità. Non si potrà fare Darth Vader, lo faranno solo le Ai della Disney, o quelle pirata.

Vanni Santoni

Dieci sfumature di giallo

«la Lettura», 15 giugno 2025

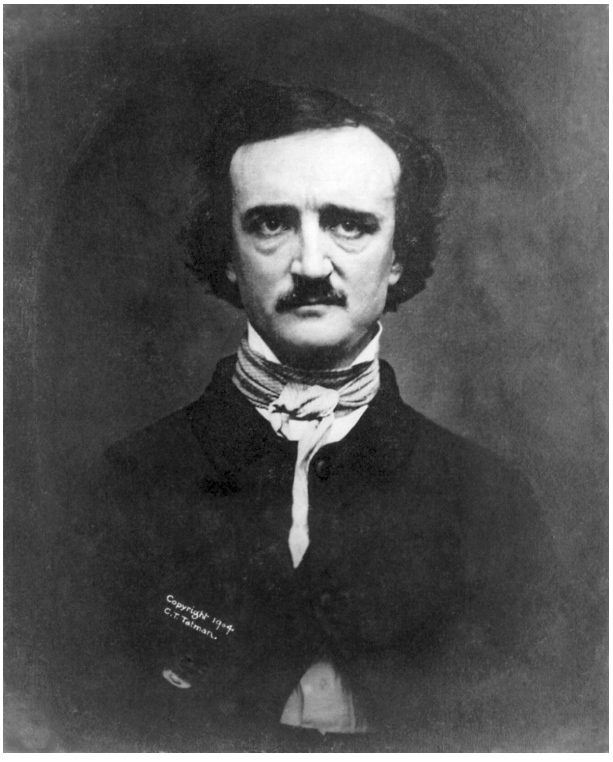
La crime fiction moderna nasce con Edgar Allan Poe, o forse addirittura con Sofocle, poi il genere ha tracimato contaminandosi con tutti gli altri

Se inserire un romanzo nella categoria dei «gialli» è relativamente semplice – c'è un delitto, qualcuno indaga –, i confini del genere, che ha questo nome solo da noi per via dei Gialli Mondadori, laddove all'estero si usano le varie declinazioni di «poliziesco» (o anche crime fiction, dato che l'investigatore non è necessariamente un membro delle forze dell'ordine), sono invece più sfuggenti. *Delitto e castigo* può considerarsi un giallo? I thriller sono *anche* gialli? E i noir? E i polar francesi? Che dire dei delitti che non trovano soluzione? Dal momento che il giallo si è espanso nella cultura popolare fino a ibridarsi con altri generi ed è stato declinato in forme originali anche da autori di sommo profilo letterario, fissare confini è indispensabile per imbastire qualsivoglia ragionamento attorno al genere. E anche su quale sia il primo giallo c'è dibattito.

Convenzione vuole che la crime fiction moderna nasca con *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe, del 1841, in cui viene introdotto il personaggio di Auguste Dupin, investigatore dilettante così acuto da risolvere i casi senza neanche recarsi sul posto, facendosi bastare i resoconti. Poe imposta qui – e negli altri due racconti con Dupin protagonista, *Il mistero di Marie Roget* e *La lettera rubata* – l'idea di un «investigatore per caso» più abile della polizia e pure quella della giustapposizione di un compagno meno acuto atto a far brillare le virtù del detective, dispositivo che sarà ripreso da Arthur Conan Doyle con i suoi Sherlock Holmes e Watson e poi da innumerevoli emuli, tant'è che lo ritroviamo anche nelle storie gialle con Topolino e Pippo.

Doyle era ben consapevole del riferimento, tant'è che lo esplicita pure in *Uno studio in rosso* (1887), peraltro considerato da alcuni il primo vero *romanzo* giallo (altri gli antepongono *Il diamante indiano* dell'amico e collaboratore di Dickens, Wilkie Collins, uscito nel 1868): lì il dottor Watson paragona Holmes a Dupin e quello subito si autodefinisce «ben superiore». Ma l'influenza di Dupin sarebbe stata ancora più grande: da lui discendono anche Poirot di Agatha Christie – e con lui il «periodo d'oro del giallo classico» – e Porfirij Petrovic, il giudice istruttore di *Delitto e castigo*. Così, con Fëdor Dostoevskij, il giallo va sin dalle sue origini a innervare la letteratura più «alta». Ma sono davvero quelle le sue vere origini? La novella *La signorina de Scudéry* del maestro del gotico E.T.A. Hoffmann risale al 1819, e presenta molti elementi del genere – una serie di delitti inspiegabili, un innocente posto sotto accusa e la collaborazione di un «esterno» alle indagini – anticipando peraltro un sottogenere, quello dei thriller con al centro un serial killer, che sarebbe diventato popolare solo nel Novecento. Si potrebbe tirare

in ballo pure *Il parroco di Veilbye* del pastore danese Steen Steensen Blicher, del 1829, ma vista l'influenza limitata al paese d'origine, inserire Blicher tra i padri del genere sarebbe forse un eccesso di puntiglio; lo stesso vale per Letitia Elizabeth Landon, meglio nota come L.E.L., che però, con il suo racconto *Il coltello*, del 1832, anticipò i gialli senza soluzione.
Più interessante è andare *molto* indietro nel tempo, poiché si possono trovare archi narrativi riconducibili al giallo nel poema epico indiano *Mahābhārata*, nella leggenda di Tarō della tradizione giapponese e soprattutto in *Le mille e una notte*, capolavoro multiautore della tradizione araba. «Le tre mele», una delle storie narrate da Sheherazade, racconta il ritrovamento di uno scrigno che contiene il cadavere di una donna e il conseguente ordine del califfo al proprio visir di risolvere il mistero in tre giorni. Puro *whodunit*, e non privo di svariati colpi di scena. *Le mille e una notte* contengono almeno altri tre protogialli: «Il mercante e il genio», «Il racconto del gobbo» e «Alì Khwaja», in cui per la prima volta i lettori assistono alla raccolta degli indizi fino a giungere all'incriminazione del colpevole.



I lettori *amano* assistere a tutto questo, come avrebbe dimostrato il boom del giallo seguito alla diffusione delle riviste letterarie «leggere» e dei tascabili. Arthur Conan Doyle, preso da stanchezza, fa morire il suo Sherlock Holmes ma le proteste dei lettori lo costringono a resuscitarlo, mentre la sete di investigatori resta fortissima, e nei decenni molti altri grandi autori andranno a placarla, su tutti Agatha Christie con i suoi Hercule Poirot e Miss Marple, Rex Stout con Nero Wolfe e Georges Simenon con il commissario Maigret, fino a Raymond Chandler con Philip Marlowe e Dashiell Hammett con Sam Spade, iniziatori del genere hard boiled, da cui poi – grazie all'intersezione con il medium cinematografico – sarebbe nato il noir. Così, terminato il periodo d'oro del giallo classico, s'arriva alla questione delle tassonomie. Dove far finire il giallo? Includere o non includere sottogeneri e derivazioni?
Nel 1929 il presbitero cattolico inglese Ronald Arbuthnott Knox, teologo e autore a sua volta, si spinse fino alla stesura di un «decalogo», che oggi appare piuttosto ingenuo, ma resta divertente da consultare: 1) il colpevole dev'essere un personaggio che compare nella storia fin dalle prime pagine e il lettore non deve poter seguire i suoi pensieri; 2) gli interventi soprannaturali o paranormali sono esclusi dalla storia; 3) sono consentiti al massimo una stanza segreta o un passaggio segreto; 4) non possono essere impiegati veleni sconosciuti né può essere impiegato uno strumento che necessiti lunghe spiegazioni scientifiche; 5) non ci dev'essere nessun personaggio cinese; 6) nessun evento casuale dev'essere di aiuto all'investigatore né egli può avere un'inspiegabile intuizione che poi si dimostri esatta; 7) l'investigatore non può essere il colpevole; 8) l'investigatore non può scoprire alcun indizio che non sia subito presentato anche al lettore; 9) l'amico stupido dell'investigatore non deve nascondere i propri pensieri e la sua intelligenza dev'essere al di sotto di quella del

lettore medio; 10) non ci devono essere fratelli gemelli né sosia, a meno che non siano stati presentati fin dall'inizio della storia.

Qualcuno, tra un sorriso e l'altro, potrebbe chiedersi cosa c'entrino i cinesi: il punto 5 si spiega infatti con l'inflazione di villain di origine cinese nella narrativa di consumo dell'epoca… E se il decalogo di Knox mostra i suoi anni, ci dice almeno perché *Edipo re* di Sofocle non può essere annoverato tra i protogialli: si veda il punto 7.

Giunti a questo punto, però, dipende dalla sensibilità di ognuno se includere nel giallo anche il noir, il thriller o il giallo storico, così come scegliere se includere o escludere il giallo «concettuale»: che fare di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, ad esempio?

La nostra tradizione fumettistica offre una possibile risposta: tutti ricorderanno che il sottotitolo degli albi di *Diabolik* delle sorelle Giussani – senz'altro un noir – era *Il giallo a fumetti*; e se si entra nel campo della letteratura disegnata italiana verrà doveroso citare almeno *Il commissario Spada* di Gianluigi Gonano e Gianni De Luca, *Sam Pezzo* di Vittorio Giardino, nonché i bonelliani *Nick Raider* e *Julia*, creati rispettivamente da Claudio Nizzi e Giancarlo Berardi. Approdati che si è in Italia – con un salto purtroppo inevitabile, perché il mondo del giallo è assai vasto: abbiamo ad esempio bypassato il fertile filone scandinavo, di cui si ricorderà quantomeno *Il senso di Smilla per la neve* di Peter Høeg – sarebbe difficile stilare una lista di autori senza far torto a qualcuno, vista la quantità di abili giallisti a cui ha dato i natali il nostro paese, ma si citeranno almeno quelli storici: Giorgio Scerbanenco, ormai accettato come padre del giallo italiano moderno; Andrea Camilleri, per quanto la brillante idea del «commissario a carattere regionale» dietro a Montalbano abbia dato origine a legioni di emuli non sempre all'altezza; nonché Umberto Eco, che mischiando giallo e storia ci ha dato il suo capolavoro *Il nome della rosa* – e se anche qui gli emuli discutibili non mancano, la qualità del testo ci permette di perdonarlo facilmente, tanto più che, senza emulazione, neanche sarebbe nato Sherlock Holmes da Auguste Dupin.

Nora Cavaccini

La casa perduta

«il Tascabile», 19 giugno 2025

Esilio, occupazione, memoria e identità. La casa nella narrativa e nella poesia palestinesi contemporanee, luogo simbolico di identità e appartenenza

Tra il 1966 e il 1967 lo scrittore palestinese Mourid Al-Barghouti si trasferisce in Egitto per completare il suo percorso universitario. Gli mancano pochi esami e, a Ramallah, la madre lo aspetta, impaziente di vedere finalmente l'unico dei suoi figli laurearsi. Nelle prime pagine del suo testo più celebre, *Ho visto Ramallah* (2003), emerge da subito un'immagine familiare: quella delle pareti di casa, dove – a università terminata – si appende il diploma in bella mostra. Ma nel giugno 1967 ha inizio una nuova guerra, passata poi alla storia nel mondo arabo come *Naksa*, ovvero «ricaduta». Israele occupa anche i territori della Cisgiordania e della Striscia di Gaza, aggravando la crisi dei rifugiati iniziata con la Nakba del 1948: centinaia di migliaia di palestinesi sono nuovamente sfollati.

«Mi consegnarono il diploma in Lingua e letteratura inglese, ma non avevo più una parete a cui appenderlo. La città era caduta e non avrei mai potuto tornarvi.»

Ho visto Ramallah è la storia del ritorno, dopo trent'anni, dell'ormai adulto Al-Barghouti nella sua città natale. Un ritorno segnato dalla sofferenza di chi ha vissuto la *ghurba*, l'«esilio». Una volta che l'hai provata, ne resti segnato per sempre. La *ghurba* «è come un'asma», come una malattia di cui si inizia a soffrire e dalla quale non si può guarire. Introduce nell'esistenza una dimensione tragica, priva la vita di una casa cui tornare, ne fa un ricordo doloroso e inesorabile, nonché un dovere di memoria da custodire.

Elisabetta Bartuli in *The Passenger. Palestina* (2023), sottolinea come, «nonostante le enormi diversità nelle condizioni di vita, di contesto amministrativo ed economico di cui raccontano» i romanzi degli scrittori palestinesi presentino caratteristiche comuni che li rendono «un unicum compatto e coeso all'interno della letteratura araba». Ecco: la «casa», come luogo simbolico di identità e appartenenza, è precisamente uno dei topoi che danno coerenza a questo unicum; un motivo ricorrente che la letteratura palestinese ha contribuito, insieme ad altri, a consolidare, e attraverso cui si esprimono significati che arrivano fino a questi giorni.

Nel tema della diaspora, la casa diventa simbolo di quell'intimità familiare – fatta di oggetti, gesti quotidiani, odori – che l'occupazione e la guerra hanno interrotto in modo fulmineo e traumatico. Con fatica si riesce a immaginare una simile condizione: da un momento all'altro, senza preavviso, abbandonare la propria casa senza potervi più fare ritorno.

«Umm 'Issa nei suoi ultimi giorni di vita non parlava che di un'unica cosa: il tegame di zucchine. Aveva dovuto abbandonare casa sua, nel quartiere

Qatamùn a Gerusalemme, senza avere il tempo di spegnere il fuoco sotto il tegame di zucchine.»
Elias Khoury, recentemente scomparso, è stato uno scrittore e intellettuale libanese tra i più autorevoli del mondo arabo. Il suo romanzo, *La porta del sole* (2004), è stato definito un'epopea del popolo palestinese. Intorno alla vicenda principale e ai suoi protagonisti si affollano numerose voci e storie. E in molti di questi racconti – anche nei più brevi, affidati a personaggi secondari – si rincorrono immagini di case abbandonate in tutta fretta.
«Sono andato nella casa […]. Era deserta. Sono entrato. Delle coperte per terra, dei sacchi di plastica, delle pentole e odore di cibo ammuffito. Come se avessero sgomberato in fretta e furia, senza tempo sufficiente per organizzare il viaggio. […] Sono entrato e mi sono reso conto che stavo piangendo. Ero nel mezzo del nulla, in mezzo alle lacrime. E ho capito che era perduta.»
Nella letteratura palestinese delle origini, il topos della casa è centrale nel raccontare il trauma dell'esilio e della perdita inflitti dalla *Nakba*. In questa fase, è spesso ancora il fulcro di una nostalgia nella quale struggersi. Della propria casa, si ha nostalgia di tutto. Perfino «della muffa» che ne ricopriva le pareti. E alla casa si desidera soltanto fare ritorno. Anche se ne fosse rimasta solo una pietra.
Ghassan Kanafani è stato tra i maggiori esponenti della narrativa della resistenza, assassinato nel 1972 a Beirut da un'autobomba del Mossad. Nel suo *Ritorno a Haifa* (2001), Said e Safiyya sono una coppia palestinese che, dopo vent'anni di esilio forzato, torna a Haifa: la città da cui erano stati cacciati e nella quale avevano dovuto abbandonare il figlio neonato, Khaldun. Quando tornano, scoprono che il figlio è stato adottato da un'ebrea sopravvissuta all'Olocausto, che ora vive nella casa che un tempo era loro. Il figlio, che ora si chiama Dov, milita nell'esercito israeliano, e rifiuta ogni legame con i suoi genitori naturali.
Poco prima che il racconto sveli questa sua sconvolgente verità, è descritto il momento in cui Said e Safiyya salgono le scale della loro vecchia casa. Said non vuole dare alla moglie, e neppure a sé stesso, «la possibilità di osservare quelle piccole cose che – lo sapeva – lo avrebbero commosso: il campanello, il pomello di ottone alla porta, gli scarabocchi di matita sul muro, il contatore dell'elettricità, il quarto scalino rotto nel mezzo…».
La casa non è un simbolo, non è un'idea astratta. Non è una metafora, è questo luogo fatto di cose concrete che si sono perdute. Entrando, Said riesce ancora a vedere in casa sua «molte cose che un tempo gli erano state familiari e che anche quel giorno continuava a considerare tali: cose intime, private», che mai avrebbe pensato che qualcuno potesse toccare o guardare: una fotografia di Gerusalemme, un piccolo tappeto di Damasco. Said ritrova «le sue cose» ma, guardandole, le vede mutate. Come se a osservarle fossero due paia di occhi diversi: quelli del passato e quelli di un presente che non gli appartiene più.
Lo stesso accade, in *La porta del sole*, a Umm Hasan. «Umm Hasan, come tutti coloro che sono tornati a vedere le loro case, diceva: "Ogni cosa era al suo posto, ogni cosa era rimasta com'era. Persino la brocca di terracotta".
– La brocca.
– L'ho trovata qui. Non la uso. La prenda, se la vuole.
– No, grazie.»
Il passaggio dalla casa *abitata* alla casa *occupata* segna una svolta anche nei significati. Da simbolo di perdita e sradicamento – da cui deriva anche il più famoso simbolo delle chiavi lasciate sulla porta – la casa diventa un topos per esplorare la realtà dell'occupazione e della guerra e, da qui, la condizione di estraneità e d'incertezza esistenziale, la frammentazione identitaria, a cui il popolo palestinese è stato condannato. Lì, proprio nel perimetro della casa, dove si tocca «l'essenza più profonda della vita» (Nour Abuzaid), qualcun altro si è insediato con la forza.
È Israele che «con la scusa del cielo, ha occupato la terra». Il contatore dell'elettricità è al solito posto, la brocca e il tappeto di Damasco anche. Eppure,

non si riesce a riconoscerli. Come accade quando, a forza di guardare troppo a lungo una cosa, o di ripetere insistentemente una parola, se ne perde l'essenza: il suono si svuota, l'immagine si spegne.
Ora anche chi riesce a tornare a casa si sente fuori posto. Un estraneo.
In *La porta del sole* c'è un passaggio importante in cui Nahila, rimasta a vivere nel suo villaggio diventato territorio israeliano, si oppone con forza al marito Yunis, che invece è un combattente della resistenza e vive in clandestinità dentro le grotte. Alla retorica del sacrificio e del martirio, alle storie di eroismo, che trasfigurano la sofferenza vissuta in mito, Nahila rivendica le *vere storie*. Quelle che raccontano che le persone sono divenute estranee persino a sé stesse. E che, pur non impugnando le armi, si fanno portavoce di una resistenza più silenziosa e quotidiana.
«Tu non sai niente. Secondo te la vita sono queste distanze che attraversi per arrivare qui col tuo odore di foresta. […] Che storie sono queste dell'odore di lupo, del profumo del timo selvatico, dell'olivo romano? Sai chi siamo?»
La vita di coloro che sono rimasti a vivere nella propria casa, in regime di occupazione, è costantemente segnata da un senso di precarietà. Anche il rimanere diventa una forma di esilio. Uscire di casa non è un gesto neutro, ma può diventare una scommessa sul ritorno e un desiderio di tornare «per intero», senza scontare la dispersione dell'identità, la frammentazione del sé che l'occupazione impone ogni giorno.
Lo scrive con spietata chiarezza Maya Al-Hayat, poetessa palestinese nata a Beirut e cresciuta a Gerusalemme Est, oggi tra le voci più incisive della letteratura contemporanea, capace di raccontare con feroce semplicità l'intimità stravolta del vivere sotto l'occupazione.
«Ogni volta che esco di casa
è un suicidio
e ogni ritorno, un tentativo fallito. […]
Voglio tornare a casa intera.»
Talvolta non resta nemmeno una casa a cui tornare. Solo tende: orizzonte ultimo dell'esilio, dove l'idea stessa di abitare si riduce a un'ombra di stoffa esposta al vento. Scrive Yousef Elquedra, in una poesia dedicata agli accampamenti della zona umanitaria di al-Mawasi:
«La tenda è un corpo fragile […]
La tenda non è una casa
è una promessa di attesa
e ogni impeto di vento
ti ricorda che sei di passaggio
su una terra che non porta il tuo nome.»
Anche la tenda, come la casa, è esposta poi al rischio dell'esproprio. «Ci rendete stranieri nella nostra terra» si sente dire nel documentario *No Other Land* (2024) di Basel Adra, Yuval Abraham, Rachel Szor e Hamdan Ballal. Anche se «la distanza tra due case è a una fila di alberi», ci si sente trattati come estranei e persino la lingua madre, che è «tutto ciò che resta a colui che è privato della sua patria» (Friedrich Hölderlin), punto massimo di contatto con le proprie radici e «casa» simbolica alla quale tornare quando il resto è perduto, è costantemente posta sotto assedio.
«Lasciatemi parlare la mia lingua Araba
prima che occupino anche quella.
Lasciatemi parlare la mia madrelingua
prima che colonizzino anche la sua memoria.»
Così la poetessa e attivista Rafeef Ziadah, nota per la sua poesia performativa, in cui parole e musica si fondono in un atto di resistenza per denunciare l'oppressione e l'oblio.
«Mia madre è nata sotto un albero di ulivo
su una terra che dicono non essere più mia.»
L'ulivo: più di ogni altra, la pianta della Palestina. Cresce nei giardini delle case, le famiglie ne tramandano la cura da generazioni. Le olive si offrivano in dono; con l'olio, le nonne bagnavano il pane per sfamare i nipoti. E con lo stesso olio – fonte di ogni cura – si curavano le malattie.
«Noi viviamo di olio. Siamo il popolo dell'olio. Loro invece tagliano gli olivi e piantano palme. Hanno sradicato gli olivi. Non so perché odiano gli olivi e piantano le palme.» (*La porta del sole*)

Gli olivi si scorgono anche sullo sfondo di un celebre video, diventato virale, in cui la giornalista e attivista Muna Al-Kurd, ferma con i piedi nei confini del suo giardino, grida contro un colono israeliano: «Stai rubando la mia casa». E il colono risponde freddamente: «Perché mi urli contro? Se non lo faccio io, lo farà qualcun altro». Qualcuno potrebbe obiettare: è la guerra. Ma questa è una guerra che mira a cancellare le tracce, a riscrivere la geografia della memoria, e che non si accontenta di distruggere, ma vuole sradicare. Estirpare con la forza cieca di una ruspa. La stessa che ancora campeggia, inquietante, come immagine-simbolo sulla locandina di *No Other Land*.

Nel tentativo di spezzare l'intreccio tra le persone e i luoghi, tra la lingua e le radici, si inserisce anche il grottesco video generato dall'intelligenza artificiale e diffuso da Trump, dove Gaza è ridotta a un resort. Un luogo artificiale su un lungomare costellato di palme. Palme al posto degli olivi. Ma gli alberi, in Palestina, non sono solo alberi. Sono «costole d'infanzia», come scrive Mahmoud Darwish. E la rimozione dell'olivo non è solo distruzione agricola: è simbolo di perdita radicale. È la cancellazione della storia, della terra e soprattutto dei diritti che vi erano radicati. In *La porta del sole* Yunis attraversa l'oliveto di Tarshìha e si rende conto che il «suo» olivo romano, testimone di ogni momento importante della sua vita e di quella dei suoi avi, non c'è più. Con l'albero antichissimo, cade anche la memoria viva della terra. «Yunis indossò il lutto per l'albero.»

Un sentimento di disorientamento, impotenza politica e frustrazione emerge quando si cerca di comprendere la realtà che stiamo vivendo. La maggior parte di noi non sa cosa possa significare «mettersi la guerra in bocca come fosse una gomma da masticare» quando sei poco più che un ragazzo. Questa distanza non si risolve informandosi o nel tentativo di partecipare al dibattito pubblico. Specialmente di fronte alla questione palestinese, la distanza tra ciò che si legge e ciò che realmente si riesce a comprendere sembra incolmabile. Per questo motivo, la letteratura diventa una risorsa, una «porta del sole» verso la complessità del mondo. Un modo per affinare empatia e consapevolezza, per esplorare ciò che travalica il nostro vissuto personale.

La letteratura restituisce profondità a ciò che il discorso mediatico tende a semplificare e uniformare. Scrive Mourid Al-Barghouti che «a forza di sentire certe espressioni, sui giornali e sulle riviste», si finisce per pensare ai Territori Occupati «come a un luogo immaginario alla fine del mondo». E ci si convince che non esista nessun modo per raggiungerlo. Al-Barghouti rivendica con forza la necessità di non ridurre la Palestina a una pura astrazione. Ci ricorda come i palestinesi siano prima di tutto degli individui. L'occupazione ha creato «intere generazioni che non hanno un luogo in cui ricordare suoni e profumi», generazioni «che non hanno mai coltivato, né costruito, né commesso neppure il più piccolo errore umano nella propria terra», e ha trasformato la patria in un simbolo inchiodato al passato. Ma la patria non è un arancio, non è un ulivo. La patria è fatta di persone.

Un popolo, scrive ancora Al-Barghouti, cui sono stati tolti diritti e futuro, e a cui è stata «bloccata l'evoluzione delle società e delle vite», impedendo lo sviluppo. La Palestina non è (o non è solo) «la questione inserita nei programmi dei partiti politici, non è un argomento di discussione». Non è «la catenina che adorna il collo delle donne in esilio». Non è «la prima pagina di apertura di un giornale». Non è l'anguria esposta a una manifestazione. È invece un luogo «concreto come uno scorpione», che ha «i suoi colori, una temperatura, e arbusti che crescono spontanei». E gli insediamenti non sono costruzioni «fatte da bambini con i Lego». Sono invece la diaspora palestinese. In *La porta del sole* c'è un passo in cui si dice che gli scrittori e gli intellettuali non combattono, ma piuttosto «osservano la morte, scrivono, e credono di morire». È vero, la guerra ci passa accanto e noi, forse, ci «aggrappiamo a una poesia». Pure, questa rimane ancora una forma importante per la verifica delle nostre qualità umane. Una risposta che possiamo darci alla domanda «se questo è un uomo».

Arturo Carlo Quintavalle

Il poeta e il pittore. Tutti i paesaggi di Mario Giacomelli

«la Lettura», 22 giugno 2025

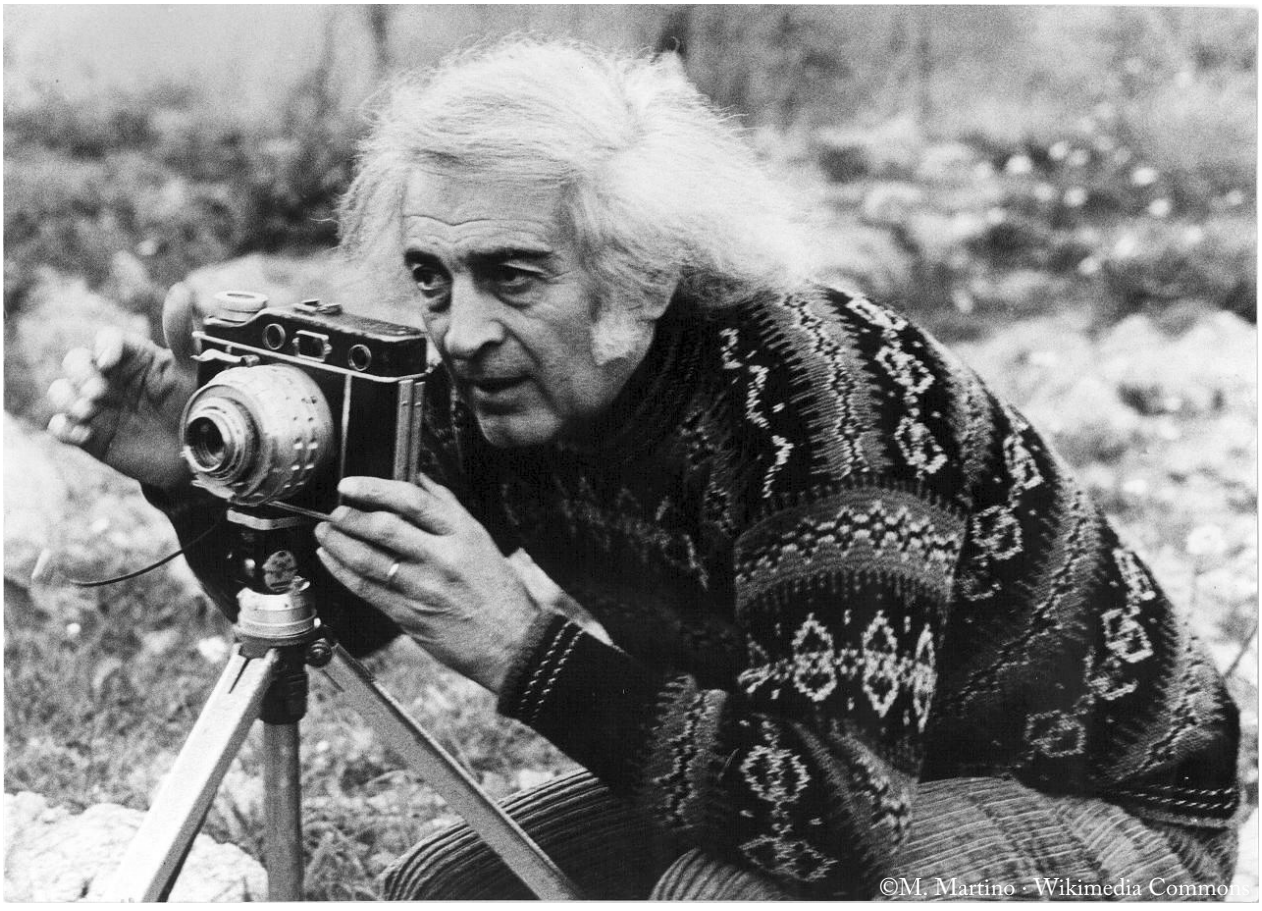
Il centenario della nascita del fotografo. La spinta documentaria, la manipolazione della terra, la fine della civiltà contadina, il dialogo con gli artisti

Le due grandi mostre di Mario Giacomelli aperte a Milano e a Roma narrano la storia di un fotografo vissuto in provincia, nelle Marche, che ha dialogato con figure determinanti nella storia della fotografia italiana ed europea e fu apprezzato anche da John Szarkowski, direttore del Department of Photography del Museum of Modern Art di New York. Percorrere gli spazi delle due mostre vuol dire essere investiti da una quantità imponente di immagini che, anche per chi conosce bene la storia del fotografo, sono in diversi casi del tutto nuove e questo, da subito, pone un problema: come organizzare il corpus, che ancora manca, delle fotografie dell'artista? Come ricostruire la sua storia? A queste domande rispondono i numerosi, partecipi, attenti interventi di Katiuscia Biondi Giacomelli, nipote del fotografo, che per prima propone gli inizi di una ricostruzione storica delle diverse ricerche di Giacomelli.

A questo punto però è necessario ricordare alcuni dati tecnici che sono in realtà scelte di stile: Giacomelli è un raffinatissimo creatore di immagini, per lui la fotografia deve essere uno strumento duttile, sul quale si possa intervenire a livello di ripresa ma anche di stampa, in ogni fase della creazione. Giacomelli in fotografia usa rarissime volte il colore, che riserva alle sue pitture. Riprende su negativi di medio formato, il 6x9, che gli permette di ottenere un'immagine molto ricca e definita ma anche disponibile, in fase di stampa, a isolare particolari significativi. È qui, in camera oscura, che pesa la lezione di Man Ray, di Moholy Nagy e in genere dei grandi sperimentatori dell'immagine come anche Anton Giulio Bragaglia.

Nel volume che accompagna le mostre Katiuscia Biondi Giacomelli e Marco Andreani propongono una riflessione sul negativo di Giacomelli, ad esempio nel caso della lunga, sofferta indagine sui ricoverati nell'ospizio di Senigallia dal titolo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1966-1968), ricerca fra le più note di Giacomelli ma mai finora analizzata storicamente.

Gli scatti più antichi sono caratterizzati da campi larghi, poi progressivamente ridotti fino a isolare durissimi dettagli. Non si tratta soltanto dell'uso del lampo al magnesio che accentua i contrasti, elimina i grigi; c'è anche la scelta di una carta a forte contrasto per scandire i neri e i bianchi. Giacomelli isola, in alcuni negativi, particolari che, stampati, mostrano i dettagli violenti di un mondo di reietti. Me lo confermò in un'intervista del 1980 lo stesso fotografo: «Di tutte le cose che ho fatto penso che questa sia la ricerca più interessante. Ho provato più emozioni a contatto con questo ambiente che in tutte le altre messe insieme… sono andato lì per un anno, lì



nell'ospizio per anziani di Senigallia, per ambientarmi, per capire. Ho imparato molte cose». Sulle sue fotografie precisò: «Queste foto sono più realistiche anche nella tecnica, ho scelto un modo diverso di stampa, c'è un taglio essenziale che trovi anche nelle altre immagini, semplicemente queste foto sono più vere delle altre. Più che quello che avevo davanti agli occhi, volevo rendere quello che avevo dentro di me, quello che nasceva dentro a mano a mano che mi ambientavo in queste cose, questa paura di invecchiare, non di morire, ma anche questo disgusto per il prezzo con cui viene pagata una vita».

Un altro tema importante nelle due mostre di Milano e di Roma è il rapporto di Giacomelli con il colore o, meglio, il peso che la ricerca di Giacomelli pittore assume per farci comprendere la novità di «scrittura» di molte sue fotografie in bianco e nero. Alcune foto di Giacomelli rivelano il dialogo con la pittura e sono una serie di nature morte di bottiglie e di frutti posate su un panno bianco che sporge dal tavolo.

Nel volume che accompagna le due rassegne interviene sul problema del colore Irene Caravita. Le immagini che pubblica mostrano un dialogo del fotografo con gli artisti astratti del Gruppo degli otto (1952-1954) di Lionello Venturi, Morlotti ma anche Birolli, Vedova e Mattia Moreni ma, soprattutto, quei dipinti informali sono nel segno di Soutine, di Antoni Tàpies e di Alberto Burri del periodo dei Sacchi.

Un dipinto del 1975 dal titolo *Omaggio al maestro*, fatto di ritagli di tessuti composti come un quadro

astratto, è intrigante; ma per chi è questo «omaggio», per quale maestro? La struttura del collage di stoffe è quella dei dipinti di Piet Mondrian ma l'omaggio è a Burri che dall'astrazione di Mondrian e di De Stijl parte per le sue creazioni, dai sacchi alle plastiche.

Per capire il senso e la novità dei paesaggi caratterizzati da duri contrasti di neri e di bianchi e dalla scelta di tagliare i cieli e di scavare soltanto disegni di terra bisogna intendere la scelta di Giacomelli. Una scelta di linguaggio. «Io adopero sempre carta extravigorosa… una carta che con la mano, portando un po' di calore, si possa correggere in stampa, mentre con le altre non ci si riesce. Vorrei che i bianchi non fossero mangiati e che i neri non fossero chiusi, che si possa leggere nel nero come nel bianco, però allo stesso modo rifiuto certe carte che metti nell'acido e vengono fuori subito e non si muovono più, mentre con altre si riesce a stampare meglio, ripeto, perché si riesce a controllare la stampa, almeno per quello che voglio fare io».

Riporto questo passo perché ci fa capire come lavora Giacomelli: toccare una carta con le dita calde vuol dire sviluppare di più la zona toccata, vuol dire farci capire che Giacomelli segue in stampa ogni momento dello sviluppo pronto a intervenire su ogni parte del foglio da sviluppare.

Torniamo al paesaggio: sappiamo che Giacomelli fin dalle prime riprese negli anni Cinquanta considera il paesaggio un luogo sul quale intervenire direttamente, nel quale creare percorsi, disegnare limiti e se queste scritture di terra non sono adeguate, non appaiono complete, proporzionate, come un dipinto astratto di De Stijl, Giacomelli interviene e fa arare una zona, fa descrivere all'aratro certe curve, infittire o diradare i solchi. Il paesaggio per Giacomelli è il segno perenne di un ritorno alla terra che è insieme madre. Seguiamo ancora quello che dice: «Il paesaggio normalmente è già costruito, sono io che scelgo quello, come composizione, che mi si adatta di più. Quelle volte che non sono riuscito a trovare il paesaggio che volevo, l'ho creato da me, c'è il mio intervento; e questi interventi ci sono già dal 1955». Trovare il paesaggio, modificarlo fino a quando non corrisponde al proprio desiderio, vuol dire stabilire un dialogo con il naturale che segna profondamente l'esistenza dell'artista mentre assiste a un passaggio epocale dalla metà degli anni Cinquanta: il tramonto della famiglia patriarcale e del rapporto dell'uomo con la terra, l'abbandono della terra da parte dei giovani, la fine di una civiltà. Ogni componente del paesaggio è corpo umano e così, in un altro importante lavoro, Giacomelli legge, nei tronchi tagliati degli alberi, volti che sono apparizioni, presenze umane che sono la sua stessa storia, quella della madre che a trent'anni rimane vedova con tre figli da mantenere, il più grande proprio Mario. Una poesia del fotografo datata agli anni Cinquanta dal titolo *Mia madre* spiega questo senso panico della natura e della fine. «Sono qui nella tua stanza / mamma, / faccio piano, / sei stanca, / ti copro un poco. / Sono umidi i tuoi occhi / che di giorno sorridono e la notte si riempiono di lacrime. / Come è bianco il tuo viso, / la tua bocca tace quel che sente il cuore. / Capelli grigi! / E il dolore intagliato anche nelle lenzuola».

Analizzando gli esordi di Giacomelli, Katiuscia Biondi mette a fuoco i rapporti del fotografo con

«Più che quello che avevo davanti agli occhi, volevo rendere quello che avevo dentro di me, quello che nasceva dentro a mano a mano che mi ambientavo in queste cose, questa paura di invecchiare, non di morire, ma anche questo disgusto per il prezzo con cui viene pagata una vita.»

Giuseppe Cavalli e l'associazione fotografica Misa, fondata nel 1953. La fotografia è «arte pura» nel segno di Benedetto Croce o è altro? Luigi Crocenzi, che aveva già collaborato con Elio Vittorini e con la rivista «Il Politecnico» e che ha dato prova di sé con documentari di forte valenza civile, concepisce la fotografia come impegnato racconto e scrive la sceneggiatura di Caroline Branson, una poesia dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, una sceneggiatura che Giacomelli vuole illustrare con le fotografie.

L'impegno è difficile e quando il fotografo decide di proporre altre immagini per *A Silvia* di Giacomo Leopardi ecco che due modelli si scontrano, prima il fotografo sceglie un racconto più descrittivo dei luoghi, poi inventa un nuovo, indipendente racconto. Le foto di Giacomelli, scrive Bartolomeo Pietromarchi, «negli anni Ottanta e Novanta segnano un deciso cambiamento di approccio, sul piano formale e su quello concettuale. In queste ultime, infatti, la spinta documentaria cede il passo a una visione del mondo più rarefatta e discontinua…È il momento in cui la fotografia di Giacomelli si fa sempre più libera dai vincoli del contesto, sempre più sospesa in una dimensione onirica e simbolica».

Qui si impone un'ulteriore riflessione, perché si propone come un'indagine sul sogno, ma un sogno di angoscia, l'intrigante mostra *Passaggi* a Fabriano che mette a confronto alcune decine di immagini di Giacomelli con quelle di Simone Massi. Da una parte Giacomelli con le foto di Scanno, in Abruzzo, quelle dei seminaristi, i paesaggi feriti dai neri e dai bianchi della stampa a forte contrasto; dall'altra gli impressionanti disegni di Simone Massi, graffiti, scavati, figure sospese che guardano in macchina come personaggi dell'Espressionismo tedesco, come eroi di Grosz o di Heartfield piuttosto che di Erich Heckel. Insomma un confronto tesissimo, di grande impatto, scelto da Gianluigi Colin e, se si vuole, una rilettura «in nero» proprio delle creazioni di Giacomelli.

Torniamo infine alle due mostre di Milano e Roma e all'imponente volume che le accompagna. Nel testo si catalogano e riproducono circa seicento opere più molte altre come immagini di confronto, una parte significativa delle quali finora sconosciute o quasi mai esposte.

Che cosa serve allora a Giacomelli adesso? Un catalogo generale delle fotografie, quanto meno di quelle in raccolte pubbliche, per ricostruire le ricerche del fotografo, le prime versioni, le seconde versioni di uno stesso tema, e, ancora, per analizzare le stampe che il fotografo conservava in una scatola a parte, per collegarle a un testo poetico o a una nuova ricerca. Come a dire i mattoni pronti, i sintagmi organizzati per nuove significative narrazioni.

Un problema complesso sarà ricostruire storicamente i tempi del paesaggio perché, dalla metà degli anni Cinquanta, Giacomelli lo ha fotografato fino al 1999 con stratificazioni di senso e differenze che si devono avvertire. Per un artista come Giacomelli attento alla letteratura, alla poesia, ma soprattutto alla pittura, pensare di proporre mostre senza pitture o disegni è oggi impensabile: si tratta, per fotografia e pittura, di strade parallele spesso intrecciate soprattutto negli anni Sessanta.

Pensare poi che un fotografo che costruisce racconti in sequenza non abbia avuto una cultura cinematografica è difficile da sostenere e lo stesso Crocenzi, per fare un solo nome, deve aver tenuto informato l'artista che, comunque, vuole sempre andare oltre il realismo di Rossellini e Visconti. Ma da dove viene il discorso del montaggio delle fotografie in dialogo con il testo letterario che suggeriva Crocenzi se non dalle ricerche sul montaggio di Eisenstein e di Pudovkin? «Attraverso le foto di terra» scrive Giacomelli «io tento di togliere alla natura quella vita che le è stata data non so da Chi e distrutta dal passaggio dell'uomo, per ridarle vita nuova, per ricrearla secondo la mia visione del mondo. La natura è lo specchio entro cui io mi rifletto, perché salvando questa terra dalla tristezza della devastazione, voglio salvare me stesso dalla tristezza che ho dentro». Ecco il consapevole epicedio di un grande intellettuale.

Barry McCrea

Edmund White, un brillante e curioso cronista di mondi perduti

«Alias», 22 giugno 2025

L'incontro a Princeton, poi una lunga amicizia. Ricordo di uno scrittore, che si sentiva un sopravvissuto: prima al crollo dell'editoria, poi all'Aids

Uno dei motivi per cui è difficile scrivere di Edmund White è il condizionamento che deriva dalle sue stesse ipotesi su ciò che la gente avrebbe detto di lui, dopo la sua morte. Lo si sarebbe ricordato come un Genet, un Bowen, un Isherwood? Ne aveva dubbi, speranze, teorie. La maggior parte degli artisti nutre questa ansia vanitosa in pectore, ma in genere, cerca di nasconderla. Ostentare invece un vizio era tipico di Edmund e faceva parte del suo credo artistico.

Le sue frequenti congetture sulla sua fama postuma facevano parte, paradossalmente, del feroce attaccamento che aveva alla vita, frutto di una incessante curiosità, perennemente insoddisfatta. Per lui, il solo pensiero che ci fosse una notizia letteraria destinata a non raggiungerlo era insopportabile.

Come per Primo Levi, la sopravvivenza era per Edmund, nel senso più fondamentale, il suo destino. Tra i pochissimi della sua generazione di gay di New York sopravvissuti all'Aids, si trovò nel ruolo di testimone, una delle poche voci in grado di raccontare le regole, gli usi e i costumi di un mondo che aveva avuto solo un breve guizzo di esistenza prima di spegnersi. Essere un testimone sopravvissuto è stato un lavoro affidatogli per caso, e se ne è fatto carico magnificamente. Sarebbe divenuto, comunque, un cronista di mondi perduti in qualsiasi circostanza. Aveva una passione per il passaggio alle generazioni più giovani delle esperienze più svariate, e provava un grande piacere nel tramandare dettagli e idee, sia obsolete che utili.

L'ho incontrato per la prima volta alla fine degli anni Novanta a Princeton, dove Edmund si era appena trasferito per insegnare scrittura creativa. Ero arrivato lì dall'Irlanda per studiare letteratura comparata e conoscevo già bene la sua narrativa, tanto che incontrarlo a una festa a Princeton mi sembrò quasi ritrovarmi con una parte di me stesso. I suoi romanzi autobiografici – *Un giovane americano* (*A Boy's Own Story*) e *La bella stanza è vuota* (*The Beautiful Room is Empty*) – trattavano desideri per me scandalosi e privati come sentimenti nobili e universali. Affrontavano l'omosessualità non come una condanna a vita, ma come una situazione eccitante e piena di possibilità. Tutti gli uomini gay della nostra piccola e timorosa cerchia a Dublino si erano scambiati quei volumi. Più di ogni altra cosa letta, ascoltata o detta, quei libri ci diedero un vocabolario di sentimenti, fornirono una grammatica emotiva per le nostre vite interiori.

Ma si trattava, in fondo, di un progetto estetico-artistico e non di un programma politico, tantomeno di un travagliato impegno allo scopo di produrre cambiamenti sociali. Di più: nei primi romanzi – *Forgetting Elena*, *Nocturnes for the King of Naples* – Edmund non descriveva il mondo

dell'omosessualità, ma lo sfruttava – con le sue norme, regole e consuetudini misteriose – a scopi estetici. Quando lo conobbi, lavoravo a un dottorato di ricerca, ma stavo anche scrivendo quello che sarebbe diventato il mio primo romanzo, *The First Verse*. Edmund mi invitò a cena e mi suggerì di portare il manoscritto. Pensavo che mi chiedesse di lasciargli le pagine, ma dopo cena me le fece leggere ad alta voce mentre lui e il suo compagno Michael presero posto per ascoltare: una scena che mi ricordò, e non a caso, Lucien de Rubembré nel salon di Madame de Bargeton nelle *Illusions perdues* di Balzac. Nei mesi che seguirono andavo regolarmente da loro a leggere qualche brano, e anche Edmund leggeva dai quaderni che sarebbero diventati il suo romanzo *L'uomo sposato*. Fu in parte grazie al suo aiuto che quel mio romanzo trovò un editore.

Negli anni successivi, cenammo insieme regolarmente, a volte con i suoi amici a Princeton, oppure a casa sua a New York. Come studente di letteratura francese, ero un ospite particolarmente utile nelle molte occasioni in cui arrivava da Edmund qualcuno dalla Francia. Adorava parlare francese tanto che il suo corpo e i suoi gesti divenivano più sciolti e animati, come se fosse stato collegato a una fonte di energia totalmente diversa da quella cui attingeva normalmente. Mentre leggeva la letteratura francese, accumulava avidamente proverbi, modi di dire e giri di parole che avrebbe poi usato per addobbare la sua conversazione. Edmund aveva imparato il francese solo quando si era trasferito a Parigi, a quarant'anni, e la sua padronanza della lingua – credo – faceva appello alla passione per l'autoreinvenzione, altra chiave della sua vita. Aveva un appetito insaziabile per cose nuove: un nuovo fidanzato, un nuovo libro appena cominciato, una nuova ossessione per una figura letteraria del passato fino ad allora trascurata. Era una persona sempre in divenire, e il fascino che ne derivava, il modo in cui la propria trama di cui lui stesso era fatto poteva infittirsi, sembrava essere infinito. Spesso lo si è paragonato a Henry James, per il suo interesse verso il tema degli americani in Europa; o a Proust, per la sua meticolosa osservazione del mondo gay e dei suoi codici. Spettegolavamo dei personaggi della *Recherche* come se fossero amici comuni.

Ma a mio avviso, lo scrittore la cui sensibilità è stata più formativa per lui era Balzac. Come il romanziere parigino, Edmund aveva orrore del vuoto (il titolo *La bella stanza è vuota*, tratto da Kafka, registrava, ho sempre pensato, una delle sue paure fondamentali).

L'umorismo, come per Balzac, era sempre immediatamente a disposizione di Edmund, a prescindere dalle circostanze. Quando raccontava dei suoi amanti, delle sue amicizie mondane o dei suoi progetti letterari, parlava come se stessimo vivendo nella Parigi del Diciannovesimo secolo. Il suo mondo era popolato da «bellezze famose» sbiadite, da intrallazzatori scellerati ma irresistibili, da dame conniventi, da giovani di provincia con ambizioni letterarie corrotti dalla città, da rispettabili signore con indicibili segreti sessuali. Nella concezione di Edmund, il mondo sociale aveva un repertorio limitato di ruoli fissi, ma si poteva arrivare a interpretarne molti nel corso della vita, ed era sempre curioso di vedere quale parte lui stesso avrebbe interpretato in seguito. Era capace di tradurre tutto ciò che faceva e vedeva in macchiette. E questo gli permetteva quella distanza dai fatti di cui aveva bisogno, impregnando la sua vita di ironia e dignità. Questo mondo balzachiano in cui fingeva che tutti noi vivessimo era uno degli strumenti contenuto nel kit di Edmund per la sopravvivenza. Sapeva benissimo che l'idea di una società letteraria in cui «tutta Parigi» parla del tuo libro non era se non una chimera, ma capiva anche la necessità di agire come se fosse vera. Nel corso della sua vita ha visto crollare molte cose intorno a sé, compreso il vecchio mondo editoriale newyorkese in cui aveva fatto carriera. Ma essendo lui stesso un sopravvissuto, si aspettava sempre qualche forma di resistenza. Non ha mai smesso di credere nella verità e nella permanenza della letteratura, nella nobiltà di una vita letteraria e nella realtà solenne e duratura della scrittura come vocazione. Sono cose che si è assicurato di trasmettere tanto quanto le sue testimonianze autobiografiche.

Alessandra Pigliaru

Alice Ceresa, l'addestramento dell'infanzia

«il manifesto», 24 giugno 2025

Uscito per Einaudi nel 1990 e riproposto da Casagrande a cura di Tatiana Crivelli, *Bambine* ha al centro due sorelle che crescono in una famiglia patriarcale

Due ragazzine crescono all'interno di un nucleo genitoriale formato da un padre e da una madre; è presente un terzo figlio che morirà presto. La cittadina disadorna ed essenziale in cui si svolgono i fatti è sconosciuta, mentre la casa in cui abitano queste creature ha mura domestiche riconoscibili: una comune famiglia in cui l'esercizio del potere patriarcale comincia con grossolane prevaricazioni per poi installarsi in precisi rituali preparatori. È un luogo specifico, politicamente situato e, per questo, inconfondibile, soprattutto perché a scriverne è Alice Ceresa. Nella storia che racconta, a essere protagoniste sono due sorelle che incontriamo dalla infanzia e che, ancor prima di essere figlie, sono corpi sessuati in germinazione. *Bambine*, pubblicato nel 1990 per Einaudi, quando Ceresa era ancora in vita, ritorna ora disponibile nelle edizioni Casagrande grazie alle attente cure di Tatiana Crivelli che, oltre alla postfazione, aggiunge in appendice al testo ceresiano una intervista che Francesco Guardiani ha fatto alla scrittrice (Basilea 1923-Roma 2001) per la «Review of Contemporary Fiction» nell'autunno del 1991.

Quando il romanzo di Alice Ceresa fa la sua prima comparsa editoriale, chi aveva già avuto modo di frequentare la sua scrittura, eccezionale ed eccentrica, ne riconosce subito il segno più esteso. Sarebbe sufficiente leggere la conversazione avuta con Maria Rosa Cutrufelli apparsa nella rivista «Tuttestorie» (n. 1, 1991) in cui, con la misura generosa del confronto di due femministe e scrittrici, viene esposto il passaggio attraverso cui da un capolavoro come *La figlia prodiga* (Einaudi, 1967) arriva, molti anni dopo, a Bambine. L'arco temporale è qui importante, non solo per segnare ciò che poi Ceresa licenzia per la pubblicazione, ma perché la categoria del tempo è fondamentale, sia in ragione della costruzione delle sue parabole che della descrizione dell'inizio di tutto (ovvero la famiglia) e della sua fine (ovvero il congedo dal patriarcato).

Esiste tuttavia un tempo incarnato anche in *Bambine*, come accade in *La figlia prodiga* (ora nuovamente disponibile grazie alla edizione critica che Laura Fortini ha curato con sapienza per La Tartaruga nel 2023) e in *La morte del padre* («Nuovi Argomenti», n. 62, 1979; poi edito da Et al. nel 2013 con una nota di Patrizia Zappa Mulas; infine per La Tartaruga nel 2022), che non ha connotazioni intimistiche bensì è la marca di ciò che per Ceresa indica la «vita» – alla voce dedicata nel suo postumo *Dizionario dell'inuguaglianza femminile* (nottetempo, 2007 e 2020, a cura di Crivelli): «Lo spazio di tempo nel quale gli organismi deperibili svolgono le loro funzioni organiche». In altre parole, anche per le figlie,

le madri al pari dei padri, i fratelli – tutte le funzioni senza nomi propri che Ceresa convoca nei suoi testi per confermare la famiglia come cellula amministrativa foriera di violenza e contraddizioni – «la vita serve pertanto per sopravvivere».

Quale sia il tempo storico per Alice Ceresa è questione altrettanto non eludibile, perché *La figlia prodiga* è un libro politico incardinato senza equivoci in quegli anni che in Italia, e a Roma in particolare, per Ceresa hanno rappresentato la scoperta del femminismo, dei movimenti e di tutto ciò che la scrittrice sceglie di non abbandonare mai. Le radici dell'albero dell'inuguaglianza, pervasive, difficili da svellere una volta per sempre, vanno dapprima osservate, poi esaminate e decostruite. Per finire l'impresa, a Alice Ceresa mancava la parte relativa all'apprendimento che si acquisisce nell'infanzia. Sceglie di farlo nello specchio di due bambine che sono sorelle e che, a differenza di molte altre loro piccole simili nella letteratura, non vivono in solitudine. Se *La figlia prodiga* era il gesto rivoltoso – perché parlava da un «sé», e rivoluzionario – perché capace di rivolgersi a un «noi», di una donna che scopriva la complessità di una liberazione anzitutto dal dover aderire al dettato impostole, consapevole di pagarne un prezzo molto alto, in *La morte del padre* la fine biologica e concettuale di un patriarca non è pacificamente sovrapponibile alla perdita paterna.

In *Bambine* si assiste all'origine del processo che tuttavia, insieme alle due sorelline che diventeranno adulte, determina una serie di interrogazioni: sarà una «iniziazione», o sarebbe meglio parlare di «apprendimento» o forse solo di «inventariazione»? Sono alcune parole che ritornano nei preziosi materiali preparatori della edizione del 1990 – ora nel Fondo Ceresa depositato all'Archivio svizzero di letteratura di Berna che Tatiana Crivelli ha consultato e studiato, rintracciandone alcune traiettorie utili per comprendere al meglio l'officina gestazionale della scrittrice. Taccuini, lettere, elenchi, lacerti e parti di articoli che confermano la straordinaria ossessione verso la parola, per cui moltissimo Ceresa ha scritto e pochissimo ha concesso alla pubblicazione finale. Con la veggenza posseduta dalle grandi scrittrici, anche lei ha dei luoghi teorici in cui è possibile intravvedere una pionieristica visionarietà che tuttavia ha a che fare con la densità del suo pensiero, con la intersezione insita nel saper connettere i mondi, ecco perché rifuggiva le mode – comprese quelle letterarie. La libertà femminile per Alice Ceresa è una esperienza che non si baratta a buon mercato, è argomento scomodo, rimane tale in ogni sua riga, è taglio simbolico che determina spostamenti, fratture insanabili da cui non si torna indietro.

Sicuramente si può discutere di un certo grado di deperimento, come per tutte le forme che attengono qualcosa di vivente, e dunque di relativa rigenerazione sorgiva. Così anche capigliatura, denti, occhi, gesti minimi di riconoscimento reciproco, sono al centro di una prima corrispondenza indifferenziata con il corpo del padre e poi, più diretta, con quello della madre. La lezione di Ceresa sta anche in questo esercizio crudele, appreso in *Bambine* nella forma di un «addestramento». Non importa chi diventeranno, sia pure il flusso dello scorrere sia anche qui soggetto al tempo del vivere. Certo è che «ora» come scrive la stessa Ceresa a proposito del romanzo in uno dei suoi appunti «si capisce bene, immagino, il meccanismo».

«La libertà femminile per Alice Ceresa è una esperienza che non si baratta a buon mercato, è argomento scomodo, rimane tale in ogni sua riga, è taglio simbolico che determina spostamenti, fratture insanabili da cui non si torna indietro.»

La Scuola Holden ha un problema di storytelling?

«Rivista Studio», 26 giugno 2025

Il post di un'ex studentessa delusa ha generato polemiche, e la Holden, invece di argomentare in risposta, ha pubblicato e poi cancellato un video

Qualche giorno fa un'ex studentessa della Scuola Holden ha raccontato nella sua newsletter (e poi in un post Instagram molto condiviso nell'ambiente editoriale) la sua esperienza presso la prestigiosa scuola di scrittura creativa fondata da Alessandro Baricco e quattro suoi amici nel 1994, da lei frequentata dal 2018 al 2021. Il tono della testimonianza è negativo, come si evince dal titolo, *La scuola Holden e la filiera della creatività a pagamento*. Kants Exhibition (questo lo pseudonimo dell'autrice) si dichiara finalmente pronta a parlare della sua pessima esperienza, cosa che finora aveva evitato di fare per paura di «ritorsioni, chiusure, porte sbattute in faccia in un settore dove le porte sono già pochissime e spesso aperte solo a chi ha la chiave giusta».

L'autrice descrive la Scuola Holden come «un piccolo ecosistema autosufficiente» e «un'azienda privata con sede a Torino che propone corsi di storytelling, qualunque cosa questo significhi. Già, perché la parola "storytelling" viene ripetuta ovunque ma nessuno sembra davvero sapere cosa sia, né cosa voglia dire "insegnarlo"». La scuola propone una ricca varietà di corsi, sia on line che in presenza, adatti a tutte le età e le esigenze, ma «la punta dell'iceberg», ci spiega l'autrice, «resta Original, il biennio da 20.000 euro (10.000 all'anno), che non rilascia alcun titolo legalmente riconosciuto. Solo un attestato di frequenza. Il suo valore nel mondo culturale? Dipende. Per alcuni è uno status symbol, per altri un deterrente. Può aiutarti ad entrare in certi ambienti, ma può anche farti scartare a priori, perché sì, la Holden è anche un pregiudizio». L'ex studentessa ricorda anche che fino a qualche tempo fa, sul sito ufficiale – nella sezione Faq – alla domanda «perché costa così tanto?», la risposta era più o meno questa: «Il nostro prezzo è competitivo a livello mondiale. Un corso simile, alla Columbia ad esempio, costa almeno 100.000 dollari». Quella della Columbia, però, è una laurea: c'è da sottolineare, e l'autrice lo fa, che dal 2020 la Scuola Holden ha ottenuto l'accreditamento del Miur, riuscendo a lanciare una triennale equipollente a Lettere moderne o Scienze Umanistiche. Nonostante questo, scrive Kants Exhibition, studiando alla Holden non si è mai studenti, ma clienti.

Alcuni dei problemi della scuola, secondo lei: i test d'ingresso poco selettivi, le nebbiose figure del mentore e dei coordinatori, la mancanza di voti o criteri oggettivi nella valutazione. Segue un approfondimento sul contratto «dal tono ben lontano da quello accogliente delle email motivazionali» ma «redatto in legalese scolastico-corporativo» (beh, viene da dire, è un contratto!) e le relative clausole, tra cui la cessione automatica alla scuola del diritto di utilizzare qualsiasi cosa prodotta durante il corso. L'autrice prosegue lamentandosi del clima competitivo, fomentato, secondo lei, proprio dalla vaghezza e dall'arbitrarietà delle

valutazioni sul proprio andamento scolastico: una scuola senza voti o esami in cui «l'unico modo per capire se stavi "andando bene" era guardare quanto eri cercato, invitato, inserito, ammirato» e «l'unico metro di giudizio diventavano gli altri».

Una competizione, scrive, «non esplicita, ma onnipresente. Nessuno te lo diceva apertamente, ma lo sentivi addosso. Come l'umidità a luglio». Un luogo in cui «i compagni, i mentori, i tutor, gli ospiti ti valutavano sulla base di impressioni, chiacchiere, carisma. E tu facevi lo stesso». Prima di concludere la sua testimonianza, l'ex studentessa racconta della mancanza di sostegno avuta durante un momento difficile (ricovero ospedaliero durante il covid) avvenuto mentre lavorava a un podcast narrativo da presentare al fatidico Opening Doors (il grande evento finale in cui gli studenti presentano un loro progetto davanti a produttori, editori o aziende). «Alla richiesta di supporto» scrive «venivo ignorata o respinta con tono passivoaggressivo. Alla richiesta di confronto, venivo trattata come un problema. Al tentativo di esprimere il mio disagio, veniva risposto che "nessuno è pagato per fare da balia"». L'ex studentessa dice di aver ricevuto da uno dei suoi coordinatori diverse mail con «risposte tranchant, battute a sfondo personale, negazioni di confronto, giudizi espliciti sulla mia condizione psichica» e di averle allegate in una mail scritta alla direzione per lamentarsi della situazione.

La direttrice ha risposto riversando elegantemente su di lei la responsabilità dell'accaduto: «Se la tua situazione ti ha reso difficile approfittare delle varie occasioni […] hai avuto e hai da parte nostra la massima comprensione». L'ultima parte è dedicata all'annosa questione del lavoro: la Scuola Holden facilita l'ingresso nel mondo del lavoro? In certi casi, ammette l'autrice, sì, perché alcuni ex studenti che conosce hanno poi effettivamente trovato lavoro. Ma, specifica, quelli che fanno «sono lavori che – detta fuori dai denti – avrebbero potuto ottenere anche laureandosi in un'università pubblica, magari in Scienze della comunicazione o Lettere, e spendendo decisamente meno. Stage, social media management, redazioni, copywriting base. Insomma: tutte attività raggiungibili anche senza un investimento da 20.000 euro».

Risposte che non rispondono è il titolo che Kants Exhibition ha dato alla parte del suo racconto dedicata alla risposta della direttrice: un'espressione che descrive abbastanza bene il video pubblicato dalla Scuola Holden per «rispondere» alla polemica generata dalla sua testimonianza. Polemica in cui si sono formati due schieramenti abbastanza netti: da una parte chi si è unito a lei nel criticare la scuola e le sue dinamiche «tossiche», dall'altra chi ha voluto far notare che alcune delle cose da lei descritte (il prezzo dei corsi e il loro funzionamento, ad esempio, o il fatto che i lavori a cui permettono di accedere sono semplicemente quelli disponibili nel settore editoriale) sono da mettere in conto, nel senso che un aspirante studente della Scuola Holden, in teoria, ha tutti gli strumenti per valutare se ha intenzione di accollarsele o meno nel momento in cui decide di iscriversi o non iscriversi.

C'è anche chi ha osservato come l'ambiente competitivo da lei descritto, in cui viene premiata la capacità del singolo di affabulare e stringere alleanze e rapporti furbi, mostrandosi carismatico, affidabile e autonomo (mentre viene escluso chi è fragile, ammalato, problematico, caotico), si espanda ben al di fuori della Scuola Holden: tristemente, è il modo in cui funziona anche il mondo fuori, soprattutto quando si parla di professioni creative. Invece di approfondire i vari aspetti sollevati dalla testimonianza dell'ex studentessa, rispondere alle sue «accuse» o partecipare in modo costruttivo alla discussione, magari portando prove a supporto del fatto che il diploma facilita l'ingresso nel mondo del lavoro (e di prove ce ne sono tante), la Scuola Holden ha deciso di pubblicare sui suoi profili Instagram e TikTok un breve video (poi eliminato, ma si può ancora trovare in vari stitch su TikTok, ad esempio qui), in cui si vedono dei genitori sorridenti che rispondono a una sola domanda posta con tono ironico e canzonatorio: «Spesi bene questi 20k?».

Le risposte sono frasi tipo: «Spesi bene, tutto il sesso che hai fatto qui in questi due anni ne è valsa la pena». Oppure: «Sì ne è valsa la pena, ora mio figlio è felice» e banalità del genere. Un ragazzo interpellato indica un signore poco lontano, presumibilmente suo padre, dicendo: «Li ha spesi lui, non io». Il video è stato accolto molto male e ha ricevuto accuse di classismo e di chiusura per il fatto che non contribuisce in alcun modo alla discussione in corso. Ed è abbastanza singolare che, in questo caso, la Scuola Holden, che dovrebbe avere tutti gli strumenti per produrre una comunicazione efficace, ha avuto qualche problemino con lo storytelling.

Giulia Caminito

Storie spaziali di self publishing ribelle

«Il Foglio Review», 28 giugno 2025

Francesca Cavallo ha capito che vuole farsi i libri da sé. Conversazione sulle nuove dimensioni dell'editoria, tra vantaggi, pregiudizi e svalutazioni

Il self publishing non è una pratica così recente, già dal 2010 si raccolgono dati relativi alle autopubblicazioni e alle vendite di chi decide di non passare per la classica filiera editoriale. Era il 2015 quando Amazon immaginava di corrispondere diritti agli autori e alle autrici sulla base delle pagine lette digitalmente, mentre nel 2023 l'Aie proponeva uno studio sulla crescita del settore che piano piano stava prendendo in mano una fetta sempre più ampia di mercato. Tra i generi narrativi più letti il fantasy e il romance, ma anche saggi sul lifestyle e la cucina. A essere apprezzati in modo particolare da chi compra e legge libri autoprodotti sono quelli per ragazzi, che includono album da colorare, vademecum per l'infanzia ma anche albi illustrati e letteratura per bambini e bambine. Da anni ci si chiede quanto sia vantaggioso autopubblicarsi senza passare dal vaglio e dalle proposte degli editori, sia in termini economici che di creatività, questioni che si fanno sempre più pressanti davanti al calo del mercato generale e degli introiti per chi scrive o disegna. Dall'altro lato si vive il settore del self publishing come un àmbito secondario, tra pregiudizi e svalutazioni, basati sull'idea che la qualità sia bassa graficamente, tipograficamente e letterariamente.
Ma è davvero sempre così?
Ho fatto una chiacchierata in merito con Francesca Cavallo, coautrice del noto libro per l'infanzia *Storie della buonanotte per bambine ribelli* (*Good Night Stories for Rebel Girls*) che è stato scritto prima in inglese e autopubblicato per poi uscire tradotto in italiano l'anno successivo, nel 2017, presso un editore. La serie dei libri è stata un successo incredibile e ha vendute più di otto milioni di copie (un milione in Italia). Da quel lavoro sono poi nate tante altre raccolte volte a raccontare alcune figure di donne eccellenti in vari campi a un pubblico infantile. L'influsso non è rimasto confinato in quell'àmbito, credo, ma ha pesato sull'industria del libro in generale.

Francesca, il tuo ultimo libro «Storie spaziali per maschi del futuro» è nato anche questo tramite self publishing. Qual è il tuo rapporto con l'editoria tradizionale e come mai hai scelto di autopubblicarti e autoprodurti?
Autopubblicare *Good Night Stories for Rebel Girls* nel mercato più competitivo del mondo, e veder restare i primi due volumi della serie per oltre cento settimane nella classifica del «New York Times», è stata una esperienza che ha cambiato radicalmente il mio rapporto con l'editoria tradizionale.
Essere l'editrice del mio libro di maggiore successo da una parte ha fatto svanire in me l'idea, molto diffusa, che si possa raggiungere il grande pubblico solo con un editore tradizionale, e dall'altra mi ha mostrato qual è il potere delle campagne di

promozione che sono tagliate sul libro specifico senza doversi adeguare a degli standard predefiniti. Certo, costruire una casa editrice in grado di evadere ordini per decine di migliaia di copie al mese, mentre giri il mondo come l'autrice di un libro che esplode in quella maniera… è stato brutale. Ma mi ha anche dato una consapevolezza granulare di come funziona (e di come non funziona) la catena di valore di un libro, e di come il processo si può ricostruire per provare dei modelli diversi che consentano di retribuire le persone che lavorano a un libro in modo equo.

Storie spaziali per maschi del futuro arriva da questa esperienza. Io prendo una calcolatrice e faccio i miei conti: se penso che l'offerta che mi arriva da un editore non sia congrua con il valore commerciale che un libro può sviluppare, se penso che l'editore che ho davanti non sia il partner giusto per l'operazione di comunicazione che voglio costruire intorno a un libro, so che esistono delle alternative, e – per parafrasare qualche cattivo hollywoodiano – non ho paura di usarle.

Sapevo che, a differenza di *Bambine ribelli* che stava solidamente sulle spalle di decadi di lavoro femminista, *Storie spaziali per maschi del futuro* avrebbe avuto bisogno di un lavoro di accompagnamento sul mercato molto più attento rispetto al lancio standard (per questo ho lanciato la newsletter Maschi del Futuro un anno prima dell'uscita del libro). Non volevo mettere il libro nella situazione di avere un mese per provare il suo valore sul mercato, e poi di essere abbandonato al suo destino. Non mi piace lavorare ai libri come se fossero biglietti della lotteria, lo trovo poco dignitoso, specialmente per un progetto come questo che ha avuto una gestazione di tre anni.

«Produrre da sé in modo professionale un libro vuol dire, prima di tutto, crederci.»

Attraverso l'autopubblicazione, mantengo il controllo del libro e gli incentivi economici per continuare il lavoro di promozione più a lungo di quello che farebbe un editore tradizionale.

Che risposte hai avuto, per esempio sui social, rispetto alla tua scelta di autoprodurti e cosa significa veramente produrre da sé in maniera professionale un libro?

Credo che il mio pubblico più affezionato sia abbastanza abituato ai miei esperimenti, e che anzi abbia imparato ad apprezzare il fatto che certe volte le mie proposte escono dai confini del mondo dell'editoria tradizionale. Certo, c'è stato qualcuno che si è lamentato che il libro fosse (all'inizio) solo su Amazon, ma sono stati in pochi e quando ho spiegato loro le ragioni di questa scelta hanno capito. A quattro mesi dall'uscita, il libro è diventato comunque ordinabile anche in libreria grazie a una startup che combina distribuzione e print on demand che si chiama StreetLib.

Produrre da sé in modo professionale un libro vuol dire, prima di tutto, crederci. Per davvero, non solo a parole, perché bisognerà dedicargli molto più tempo che non se lo stessimo scrivendo e basta. E perché dovremo investire delle risorse per pagare editor, lettori di bozze, e art director (e, nel caso di *Storie spaziali per maschi del futuro*, anche l'illustratore). Quindi bisogna farsi due conti e capire quante copie avremo bisogno di vendere per poter rientrare dall'investimento che stiamo facendo. Una volta che abbiamo un numero (per esempio 5000 copie) dobbiamo fare un esercizio che si chiama «reverse engineering» e cioè, dobbiamo partire dal risultato che vogliamo ottenere e capire cosa deve accadere per arrivare a quel risultato, concentrandoci sulle variabili che possiamo controllare. Tutto deve ruotare intorno alla visione creativa, ma dobbiamo costruire a fianco a quella visione una macchina che ci permetta di farla diventare realtà, e per farlo dobbiamo essere disposti a giocare in diversi ruoli.

Credi che ci siano nei tuoi colleghi e colleghe ancora pregiudizi nei confronti delle autopubblicazioni?
Sì, credo che l'assoluta maggioranza degli autori e autrici che sono pubblicati da un editore tradizionale guardino al self publishing come a una pratica di serie C. Per pubblicare con editori tradizionali spesso si accettano condizioni terribili: anticipi bassissimi, promozione inesistente… tutti o quasi sono insoddisfatti del rapporto con gli editori, ma quasi nessuno considera l'autopubblicazione un'alternativa perché si ha l'idea che autopubblicandosi si rinunci persino alla «gloria» che dovrebbe arrivare dal poter dire «sono un autore Mondadori/Einaudi/Feltrinelli…». Credo che questo atteggiamento dica molto dello snobismo del mondo della cultura nel nostro paese. Se fai un confronto con il mondo della musica, l'assurdità di questo ragionamento si rivela pienamente. Nessuno penserebbe che un disco bello vale meno perché è stato prodotto in modo indipendente! Semmai l'autoproduzione rende un bel progetto ancora più cool, perché tutti diamo per scontato che a rendere un disco bello o meno non sia l'etichetta che lo pubblica, ma la qualità del lavoro degli artisti che ci sono dietro. Spero che un giorno riusciremo a ragionare così anche per quanto riguarda il mondo dell'editoria, credo farebbe bene a noi e ai lettori.

Il sistema editoriale però è sorretto anche da tanti lavoratori e lavoratrici, come potremmo immaginare un loro impiego alternativo in un sistema di self publishing? Una rivoluzione copernicana dove al centro dovrebbe trovarsi chi scrive e per cui dovrebbero lavorare le varie persone competenti?
Io non sostengo che tutti dovrebbero fare self publishing e che gli editori dovrebbero scomparire. Ci mancherebbe! Credo solo che trarremmo tutti benefici da un mondo dell'editoria più dinamico e meno arroccato su posizioni che – a mio avviso – danneggiano chi scrive, chi legge, e anche chi produce i libri. Rendere più dinamico il mondo del libro vuol dire anche magari riuscire a raggiungere persone che al momento il sistema tradizionale semplicemente non vede. Io sono profondamente convinta che i libri siano fondamentali per la democrazia: continuare a sperimentare e non comportarsi come se tutto fosse già stato inventato è cruciale non solo per l'editoria ma per la salute del nostro paese.

Hai provato a proporre il tuo ultimo libro a un editore prima di passare all'idea del self publishing?
Certo! L'ho proposto ai maggiori editori italiani. Ho ricevuto un'unica offerta da 8000 euro. Allora ho preso la mia calcolatrice e ho fatto due conti, e ho ipotizzato che con il self publishing avrei potuto raggiungere un guadagno di 8000 euro nel primo mese di vendite. Mi sbagliavo: ci sono arrivata nei primi quindici giorni.
Gli editori decidono come valutare una proposta sulla base di titoli paragonabili. Quindi, se si vuole sperimentare con una proposta nuova, si fa moltissima fatica perché per gli editori si tratta spesso di un rischio che non sono disposti a correre.
Storie spaziali per maschi del futuro è la prima raccolta di fiabe originali al mondo che si occupa di ricostruire l'idea di maschile. Il suo valore sta proprio in questo: sta aprendo delle conversazioni, uno spazio di ragionamento che prima nella fiaba non c'era.
Per me i libri devono servire proprio a questo. Ad aprire dimensioni nuove. Quando la mia ricerca intercetta la volontà di investire un editore, ben venga. Quando non ci si incrocia, provo a farlo da sola: questo progetto era troppo importante e urgente per aspettare che qualcuno mi desse il permesso di farlo.

«Nessuno penserebbe che un disco bello vale meno perché è stato prodotto in modo indipendente!»

Alessandra Sarchi

L'altro Novecento. Storia femminile di un secolo lungo

«la Lettura», 29 giugno 2025

Dialogo con Chiara Alessi sulla collana Oilà, dedicata a figure di donne importanti per la storia del Novecento, che cura per Electa

Autrice di libri sull'intreccio fra cultura materiale e design – per citare i più fortunati *Dopo gli anni Zero. Il nuovo design italiano* (Laterza, 2014), *Design senza designer* (Laterza, 2016), *Lo stato delle cose* (Longanesi, 2022) – e di podcast, Chiara Alessi cura per Electa la collana Oilà dedicata a figure di donne importanti per la storia del Novecento.

Come nasce questo progetto e quale spirito lo guida?
Electa aveva la necessità di arrivare in libreria con una collana economica e un formato maneggevole che però mantenesse la cifra costitutiva della casa editrice: un design riconoscibile e contenuti curati. Quando mi è stato affidato il progetto sono partita dall'idea che ci fosse in àmbito culturale una rimozione di genere. Dove erano finite le donne architette, progettiste, attiviste, pensatrici e artiste del Novecento? Volevo fare dell'archeologia per raccontare l'altra metà del cielo, proseguire idealmente il lavoro di Lea Vergine con la mostra del 1980, che trattava il periodo 1910-1940. Allo stesso tempo ho concepito i volumi come racconti parlanti, stimoli per approfondire.

La serie di queste brevi biografie «antieroiche» di donne e professioniste del secolo scorso si propone l'obiettivo di liberare le protagoniste sia dal ruolo di regine che da quello di vittime. Come ha deciso le figure femminili alle quali dedicare una biografia?
Il punto di partenza potrebbe essere il saggio di Linda Nochlin, Perché non ci sono state grandi artiste? Pubblicato nel 1971, questo libro metteva in luce come le circostanze materiali, a partire dall'impossibilità di accedere alle accademie d'arte, abbiano da sempre penalizzato le donne. Le poche che sono riuscite ad affermarsi nell'eccezionalità del loro percorso (spesso erano figlie d'arte) hanno rinforzato, malgrado loro, un sistema di pensiero maschilista che magnifica il genio individuale cui tutto è concesso: sregolatezza, intemperanza, depressione, violenza. In questo sistema le donne hanno occupato quasi solo il posto di muse o principesse passive. Ma se guardiamo al Novecento, ad esempio, ci rendiamo conto che molti progetti di design non sono il frutto di una sola persona, bensì di un lavoro di squadra che non viene mai ricordato, proprio perché siamo vittime dello stereotipo del genio individuale. Se si considera la storia delle donne, non solo le artiste, ci si accorge invece di come non abbiano avuto questo alibi. Nelle loro biografie è pertanto meglio visibile l'intreccio che tutte le nostre vite hanno: gli incontri, le contraddizioni, il peso positivo o negativo della comunità che le circondava, gli errori e la straordinaria forza di lottare contro gli ostacoli.

Come ha deciso le autrici o gli autori destinati ad occuparsene?
Molte di queste biografie nascono dal dialogo con autrici e autori coinvolti. In alcuni casi autrici e autori si sono autoproposti. Non volevo biografie modellate su generi prevedibili come: le pioniere, le dive, le eroine etc. Intendevo sottrarle a quel canone di eccezionalità che è connaturato proprio a una visione solo maschile. Nello stesso tempo l'obiettivo era anche quello di restituire là dove fosse possibile una voce propria a queste donne. Il caso esemplare è quello della biografia di Francesca Alinovi, sulla quale Giulia Cavaliere ha lavorato per esplorarne l'intensa attività culturale, i legami intellettuali, il lascito critico, troppo spesso oscurati dalla morte e dal fatto di cronaca nera cui è stata ridotta. Credo che oggi non si possa più prescindere da una prospettiva di genere nel ricostruire qualsiasi storia, tuttavia confesso un certo disagio nei confronti delle operazioni di cosiddetta «verniciatura femminista del passato». La consapevolezza dei ruoli di forza che nel genere hanno avuto, e hanno ancora, tanto peso deve servirci proprio a pensare a un sistema alternativo, non a forzature ideologiche.

In che rapporto vede donne e design? Donne e oggetti?
Le donne, come sostengono gli antropologi, hanno da sempre creato oggetti, ma in maniera minima gliene viene riconosciuta l'invenzione. Sia perché fino alla fine dell'Ottocento in America e in Europa le donne non potevano depositare brevetti a nome proprio, nonostante non si contino i progetti a loro attribuibili, sia perché spesso queste invenzioni appartenevano a una dimensione collettiva: oggetti che nascevano o si modificavano grazie all'uso, ad apporti plurimi che sfuggivano alla logica di capitalizzazione del brevetto. In un certo senso, le donne hanno inventato l'open source design prima che ne fosse coniata la definizione. Ora sto lavorando insieme con Giulia Siviero e Marie Moïse a un progetto di mostra che potrei sintetizzare così: quale è stata la cassetta degli attrezzi dei movimenti femministi, dal cassetto della cucina ai movimenti in piazza; studiando gli oggetti per temi come l'autocura, la difesa, il piacere… Potrei fare l'esempio del test di gravidanza, il cui principio era già noto agli Egizi, ma che nella forma che conosciamo oggi venne messo a punto dalla graphic designer Margaret Crane nel 1969, garantendo a milioni di donne di verificare il proprio stato in maniera autonoma e privata. Oppure lo speculum: ne esistono prototipi al museo archeologico di Napoli, nell'antichità veniva usato per facilitare cure a base di unguenti ed erbe. In epoca moderna, specie nell'Ottocento,

veniva usato solo con le prostitute per ispezionarne i genitali, e per questo chiamato lo stupro d'acciaio. È solo a partire dagli anni Settanta del Novecento che le donne, grazie all'attivismo dell'americana Carol Downer, si riappropriano di questo strumento che diventa un mezzo di autodiagnosi. Le progettiste di Frog Design oggi hanno proposto un modello non più in plastica o acciaio, ma in silicone, più simile a uno strumento di piacere che di ispezione. Sul tema della protesta potrei citare i punti di ricamo delle donne berbere inventati per comunicare senza essere scoperte; in generale tutta la storia del tessile è una storia di donne collettiva e spesso clandestina.

Cosa intende per storia collettiva?
Penso alla poesia di Bertolt Brecht, *Domande di un lettore operaio*, in cui il poeta si chiede se la storia sia stata fatta solo dai grandi nomi, quasi tutti maschili, che ci sono stati consegnati come campioni di eccezionalità o abbiano contato in eguale misura, e forse di più, le migliaia di persone che hanno lavorato anonime per Alessandro Magno, Napoleone etc. Quanto alla storia delle donne: mi sembra che manchi completamente dall'orizzonte dell'insegnamento scolastico e della percezione collettiva. Ma come si fa a non dare rilevanza a un fatto epocale come la conquista del voto da parte delle donne, o alla loro determinante partecipazione alla resistenza durante la Seconda guerra mondiale, o alla lotta per i diritti civili negli anni Settanta? Studiarle e ricordarlo ci fa capire quanto siano acquisizioni recenti e fragili, mai al riparo dal pericolo di venir di nuovo oscurate.

Un filo rosso che collega le biografie della collana Oilà mi sembra essere la non conformità delle vite di queste donne rispetto alle aspettative sociali e familiari, rispetto a un certo tipo di carriera, e la capacità da parte loro di mettere a frutto proprio lo scarto: penso a Lisetta Carmi, pianista, fotografa e poi guru di un ashram; a Rossana Rossanda borghesissima e convinta comunista, giornalista e scrittrice; a Florine Stettheimer, aristocratica e pittrice a suo modo anticipatrice del queer negli Stati Uniti. Come si lavora sullo scarto, sulla non conformità?
Ho sempre provato una specie di rigetto rispetto all'idea che qualcuno decida che forma deve avere una donna. Non esiste una modalità in cui essere donna. La visione integrata del femminile è figlia di un sistema fortemente binario, in cui non è prevista l'ambiguità e la contraddizione. Ma la realtà che ciascuna di noi sperimenta è diversa dalla norma ideale, siamo piene di irrisolutezze e scarti. La società tende sempre a eliminare tutti gli aspetti che non tornano, a conformarli a un'ideale, perché così si rende gestibile la realtà. Vogliamo una buona vittima, il buon oppresso, una vincitrice senza macchie. Invece è proprio quando si mostra lo scarto rispetto alla norma che emerge un po' di verità.

Ma questo non vale solo per le donne, vero?
Vale per superare tutte le categorie discriminatorie con le quali ad esempio si è sempre progettato; è il tema del libro cui sto lavorando e che uscirà a gennaio 2026 per Laterza. L'intersezionalità, ovvero la consapevolezza dei pregiudizi di razza, di censo, di genere, di abilità fisica che fanno sì che l'uomo medio bianco sia diventato il modello per qualsiasi progetto e che ci fanno concepire i prodotti dell'architettura o del design che si sono affermati come migliori, in base a una supposta selezione darwiniana. Se ne studiamo la storia vediamo che non è così e che l'accesso alla progettazione è ristretto in partenza. Rispetto al dibattito novecentesco tra forma e funzione, io credo che oggi dalla domanda «per chi stiamo progettando?» si debba passare a «con chi stiamo progettando?». Ovvero le persone che faranno uso di oggetti e spazi devono poter portare la loro voce dentro il progetto, in base ai loro bisogni e alla loro esperienza, al loro vissuto. Progettare per non essere progettati e progettate».

Giulio Silvano

Se non fosse per le donne, il romanzo sarebbe già morto

«Rivista Studio», 30 giugno 2025

Nell'industria editoriale è considerato un dato di fatto: meno male che le donne li comprano e li leggono. I maschi, invece, perché hanno smesso di farlo?

Nel 2005 lo scrittore Ian McEwan ha deciso di liberarsi di una buona parte della sua biblioteca personale. Con il figlio ha portato pile di romanzi in un parco non lontano da casa per darli via ai passanti. È rimasto sorpreso nel vedere che le donne erano quelle più interessate alla narrativa che stava regalando. Diverse donne si sono portate via anche due o tre volumi. Molti uomini invece dicevano: «No, non fanno per me». Dopo questo episodio ha scritto: «Quando le donne non leggeranno più, il romanzo morirà».

«The Guardian» qualche anno dopo, nel 2019, ricordando la frase di McEwan, titolava un pezzo *Senza le donne il romanzo morirebbe*, riportando i dati ufficiali secondo cui le donne compravano più narrativa degli uomini, escluse le categorie fantasy, science fiction e horror. E magari nel frattempo dopo il ripescaggio e la trasformazione in «filosofe» di Octavia Butler e Ursula K. Le Guin, si potrebbe vedere se il mondo maschile si è perso un'altra di queste categorie. E anche l'horror e il weird nel frattempo sembrano più femminili – dopotutto se pensiamo a *Frankenstein*… – e basta vedere un importatore chiave del genere, Mercurio Books, notando quanto le voci di punta tradotte siano donne. Il romanzo diventa anche uno strumento attivo del femminismo, come è il caso di Margaret Atwood e del suo *Il racconto dell'ancella*.

QUESTIONE DI GENERE

Un sondaggio citato nell'articolo del «Guardian» diceva che nei mercati anglofoni (Regno Unito, Canada e Usa) il mondo femminile acquistava l'80 percento della narrativa. Allora si diceva anche che se gli uomini, quando leggevano romanzi, preferivano quelli scritti da uomini, le donne invece «leggono e ammirano romanzieri uomini, facendo raramente giudizi di valore in base al genere».

Andiamo avanti di sei anni, cioè a oggi. «Io leggo solo romanzi scritti da donne.». Lo abbiamo sentito dire, da amiche, da parenti, da autrici pubblicate, da sconosciute che si danno un tono coi librai, da librai che vogliono fare gli «alleati», dagli amici che ci credono davvero (forse). Per alcuni la scelta è una questione di quote rosa, cioè forzare un meccanismo facendo in modo che diventi prassi, e quindi un mondo governato storicamente da un genere viene scardinato imponendo con la «forza» finché l'imposizione non diventa abitudine (a volte funziona). Per altre scegliere di leggere solo libri scritti da donne (più che per altri, secondo esperienza) è una questione di sensibilità. La cosa si spiega dicendo che ci si ritrova di più nella voce di qualcuna che condivide con noi sesso e/o genere perché è più semplice che ci siano cose in comune. Se usciamo dalla questione di genere, per un momento, è interessante notare come

per alcuni lettori e lettrici il romanzo debba creare una situazione e una voce in cui «ritrovarsi» – quante «recensioni» sui social ci concludono con «mi ci sono ritrovato tantissimo, sarà anche che in questo periodo sto vivendo una cosa simile alla protagonista».

SORELLANZA

Torniamo al genere. Per altri la sensibilità coinvolge anche una questione politica quando si dice «leggo solo donne», e cioè una «sorellanza», la condivisione di uno *struggle*, di una sofferenza, di un esser vittime del patriarcato e del male gaze, e del mandare un messaggio, oltre che il piacere a sostenere economicamente un'artista donna. Da «Sorella io ti credo» a «Sorella io ti leggo». Le donne che leggono donne diventano quindi anche combattenti. L'uomo bianco etero che prova a inserirsi in dei ranghi simili fallisce. Jonathan Franzen ha provato a intitolarsi una guerra – cioè quella contro i gatti che mangiano gli uccellini – risultando ridicolo.

Uno dei problemi è che di fronte a chi dice «leggo solo autrici donne» rispondere con «a me non importa, mi interessa solo che il libro sia scritto bene», appare simile al «la destra e la sinistra sono idee superate» (che è una frase di destra). Così come «leggo solo autrici donne» è vista come una frase progressista, mentre «leggo solo autori uomini» (non conosco nessuno che l'abbia mai detto, se non con senso di colpa) è una frase che appare provocatoria. È il classico paradosso della minoranza, che si basa ovviamente su presupporti storici. Chi ha il potere, (o chi ce l'aveva) si sente in pericolo perché sta perdendo questo potere secolare, e si aggrappa ai brandelli di ciò che lo separa dagli altri e da chi lo caratterizza.

Ma torniamo – di nuovo – ai libri. Non è un caso che in risposta alle varie case editrici che pubblicano per scelta solo autrici donne, stia nascendo in Inghilterra una casa editrice che vuole pubblicare solo romanzieri uomini: Conduit Books, fondata dallo scrittor e critico Jude Cook, che non è un naziskin o un podcaster complottista novax o un fan di Andrew Tate. Cook dice che non vuole avere un atteggiamento antagonistico con la sua casa editrice, ma vuole «creare uno spazio in modo che gli autori maschi fioriscano». Nel clima editoriale di oggi, dice, la voce maschile è percepita come «problematica», e spesso è «trascurata», anche per via di una «scena letteraria occasionalmente tossica degli anni Ottanta e Novanta». Un correttivo, quindi. Anche perché secondo il World Economic Forum da qualche anno (2020) le donne pubblicano più libri dei maschi. Joyce Carol Oates nel 2022 scriveva su Twitter: «Un amico agente letterario mi ha detto che non riesce a far leggere agli editor gli esordi narrativi di giovani autori maschi bianchi, a prescindere da quanto siano validi». Il mercato si piega sempre. Non è un caso che esista una pagina di successo su Instagram come Hot Dudes Reading, come se i manzi che leggono in metropolitana fossero più rari di un canguro albino.

IL NUOVO CANONE

Sally Rooney, Ottessa Moshfegh, Elena Ferrante, Donna Tartt, Rachel Cusk, Annie Ernaux, Hanya Yanagihara, Deborah Levy, Yasmina Reza. Ma anche Valérie Perrin e Muriel Barbery. E poi le ondate dal Giappone. Ogni autrice della lista, forse incompleta, ha avuto un momento di fandom simile a quella di una rockstar, più o meno duratura, con esplosioni e canonizzazioni, e numeri diversi di vendita, ma con un'attenzione che nessuno scrittore maschio sembra aver ricevuto nello stesso periodo storico con la narrativa. E a parte Ernaux e Levy e in parte Cusk, si tratta di romanzi duri e puri.

«The Guardian» nel listone dei migliori romanzi del secolo ha messo *Wolf Hall* di Hilary Mantel (al secondo e terzo posto Marilynne Robinson e Svetlana Alexievich), «The New York Times» ha incoronato invece *L'amica geniale* (secondo posto Isabel Wilkerson, terzo Mantel). E poi i ripescaggi, i revival, e le celebrazioni postume, i riconoscimenti ex post, con Goliarda Sapienza, e Natalia Ginzburg tradotta etc etc. E poi gli immancabili book club, anche qui con grande focus femminile – pensiamo al gettonatissimo Miu Miu Literary Club (che permette agli squattrinati

giornalisti culturali di sentirsi in una scena del grande Gatsby per due ore) dove si invitano solo autrici. Pensiamo alle booktoker e alle instagrammer, anche qui grande predominanza femminile. A parte con il giallo – Joël Dicker, uno tra tutti – casi maschili di esplosione simile alle autrici citate sopra ci sono stati solo con la saggistica: Yuval Noah Harari, David Quammen, Carlo Rovelli, e il precursore Jared Diamond.
Gli uomini vengono da Marte, le donne da Venere, era il titolo di quel best seller di John Gray. In effetti se guardiamo alla narrativa di casa nostra, i grandi casi recenti di successo extrapenisola riguarda M, cioè una biografona a puntate non tanto romanzata quanto scritta come fosse un romanzo (c'è differenza), tutto basato su ampia ricerca storica. Forse un trucco, che ha funzionato, per avvicinare entrambi gli emisferi, saggio travestito da romanzo, personaggificazione delle persone. E se si pensa al dibattito italiano nell'editoria, anche lì le romanziere sono sempre meno relegate al genere *I leoni di Sicilia* (altro caso di cui non esiste paragone maschile), e anche allo Strega sempre più spazio. E se una volta c'erano le polemiche intorno a Saviano, ora al centro, anche dopo l'addio, Michela Murgia è imbattuta.

UOMINI NUOVI

È interessante notare come Murgia, vincendo un premio come il Campiello con un romanzo, *Accabadora*, si sia poi dedicata, anche in virtù della loro natura più rapida e politica, alla saggistica – come se i nostri tempi accelerati non avessero più spazio per il romanzo come arma. Qui potrebbe esserci uno dei motivi del declino del romanzo maschile: non è più potente come un tempo. Tutto è troppo veloce per permettere alla narrativa di cambiare il mondo. Tra gli altri motivi della femminilizzazione del romanzo ci potrebbe essere del sano bovarismo di ritorno, certo, o mai sopito – si è passati dal feuilleton, dalle Liale, dagli Harmony fino al romance, ma quella è un'altra categoria di lettori. Oppure, come ha scritto una giovane giornalista sul «Washington Post»: gli uomini fanno schifo e quindi le donne si cercano dei «fidanzati» nei personaggi dei romanzi, che possono essere «perfetti», a differenza di quelli reali. Il «book boyfriend è rispettoso e ti ascolta, e non devi pregarlo di buttare via la spazzatura».
«The New York Times» la scorsa settimana ha pubblicato un pezzo con il titolo: *Perché sono scomparsi gli uomini che leggono i romanzi?* Non si dà una riposta, ma si parla di gruppi di maschi che provano a mettere su un book club per tornare al romanzo, e di editori che dicono: il vero nemico sono i videogiochi e lo streaming. David J. Morris, professore dell'università del Nevada, l'anno scorso sempre sulle pagine del «Times», azzardava una soluzione: c'è una regressione emotiva, culturale e di scolarizzazione del maschio americano. Preoccupato si chiedeva: «Cosa succederà alla letteratura, e quindi alla società, se gli uomini non sono più coinvolti nella lettura e nella scrittura? Le fortune di uomini e donne sono interconnesse». Ad azzardare in un'ottica marxista la questione, si potrebbe pensare che uno dei motivi della fine del dominio maschile sul romanzo letterario e della supremazia femminile sia il fatto che da tempo si pensa solo in ottica iperfunzionale. Il nuovo uomo tipo (non certo la bolla di giornalisti culturali e gente dell'editoria) è stato addestrato dai fondatori di start up a dormire poco e a far fruttare ogni ora del giorno per fare il loro salterello di carriera (simile allo zuccherino dato ai cavalli da soma per non farli fuggire dalla stalla). Questa nuova piccola borghesia prevalentemente maschile, che un tempo leggeva, non lo fa più come i loro antenati novecenteschi. Si fa fatica a leggere, sempre di più – questo lo dicono i dati dopo dieci anni di uso degli smartphone – e l'intrattenimento è limitato a Netflix, che tra l'altro permette allo stesso tempo di scrollare o rispondere alle mail o ordinare su Deliveroo o comprare su Amazon usando un altro schermo. E così se proprio si deve leggere, con la fatica che si fa, che si leggano libri utili, funzionali, per la propria carriera. Libri dove si impara qualcosa, roba come *Le 7 regole per avere successo*, *Il potere di adesso* o *Come trattare gli altri e farseli amici* (non sapendo che tutto questo si può trovare in *Bel Ami*).

Esordiario/confermario

a cura di Lavinia Bleve

> Ci sono due principi nell'arte della guerra, opposti e complementari come solo i buoni principi: saper attendere e saper attaccare per primi. E chi smuove per primo è seguito; il precoce, al contrario, è già a terra, crollato.
>
> Così, nonostante il rumore per strada e le grida da guerra civile, le forze venute fuori dallo scandalo delle tangenti si sono allineate intorno al partito nuovo, agli ordini di Bruto, presidente del partito e capo del governo per la seconda volta in seguito alla vittoria, per una manciata di voti, alle politiche del 1998 d.c.
>
> Gli altri invece – le forze moralizzate e monche, i giusti: magistrati ed ex comunisti, europeisti ed ecologisti – si sono disposti di fronte, per opposizione, privandosi così, per castità o pudicizia – vincere è crudele e immorale – della rincorsa sfrontata e senza remore all'idolo nudo, il potere.

La bomba voyeur, esordio di Alfredo Zucchi pubblicato nel 2018, racconta il potere e la tensione che si genera in chi lo insegue e in chi lo rifugge; nell'Italia delle tangenti la Societas – «Non è semplice dire, in una frase, la storia della *Societas*», «È una *storia* e come tale presenta una stratificazione infinita, a meno che non si venga a dire: questa è l'origine, questo lo scopo, è così, andiamo avanti. Andiamo avanti: questo sarebbe l'attributo *tranchant* del potere – e allora tanto vale risolverla con un'iperbole» – rischia di essere al centro dell'indagine e cospira per garantirsi l'innocenza: «Se il rischio è che si apra dalla crosta un varco che porti più in basso, solo una cosa ci tocca fare: richiudere il buco e aprirne, allo stesso tempo, un altro ancora più profondo». I personaggi di Zucchi non hanno il nome proprio e l'autore li identifica attraverso la loro professione e il ruolo che svolgono nella storia: l'Onorevole – «o il Grosso, a seconda di come lo si guardi», «traghettatore della nazione durante la guerra fredda, primo ministro non si hanno mani per contare quante volte, nonché ministro della giustizia, dell'interno, degli esteri; probabilmente l'uomo politico più influente del dopoguerra in Italia, di sicuro il più corpulento»; l'Avvocato – «il capomastro dei

mormorii, il direttore dello spazio aereo *verba volant*: è una posizione delicata, compromettente, ambigua», «è un uomo duplice fin dove la salute mentale glielo concede»; il Giusto – «*partner in crime* del Grosso nel condurre la nazione per le paludi del dopoguerra, primo ministro un po' meno volte del Grosso ma abbastanza da sfondare le dita di una mano per contare, presidente della repubblica uscente; ad oggi, tuttavia, in ritiro spirituale e senatore a vita»; Esculapia, «medico curante e massaggiatrice ufficiale dell'Onorevole da vent'anni»; la Vestale – «lei è la chiave di tutto: se c'è un motore, là dentro, è il suo corpo felino di magistrato edonista»; Bruto, che ha il compito di tradire e uccidere il Giusto e che viene ammesso nella Societas attraverso il rito di accoppiamento con la Vestale.

Le scene di sesso sono numerose e Zucchi è abile a trasformare ogni orgia in un gioco di potere nel quale la lucidità arriva dopo l'orgasmo e determina la prospettiva razionale di chi vi partecipa:

> Mio re, non me lo faccia dire – pensa l'Avvocato e non lo dice. Ora il trasporto precoito fa posto a una compiutezza, a un contegno glaciale. È la chiarezza della visione, come un presagio. E vede – infoiato dall'ombra platonica delle candele come nel gioco che ha dato il via alla rappresentazione – il gioco stesso avviluppare gli attori che lo giocano, e impossessarsene. Sbranarli con la precisione automatica di un algoritmo – senza spargere un goccio di sangue, senza strappagli i tessuti come in una sala di tortura. Questa è la faccia, l'idolo del potere nell'era della tecnica, si dice – una faccia così delicata e sfuggente, che solo in un laboratorio o in un teatro è possibile ricomporre, misurare e immaginare. Viva la tecnica.

Ogni capitolo è preceduto dall'indicazione del luogo e del tempo in cui si svolge l'azione e il lettore, come fosse a teatro, assiste alle scene della storia politica degli anni Novanta e parallelamente a quella di Nessuno, il giovane figlio del Giusto che scappa dalla famiglia nel 2006 e ritorna in Italia nel 2008, raccontata in prima persona –

> Io invece penso che la perfezione della fuga non sia l'esilio ma il ritorno. Che se il cerchio non si chiude non è cerchio, e se proprio è cerchio non è che possa propriamente chiudersi, ma rivenire su sé stesso parlandosi addosso. E parlandosi addosso innescare quello sclero circolare – quell'implosione della cosa umana risultante in una poltiglia grigia (come dice il poeta: *la mort qui fera s'épanouir les fleurs de ton cerveau*).

– e commentata dai politicanti: «Il ragazzo è in fuga – dice di fuggire da sé stesso e da tutto ma è probabile che fugga soltanto da noi». Il lettore si ritrova nel 1993: il Giusto è stato assassinato e «Tra un anno si andrà alle urne. Ora bisogna rialzarsi e riprendere a giocare. Dobbiamo montare un altro giocattolo, un partito nuovo. E facce intonse, uomini nuovi per giocare con quello» – è l'èra di Bruto nuovo presidente del consiglio e delle riflessioni dell'autore sul potere in mano all'uomo: «Si può maneggiare l'idolo – il potere nudo, il desiderio – o lo si può solo fissare ossessivamente?»,

> «Non…», Bruto esita, si ricompone: è il capo. «Il paese è nelle nostre mani: abbiamo il consenso, abbiamo schivato la tempesta giudiziaria. La strada davanti è spianata». Si interrompe e riprende: «Eppure io non la vedo. Mi sfugge, mi si sottrae. Mi chiedo cosa sia, se ci sia…». E non dice altro, la faccia alla finestra.

Il lettore prosegue la lettura affascinato dalla scrittura di Zucchi, capace di fotografare e di restituire le immagini attraverso un narratore che è sempre presente nella storia e la giudica e l'amministra: lo smarrimento dell'uomo nonostante il potere nelle mani; le norme che «non tengono in mano il passo col mondo là fuori» perché «sono animali lenti mentre i fenomeni sfrecciano e mutano a una velocità appena inferiore a quella della luce, con l'elasticità propria dell'incoscienza o dell'idiozia»; le accuse della magistratura, «un legame per direttissima – un cordone mai reciso – tra la tara umana e il tunnel senza uscita, il buco nella testa di Bruto» che «ora si affossa sui cuscini di pelle nera dell'auto presidenziale, sgonfiato e arreso, sgamato»; «il ragazzo che si appresta a sostituire l'uomo nuovo che è stato Bruto» – «Nessuno ha già compiuto le sue scelte, per quanto le scelte non si compiano una volta sola – per quanto, alla fine, un animale-uomo non sceglie ma è scelto»: «L'idea si trovarsi precisamente in quello svincolo – quel buco – che provoca il senso ad apparire, gli ricorda come la stupidità – la superficie, lo schizzo, la brutalità – sia l'unica forza equilibrante»:

> Il gioco tuttavia non si ferma, non finisce. Ogni sconfinamento nell'orizzonte della Tecnica produce una dilatazione nei limiti pensati del mondo. Questa dilatazione del pensiero rappresentativo è una fuga in avanti. La fuga simbolica della forza, del desiderio, è la variabile che si vuole misurare in questo laboratorio.
>
> La logica incrementale della Tecnica nell'era moderna – questa parentesi ipertecnologica dell'evoluzione – affama l'animale-uomo. Il suo desiderio muta, cresce, si adatta alla natura dello spazio vitale e viole permearlo. Questo spazio vitale è la Rete. Nella Rete, il desiderio dell'animale-uomo è la Bomba Voyeur.

Leggere l'esordio di Zucchi dopo aver letto *La memoria dell'uguale* e *Demolition Job. Lettere all'usurpatore* è un divertente esercizio: il lettore adesso sa che il laboratorio ritornerà quando bruceremo l'archivio e le sue tavole e ne incideremo una nuova – «Non è un sogno, è la storia delle nostre misure drastiche» –, che ci sarà un altro personaggio cui non serve il nome che vorrà annegare «nel pensiero nudo», che Nessuno guarderà Occhi morti quando il buco sarà «l'angolo cieco dello specchio» – «Figlio di cagna ha sognato un buco, ma era un altro sogno e non era un buco, è il sogno di un ritmo, il sogno dello spazio che ci contiene» –, che «Niente per niente» è la continuazione di «Solo ciò che non ha storia si può definire», che se «Il paese cambia e non è cambiato» è perché «Con gli occhi di un uomo il mondo è infinitamente grossolano. Sembra statico, quando invece è in costante movimento», che Bruto sorriderà perché si riconoscerà nelle parole del primo avventore che partecipa alla stesura delle fonti secondarie – «Mi sorprendo a pormi domande a cui non oso rispondere: se è la coscienza a fare il mondo o viceversa; se il tempo è dominio del caso o viceversa (questa è forse una bestemmia, ma mi è capitato di pensarla)» –, che *La bomba voyeur* non «ha cessato di crescere» nemmeno quando Diego è arrivato all'ultima pagina e che il ragionamento sulla parola che il lettore ha letto in «Resoconto sperimentale» –«Io mi occupo della parola, della sua regione privilegiata – questa regione è una caverna, il pozzo delle meraviglie. Mi occupo del suo limite: questo limite è il divieto, è la morte, è l'impossibile. Questo limite è plastico e mobile – ma non sono io a smuoverlo: si muove» – è cominciato in una masseria in Toscana il «4 gennaio 2008 d.c.» e non è ancora terminato.

> È uno sfondamento inaudito, si dice il ragazzo, inzuppato di vino toscano. Torna l'immagine della scrittura – come una membrana, circoscrive ora l'intera traiettoria: l'abbandono e il ritorno. La

scrittura come vivisezione performativa del pensiero: come siluramento del pensiero, della sua tara, dell'idolo. Schiudendosi, il segno mostra il suo limite; mostrandolo produce uno scarto, una deviazione o differenza. Questo scarto è un luogo politico – il buco in cui si modella l'informe. È il luogo che devo infine abitare – è il luogo che sto abitando ora.

Alfredo Zucchi, *La bomba voyeur*, Rogas

ALTRI PARERI

«Gli eventi narrati riportano ai meccanismi di potere, si svilupperanno in meccanismi di comunicazione e politica, ma solo con l'ultima parte del romanzo verrà messo in scena l'intento di Alfredo Zucchi, attraverso una conclusione più teorica e visionaria, che fornisce al romanzo stesso una nuova prospettiva nel quale leggerlo. Il tutto costruito attraverso uno stile mai piatto che mostra l'ottimo lavoro compiuto dal suo autore nella stesura e nella lavorazione testuale.»
Luca Romano, «minima&moralia»

«[…] non è un romanzo e non è testo poetico, non è trattato speculativo e non è saggio, ma in qualche modo fagocita queste fisionomie possibili e cerca di rigettarle per rappresentarne i vuoti dopo averne semidigerito (e quindi interpolato tra loro) i pieni che ne costituivano le strutture.»
Luca Marinelli, «Zest – Letteratura sostenibile»

~

Eravamo rimaste in due, io e Teresa, con quattro sedie vuote e una camera per ciascuna – lei la matrimoniale –, molti libri non ancora letti e neanche un buco per aggiungerne altri.

La mattina, uno specchio a testa.

La casa continuava a essere piccola, ma si era liberato spazio pe questioni più importanti che si portavano dietro tante parole, persino urlate; e crude, violente, definitive.

Finì che ognuna cucinava per sé ciò che preferiva quando aveva voglia di mangiare. Usavamo le pentole e i tegami più piccoli, piatti scheggiati, filati, scoloriti, e bicchieri opachi, raschiati, imperfetti. Non parlavamo più.

Preferimmo il silenzio a quelle parole.

Ma anche così ci fu bisogno di altro spazio.

Il silenzio è un gas, riempie tutto.

Spaventato della fascetta che abbraccia le cento pagine di *Penultime parole* – Desiati dichiara che «Questo romanzo è un orto di letteratura, mistero e precisione» – il lettore coraggioso sorvola sulla dedica di Cristò «ai Martedì» e comincia la lettura del raccontino diviso in tre parti i cui titoli ricordano il ciclo di vita delle piante; la voce narrante in prima persona è quella di una delle due sorelle protagoniste della storia, che invecchiano nella casa in cui sono nate mentre il silenzio cala sui rapporti umani e la natura si impossessa

degli spazi di umanità che provano a resistere. L'autore utilizza ogni espediente narrativo per assicurare il clima di sospensione tra reale evidente e irreale misterioso: non attribuisce un nome a chi racconta, specifica quello dell'altra sorella, dei luoghi e di ogni confine di spazio, lascia intendere ci sia un dialogo in corso tra l'anonima e un interlocutore che passa per caso nella prima pagina del libro – «La casa era piccola – rispose» – e si ripresenta nell'ultima:

> Ma tu chi sei?
> Come sei arrivato qui?
> Perché volevi sapere della casa? – chiese.

Il tema principale del capitolo Semina è il silenzio fra le sorelle, Teresa e quella senza nome, e Cristò ripete continuamente la parola al punto che chi legge comincia a contare le frasi in cui compare: «quando sentiva che il suo silenzio aveva bisogno di altro spazio usciva», «In silenzio svuotammo gli scaffali della cucina», «facevamo fatica a spostarci con tutto quel silenzio per la casa», «Già la mattina successiva sentii il silenzio che cominciava a riprendere spazio», «la casa era comunque troppo piccola per restare in silenzio per sempre», «Il silenzio ristagna», «Questo bastava a risolvere almeno per un paio di mesi il problema del silenzio», «Poi il silenzio ricominciava a prendersi lo spazio», «Una mattina in cui il silenzio stava diventando insopportabile», «Tre parole in più, nove lettere di silenzio in meno», «Solo di notte io e il silenzio potevamo riprenderci il nostro spazio comune», «il silenzio della casa premeva sulle mie spalle», «Crepare di silenzio». Finito il censimento, il lettore prende atto di tre episodi accaduti tra una frase senza silenzio e l'altra: le sorelle seppelliscono i libri per fare spazio, Teresa ha cominciato a parlare con le piante e la vite e l'albero rosso crescendo a dismisura si sono impossessati della casa – «La vite ruppe il vaso con le radici e poi bucò il pavimento. Non era più necessario darle l'acqua, si nutriva da sola, secondo le stagioni. Anche l'arbusto rosso che Teresa aveva lasciato nell'ingresso si fece strada sotto la casa. Le mattonelle cominciarono a sollevarsi, rompersi» – e il momento della semina aggredisce chi legge con l'ennesima sfilza di frasi brevi che evidentemente l'autore ritiene utilissime al pathos elementare che la sua scrittura produce:

> Teresa invece un giorno si è stesa nell'ingresso, tra la vite e l'albero, ed è rimasta là. Aveva gli occhi aperti ma non respirava.
> Poi piano piano è sparita sotto il pavimento.
> Si è seminata.
> Ha iniziato a esistere ovunque.

Il secondo capitoletto, Fioritura, è noioso quanto il primo e continua l'inspiegabile ossessione dell'autore per il silenzio – «In certi periodi, soprattutto di notte, il silenzio con cui avevo tanto desiderato rimanere sola riempiva le stanze con la stessa forza di un tempo», «Col silenzio poggiato sulle spalle come uno scialle di lana pesante», «e lui, il silenzio, tornava da avvolgermi, per farmi addormentare» – e l'ennesimo tentativo di mettere per iscritto il connubio fra umano e natura: la sorella senza nome scava una fossa nella cucina – «Ogni tanto temevo di spostare una zolla di terra e scoprire la faccia di Teresa ancora con gli occhi aperti. O che venisse fuori un dito, un'intera mano. Ma lei, mi ripetevo, si è sciolta. È ovunque. Il suo corpo lo sto scavando con la pala, lo sto mettendo nei secchi, lo sto spargendo ovunque» –, vi si

stende all'interno e «Cominciò a crescermi intorno un'erbetta verde e sottile che profumava di linfa. Poi qua e là piante più alte, steli nervosi, quasi neri, che sbocciavano in fiori semplici e velocissimi a morire. Arrivarono farfalle, anch'esse modeste, e piccoli uccelli marroni che mi sembravano passeri». Il lettore è disperato e si chiede come sia possibile una tale concentrazione di banalità e di brutta scrittura in cinquanta pagine, ma l'autore è pronto a stupirlo: la senza nome scappa verso il paesello, comincia a vaneggiare parlando alla sorella morta –

> Mi ingozzi coi tuoi ricordi.
> Perché?
> Hai paura di morire?
> Che tutto ciò che ti riguarda svanisca nel nulla?

– il lettore non fa in tempo a proteggersi dagli a capo che ritorna lui, il protagonista indiscusso di queste pagine, il silenzio fatto uomo, con un paragrafo che potrebbe facilmente essere la cosa più brutta che leggeremo quest'anno:

> Sentii quasi una mano che mi si poggiasse sulle labbra. Un gesto che diceva: calmati. Il tocco era quello del silenzio, ma come fosse tutto concentrato in un palmo sul mio viso all'altezza della bocca.
> Però non posso giurare che fosse proprio lui.
> Senza la mia voce nelle orecchie sentii che tutto si era fermato.
> Poi la terra cominciò a tremare.

Le ultime venti pagine sono il tempo del Raccolto: la sorella morta è andata via perché disinteressata ai vivi – «Immagino che essere parte del tutto» «ti renda disgustosa la possibilità di considerare di qualche importanza l'esistenza in vita di un qualsiasi individuo animale, o vegetale. Tutto vive e muore costantemente dentro di te e con te dentro» –, la sorella viva è prigioniera dei ricordi, Cristò punisce il lettore con altre frasi brevi e con le terribili ripetizioni di concetti elementari di cui non si stanca mai – «Ero libera, pensavo. Di restare o di andarmene. Liberamente decisi di restare», «Eppure restai. Liberamente», «Anche per questo, liberamente, decisi di restare».

A lettura conclusa il lettore sa di aver letto un libro con una scrittura che non perdonerebbe nemmeno a un esordio. Spesso qualcuno chiede a quel lettore perché recensisce libri brutti quando sarebbe più pratico ignorarli e la risposta è che la lettura serve a porsi domande: quando si legge un bel libro bisogna interrogarsi su come lo scrittore sia arrivato a quella scrittura – riprendere in mano il libro precedente, guardare la punteggiatura, rileggere le frasi, confrontarle, segnare i cambiamenti e concludere che la scrittura è una dote che si possiede; quando si legge un brutto libro le domande sono più interessanti: perché quella povera virgola è stata messa fuori posto, perché quella frase zoppa non è stata abbattuta, perché la dimensione del carattere di stampa ha trasformato un raccontino in un romanzetto. Ogni tanto quel lettore sa rispondere, quando non è capace chiede al lettore più bravo.

Leggiamo per imparare.

Cristò, *Penultime parole*, Mondadori

ALTRI PARERI

«C'è […] qualcosa che Cristò sembra gestire meglio forse di chiunque altro: un vasto immaginario in equilibrio tra incanto e disincanto, che affonda in una tristezza autentica e custode di bellezza abbacinante. Si tratta di un immaginario di sottigliezze, di insetti che brulicano e lupi che ululano, di piante che oscurano la vista e notti da tregenda, ed esaltato da un lavorio di scrittura ineccepibile, di sottrazione e ritmo, levità e grazia, dalla precisione musicale e l'incanto della fiaba.»
Daniele Scalese, «Critica Letteraria»

«Cristò ci accompagna in questa storia dalle atmosfere sospese e rarefatte, una favola dalla prosa asciutta ed elegante e cionondimeno spietata: la sua scrittura, evocativa e poetica, restituisce a chi legge un mondo in cui tutto – anche le cose più assurde – è naturale, ciclico, spontaneo.»
Martina Renna, «Rivista Blam»

~

> Quell'estate risvegliammo qualcosa, e all'inizio nessuno di noi fu in grado di sostenerne lo sguardo, di misurarsi con quello che scorgevamo nelle ombre. Era più antico di noi, più profondo. Ora scrutava nelle budella, separava carne e nervi; ora veniva in nostro soccorso, docile e seducente. Sembrava guidarci, un sentiero che si dipanava davanti al viaggiatore smarrito, scuotendoci per ricondurci alla vita.
>
> Pareva sussurrare: voi, che siete ancora vivi, vivete.

In *Amarsi in una casa infestata* un ragazzo affascinato sin da bambino da «tutto ciò che era impronunciabile, riservato al mondo impenetrabile degli adulti» – «Invitavo gli amici di scuola, e guardavamo gli horror al televisore del salotto», «Facevamo giochi malvagi, mettevamo in atto rituali presi da Internet per evocare gli spiriti con tavole ouija improvvisate, oppure compivamo esercizi fallimentari di rabdomanzia» – si ritrova a vivere in una casa infestata da fantasmi a Bologna. Matteo Cardillo lascia senza nome il protagonista del suo esordio e dettaglia quelli di tutti gli altri: i coinquilini Johann e Samira, l'amica Gloria, il vicino di casa chiacchierone Janez e sua moglie Ajda, la contessa di Serracapromonte, le sorelle Morelli, proprietarie della casa.

Le apparizioni dei fantasmi sono numerose già nelle prime pagine e l'autore è sufficientemente bravo a trovare l'equilibrio fra l'interno e l'esterno della casa – «Tentavo di ritrovare tra me e Bologna quel dialogo che sentivo stantio, interrotto e complicato da anni di ricordi, come in ogni matrimonio stanco. Ero arrivato pieno di sogni e di speranze, e adesso girovagavo pieno di paure e di angosce, cercando nel silenzio delle tre di notte la soluzione alle mie crisi» – e a non anticipare dettagli che rovinerebbero l'atmosfera della storia – il lettore che ha già letto il libro gli restituisce la cortesia e si impegna qui a non svelare particolari –:

> Si trattò di piccole cose, all'inizio. Oggetti che si muovono da soli, bicchieri che prima sono fermi per terra e poi, improvvisamente, iniziano a rotolare, come se qualcuno te li stesse passando. Poi

stivali spinti giù dalle assi della scarpiera, ante dell'armadio che si aprono, maniglie che girano. E i fenomeni più intensi e inquietanti, come la faccenda dei capelli di Samira, non tardarono ad arrivare.

Decentemente riuscito è anche l'innesto della storia degli amori su quella principale; smielato a dismisura è invece il tema degli addii, che Cardillo carica di fastidioso romanticismo spicciolo:

> Se solo un letto fosse stato il mondo, e tutt'intorno un mare enorme e nebbioso e calmo, sul quale scivolare inesorabili, restando sotto le coperte. Ci saremmo amati di nuovo in quei momenti. Avremmo di nuovo litigato come ai vecchi tempi. Avremmo di nuovo passeggiato per le strade del centro, e lui avrebbe di nuovo atteso spazientito che io scegliessi un libro. Ci saremmo di nuovo baciati con affetto come facevamo un tempo, sulle spalle, sulle clavicole, dicendoci ti amo, rispondendoci ti amo anch'io, perché in quello spazio fuori dal tempo, quel luogo della notte, nel tempo dei morti, tutto vale e tutto esiste ancora e non esiste più, e così anche i noi due di una volta. E poi improvvisamente qualcosa sarebbe cambiato, un giorno. Ci saremmo poi salutati un'ultima volta di persona, senza sapere che era l'ultima volta, dicendoci qualcosa senza importanza: ti chiamo quando arrivo in aeroporto, e poi saremmo spariti l'uno dalla vista dell'altro come presenza organica, di carne e pensieri, lì davanti a noi, e ci saremmo trasformati in ricordi, in storie da raccontare.
>
> Anche noi fantasmi, materia astratta.

Alla fine della lettura il lettore ha apprezzato il tentativo di Cardillo, che è però parzialmente riuscito: la storia resta acerba e si poggia su più di un cliché già visto in televisione e letto altrove; l'autore non riesce a conferire il giusto ritmo alla sua scrittura che rimane impigliata in un colloquiale dal tono tardoadolescenziale e in una punteggiatura che troppo spesso frena la frase quando dovrebbe velocizzarla per garantire la suspense che il lettore si aspetta; si dovrebbe approfondire l'ossessione dell'esordiente – o dell'editor – per le virgole e in particolare per quelle prima della e. Magari nel prossimo libro incantato, chissà.

> Forse l'aria della casa infestata era un archivio invisibile in cui era rimasta traccia delle vite trascorse che si mescolavano alle nostre, ed è così che abbiamo vissuto il deterioramento del nostro amore, e il peso degli amori di tutti: cercando di ascoltare le nostre voci per ricordarci chi tra noi fosse vivo, e chi no.
>
> Ora so che i morti vogliono le stesse cose che vogliamo noi.
>
> I morti vogliono essere visti.

Matteo Cardillo, *Amarsi in una casa infestata*, Mercurio

ALTRI PARERI

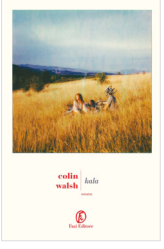
«Matteo Cardillo è un autore elettrico che intreccia spot letterari e cannibali con atmosfere queer e oniriche. Nella sua scrittura ritroviamo i segni del cinema di Alejandro González Iñárritu e la lezione di un maestro come Dino Buzzati. Un mix stravagante che convince e ci fa dire che la strada verso la rottura dei soliti schemi è luminosa e ben spianata.»
Alessandra Minervini, «la Repubblica – Bari»

«[…] Cardillo pare servirsi degli esseri umani del romanzo per raccontare la creatura che più gli interessa: la casa. Infatti le descrizioni sono le parti meglio riuscite. […] *Amarsi in una casa infestata* è il racconto di una storia che sospende il tempo – finanche quello dell'intera città –sul baratro delle vite che perdono le proprie coordinate, che cambiano strade, si aprono in nuovi capitoli.»
Nadeesha Uyangoda, «Internazionale»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Kala Lanann è bella, irrequieta, un'adolescente che fa esperimenti con la sua personalità – per lei il «silenzio non vuol dire pace» perché è «nel silenzio che escono i mostri». Vive con la nonna a Kinlough, cittadina irlandese di mentalità angusta, e nell'estate del 2003 sparisce. Quindici anni dopo, tre dei suoi più cari amici che hanno preso strade diverse ma sono «congelati in una specie di eterna adolescenza» si riuniscono proprio nei giorni in cui vengono ritrovati dei resti umani nel lugubre bosco locale. Ecco che scattano le nuove indagini e il thriller è servito. La rivelazione però non spiazza – prima spia sul colpevole: «"Ma i Lanann…" disse papà. "Non sono una famiglia perbene"», p. 134 (su 453) – e lo stile è un po' a corto di spontaneità.
Celebrato in patria, accostato a *Dio di illusioni* (mmm), *Kala* è il fiacco ribaltamento di *Adolescence* – sono gli adulti a essere opachi, indecifrabili, «adoratori del diavolo» –; forse è questa l'intuizione che giustifica la lettura.



Colin Walsh
Kala
Fazi
traduzione di Stefano Tummolini

Henry David Thoreau non è solo *Walden*, non è solo quei due anni di prolungata adolescenza in gita giornaliera al laghetto per poi tornare a casa da mammà, a pochi chilometri. Nel 1842 muore di tetano il fratello John con cui aveva costruito una casupola sul Flint's Pond: quell'agonia fu la sua: «premeva il proprio corpo contro quello del fratello, […] avrebbe voluto che un po' della sua salute si trasferisse nel corpo dell'altro». Qualche tempo dopo una bambina che era stata sua allieva bussa alla porta e gli dona «un fringuello color porpora. […] *So che vostro fratello è morto. Ho pensato che vi facesse piacere avere l'uccellino*».
La famosa casetta (*cabin*) sul Walden Pond la mette su nella primavera del 1845, modificando una baracca che alcuni operai irlandesi usavano come riparo durante la costruzione della ferrovia. Il 4 luglio si trasferisce lì con l'intento di lavorare al libro che aveva concepito con John, e le letture, i dialoghi con gli animali, le coltivazioni e l'osservazione della natura non sono altro che una prosecuzione dei loro giochi.

Helen Humphreys
Il fiume d'erba
Playground
traduzione di Andrea Bortoloni