

retabloid

ottobre 2025

Il racconto · Virginia Dal Porto · *Leo è buono buono*

Gli Atomi vincitori della call 21 · Antonio Avallone · Alessia Peca · Eleonora Quintavalli

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
ottobre 2025
«Il male esiste, onorevoli convenuti.»
László Krasznahorkai

Il copyright del racconto, degli Atomi, 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

Il racconto

Virginia Dal Porto, *Leo è buono buono* 5

Gli Atomi della call #21 – Sotto la lingua

Antonio Avallone, *Pucundria* 11

Alessia Peca, *Litio* 12

Eleonora Quintavalle, *Lingua madre* 13

Gli articoli

La pioniera che amava e capì gli scimpanzé
Telmo Pievani, «Corriere della Sera», 2 ottobre 2025 15

«L'estremismo ci sta rubando le parole.»
Sara Scarafia, «la Repubblica», 3 ottobre 2025 17

Ascesa e caduta dell'imperialismo dei libri in inglese
Vincenzo Latronico, «Internazionale», 3 ottobre 2025 19

«Tradurre è procedere senza mai uscire dalla carreggiata.»
Eleonora Bellentani, «minima&moralia», 8 ottobre 2025 23

La fanfiction è più antica di quanto crediamo
Bianca Giacobone, «Lucy. Sulla cultura», 8 ottobre 2025 29

De Kerangal, la voce di una memoria
Laura Marzi, «il manifesto», 9 ottobre 2025 33

Krasznahorkai, voce dal buio
Vanni Santoni, «Corriere della Sera», 10 ottobre 2025 35

# «Una volta che sei dentro non puoi uscirne, per non perderti.»	
Ida Bozzi, «Corriere della Sera», 10 ottobre 2025	37
# <i>Lo sguardo del poeta: vedere boschi negli elettrodomestici</i>	
Valerio Magrelli, «Domani», 13 ottobre 2025	38
# «Abbiamo bisogno di un altro Zivago.»	
Dario Olivero, «la Repubblica», 14 ottobre 2025	40
# <i>Francoforte, tra libri, riflettori e conflitti</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 15 ottobre 2025	43
# <i>Editoria italiana, flessione senza misure di sostegno</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 16 ottobre 2025	44
# <i>Il secolo di Luciano Berio</i>	
Giorgio Pestelli, «Alias», 19 ottobre 2025	46
# «Il mondo che verrà è una fiaba nera.»	
Wlodek Goldkorn, «la Repubblica», 21 ottobre 2025	49
# <i>Perché siamo tutti in pericolo</i>	
Alfonso Berardinelli, «il venerdì», 24 ottobre 2025	51
# <i>Il freddo del cuore nel freddo inglese</i>	
Marco Bruna, «la Lettura», 26 ottobre 2025	53
# Dalla prefazione a <i>I racconti</i> di Franz Kafka	
Daria Biagi, @einaudieditore, 29 ottobre 2025	55
Esordiarlo/confermarlo	
a cura di Lavinia Bleve	57
Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	67

Virginia Dal Porto

Leo è buono buono



a Lia

Leo è buono buono è l'ultima cosa che ha detto mia nonna prima di morire. Se ne stava in camera sua, nel letto d'ospedale che mio padre aveva rimediato non so come da un amico – era un periodo dove nessuno aveva soldi. Da almeno una settimana mia nonna non riusciva a dire più di qualche parola ma continuava a certificare la bontà del suo cane, un incrocio tra un corso e un pastore di sessanta chili. Mentre l'infermiera la infilzava con siringhe di palliativi, io tenevo Leo per il collare. Ringhiava cattivo, ma non aggrediva mai, e quando mi aggrappavo al collare mi sentivo fiera e complice di quel teatrino. Poi l'infermiera mi fece cenno di andare fuori con lei e mi disse che mia nonna non sarebbe sopravvissuta alla notte. Casi del genere ne aveva già visti parecchi e sapeva riconoscere l'arrivo della fine. Aveva un tono pratico, velato di una pietà che però mi sembrava di circostanza. La morte di un'ottantenne non ha bisogno di particolari

lacrime e una trentenne a cui muore la nonna non ha bisogno di particolare compassione. Quando l'infermiera iniziò a farneticare su Dio, Gesù e l'aldilà rientrai, lasciandola con una frase a metà sul Paradiso.

Mia nonna dormiva, mentre Leo aveva appoggiato il muso sul letto e la fissava come a volerla risucchiare. Presi la sedia e mi misi accanto a lui. Lei non si svegliò più.

Portare fuori il corpo di mia nonna era impossibile: Leo non lo avrebbe permesso. Quindi aspettai, stranamente lucida, sul muretto di Balani – la corte di casa. Quando vidi l'agenzia funebre arrivare, mi misi alla guida della Punto scassata di mia nonna e aprii la porta del passeggero. Leo abbaiò contento ed entrò. Adorava essere portato in macchina, era uno di quei giochi che faceva con mia nonna. Lei metteva in moto la sua Punto scassata solo per Leo e poi giravano per San Ginese – il paesino dov'è Balani – senza andare da nessuna parte. Mia nonna, piccola piccola, che ruotava a fatica il volante; il suo Leo, troppo grosso per quella macchina, che si divertiva ad abbaiare ai ciclisti – un'immagine che, anche se non ho mai visto, è diventata ricordo per qualche scherzo della memoria.

Feci un giro di San Ginese. Mi dissero di stare fuori almeno mezz'ora, il tempo per trasportare mia nonna al pianoterra, inchiodare la bara e metterla sul carro. Pensai che la morte trasforma le persone in cose. Leo mi leccava, poi metteva il suo enorme muso fuori dal finestrino. Mentre azzannava il vento, l'aria gli sferzava il morso aprendolo in un sorriso grottesco. Quando passammo accanto a un ciclista e lui abbaiò contento mi arresi. Mi dovetti fermare a lato di un campo di grano, scossa dai singhiozzi. Leo mi consolò, mettendomi la sua zampona sulla spalla. A quel punto aprii la portiera e vomitai. Lo stavo tradendo, costringendolo a una gioia fuori luogo in quel giorno di lutto.

Quando presi la discesa per entrare a Balani i tizi dell'agenzia funebre mi mostrarono i loro pollicioni alzati, come a dire che la missione era riuscita.

Parcheggiai la macchina e Leo scese per entrare in casa. Lo chiusi dentro: al funerale non poteva venire. Mia nonna non lo aveva abituato al guinzaglio, né a stare in mezzo alla gente. Erano stati confinati solo lui e lei, per tutto quel tempo, a Balani. I tizi entrarono nel carro funebre e mi dissero che potevo seguirli fino alla chiesa. Io gli feci cenno di avviarsi.

Mi misi sugli scalini davanti alla porta chiusa e sentii Leo che entrava e usciva dalle stanze, che saliva e scendeva le scale. Poi iniziò a guaire. Leo si aggirava in un silenzio che Balani non aveva mai sentito. Poi smise e, quando mi alzai per andare alla macchina, vidi che aveva appoggiato le zampe sul davanzale e mi fissava dalla finestra. Mi fissava e basta. Erano in due a dirmi che li avevo delusi perché avevo fatto a entrambi un torto imperdonabile.

Dopo il funerale mio padre propose di dare via Leo e allora capii che mi sarei dovuta trasferire a Balani, perché Leo non poteva venire nel nostro appartamento. Quello che mi sembrò un ulteriore castigo si rivelò invece una salvezza. A Balani, con Leo, stavo bene. Mi prendevo cura del giardino, facendo attenzione ai fiori che mia nonna aveva tanto amato, potai le ortensie e le guardai piena di orgoglio quando ad aprile sbocciarono fiere. Avevo imparato a usare il frullino, con il quale tagliavo l'erba davanti casa e nel giardino accanto al passo che portava nei campi. Facevo il pane col forno a legna. Urlavo a Leo di lasciare stare la tortora che veniva a bere nel

lavatoio davanti alla cascina, come faceva mia nonna. Mettevo in pratica tutto quello che lei mi aveva insegnato anche se continuava a ripetermi che ero cittadina e che sprecava solo il fiato a farmi vedere come liberarmi da un nido di vespe.

Abitavo quella casa che mia nonna abitava da sola da quando era morto mio nonno dieci anni prima. Con Leo, che era arrivato da cinque anni. La mia vita a Balani, però, non mi sembrava sempre giusta, meritata. Avevo l'assurda paura che mio padre, mia madre e mia zia arrivassero al cancello della corte e mi urlassero Impostora! Mi pareva di aver preso il posto di mia nonna, che Leo mi avesse scambiato per lei, e allora ogni tanto ci parlavo e gli dicevo Io non sono Lia, ricordatelo, sono Elena. Mi pareva, così, di pulirmi dalla colpa di essermi accaparrata un amore incondizionato

Ogni tanto io e Leo scendevamo nei campi. Facevamo lunghe passeggiate, Leo mi camminava davanti e poi tornava indietro, per poi schizzare di nuovo in avanti. Era piacevole, ma capitava che mi sedessi per terra e scrollassi lo schermo del cellulare per allontanarmi da quello che avevo di fronte. I campi erano trascurati: rovi alti due metri si estendevano per i tre ettari di terreno, nascondendo quello che fino a dieci anni prima era un bell'orto pieno di verdure e legumi. Il capanno delle galline e dei conigli era assediato dai rovi. Anche la casa non stava bene – gli infissi erano vecchi, un ladro li avrebbe aperti con una spinta – ma erano i campi il vero disastro. Mi avevano detto che se volevo stare a Balani avrei dovuto risolvere quell'assedio prima dell'estate, che avrebbe potuto prendere fuoco e magari sarei stata accusata di incendio colposo. Era maggio e non potevo più ignorare la questione. Credevo di poterci riuscire da sola. Chiesi consiglio e mi dissero che avrei dovuto mettere le lame al frullino e che sarebbe stato un lavoro lungo e inutile – senza trinciastocchi non avrei estirpato le radici. Ci provai comunque, ma in una giornata ero avanzata di poco.

Dovevo trovare dei soldi, ma ero una disoccupata senza disoccupazione e i miei non potevano più aiutarmi. Poi, in una di quelle passeggiate, mentre scendevo nella bacheca Facebook, mi apparve un annuncio di un forno in vendita e pensai per la prima volta alle potenzialità di Marketplace.

Marketplace sembrava un luogo rassicurante. Non aveva le grafiche sospette e pixelate di Subito e eBay e non esibiva la distanza di Vinted perché era un luogo digitale, sì, ma umano, dove la gente si incontrava davvero. Avrei visto le facce delle persone a cui stavo per consegnare i correlativi oggettivi della mia infanzia, e questo me lo faceva apparire meno penoso. In cascina c'erano un paio di biciclette per adulti, tre da bambini appartenute prima a me e poi alle mie cugine, e sotto un telo di plastica trovai una betoniera. Secondo i miei calcoli, avrei dovuto ricavarci più di mille e cento euro, una piccola fortuna, ma alla fine guadagnai cinquecentotrentasette euro e, mentre confrontavo i vari prezzi, capii che non avevo la minima idea di quanto potessero costare i lavori della terra. Andai da un'agraria in fondo alla via di Balani e Roberto, il proprietario, mi chiese quattromila euro. Chiamai ogni impresa agricola di San Ginese, ma le risposte erano più o meno le stesse: per quella situazione – la conoscevano tutti la situazione di Balani – era impossibile scendere sotto i tremila euro. Chiesi a chiunque in paese di spargere la voce e fu così che, dal niente, un giorno in cui stavo fotografando a malincuore il frullino, vidi entrare Gino nella corte.

Era un contadino di settant'anni, con abiti da caccia e uno sguardo serio. Non era spaventato da Leo, che gli era corso incontro abbaiando minaccioso. Gino lo liquidò con un paio di pesanti pacche sul dorso e mi disse che era un amico di mio nonno, che aveva visto Balani quando era veramente Balani e che, per la nipote del suo amico, avrebbe fatto il lavoro a duemila euro: mille prima di iniziare e mille dopo. Quando guardai la faccia raggrinzita di Gino, tagliata a metà dall'ombra della visiera del cappello verde, sentii che l'aveva mandato mia nonna. Mi disse di chiamarlo quando avessi avuto i soldi e di sbrigarmi: la stagione degli incendi era alle porte e quel lavoro, ad agosto, non si poteva fare. Fu una specie di segnale ed ebbi la consapevolezza che non potevo salvare Balani senza sacrificare tutto il sacrificabile.

Arrivò quindi la metà di giugno e la casa mostrava la desolazione di un negozio razziato da una svendita. Non c'era più il televisore, la poltrona dove mia nonna si sedeva per fare le parole crociate, i grandi vasi di terracotta, tutti gli attrezzi di mio nonno, i tini. Davo via le cose a poco prezzo, presa dalla fretta e dalla paura di farmi sfuggire gli acquirenti interessati. Arrivai a millecinquecentoventiquattro euro e lì fui costretta a saccheggiare perfino l'armadio di mia nonna. Il suo odore mi inondò così violentemente che sulle prime chiusi le ante. Poi le riaprii e tirai fuori i vestiti per fare le foto. Mentre fotografavo la pelliccia – l'unico capo di valore che aveva – sentii Leo alle mie spalle. Per un po' lo ignorai, ma poi mi voltai e, di nuovo, vidi quegli occhi delusi.

Vendetti tutto per settanta euro e Leo non dormì con me per qualche sera. Poteva pure odiarmi, ma io lo stavo facendo per noi.

Ero a sedere sul muretto quando arrivò il pagamento per i vestiti di mia nonna e decisi che quel giorno non ci avrei pensato. Avevo bisogno di una pausa, di una vera pausa da tutto quel marasma di responsabilità. Presi la macchina e la parcheggiai fuori dalle mura di Lucca. Raggiunsi piazza Napoleone a piedi – quasi mi ero dimenticata che fuori Balani e San Ginese c'era un mondo che continuava a girare e mi scaldava il pensiero che, magari, anche quelle persone avevano problemi simili ai miei. Entrai a Rosmarino, dove avevo prenotato un menu degustazione da cinque portate. Costava novanta euro con i vini abbinati inclusi. La situazione mia e di Leo non sarebbe cambiata per cento euro e decisi che quei soldi me li sarei mangiati e bevuti. In qualche modo avrei trovato una soluzione dopo e comunque non era il momento di pensarci. Mi sedetti a uno di quei tavoli dalle tovaglie bianchissime. Non era solo il cibo e il vino, pure le parole erano riempitive: quenelle, mantecatura, bouillabaisse, poché, acetosella, fermentazione.

Tornai a casa felice.

Il giorno dopo mi raccontai che un pranzo fuori a quel ristorante di pesce che avevo sempre voluto provare – quello sulla via dell'autostrada di Lucca – non avrebbe cambiato la situazione mia e di Leo. E dopo aver pagato il pranzo, di certo non avrebbe fatto una così grande differenza andare a bermi un'ultima cosa al bar e, incontrando vecchi amici della scuola, cosa poteva cambiare se gli offrivò un giro di amari? È a quel punto che iniziai a spendere. Per sentirmi meno egoista gli compravo giochi e croccantini lussuosi, ma lui non ci faceva caso. Pretendeva solo la mia compagnia e ogni tanto un giro in macchina. Gli bastavo io, come poco tempo prima gli era bastata mia nonna.

Ogni giorno di quelle tre settimane mi svegliavo e contavo quanto mi restava. Mi ripromettevo di non spendere più, di cercare lavoro, ma non quelle promesse venivano infranta all'ora dell'aperitivo. Mi arrivò una chiamata di Gino e gli attaccai in faccia quando mi disse che agosto era alle porte e ci dovevamo sbrigare. Non volevo che l'uomo mandato da mia nonna si accorgesse dei miei peccati.

Una sera tornai ubriaca dopo aver offerto a tutto il bar. Parcheggiai nella corte e non scesi dalla macchina. Leo girava intorno alla Punto scassata abbaiano. Gli aprii lo sportello del passeggero e lui salì e mi leccò la faccia.

Dobbiamo parlare, gli feci.

Lui mi guardò.

Con stasera ho speso più della metà dei soldi, posso provare a chiedere qualcosa ai miei, ma non basterà per i campi.

Lui continuava a guardarmi e, nel vedermi piangere, mi rimise la zampona sulla spalla. Nei suoi occhi nerissimi vidi la faccia di mia nonna. La faccia di mia nonna mentre mi consolava e mi diceva che sì, magari avevo sbagliato, ma che la disperazione non sarebbe servita a niente. Stai tranquilla, cocca, mi diceva, non è nulla, si risolve. Leo levò la zampa e continuò a guardarmi col respiro affannoso e la lingua di fuori. Hai ragione, si risolve, dissi; gli accarezzai la testa e andammo a letto.

E quella notte, come ogni notte di quelle settimane, sognai Balani inghiottita dai rovi e divorata dalle fiamme; sentii i guaiti di Leo – guaiti troppo simili a quelli del giorno del funerale – mentre moriva bruciato, vidi mia nonna che mi diceva di pensare alla casa e a Leo e mi ricordava che lei aveva chiesto solo questo prima di morire. E anche se non me l'aveva davvero chiesto io lo sapevo che era la verità. Mi svegliavo nauseata dalle colpe e dalle sbornie, ma la cosa peggiore era che Leo continuava a scambiarmi per mia nonna e ad amarmi anche se stavo mandando tutto in rovina. Chiedeva solo di essere portato ogni tanto nella Punto scassata e, quando si stancava di giocare, passava con fatica dal sedile del passeggero a quelli dietro e si sdraiava, occupando tutto lo spazio, per poi addormentarsi.

Presi la decisione durante uno di quei giri – un altro dei miei vili tradimenti.

Gino non fu facile da convincere, ma credo che a quel punto provasse pena per me. Comunque non m'importava: mancavano dieci giorni alla stagione degli incendi e quei rovi andavano levati. Arrivò di mattina, faceva già caldo. Io lo aspettavo sul muretto, all'ombra. Avevo chiuso Leo in casa per la vergogna, ma lui, con le zampe sul davanzale, assisteva dalla finestra.

È questa, feci a Gino indicando la Punto scassata.

Lui neanche mi guardò. Sì, lo so.

Il suo tono era di rimprovero, ma avevo fretta di concludere prima di rendermi conto cos'ero disposta a fare per rimediare ai miei peccati. Allora facciamo cinquecento più la macchina?

E dopo il lavoro altri cinquecento.

Va bene, feci io.

Toccai la Punto scassata e capii che non ci sarebbe stato perdono. Mi allontanai e, appena Gino si avvicinò alla Punto, Leo iniziò ad agitarsi più del solito. Abbaiva, ma non come faceva ai ciclisti e neppure come aveva fatto all'infermiera dei palliativi. Non c'era traccia di

ammonimento, era una bestialità che non avevo mai visto. Gino mi guardò. Che ha il cane? e io gli dissi Fa scena, Leo è buono buono. Ma quando Gino mise in moto la Punto scassata per sentire il motore Leo balzò sul davanzale e sbatté le sue zampe sugli infissi. Dopo qualche tentativo gli infissi cedettero e la finestra si spalancò. In una frazione di secondo Leo si avventò su Gino e gli morse la spalla. Gino franava sotto la furia di Leo, mentre il viso gli si apriva in un'espressione sorpresa più che impaurita. Io rimasi imbambolata un altro po'. Poi urlai Leo, Leo! e cercai di prenderlo per il collare, ma lui non si spostava di un centimetro e allora ci misi tutto il mio peso, mi aggrappai al collare e buttai indietro il corpo. Fu in quel momento che Leo si voltò verso di me e mi morse il braccio. Lanciai un urlo mentre sentivo i denti del cane che amavo e che mi amava affondarmi nella carne, per poi mollarmi e mettere in fuga Gino. Leo mi guardò. Nei suoi occhi vidi che lei non c'era più e che, forse, non c'era mai stata.

Mi alzai e spensi il motore. Leo fece un giro nel giardino, poi si fermò per grattarsi l'orecchio con la zampona posteriore.

Mi misi a sedere sugli scalini della porta, il braccio mi pulsava. Leo arrivò accanto a me e mi posò il muso sulle gambe. Sentivo la sua stanchezza, come lui sentiva la mia. In quel momento la tortora planò in volo per bere al lavatoio. Leo la guardò passivo e anche io. Poi la tortora se ne andò e io e Leo rimanemmo di nuovo soli.

Virginia Dal Porto si laurea in Giurisprudenza, ma poi decide di scrivere e va alla Scuola Holden. Ora fa la lettrice per Rizzoli, Grandi & Associati e Walkabout Literary Agency. È nella direzione editoriale della rivista «Interiorume» e ha finito il suo primo romanzo. Forse, ha iniziato a scrivere il secondo.

Antonio Avallone

Pucundria

Quando mi sveglio a Napoli, la luce non è luce è 'n'unghia, graffia e scava le palpebre, la lingua si azzecca al palato come un francobollo vecchio, mormora mammà ma non c'è mammà, solo il soffitto che tossisce polvere e santi. Fuori: la strada è un imbroglio di semafori e iastemme, ma so farmi spazio contro corrente. Su non è così. Su la gente non ti vede. Ti lascia scivolare via. Nessuno allucca, manco le macchine. Tieni spazio pure se non lo vuoi.

È la prima volta che sto a Napoli senza mammà. Mi aveva detto che devo stare senza pensiero perché il funerale se lo era già pagato lei. È sempre stata attenta coi soldi. L'ha passato pure a me, che mi chiamava Friariellù perché da uaglione, per risparmiare, ho strappato delle mimose dal campo di don Totore e quando gliele ho portate si è messa a ridere. E come rideva: «Cheste nun so' mimose, scè» mi ha detto, «so' friariell'». Io non lo sapevo che i fiori dei friarielli sono precisi precisi alle mimose. Allora ha preso a chiamarmi Friariellù perché ero amaro ma buono.

Pure dopo che me ne sono scappato su, che mi chiedeva di tornare a salutarla, pure là mi chiamava Friariellù, diceva che ero amaro perché non tornavo mai, ma giù non ci stava un campo per me. E mi diceva sempre le stesse cose, l'amianto, zia Titì, l'amministratore, e mi mettevo scuorno e mi saliva la pucundria quando diceva queste cose, che io volevo salutarla ma non potevo.

Mo' assorbo, mollica del pane che piglia il sapore dal ragù quando pappulea lento nella pentola. Ascolto tutto, l'amianto sul tetto che pare che respira, che aspetta, zia Titì che sape cucire pure il cielo, l'amministratore che chiagne e fotte, ma fotte solo noi.

E io niente, zitto con le mani ferme, gli occhi fissi come da criatur', quando mi sdraiavo sotto la tavola e ascoltavo il mondo che era storia inventata, e lei lo capiva, che l'ascoltavo. Non c'erano giochi o compiti o lavoro, su e giù, il tempo. Solo io e lei, e la sua voce che faceva il giro della stanza come 'na culla rotta, e poi, piano, mi diceva: «Comm' si doce, Friariellù».

Antonio Avallone nasce nel 1998 a Napoli, ma vive tra Modena e Bologna. Ha una laurea in Lingue e letterature straniere, è un giornalista pubblicista e editor. Accumula libri sugli scaffali della sua libreria e ne legge una piccola parte. Sogna di scriverne uno che riesca ad apprezzare.

Alessia Peca

Litio

Nell'economia del corpo lo spazio sotto la lingua è insignificante, soprattutto da quando i piercing al frenulo non vanno più di moda. È umido, pieno di batteri, disgustoso. Per quelle come me, invece, è un posto sacro in cui si compie almeno una volta al giorno una specie di rituale. L'ho scoperto su Tumblr, dopo un interminabile dribbling di schermate che vogliono farti credere che almeno il computer si preoccupa di come stai.

Tutto bene?

Se qualcuno che conoscete soffre di depressione, disordini alimentari, autolesionismo o pensieri suicidi, consultate la nostra pagina delle [Risorse per Consulenza e Prevenzione](#) per cercare aiuto.

Resto per una manciata di secondi a scervellarmi sulla singola stringa di codice che spinge il computer a fingere di preoccuparsi per me, ma passo oltre prima di darmi una risposta perché mi interessa solo il rituale. Tieni la pasticca sotto la lingua per abbastanza tempo da fargli credere che tu l'abbia ingoiata. Fai diventare lo spazio umido e angusto sotto la lingua l'equivalente in carne e saliva della scatola del gatto di Schrödinger: la pasticca c'è e non c'è. C'è una realtà in cui la sputi e i tuoi pensieri si affollano sregolati e caotici, così tanto da farti rischiare di crepare quindici volte al giorno per mera avventatezza. Ce n'è un'altra in cui la ingoi: non sei sopraffatta dai tuoi pensieri incasinati, non rischi di morire ma il mondo diventa opaco. E poi c'è la realtà perfetta, quella generata dal rituale: la pasticca resta nascosta sotto la lingua e i due scenari si fondono. Non c'è caos ma è ancora tutto nitido e luminoso.

01010110 01100001 00100000 01110100 01110101 01110100 01110100 01101111
00100000 01100010 01100101 01101110 01100101

A quel punto provo a dire all'algoritmo che va davvero tutto bene, ma non credo che mi capisca davvero: «Forse stavi cercando cheat per *The Sims 4*?» è l'unica risposta che riesco a ottenere.

Alessia Peca è nata a Napoli, ha passato vent'anni in provincia di Benevento e oggi vive a Copenaghen, fa un lavoro noioso per pagare le bollette e legge le sue poesie scritte in inglese negli spazi underground. Le piacciono il post-punk e le mistiche cattoliche medioevali. Ha pubblicato su diverse webzine e sta scrivendo il suo primo romanzo.

Eleonora Quintavalle

Lingua madre

Avevo un backup sotto la lingua: zipcriptato, semiorganico, installato male.

Me l'aveva dato una tizia con le pupille a stella e l'accento veneto-messicano. Ha detto: «Quando lo senti bippare, non parlare. Sputa», ma io parlo sempre troppo.

Quel giorno ero in fila al Ministero del Linguaggio Abusivo e una guardia mi chiede se ho con me armi, sintagmi pericolosi o ideofonie. Dico: «Solo un paio di metafore borderline».

Mi perquisisce la glottide, trova il backup. «Che cos'è?»

«È solo un ricordo impiantato. Una roba poetica.»

«Lei sa che è vietato portare poesia orale in luoghi pubblici?»

Mi fanno ingoiare una caramella ed ecco un bug che scaverà nella mia mandibola per tre giorni.

La tizia con l'accento sparisce dalla circolazione. Giorni dopo, la rivedo su un manifesto della Nuova Chiesa del Lessico Sciolto. Lo slogan dice: **CREDO NELLA RIVOLUZIONE FONEMICA. LEGGI SOTTO LA LINGUA.** Io leggo.

C'è una frase incisa con lo sputo: «Se non riesci a dire la verità, almeno falla detonare».

Da allora ogni volta che dico qualcosa di stupido, parte un'eco.

Io: «Tutto bene».

Sotto: «Hai pianto ascoltando pubblicità di pannolini».

Io: «È solo un flirt».

Sotto: «Hai già scelto i nomi dei figli».

Il backup sotto la lingua non si può più rimuovere, l'unico modo è usarlo.

Così ho cominciato a parlare come mi viene: infralingua, gargarismi emotivi, frasi in capslock affettivo.

Oggi, a un controllo di frontiera, ho sputato una poesia, così mi hanno concesso l'asilo politico in una lingua inventata.

Qui si vive bene: la grammatica è open source, la sintassi negoziabile.

Qui ogni bug sa diventare canto.

Eleonora Quintavalle è autrice e traduttrice letteraria. Ha scritto un romanzo ambientato in un futuro prossimo, tra intelligenze artificiali, meccanica quantistica e un mondo ormai fuori controllo. Lavora sul linguaggio come spazio di tensione e libertà. Pubblica anche racconti cyberpunk su Substack con lo pseudonimo nanami_flamingo.

Telmo Pievani

La pioniera che amava e capì gli scimpanzé

«Corriere della Sera», 2 ottobre 2025

Un ricordo di Jane Goodall, l'etologa e attivista ambientalista britannica che ha contribuito a cambiare la visione del regno animale

Ci ha lasciato la regina della primatologia, una scienziata innamorata della natura come madre della diversità e maestra di convivenza. Aveva cominciato in Kenya incontrando Louis e Mary Leakey, i cacciatori di fossili umani che hanno posto le basi per la ricostruzione paleontologica del nostro albero genealogico e delle molte ramificazioni africane del genere Homo.

L'avevano mandata in Tanzania nei primi anni Sessanta, nel parco nazionale del Gombe Stream, all'epoca una riserva, per studiare il comportamento degli scimpanzé nel loro ambiente, e non in un giardino zoologico. La domanda di ricerca era pionieristica e darwiniana: comprendere i nostri cugini più stretti, con i quali condividiamo un antenato comune vissuto in Africa intorno a sei milioni di anni fa, per cogliere analogie e differenze.

Quella donna bellissima e tenace, in mezzo a una comunità scientifica tutta maschile, iniziò una ricerca sul campo, fatta di lunghe e attente osservazioni, che ben presto la porterà a immergersi in un mondo sociale alternativo al nostro, e a disinteressarsi francamente dei tentativi di garantire all'animale umano un'eccezionalità. Chiamò per nome i suoi scimpanzé e seppe coglierne le personalità individuali, un'idea oggi patrimonio di tutti e ben presente nella letteratura scientifica, ma a quel tempo pressoché eretica.

Si fece accogliere dagli scimpanzé, che impararono a tollerare la sua presenza discreta.

Con la pazienza certosina della naturalista, vide e registrò scene memorabili, che cambiarono per sempre la nostra immagine degli scimpanzé. Ne vide alcuni selezionare con attenzione alcuni ramoscelli, liberarli dalle foglie e usarli per pescare le termiti dai loro buchi. Era la manipolazione intenzionale di un oggetto, una tecnica, imparata e trasmessa, con modificazioni. In una parola: cultura; una cultura non umana. Ben prima che si calcolasse la stretta parentela genetica fra noi e gli scimpanzé (che supera il 98 per cento), Jane Goodall comprese che quella cuginanza evolutiva era in primo luogo sociale e comportamentale: spulciamenti, smorfie, posture, giochi, scherzi, abbracci, complesse relazioni familiari e gerarchiche, vocalizzi, alleanze, amicizie, conflitti. Senza alcuna idealizzazione romantica, perché la natura è ambivalente ed è sempre un errore usarla come criterio morale.

Vide scimpanzé cacciare con ferocia e determinazione strategica altri piccoli primati, per poi sbranarli e sbranarli in gruppo. Lei era vegetariana (e acerrima nemica degli allevamenti intensivi), i suoi scimpanzé no.

Divenuta ormai una celebrità pluripremiata dell'etologia britannica, registrò le lotte tra maschi per il

potere e le sottili arti diplomatiche delle matriarche. Non poté non vedere che i cuccioli dei rivali sono spesso vittime designate. Oggi sappiamo che gruppi di maschi talvolta aggrediscono altri gruppi in modo premeditato e possono ucciderne i piccoli. Infanticidio e cannibalismo fanno parte del repertorio comportamentale dei nostri parenti più prossimi.

Chimerici insomma, brutali e gentili, proprio come noi. A Jane Goodall stava soprattutto a cuore che i suoi scimpanzé potessero essere ancora osservati dalle generazioni di giovani scienziate e scienziati che ha ispirato in decenni di ricerche e divulgazione. I loro habitat infatti sono ovunque minacciati e depredati, le loro popolazioni sempre più isolate e deboli. E così, la ricchissima eredità di Goodall include anche l'istituto che porta il suo nome e che da mezzo secolo, in più di venticinque paesi, lotta

per la conservazione della biodiversità e per la salvaguardia delle grandi scimmie, sempre tenendo ben focalizzata l'attenzione sull'educazione delle comunità locali e sullo sviluppo sociale ed economico dei popoli che vivono in quelle aree. Non c'è salvezza per gli scimpanzé senza giustizia e benessere per gli umani che convivono con loro.

Grazie alla sua infaticabile azione per l'ambiente, sono nati santuari per la protezione di questi animali, progetti di riforestazione, campagne di sensibilizzazione sugli effetti del riscaldamento climatico antropico.

La parola che ricorre di più nei suoi libri è «speranza». Chi ha avuto il privilegio di incontrarla non potrà mai dimenticare la calma determinazione che traspariva dai suoi occhi, insieme all'amore puro per l'Africa, da dove tutti veniamo.



Sara Scarafia

«*L'estremismo ci sta rubando le parole.*»

«la Repubblica», 3 ottobre 2025

Intervista alla scrittrice messicana Valeria Luiselli.
L'impegno civile. I confini da abbattere. La letteratura
come salvezza

Piange Valeria Luiselli quando, seduta in una stanza piena di luce di piante nella sua casa di New York, accenna a Flotilla: «A bordo c'è umanità». Scrittrice messicana, quarantadue anni, cresciuta tra la Corea del Sud, il Sudafrica e l'India, oggi negli States, è la grande scrittrice dei confini. Con il romanzo *Archivio dei bambini perduti* ha raccontato il muro tra Stati Uniti e Messico e le storie degli adolescenti costretti ad attraversarlo da soli. [...] finora pubblicata dalla casa editrice indipendente La nuova frontiera, nel 2026 sarà in libreria con Einaudi: *Beginning, middle, end* è la storia di una madre e di una figlia e del loro viaggio in Sicilia.

Luiselli, oggi gli scrittori e le scrittrici devono prendere posizione?

Chi ha una voce pubblica deve utilizzarla per difendere i valori di umanità che stiamo smarrendo; per difendere il linguaggio che il potere sta manomettendo. Ci stanno rubando le parole: dobbiamo salvare il nostro diritto all'immaginazione.

Manomettere le parole significa ridefinire la verità?

Il potere sta cambiando i nomi delle cose. la grande autrice spagnola María Moliner scrisse un dizionario mentre affrontava l'Alzheimer. In questo processo di Alzheimer globale che stiamo vivendo, dobbiamo

fermarci a riflettere sulle parole, dobbiamo prestare attenzione a quelle che diciamo e a quelle che ci vengono dette. È urgente, importante, decisivo.

[Luiselli alterna l'inglese a un dolcissimo italiano: la sua famiglia ha origini nel Nord. Lei è cittadina del mondo, cresciuta immersa in lingue e culture diverse insieme al padre diplomatico e alla madre che lavorava per le Ong.]

Che cosa sono i confini?

[Cerca una foto nel suo archivio e la mostra. Due uomini in vetta a una montagna che piazzano un obelisco in mezzo al nulla.] Era la fine dell'Ottocento, il primo tentativo di fissare confini tra Messico e Stati Uniti: una frontiera immaginaria. La foto è emblematica: i confini sono un controsenso, un'idea obsoleta. Non li vediamo ma li accettiamo e hanno conseguenze molto reali: per esempio i centri nazionali di detenzione, un incubo materializzato che abbiamo lasciato esistere.

Dentro ai confini non c'è però anche un'identità, un'appartenenza?

È impossibile vivere nel mondo senza la connessione a una comunità, a una lingua, a delle pratiche, a delle usanze. Questo rende umano l'essere umano. Ma, allo stesso tempo, molte identità sono state negate. Penso

si popoli indigeni negli Stati Uniti. C'è qualcosa di sinistro nel potere quando nega il diritto all'esistenza: è la stessa cosa che avviene oggi in Palestina.

I suoi romanzi sono in parte reportage: foto, voci, appunti. Le immagini dei bambini che attraversano il confine tra Stati Uniti e Messico e quelle che arrivano da Gaza cosa ci dicono?

Che stiamo assistendo alle forme più orribili di guerra che il mondo abbia conosciuto. Quelle immagini ci schiacciano sotto il loro peso. Allo stesso tempo, ci fanno pensare che tutto quello che facciamo è inutile: continuare a battere la testa contro un muro che non si muove. Ci fanno capire quanto poco potere abbiamo come singoli e quanto siano fragili le nostre istituzioni. Ma, allo stesso tempo, ci chiamano a un grande cambiamento, perché mostrano fino a che punto la politica abbia tradito l'umanità.

Lei non ha risparmiato critiche nemmeno ai democratici di Obama, ma cosa significa oggi vivere nell'America di Trump?

© Mimmo Frassinetti 2023



Significa vivere in tempi che somigliano molto a quelli di dittature e governi fascisti. Da un lato la vita quotidiana continua in modo apparentemente normale, ma in verità le nostre esistenze diventano sempre più piccole. Il nostro spazio si restringe. La libertà si perde poco a poco: non vuoi più prendere posizione pubblicamente, non vuoi più esporti. Io sto scrivendo un libro sui centri di detenzione, ma penso già a come non pubblicizzarlo troppo negli Stati Uniti. Lo scriverò in spagnolo. Il paese diventa sempre più chiuso e intanto le risorse sottratte all'istruzione, all'università, vengono investite nel controllo e nella sorveglianza.

Lei scrive sia in spagnolo sia in inglese. Le era mai successo di scegliere una lingua per paura?

No, mai. E questo dà l'idea del clima nel quale viviamo.

Ha scritto molto delle contraddizioni del sistema carcerario americano. Gli Usa non erano la più grande democrazia del mondo?

Avrebbe dovuto esserlo. Negli Stati Uniti, già durante la Seconda guerra mondiale, tutte le persone di origine giapponese furono mandate in campi di internamento. È una forma di segregazione e di confinamento che il sistema ha imposto e che oggi continua ad avere nuove e aggiornate versioni. È un sistema profondamente radicato, difficile da comprendere dall'esterno, ma che mostra come lo Stato federale gestisca le relazioni con i suoi cittadini anche attraverso la punizione e l'esclusione.

Si è spesa anche per il clima: andiamo verso la catastrofe?

C'è da aver paura, ma penso che la letteratura non debba restare ancorata solo a una prospettiva apocalittica. Perché il racconto senza speranza ci posiziona su una strada senza uscita. Dobbiamo coltivare la bellezza. Dobbiamo usare le parole che stanno togliendo per scrivere del mondo che vogliamo. E così renderlo reale. Flotilla mi dà speranza.

Vincenzo Latronico

Ascesa e caduta dell'imperialismo dei libri in inglese

«Internazionale», 3 ottobre 2025

Il consolidamento dell'editoria in lingua inglese negli anni Novanta ha dato agli scrittori una portata mondiale a cui autori di altri paesi non potevano aspirare

Quando ho sentito che un grande committente avrebbe prodotto una serie basata su *La straniera* di Claudia Durastanti, da scrittore italiano suo coetaneo ne sono stato entusiasta. Il libro di Durastanti – un memoir romanzato che racconta la sua vita tra la Lucania e Brooklyn, e tra identità diverse, in quanto figlia udente di genitori sordi – è stato tra i primi romanzi letterari di autori italiani della mia generazione a raggiungere un pubblico globale. Pubblicato in inglese dall'editore Fitzcarraldo nel 2022, tradotto da Elizabeth Harris, il suo successo mi pareva un buon auspicio, un segno che gli editori stranieri stavano cominciando a mostrare interesse per una nuova generazione di scrittrici e scrittori del nostro paese.

Un altro motivo del mio entusiasmo era che gran parte della *Straniera* si svolge in Basilicata, la regione dove è nato mio padre e che nell'immaginario letterario italiano occupa pochissimo posto. Per capire quanto poco sia rappresentata basti pensare che la sua raffigurazione più nota, *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, deve il suo titolo all'idea che il salvatore, attraversando l'Italia da nord, si sia fermato in un paesino prima del confine della regione: la Basilicata non è mai stata salvata.

Nonostante le gravine di tufo e i templi greci in rovina sulla costa ionica, la regione non offre granché in termini di pittoresco riconoscibilmente italiano,

come le colline toscane, i canali veneziani e i vicoli napoletani pieni di panni stesi che spesso il pubblico internazionale cerca nelle storie del nostro paese. La mia speranza, in questo senso, era che *La straniera* ampliasse la nostra idea di storia italiana, da una parte perché era anche una storia americana dall'altra perché evitava ogni stereotipo sull'Italia.

Questa speranza non è durata molto. Dopo che un episodio pilota è stato messo in produzione, il committente ha chiesto una riscrittura. Il fondale italiano, dicevano, era troppo poco noto. Perché non ambientarlo in Irlanda? Sarebbe stato un contesto più leggibile per il pubblico e nei suoi aspetti cruciali (un paese povero e cattolico) era più o meno uguale. Alla lunga il progetto è stato accantonato.

La storia del romanzo è legata a doppio filo all'evoluzione delle identità nazionali europee. I romanzi di Walter Scott hanno consolidato la storia della Scozia in una mitologia condivisa; I promessi sposi di Alessandro Manzoni è ancora studiato nelle scuole in quanto crogiolo in cui una lingua comune si è forgiata da una pletora di varianti locali; scrittrici e scrittori come Goethe, Austen, Dostoevskij e Balzac hanno catturato nella loro opera ciò che ritenevano fosse la natura di un luogo e di un tempo specifici, offrendo alle nazioni uno specchio in cui vedere o immaginare il proprio spirito.

Man mano che i loro romanzi venivano tradotti e letti oltre i confini, si è andata formando un'idea di lettura su due livelli che covava in sé un che di paradossale: i romanzi offrivano, da un lato, una rappresentazione precisa di un luogo, di un tempo e di uno spirito nazionale specifici; ma al di là dei dettagli si poteva coglierci qualcosa di generale su cosa significa essere una persona, il che mi pare una buona approssimazione dell'oggetto profondo dell'arte del romanzo. Da questo è emersa un'idea di letteratura come una sorta di scambio o conversazione tra letterature nazionali, ognuna con una manciata di poltrone nel canone: Fernando Pessoa o Robert Musil, Henrik Ibsen o Émile Zola. Naturalmente, a occupare quelle poltrone erano soprattutto uomini. La premessa imperialistica in questa idea di letteratura come conversazione ugualitaria tra nazioni è evidente: come ha osservato Milan Kundera, ciò che serviva a un paese per ottenere la sua letteratura nazionale, invece di finire raggruppato sotto un ombrello generico come «Mitteleuropa», era un passato coloniale. Eppure, fino a un paio di decenni fa, in Italia la letteratura era ancora insegnata e letta in questo modo. Leggevamo Gustave Flaubert e Georges Perec. Leggevamo Jane Austen e Virginia Woolf. Leggevamo Thomas Mann e Ernesto Sabato. E poi abbiamo smesso di leggerli. Il consolidamento dell'industria editoriale in lingua inglese negli anni Novanta ha dato agli scrittori di maggior successo una portata mondiale e un impatto critico a cui nessun autore di altri paesi poteva aspirare. All'inizio del millennio per gli aspiranti scrittori italiani il canone contemporaneo era composto da David Foster

«Con l'ascesa della tradizione anglofona, le altre letterature nazionali si sono ristrette a una dimensione locale.»

Wallace, Zadie Smith e Jonathan Franzen. Il primo programma di scrittura creativa italiano, istituito a metà degli anni Novanta, prende il nome dal protagonista del *Giovane Holden*. Ai suoi studenti (alcuni dei quali sono stati anche i miei) viene inculcata la massima statunitense «show, don't tell» (mostra, non raccontare), seguendo Ernest Hemingway e Joan Didion più che Anna Maria Ortese e Elsa Morante. La sintassi e il lessico del loro italiano, come dimostrato dagli illuminanti studi computazionali di Eleonora Gallitelli, sono influenzati dall'inglese più di quanto non lo sia l'italiano di chi traduce dall'inglese.

Questo non è successo solo in Europa. Lo ha analizzato la scrittrice Minae Mizumura in *The Fall of Language in the Age of English* (*La caduta della lingua nell'epoca dell'inglese*), un saggio autobiografico in



cui racconta di aver dovuto scegliere tra essere una scrittrice nordamericana o giapponese, optando per la seconda strada e pentendosi: all'inizio del millennio l'idea di letterature nazionali come sistema di discorsi alla pari ha infatti perso di attualità. Una di quelle tradizioni si è estesa oltre il livello nazionale, diventando di fatto universale.

Non c'è nulla d'intrinsecamente deplorabile in questa trasformazione, che può essere vista come una via d'uscita dai nazionalismi. Ma l'universale è per definizione uno solo; e con l'ascesa della tradizione anglofona, le altre letterature nazionali si sono ristrette a una dimensione locale. In un sistema in cui la letteratura in lingua inglese affronta questioni generali al livello transnazionale, le specificità che caratterizzavano le tradizioni degli altri paesi (l'Inghilterra di Austen, la Russia di Dostoevskij) perdono il loro ruolo e diventano colore locale, pittoresco. Quando una storia ha ambizioni universali, come *La straniera* di Durastanti, ha quindi senso ripensarla in un luogo più riconoscibile, in un contesto in cui l'esotismo non interferisca con la ricezione.

È successa una cosa simile anche a me. Anni fa, un editore tedesco ha rifiutato di tradurre il mio secondo romanzo – una storia di speculazioni finanziarie e immobiliari – perché lo sfondo italiano avrebbe potuto confondere un pubblico tedesco abituato a immaginare i titani della finanza a New York o forse a Francoforte. Ma, ha detto, i capitoli in cui il protagonista visita il padre a Venezia sono fantastici, così poetici. Avevo mai pensato di ambientare un libro a Venezia? Ecco, ai suoi occhi l'Italia aveva cessato di essere un contesto legittimo per uno scalatore aziendale, quale era in *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi, riducendosi a una collezione di fondali esotici: Napoli, Puglia, Roma, le colline toscane o appunto Venezia.

Si tratta di una forma di divisione del lavoro: un modo in cui il mercato internazionale della letteratura ha cercato di diventare più efficiente, assegnando il discorso generale a un gruppo di autori prevalentemente anglofoni, mentre a una cerchia

«Gli autori del canone di oggi, celebrati dai critici e imitati dagli aspiranti di tutto il mondo, provengono da contesti molto più variegati e scrivono in molte più lingue.»

di colleghi locali viene esternalizzata la fornitura di gondole, papi, madonne che piangono, pizza.

Ma oggi il panorama descritto da Mizumura quasi due decenni fa si è drasticamente trasformato, e il primato della letteratura anglofona sembra essersi affievolito. Gli autori del canone di oggi, celebrati dai critici e imitati dagli aspiranti di tutto il mondo, provengono da contesti molto più variegati e scrivono in molte più lingue. Roberto Bolaño, Annie Ernaux, Han Kang e Karl Ove Knausgård sono i Franzen e i Wallace di vent'anni fa.

Ovviamente è impossibile tracciare una linea precisa per un cambiamento generale di questo tipo, ma la cosiddetta «Ferrante fever» potrebbe essere un momento di svolta significativo. Elena Ferrante era una scrittrice letteraria relativamente di nicchia prima che uno spettacolare successo nel mondo anglofono la rendesse un fenomeno sostanzialmente globale. A lei si deve anche un accresciuto interesse internazionale per la letteratura italiana, di cui hanno beneficiato sia scrittrici e scrittori più giovani (come Durastanti o me stesso, se è per questo) sia classici «dimenticati» che sono stati tradotti per la prima volta: per presentare al suo pubblico un profilo di Elsa Morante, il «New Yorker» anni dopo ha scelto il titolo: «La scrittrice che ha ispirato Elena Ferrante».

Potrebbero esserci diverse ragioni per questo. L'ulteriore consolidamento dell'industria editoriale statunitense potrebbe aver reso più difficile l'emergere di romanzi innovativi e ambiziosi. Potrebbe essere

un effetto della moda della «letteratura in traduzione» nel mercato anglofono, anche se l'idea che lì questo sia un genere a sé è in gran parte incomprensibile per noi non anglofoni, abituati fin dall'infanzia a leggere letteratura in traduzione e a chiamarla solo «letteratura».

O forse vengono scritti libri diversi. Dall'inizio del secolo, scrittori e scrittrici di tutto il mondo hanno percepito la doppia cittadinanza letteraria di cui scriveva Mizumura: inscrivendosi in una tradizione sia locale sia universale, leggendo Anna Maria Ortese alla scuola Holden. È naturale che abbiano cercato di combinare queste due forze a cui si sentivano soggetti, aggiungendo alla propria scrittura una sottile patina di esotismo che permettesse di adescare i lettori per poi condurli più in profondità.

Ovviamente sarebbe riduttivo e ingiusto attribuire il successo dei capolavori di Ferrante all'effetto pittoresco di un fondale napoletano. Ma la riconoscibilità di quel fondale e forse perfino la sua pittoresca bellezza potrebbero aver aiutato a renderli accessibili a un pubblico più ampio. Anche *I detective selvaggi* di Bolaño gioca con i cliché sul Messico, sovvertendoli e contestualizzandoli in un quadro più ampio. *La vegetariana* di Han Kang gioca con un tipo di body horror che il pubblico occidentale ha imparato ad associare stereotipicamente alla letteratura dell'Asia orientale, solo per farlo esplodere in una favola straziante e politica sulla resistenza al patriarcato.

Va detto che questo crescente interesse internazionale per la letteratura non anglofona potrebbe avere un'altra lettura: indipendentemente dalla provenienza, il successo mondiale di questi libri spesso deriva dal loro successo in inglese. È stato il caso, per esempio, di Ferrante e Bolaño, ed è particolarmente evidente nel caso di Han: *La vegetariana* è stato pubblicato in Corea del Sud nel 2007, ma ha ottenuto il riconoscimento internazionale quasi

dieci anni dopo, nella versione di Deborah Smith. Un dettaglio particolarmente emblematico: l'edizione italiana è stata tradotta dalla versione inglese invece che dal coreano, non perché non si trovassero traduttori, ma perché l'editore, che aveva letto quella, trovava la prosa di Smith più efficace rispetto alle prove commissionate per l'originale.

Questo non si limita ai successi recenti: due autrici classiche come Natalia Ginzburg e Alba de Céspedes sono state tradotte nel mondo perlopiù dopo le loro edizioni in inglese. Conversamente, la trilogia della danese Tove Ditlevsen è apparsa in italiano dopo la sua traduzione negli Stati Uniti. Forse la cultura anglofona non dirama più la propria letteratura dal centro a quello che Umberto Eco chiamava «la periferia dell'impero», però funge ancora da snodo doganale, ergendosi ad arbitro di cosa è autorizzato a oltrepassare i confini del locale. Anche il mio ultimo romanzo, *Le perfezioni*, è stato acquisito da editori di tutto il mondo – dalla Thailandia alla Lituania, dalla Svezia all'Egitto – solo dopo che la sua versione in inglese è arrivata in finale all'International Booker Prize.

Questa potrebbe essere vista come una forma più sottile dell'imperialismo della «letteratura universale» di cui parlava Mizumura; però al suo interno abbiamo maggiori margini di manovra. Se evitiamo di passare dal centro, le nostre periferie si rivelano più vicine l'una all'altra di quanto non sospettassimo: i lettori di Buenos Aires o Napoli potrebbero trovare una storia ambientata a Seoul più riconoscibile di una ambientata nel Minnesota di Franzen.

Anche l'ultimo romanzo di Claudia Durastanti, *Missitalia*, ha una sezione ambientata in Basilicata, che mescola la storia vera delle briganti che solcavano i suoi boschi durante il risorgimento a quella, immaginaria, di un suo coevo boom petrolifero. *Missitalia* è in corso di traduzione in dieci lingue, tra cui l'inglese; e di recente Durastanti mi ha detto che chi la traduce a volte le chiede dei punti di riferimento per rendere l'atmosfera della regione. «È un po' come gli Appalachi» è la sua risposta.

«È un po' come gli Appalachi.»

Eleonora Bellentani

«Tradurre è procedere senza mai uscire dalla carreggiata.»

«minima&moralia», 8 ottobre 2025

Intervista a Ottavio Fatica

Ottavio Fatica è traduttore dall'inglese e dal francese e collabora con le più importanti case editrici italiane. La scoperta di Louis-Ferdinand Céline da ragazzo è stata per lui una vera e propria folgorazione. Scrive in *Lost in Translation* (2023): «Volevo scrivere come lui. Ma non è vero, volevo assai di più: volevo essere lui»¹. La casa editrice Adelphi, per la quale Fatica aveva tradotto *Il dottor Semmelweis*² (1975), ha acquisito i diritti di quattro degli inediti ritrovati: *Guerra* è stato pubblicato nel 2023, *Londra* sarà in libreria da settembre; entrambi nella traduzione di Fatica. Gli ultimi a essere tradotti saranno *La volontà del re Krogold* e una versione aggiornata di *Casse-pipe*. Fatica, voce italiana di Céline, ha in un certo senso coronato il sogno di gioventù.

In «Lost in Translation» (2023) scrive che quando si è proposto per la prima volta come traduttore alla casa editrice Adelphi ha allegato come prova di traduzione, oltre a «The Marriage of Heaven and Hell» di William Blake, i «Ballets sans musique, sans personne, sans rien» di Céline: tra le conseguenze di questa proposta ci sarà, qualche anno dopo, la traduzione del «Dottor Semmelweis». Si può dire quindi che la lettura delle opere celineiane, la folgorazione per questo autore, sia stata decisiva per la sua carriera di traduttore?

Lui e Antonin Artaud, i ragazzi del Grand Jeu, Daumal e Gilbert-Lecomte, forse anche Gottfried Benn e pochi altri della stessa risma; quel clima lì

insomma, quella scrittura, e quello che rischiava, hanno deciso, avviato la mia carriera nel mondo delle lettere, una carraia impervia. Tradurre è procedere senza mai uscire dalla carreggiata. A un certo punto il carro da trainare è diventato casa della chiocciola, una conchiglia che senza rendermene conto avevo finito per secernere. A quel punto ero in trappola – o in salvo, dipende dai punti di vista.

Come è cambiato il suo sguardo su Céline dal «Semmelweis» a «Guerra»?

Un conto è scoprire e affrontare uno scrittore a vent'anni, un altro riscoprirlo e riaffrontarlo cinquant'anni dopo. Nel decennio successivo alla scoperta ho letto tutto quello che Céline aveva scritto e che avevano scritto su di lui, allora si poteva ancora fare. Si è trattato quasi di plagio, da parte sua, che aveva rapito e tenuto in schiavitù uno che, come ogni giovane, tutto poteva dirsi meno che libero. Chi è meno libero di un ragazzo che va cercando catene più o meno aeree su misura per lui, per le sue curiosità, i suoi sogni, i dubbi, le paure?

Leggere *Guerra* e gli altri inediti è stata un tuffo rinnovato, un'improvvisa rimmersione in acque gelide, e bollenti, che ha ravvivato cellule sopite, ricordi anidati chissà dove. Ne sono uscito fumigante, spe-lacchiato, cotto a puntino e pronto a ripartire. Ma l'occhio non era più lo stesso. Non potevo non vedere fragilità, magagne, scappatoie, ingenuità, illusioni

(anche in Céline!), che nulla tolgono ai risultati, a tratti eccelsi, ai fallimenti splendidi che sono di ogni grande scrittore. Con il mestiere, l'esperienza, le cognizioni accumulate, mi ritrovo a leggere un autore che avrà avuto sì e no la metà dei miei anni quando ha scritto questi inediti. Non potevo ricascarci con tutte le scarpe.

«Guerra» incarna, per così dire, la poetica del non finito michelangiolesco: ci sono delle parti ben tornite, sottoposte al meticoloso lavoro di lima che contraddistingue Céline, e altre abbozzate, ruvide, in cui le asperità della scrittura sono evidenti. Che problemi di traduzione ha posto, considerando anche l'incertezza circa la sua collocazione temporale?

Sì, *Guerra* è un torso, superbo, scabro, a momenti scabroso, specie dove la sessualità più sconcia e torbida sconfinava nel maniacale e, quel che è più, sempre legata a refe doppio alla morte, a corpi dilaniati, mutili, osceni, irreparabilmente offesi dalla guerra. Céline ha scritto il testo a ridosso del *Voyage*, intorno al '34, potrebbe benissimo essere una parte espunta dalla breve sezione bellica iniziale. Avrebbe reso ancora

più abnorme quel primo libro così unico. Fra l'altro già come si presenta sarebbe stato impubblicabile, per via dell'oscenità sbattuta a badilate in faccia al lettore. I piccoli spazi bianchi che avevano contrassegnato la prima versione pubblicata di *Mort à credit* avrebbero aperto voragini nella pagina di *Guerra*, più grandi di quelle squadernate dalle bombe nelle Fiandre. Il problema – ma non è un problema – o allora tutta la traduzione di un libro del genere è sostanzialmente, consustanzialmente problematica. Si trattava di conservarle, quelle asperità, di rispettarle, di riproporre gli scarti, gli sfasamenti ritmici di un Céline che ancora non sapeva reggere senza cedimenti e portare fino in fondo ogni sua accesa, inarrestabile tirata, come avrebbe imparato poi a sue spese. Questo lascia una patina di sporco, che è dell'originale, e che andava mantenuta. Lo so, ha un che di assurdo curare a menadito, con puntiglio le carenze, le sbavature, gli sbaffi – ma tant'è. È una delle tante assurdità del mestiere.

La traduzione di «Guerra» si deve innanzitutto all'evidente importanza filologica del testo, ma si può affermare che coincida anche con la necessità di riscoprire la



«Céline comincia a riconoscere e a modulare la sua **musichetta** e fa i primi tentativi di trascriverla sul pentagramma narrativo. Per chi deve tradurre è una tortura e un godimento un po' perverso provare a riprodurli.»

scrittura di Louis-Ferdinand Céline in quanto strumento per leggere, interpretare, capire la terribile realtà in cui viviamo? Può aiutarci a cogliere, nella sua crudeltà, l'orrore della guerra?

La traduzione di *Guerra* si deve al fatto che Adelphi ha ritenuto quello e gli altri inediti degni di pubblicazione in italiano. Non è questo il compito dell'editore? Del tutto casualmente coincide, se vogliamo, con la riscoperta e il riutilizzo di Céline quale strumento appositamente accordato per riprodurre le storture, le brutture, le stonature stridule della vita, in pace come – e più – in guerra. La realtà è *sempre* terribile, ad avere occhi per guardarla: e lui li aveva, per sua sfortuna; e per nostra fortuna, se così possiamo dire. La crudeltà, la crudeltà, l'orrore e altri attributi della guerra lui ce li spiattella sotto il naso, come fa Goya con i suoi disastri. Ci schiaccia un clima plumbeo, lontanissimo e incombente, sempre attuale, da guerra dei trent'anni, dei cent'anni, dei mille anni, di ieri come di oggi, e di domani.

«Londra» è il prossimo inedito che uscirà, nella sua traduzione, per Adelphi. Che sfida è stata, da un punto di vista traduttivo, rispetto a «Guerra»? Anche «Londra» è un romanzo in cui sono tese continue imboscate al traduttore?

Londra si presenta come un seguito di *Guerra*, nel senso che il protagonista del primo romanzo alla fine s'imbarca per l'Inghilterra – e lì lo incontriamo in apertura del secondo. È finito in mezzo a una manica di disertori, bombaroli, magnaccia e prostitute, pretesto per guidarci nel girone infernale della mala londinese e per attingere a piene mani al gergo del milieu, adottato e adattato da Céline alle sue mire, che non sono mai di pura rispondenza

realistica. All'occorrenza, in preda a un estro sempre debordante inventa o reinventa senza scrupoli la lingua, anche quella furbesca. Così oltre alle difficoltà diciamo storiche, settoriali o settarie, si aggiunge la creatività surriscaldata dell'autore. Probabilmente il testo è stato scritto quasi alla stessa epoca di *Mort à credit*, con il quale presenta qualche affinità; rispetto a *Guerra* è più curato, in senso céliniano, almeno nella prima parte, e assai più ricco. Il sapore è picaresco-grottesco, bruegeliano – una sua vecchia passione – e si presta a scene corali epiche per inventiva nella truculenza e nel turpiloquio. Céline comincia a riconoscere e a modulare la sua «musichetta» e fa i primi tentativi di trascriverla sul pentagramma narrativo. Per chi legge con orecchio e con passione sarà un piacere avvertirne i primi accordi. Per chi deve tradurre è una tortura e un godimento un po' perverso provare a riprodurli.

Leggeremo anche «La volontà del re Krogold» e la versione aggiornata di «Casse-pipe» nella sua traduzione? Non è detto. È ancora tutto da decidere.

In «Lost in Translation» scrive che «il traduttore ha come compito l'interpretazione dei segni, che sono anch'essi sogni, di quei sogni che imbastiscono parole, che le animano: che sono le parole»³. Per interpretare gli incubi che imbastiscono le parole di Céline è necessario mettere in pratica la capacità di sognare e interpretare l'orrore; bisogna essere disposti a immergersi nel buio, a scandagliare in profondità la personalità notturna dell'autore. Che esperienza è stata viaggiare al termine della notte in compagnia di una guida così allucinata? Che cosa si prova a varcare le porte dell'Inferno in compagnia di un Virgilio delirante?

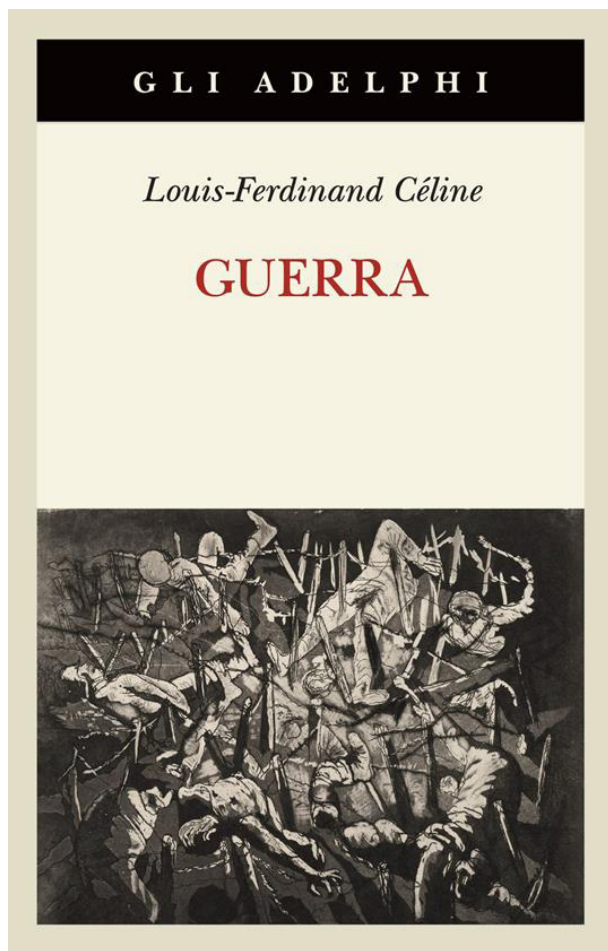
Delirante senza meno, ma: Virgilio? Siamo sicuri? Non c'è forse scrittore più opposto a Céline. Quanto al sottoscritto nei panni di Dante, soprassederei. Fra le altre cose quella frase aveva un che d'irriverente, di liquidatorio della deleteria interferenza psicanalitica in campo artistico. Le porte dell'Inferno sono sempre spalancate, ci aspetta a braccia aperte. Gli incubi che Céline amava allucinare – era costretto a farlo, per non impazzire – costringono anche chi lo traduce a seguirlo nei meandri della psiche, che coincidono per lui con la «realtà», che alla realtà per noi si sovrappongono nel leggerlo; incubi che lui prova – e che riesce – a espettorare sulla pagina. Non è questione d'essere o meno disposti a stargli dietro:

o lo fai o hai perso il tram. Dico tram perché i binari per fortuna ci sono; l'importante è non deragliare lungo un tragitto quanto mai elusivo e accidentato. Ma la via è segnata. Questa la fortuna, la salvezza o la condanna del traduttore. Forse gli altri non se ne rendono conto altrettanto bene e possono o vogliono illudersi. Chi traduce non può permetterselo, non deve; dirò di più, non vuole. A quel punto non può più. Qualcuno parlava di servo arbitrio.

La lingua, nella scrittura di Céline, è sottoposta a una tensione stilistica estrema, che si traduce per esempio nella ben nota «petite musique». La scrittura, quindi, è corroborata da uno schema ritmico ben definito: si può dire che abbia gli stessi vincoli formali di una poesia? In questo senso, si può rintracciare nell'opera cèliniana una vera e propria poesia scaturita dalla guerra?

Abbiamo già accennato alla sua musicchetta sguincia, sincopata, alle poche patetiche note, a volte delicate, altre sublimi, che riesce a strappare all'orrore che ha sempre sotto gli occhi, e che poi a ben vedere è la realtà, la bolla d'aria mefitica del mondo. A modo suo Céline ha vincoli formali non molto dissimili dalla poesia; si diceva poeta o musicista mancato, «un operaio delle onde»⁴; ammirava incondizionatamente la poesia: misure, rime, schemi strofici – laconicità: «chiusa fiamma è più ardente»⁵. Ha cercato, ha trovato e si è incaponito a riprodurre con coerenza ossessiva quella musica. Un po' perché ce l'aveva sempre in testa e doveva pur sfogarla, un po' per non darla vinta a detrattori e critici, per dimostrare – in primo luogo a sé stesso – che si poteva fare. Ha dimostrato soltanto una cosa: che soltanto lui sapeva e poteva e *voleva* farlo. Non sarebbe Céline se non ci fosse eccesso.

La guerra è alla base della poetica cèliniana, è il basso continuo che accompagna tutta l'opera. Céline ha fatto la Prima guerra mondiale; ha visto, ha vissuto, ha patito la Seconda. Anche i libri che si interpongono tra il primo romanzo, segnato dalla Prima, e l'ultima trilogia all'insegna della Seconda, ne portano le stimmate. In *Londra* i disertori vivono nel



terrore di essere scoperti e mandati alla mattanza; i due volumi di *Féerie pour une autre fois* sono ambientati durante i bombardamenti aerei su Parigi. Nulla sfugge a quell'ombra fraticida. La guerra innerva e droga il clima di tutta la sua opera.

«Guerra» mette in scena la dimensione sonora del conflitto, le grida, i fischi delle pallottole, i rumori, in breve il frastuono che accompagnerà Céline per tutta la vita a causa di una ferita alla testa, la stessa che affligge Ferdinand, suo alter ego letterario: per sfogare il caos sonoro che ha nella testa, lo scrittore trasforma il rumore in musica e diventa quindi musicista della parola. In merito a questo elemento stilistico ci sono altri traduttori di Céline rispetto ai quali si è sentito in consonanza? Gianni Celati, per esempio, parla di «una prosa articolata su rapide cadenze e pause e fughe e arresti, che segue la propria traccia ritmica, sincopata, jazzistica»⁶ (2008).

Della musica céliniana abbiamo appena parlato. C'è da sottolineare che il suo uso di ogni mezzo scritto a disposizione o da inventare alla bisogna per riprodurre lo sconquassamento bellico potrebbe ricordare alla lontana la sperimentazione futurista. Niente di più sbagliato. Lì abbiamo a che fare con una curiosità tipografica, anche divertente, anche felice a volte, ma superficiale, e presto accantonata con i cambiamenti del gusto, della moda. Céline aveva il duende⁷. E Céline era un cesellatore. La ricerca maniacale era connaturata all'uomo Céline, da identificare in toto con lo scrittore. Più interessanti in questa fase gli scarti temporali nel fraseggio, secondo una distribuzione sfalsata dei discorsi e dell'azione narrativa che forse, dico forse, consapevolmente o no risente della temperie artistica dell'epoca, una specie di cubismo, o vorticismismo, dirottato coi necessari accomodamenti sulla pagina.

Celati ha tradotto il Céline che viene subito dopo *Londra*, quello di *Guignol's band*, che ha la stessa ambientazione e quasi gli stessi personaggi, o meglio personaggi con gli stessi nomi posti di fronte a situazioni più o meno diversificate; nell'insieme una storia abbastanza simile, ora «jazzata» però da cima

a fondo. Sarà un'altra sorpresa per l'appassionato leggere un Céline in progress anche stilistico nelle pagine di *Londra*; per lo studioso, una miniera. Non vedo consonanza, né con Celati né con Ferrero, o Guglielmi, un vecchio amico, o Caproni. La cosa che accomuna tutti i suoi traduttori è che lavorare all'opera céliniana porta a sentire il compito come un debito e un dovere artistico: il convinto tentativo – non dico la riuscita – di dare un'opera letteraria nella nostra lingua. Non per niente Caproni era poeta, Celati narratore. Si ha a che fare con una grande opera; se coscienti, il tentativo di renderla non può che trarne giovamento. Un impegno del genere è sempre e comunque ammirevole, prezioso negli esiti, anche quando discontinui, discutibili. Cosa che non si può dire della maggior parte delle traduzioni professionali o di servizio o come altro vogliamo chiamarle che circolano, anche quelle di opere ritenute o cosiddette letterarie. È anche vero che la maggior parte degli scrittori non sono Céline.

In che misura considera la traduzione un atto creativo? È l'atto più creativo, illumina, arricchisce l'opera di una dimensione, una potenza; è il segno della sua vitalità, la fonte della sua sopravvivenza.

Come si pone, invece, rispetto alla ritraduzione? In questo caso, il traduttore non si misura solo con il testo originale, ma anche con traduzioni spesso diventate, nel frattempo, canoniche, care ai lettori. Come destreggiarsi tra la necessità di attualizzare un'opera, e dunque renderla viva in un nuovo contesto storico e culturale, e la tradizione? Qualora le fosse affidato il compito di tradurre anche gli ultimi due inediti, nel caso della versione aggiornata di «Casse-pipe» si tratterebbe, almeno in parte, di una ritraduzione.

Il senso che si dà in certi casi a una parola come «attualizzare» mi respinge, troppe volte l'ho visto sbandierare a vanvera, in modo pretestuoso e prevenuto; la procedura non mi convince, ci vedo presunzione dell'ultim'ora, subodoro subito il sopruso, e la sospetto dannosa oltre che labile. Un'opera, se è

viva, basterà ravvivarla: è una fenice. Le scelte, e le circostanze, hanno voluto che nel corso degli anni ritraducessi alcuni grandi classici. La ritraduzione di un'opera canonizzata e tutelata a forza da fanatici di varia estrazione come *Il Signore degli Anelli*, per esempio, ha innescato un casus belli con risvolti anche ridicoli per le dimensioni e i toni che ha assunto al momento della pubblicazione. Era già successo nel resto del mondo; qui da noi con gli interessi. Per motivi culturali e in Italia anche politici, troppo lunghi da spiegare in questa sede. È stata un'esperienza, e una lezione.

Molte delle mie versioni kiplinghiane sono ritraduzioni, non solo rispetto a traduzioni precedenti ma anche a quelle da me fatte in anni lontani. Ripubblicandole da Adelphi ci ho rimesso mano e a volte le ho ritoccate appena, altre le ho rielaborate a fondo. La lingua che non ho mai smesso d'imparare è, più di ogni altra, l'italiano, sicché quando torno su lavori intrapresi molto tempo fa e ho modo di attingere alle nuove acquisizioni e cognizioni, non posso non apportare migliorie e cambiamenti anche sostanziali; non che quelli infinitesimali non abbiano un loro peso non indifferente.

Il traduttore è, o dovrebbe essere, il poeta del poeta: chi ritraduce è allora il traduttore dei traduttori? La freccia intinta di veleno scagliata a suo tempo contro uno della partita è da volgere in apprezzamento e antidoto. Non si tratta più soltanto di emulazione dell'originale, modo peraltro altissimo di tradurre, bensì di superamento delle precedenti prove. E dove la sfida è duplice, la posta in gioco raddoppia. Come doppia sarà allora la sorpresa del risultato. Per questo deve vincere e convincere. Per farlo, per convertire un lettore che crede di conoscere il testo, deve avere in sé convincimento e autorità. Un po' come passare dalla metafora alla metanoia. Per concludere ricorderò che a esergo dell'edizione einaudiana della mia ritraduzione di un classico come *Moby-Dick*, che ha una traduzione «canonica» alle spalle e molto amata, quella di

Cesare Pavese, e troppe altre, c'è una citazione tratta da Antoine Berman: «La ritraduzione avviene per l'originale e contro le sue traduzioni esistenti. È in questo spazio che in genere la traduzione ha prodotto i suoi capolavori»⁸. Voleva essere una dichiarazione d'intenti; sugli esiti occorrerà rimettersi al giudizio dei lettori, quelli che hanno orecchio, quelli senza paraocchi.

Questa intervista è un'anteprima dal n. 3 della rivista «**ri.tra, rivista di traduzione**», in uscita ad ottobre. Una prima versione è apparsa in francese per la rivista «Acta Fabula», nel dossier critique n. 83, intitolato *Retraduire les classiques de la littérature française et francophone en italien*, a cura di Francesca Lorandini e Ornella Tajani.

NOTE

1. Ottavio Fatica, *Lost in Translation*, Adelphi, Microgrammi 20, 2023, p. 52.
2. Louis-Ferdinand Céline, *Il dottor Semmelweis* [1936], trad. it. Ottavio Fatica e Eva Czerkl, Adelphi, Piccola Biblioteca Adelphi, 1975, p. 134.
3. Ottavio Fatica, *Lost in Translation*, op. cit., p. 17.
4. Louis-Ferdinand Céline, *Lettera 48*, pp 106-107, in *Lettere al professore. Corrispondenza con Milton Hindus 1947-1949*, ed. Jean Paul Louis, trad. it. Elio Nasuelli, postfazione di Elio Nasuelli, Archinto, 2015, p. 230.
5. Petrarca, *Canzoniere*.
6. Gianni Celati, *La scrittura come maschera*, postfazione a Louis-Ferdinand Céline, *Colloqui con il professor Y* [1955], trad. it. Gianni Celati e Lino Gabelone, Einaudi, 2008, p. 109.
7. Cfr Federico García Lorca, *Gioco e teoria del duende*, ed. e trad. it. Enrico Di Pastena, Adelphi, Biblioteca minima, 2007, p. 52.
8. Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, ed. e trad. it. Gino Giometti, Quodlibet, Quaderni Quodlibet, 2003, p. 144.

Bianca Giacobone

La fanfiction è più antica di quanto crediamo

«Lucy. Sulla cultura», 8 ottobre 2025

La fanfiction prevede la riscrittura di saghe famose. Su piattaforme come Archive of Our Own, gli utenti partecipano attivamente alla creazione delle storie

Un giovane uomo si appoggia con noncuranza allo stipite della porta di una baracca abbandonata nel mezzo di un tipico villaggio inglese. È alto e robusto, con un viso dai lineamenti aristocratici e inflessibili, di una bellezza crudele, e occhi grigi, taglienti come lame: «Bello e dannato. Un angelo caduto».

Questo ritratto, che è tipico dei protagonisti di molti romanzi d'amore, ad altri non appartiene che a Draco Malfoy, il bullo viziato dei libri di Harry Potter, scritti da J.K. Rowling.

Ma questa descrizione la Rowling non l'ha mai scritta. Appartiene piuttosto all'universo online delle fanfiction, dove i fan della saga si ritrovano a scrivere e riscrivere variazioni dell'originale. In questo mondo, Malfoy ha subito una metamorfosi inaspettata, diventando il sex symbol protagonista di infinite storie d'amore, che nella maggior parte dei casi lo vedono perdere la testa per Hermione Granger.

In questo caso, gli occhi grigi e taglienti e la bellezza crudele di cui parliamo riguardano la versione di Draco Malfoy della fanfiction *Manacled*, un dark romance che racconta la sua travagliata passione con Hermione, in un mondo distopico ispirato agli orrori di *The Handmaid's Tale*. La fanfiction, scritta da SenLi Yu, che utilizza i pronomi they/them, ha avuto un successo straordinario. A dicembre 2024, quando SenLi Yu l'ha rimossa dalla piattaforma per

fanfiction Archive of Our Own, aveva più di dieci milioni di visualizzazioni ed era stata tradotta in oltre quindici lingue, tra cui polacco, ungherese e gallese. La sua popolarità ha attratto l'attenzione del mondo dell'editoria, Rizzoli ha appena pubblicato *Alchemised*, un tomo fantasy di più di ottocento pagine, sempre di SenLi Yu. Benché sia stato purgato di tutti gli elementi che lo rendevano una fanfiction di Harry Potter, è noto che il romanzo sia una riscrittura di *Manacled*, e la sua uscita è stata attesissima, soprattutto negli Stati Uniti, dove si spera diventi un caso editoriale, con i diritti cinematografici già venduti per più di tre milioni di dollari. La relazione tra il mondo delle fanfiction e l'editoria tradizionale non è una novità. Come spiega Claudia Cantale, ricercatrice in sociologia digitale all'Università di Catania ed esperta di culture digitali, il caso editoriale più noto è quello di *Cinquanta sfumature di grigio*, che è nato come fanfiction del romanzo *Twilight* ed è diventato una trilogia che ha venduto più di 165 milioni di copie in tutto il mondo: «Ha normalizzato la pratica della fanfiction e anzi l'ha molto mitizzata, facendola diventare un cavallo di Troia del self-publishing nell'editoria tradizionale». Da questo punto di vista, anche al di là di *Alchemised*, il 2025 si sta rivelando un anno particolarmente movimentato per la coppia Draco

Malfoy e Hermione Granger, nota nel fandom come «Dramione». A luglio Newton Compton ha pubblicato *Rose in Chains* di Julie Soto, e a metà settembre è stata la volta di Giunti con *Come (non) innamorarsi del nemico* di Brigitte Knightley, entrambi tratti da fanfiction Draco/Hermione.

Perché sentiamo il bisogno di leggere e scrivere fanfiction? Cantale nota che la risposta più immediata a questa domanda è che leggiamo e scriviamo fanfiction quando una storia ci è piaciuta così tanto che rifiutiamo di abbandonarla: «Oggi come non mai siamo immersi nella mediatizzazione più profonda e non riusciamo a staccarci dai racconti che amiamo, dobbiamo farli esplodere per fare in modo che non finiscano mai, non ne accettiamo la fine e vogliamo che questi personaggi rimangano con noi vita natural durante». Ma questo desiderio non è poi così nuovo come si potrebbe pensare. Francesca Coppa, che è professoressa di letteratura inglese al Muhlenberg College in Pennsylvania, una delle massime esperte mondiali di fanfiction e cofondatrice della piattaforma on line Archive of Our Own, nota che scrivere e leggere fanfiction altro non è che l'espressione digitale di

quello che gli esseri umani hanno sempre fatto fin da quando hanno sviluppato l'abilità della parola, ovvero raccontarsi storie a vicenda.

Come Coppa ci spiega in un'intervista: «Quando si parla di narrazione, la tradizione più antica e costante non è quella del libro che ti leggi da solo, visto che fino a cent'anni fa di libri ce n'erano pochi e la maggior parte delle persone non sapeva leggere. È piuttosto quella delle *folktales*, del teatro e della lettura comunitaria ad alta voce. Queste sono cose che vanno avanti dai tempi antichi, quando ci si ritrovava in gruppo per godersi una storia tutti insieme, e l'idea dell'autore come lo intendiamo oggi, con il nome stampato sulla copertina di un libro, non esisteva. C'era una storia, e non era per niente detto che la persona più brava a raccontare quella storia fosse la stessa persona che l'aveva inventata. Anzi, spesso nemmeno si sapeva chi l'aveva inventata, quella storia».

Senza andare a scomodare Omero, non si sa di preciso chi per primo abbia inventato il personaggio di re Artù, o quello di Cenerentola, la cui storia cambia a seconda del narratore che la racconta: c'è chi le fa indossare una scarpetta di cristallo e chi una



scarpetta rossa; chi fa sì che le sorellastre si amputino il tallone; chi accetta suggerimenti dal pubblico e chi decide che forse del principe si può fare a meno. «Questa flessibilità, partecipazione e disponibilità a cambiare una situazione sono le stesse che vediamo nel mondo delle fanfiction» aggiunge Coppa. Lì le autrici si commentano le storie a vicenda, offrono spunti per il capitolo successivo e in alcuni casi condividono lo schermo così che le loro lettrici possano partecipare live alla creazione della storia. In quest'ottica, l'idea della fruizione letteraria solitaria e silenziosa è «un'aberrazione» del concetto tradizionale di narrazione, intesa come storytelling.

Lo status di sex symbol di cui gode Draco Malfoy nel mondo delle fanfiction è senz'altro curioso, soprattutto visto che il Malfoy originale della Rowling è un antagonista non solo antipatico, ma pure secondario. Quando si tratta di farlo innamorare di Hermione Granger, l'entusiasmo che i lettori di romance dimostrano per il topos nemici-amanti di sicuro gioca una parte importante. Il Malfoy originale passa buona parte dei suoi anni scolastici a disprezzare Hermione e prenderla in giro, con un atteggiamento sgradevole che molte autrici di fanfiction hanno deciso di interpretare come una versione un po' estrema del tirare le trecce alla fidanzatina dell'asilo. Riflettendo sulla popolarità della coppia, la scrittrice singaporiana Sonoa Saddiq, che pubblica fanfiction sotto lo pseudonimo di Rizzlewrites, osserva: «Non ho idea di quale sia stata la prima storia d'amore della storia, ma scommetterei che si trattava di una versione del topos dei nemici che diventano amanti. C'è qualcosa di universalmente affascinante nell'idea di due persone molto diverse tra loro che trovano abbastanza terreno comune da innamorarsi. Personalmente, mi diverto a inventare e scrivere tutte le situazioni orribili e drammatiche che probabilmente si devono verificare perché questo accada». (Saddiq, la cui fanfiction più popolare è *Love In A Time Of The Zombie Apocalypse*, un'irresistibile epopea horror di ottantaquattro capitoli

con quasi un milione di visualizzazioni, ammette di aver iniziato a scrivere di Draco e Hermione quando era una ragazzina arrogante con l'unico scopo di trollare i forum di fanfiction e prendere in giro i voli pindarici delle fan. Da allora sono passati due decenni, Saddiq ha pubblicato più di venti fanfiction di Harry Potter, trovato un'agente letteraria, e sta convertendo una delle sue fanfiction in un manoscritto originale: «Direi che alla fine sono stata io a dover fare i conti con quello scherzo».)

Parte della sua popolarità, Draco Malfoy la deve anche alla devozione che le lettrici nutrono per la figura del bad boy dai tempi di Lord Byron e del conseguente eroe byroniano, che lo storico inglese Thomas Babington Macaulay descrisse nel Diciannovesimo secolo come «un uomo fiero, malinconico, cinico, con la sfida sulla fronte e la miseria nel cuore, disprezzatore della sua specie, implacabile nella vendetta, eppure capace di profonda e forte affezione». Altrettanto curioso è il fatto che, nel mondo delle fanfiction, alcune figure che la Rowling a malapena menziona un paio di volte nel corso dell'intera serie, come Theodore Nott e Blaise Zabini, siano diventati personaggi sfaccettati, con tratti psicologici e ruoli ricorrenti. Theodore Nott, per esempio, è spesso agente di caos, come attesta l'hashtag «chaotic Theodore Nott». (Su Archive of Our Own, le scrittrici usano hashtag simili a quelli di Instagram per descrivere le loro storie.) A tal proposito, bisogna menzionare la fanfiction *All The Young Dudes*, una monumentale opera di 188 capitoli, che ha ottenuto più di diciotto milioni di visualizzazioni narrando gli anni scolastici dei genitori di Harry Potter e dei loro amici. Ma come dice Francesca Coppa, anche questo non è di certo un fenomeno nuovo. Nelle prime versioni delle leggende di re Artù, per esempio, Lancillotto, il celebre amante di Ginevra, non esiste.

Donata Meneghelli, professoressa di letteratura all'Università di Bologna, spiega che questa tendenza della fanfiction a prendere il testo originario a rimaneggiarlo liberamente la ascrive al genere della letteratura trasformativa, ovvero «letteratura

prodotta a partire da altra letteratura» dove «il testo diventa un palinsesto, a partire dal quale scrivere, riscrivere e ricreare». «Nel rapporto delle fan con il testo fonte o con l'insieme di testi fonte c'è un paradosso, nel senso che si tratta di un rapporto di grande amore, di forte investimento affettivo, di venerazione quasi, ma anche di una spinta a modificarlo, come se il testo non fosse sufficiente, il che è il contrario della venerazione» dice Meneghelli.

A questo si aggiunge un insieme di prassi senza le quali la fanfiction non può davvero essere definita tale, tra cui il fatto che sia praticata da non professionisti, quindi al di fuori di una dinamica commerciale e per divertimento, e il fatto che sia condivisa all'interno di una comunità di altri fan.

Sebbene, come abbiamo detto, di casi di fanfiction che diventano poi romanzi venduti nei canali commerciali tradizionali ce ne siano molti, si tratta comunque di una minuscola percentuale delle centinaia di migliaia di opere presenti sull'internet. La maggior parte delle autrici passano mesi e anni a scrivere le loro opere senza nessuna prospettiva di trarne un guadagno; Saddiq, per esempio, ha impiegato dieci anni a scrivere *Love in a Time of the Zombie Apocalypse*, mentre si occupava di un bambino piccolo e intraprendeva un dottorato in letteratura.

La scrittrice nota su Archive of Our Own come HeyJude19, autrice di *Remain Nameless*, un'altra popolarissima fanfiction Dramione, con più di due milioni e mezzo di visualizzazioni, la mette così: «C'è una grande soddisfazione nel partecipare alla gift economy della fanfiction: ho scritto *Remain Nameless* nel mio tempo libero come hobby, l'ho resa disponibile ad altri gratuitamente, senza barriere capitalistiche che ne ostacolano la lettura. Non c'è alcuno scambio monetario: le persone partecipano per il puro amore dell'espressione artistica, che è particolarmente liberatoria perché priva dei vincoli tipici dell'editoria tradizionale. Posso scrivere mille o trecentomila parole, pubblicarle quando voglio, e ricevere subito commenti da parte dei lettori. Posso sperimentare con strutture narrative, tempi e stili

diversi senza dovermi preoccupare del giudizio editoriale esterno. Scrivere fanfiction è un atto d'amore». Questo atteggiamento è parte fondante dell'aspetto di condivisione e comunità della fanfiction. Senza internet, e senza forum per fanfiction sui quali scrittrici e lettrici si ritrovano, la fanfiction come l'abbiamo intesa in questo articolo non esiste. Tra questi forum, Archive of Our Own, che è senz'altro il più celebre. È organizzato come una non-profit gestita da volontari, sebbene sia così grande da valere miliardi, come fa notare Coppa, una delle sue co-fondatrici. Come spiega Federico Pilati, ricercatore all'Università di Milano-Bicocca, dove si occupa di culture digitali: «Archive of Our Own è gestito "dai fan, per i fan", come dicono loro. Mentre spesso questo potrebbe creare un ambiente caotico, in questo caso ha funzionato bene e ha creato un patrimonio culturale... L'economia dell'attenzione che regola le piattaforme on line tende a spingere verso il conflitto e la polarizzazione dei punti di vista. Alcune piattaforme, come Wikipedia, tengono botta. Archive of our Own ha una tossicità e un livello di negatività dell'interazione molto, molto bassi, cosa che è sui generis nel panorama mainstream di internet di oggi».

Qualsiasi siano i motivi di questo fatto, quello che è certo è che il mondo della fanfiction conserva al suo interno l'idea di lettura e di scrittura come qualcosa che può essere gioioso, divertente, e dinamico.

Per concludere con le parole di Saddiq: «Scrivere è un atto solitario. C'è chi scrive contenuti originali e poi li condivide su gruppi on line, dove ci si scambiano commenti e risorse. Ma una situazione del genere è come giocare a golf; ci si allena a giocare a golf insieme, ma alla fine dei conti, ognuno gioca la sua partita. Una vittoria è un traguardo individuale. La fanfiction, invece, è più simile a uno sport di squadra. Tutti giochiamo per la stessa grande squadra, portando abilità e talenti diversi al "gioco". La comunità cresce e prospera grazie ai contributi collettivi, non solo a quelli individuali. Per uno scrittore, questo può risultare estremamente gratificante, incoraggiante, e forse addirittura creare dipendenza».

Laura Marzi

De Kerangal, la voce di una memoria

«il manifesto», 9 ottobre 2025



Intervista all'autrice francese

«Non ho mai pensato che il lavoro fosse un tema tabù in letteratura, per il fatto di non essere abbastanza glamour, al contrario!» Abbiamo incontrato Maylis de Kerangal, autrice tra gli altri di *Riparare i viventi* (Feltrinelli, 2016) e di *Giorno di risacca* (Feltrinelli, 2025), il suo ultimo romanzo [...] in cui racconta il ritorno della protagonista nella città di origine: Le Havre [...].

In «Giorno di risacca» scrive: «Parlare con qualcuno è una forma di eroismo». Si tratta di un'affermazione forte e originale. Ce la spiega?

Credo che parlare con qualcuno non sia un fatto scontato. Il movimento verso l'altro, l'attenzione che richiede uno scambio, l'ascolto, la formulazione di una risposta, ma anche l'empatia sono sempre più incompatibili con le costanti sollecitazioni a cui ci sottopongono i social che ci allontanano, ci sparpagliano. La prova è che quando abbiamo parlato con qualcuno lo sappiamo, sappiamo che è successo qualcosa. Parlare con qualcuno richiede un tempo e uno spazio e a volte mettere insieme queste due cose è davvero un'impresa epica. Nel caso della voce narrante di *Giorno di risacca* e di Blaise, il suo compagno, la parola è eroica perché i loro corpi non sono mai nella stessa realtà fisica, attorno a loro ci sono sempre rumore e confusione, non vanno allo stesso ritmo: non si trovano nello stesso tempo.

Lo spazio, in particolare la città Le Havre ha un ruolo da protagonista: a un certo punto, dopo aver descritto la struttura del reticolo viario, lei scrive: «Uno spazio divenuto la matrice delle mie fantasticherie».

Volevo scrivere un romanzo «metropolitano» in cui la città fosse un elemento attivo, un motore della narrazione e non solo il luogo in cui si svolge la storia. In *Giorno di risacca* la città è un personaggio, infatti ha un volto, un corpo organico, una storia, una memoria. Per me si è trattato anche di interrogarmi sui luoghi della mia infanzia e adolescenza, sull'influenza di Le Havre sulla costruzione del mio immaginario, del mio rapporto con la scrittura e la letteratura. Penso che se in quelle fasi della vita avessi vissuto altrove non sarei stata la scrittrice che sono. Le Havre mi ha dato molto: il porto che accoglie merci, ma mescola anche vite umane, storie; l'orizzonte come promessa, come assenza e sparizione, il clima opaco, il cielo ampio e la presenza della città fantasma.

In questo romanzo, ma in generale nella sua intera opera, il lavoro, ciò che esso fa ai corpi e alle vite dei personaggi, è cruciale. Lei lo sa raccontare, insieme alle differenze di classe, con una prosa leggera ed elegante. Esiste allora la possibilità che bellezza e realismo coesistano?

La mia scrittura è ancorata alla descrizione delle strutture sociali di cui il lavoro è parte centrale. Ho scritto

di cantieri edili, di sale operatorie, di imbianchini. In *Giorno di risacca* ci sono uno spalatore, un poliziotto, una doppiatrice, un medico legale e uno stampatore. Io cerco di fare esistere i loro mondi. Ogni volta, l'obiettivo è creare spazio per queste persone, i materiali, i gesti, i processi produttivi, per far crescere una semantica: tutto ciò nutre il mio lavoro letterario. La vita a quel punto entra in scena, a me resta il compito di trovare la lingua più adatta alla realtà, una lingua attenta con cui ricerco il più possibile la precisione. E quello che è giusto è bello ed è vero anche il contrario.

L'attualità entra costantemente in scena. L'impressione è che lei abbia scritto «Giorno di risacca» anche per dare spazio proprio al racconto della contemporaneità. È così? Ho letteralmente scritto questo libro tra le guerre: l'ho iniziato quando è scoppiata la guerra in Ucraina e l'ho finito quando si è intensificata quella a Gaza. Sentivo la pressione dell'attualità, ma per me la cosa più importante era dare conto della risonanza che c'era tra il tema della distruzione di Le Havre del 1944 e queste guerre, queste distruzioni. Volevo rendere palpabile l'effetto di risacca, il ritorno infinito della guerra. Il romanzo mi permette di essere contemporanea, perché il testo è lo spazio in cui tutte le epoche possono essere attuali insieme: una civetta vola, una donna viene assalita dai ricordi, due ragazze in esilio aspettano un visto, risorge un amore, le bombe distruggono una città in due giorni, un'onda si abbatte su una donna.

Il ritmo della sua scrittura, la sua voce, che è una tematica importante nella sua opera, sono incantevoli.

Nel mio lavoro il tema della voce è molto importante. Scrivendo un romanzo in prima persona volevo che si sentisse il timbro, il senso della presenza, ma allo stesso tempo volevo creare una voce che non fosse solo introspettiva, ma aperta, capace di captare storie e di restituirle. La protagonista di questo romanzo è una doppiatrice, si tratta di un mestiere straordinario: una voce che va a occupare altri corpi e scenari. Si tratta di una donna vulnerabile perché

la voce lo è sempre, ma è lei che permette la polifonia di questo romanzo. Questa doppiatrice ha molto a che fare col mio lavoro di scrittrice: in qualche modo sono la doppiatrice della doppiatrice.

Il tema del passato e della memoria sono importanti, a partire dal racconto della distruzione di Le Havre nel 1944. Lei ne scrive, però, dimostrando che il passato è vivo, parte integrante del presente.

Sono molto sensibile al tema, sì. Lo scorso gennaio abbiamo cominciato a commemorare la liberazione dai campi nazisti e nello stesso periodo ho visto un documentario su quattro sopravvissute a Birkenau. Sono donne fantastiche che adesso hanno oltre novant'anni e che portano la loro testimonianza nei licei. Il giorno dopo Elon Musk ha fatto il saluto nazista davanti al mondo intero. Fra poco non ci saranno più testimoni diretti vivi, si tratta di un elemento da non sottovalutare in quest'epoca di post-verità. Possiamo essere testimoni dei testimoni? Possiamo trasmettere noi la loro memoria?

Nel suo ultimo romanzo la protagonista va alla polizia perché un uomo trovato ucciso sulla spiaggia ha il suo numero di telefono in tasca. Tutto il resto: il racconto della distruzione del 1944, della guerra in Ucraina, del commercio di droga, del naufragio del 2021 derivano da questo episodio. Secondo lei, ci sentiamo interpellati solo quando siamo coinvolti in prima persona?

Questa donna assomiglia a molti di noi: ha una famiglia, un marito, sua figlia, il lavoro e poi all'improvviso riceve una telefonata che innesca un processo di memoria e di ricerca che la sposta dalla sua traiettoria quotidiana, è vero. Io credo però nella partecipazione in nome di ideali, che non sono mai solo astratti, hanno delle conseguenze – a volte terribili. Si incarnano nelle traiettorie di vita, nelle storie, diventano concreti. Non è perché non sono un'abitante di Gaza o perché non ho attraversato il Mediterraneo su un barcone che ciò che accade alle persone che vivono queste esperienze non mi riguarda. Gli ideali riguardano la mia vita, ne sono parte.

Vanni Santoni

Krasznahorkai, voce dal buio

«Corriere della Sera», 10 ottobre 2025

Il Nobel della letteratura 2025 è andato al maestro ungherese dell'apocalisse. Il suo è il racconto di un mondo senza futuro. Ma con una luce

C'è una definizione che è rimasta sempre addosso a László Krasznahorkai, classe 1954, insignito ieri del premio Nobel per la letteratura: «Il maestro ungherese dell'apocalisse». La definizione non è mai tramontata per il calibro della battezzante – la filosofa Susan Sontag, che la ideò dopo aver letto, nel 2000, il secondo romanzo dell'autore, *Melancolia della resistenza* – ma anche perché identificava in modo perfetto Krasznahorkai, e in un modo che si è ulteriormente consolidato nel quarto di secolo successivo. Era importante dire ungherese, perché l'unicità della scrittura krasznahorkaiana va comunque considerata nel quadro del ritorno del «fronte d'onda del romanzo» nell'Europa centroorientale; poteva essere azzardato, all'epoca, parlare già di maestro, ma venticinque anni dopo, e alla luce di ulteriori capolavori come *Satantango* (uscito in originale prima di *Melancolia della resistenza*, fu tradotto in inglese solo nel 2012), *Guerra e guerra*, *Il ritorno del barone Wenckheim* o i racconti di *Seiobo è discesa quaggiù*, appare persino ovvio quanto il titolo fosse meritato. Apocalisse, infine. La parola che meglio sintetizza la poetica di László Krasznahorkai. Se ne potrebbero aggiungere altre, come «oscurità» o «desolazione», o arrivare fino ai profeti e ai messia (sempre falsi e mendaci oppure inadeguati, si capisce), ma si tratterebbe in fondo di corollari: il mondo di

Krasznahorkai è oscuro e desolato perché sta finendo (o è già finito e i suoi tragicomici personaggi non se ne sono ancora resi conto? È una possibilità), e richiama falsi profeti e messia mendaci o inadeguati proprio per questo.

Già con *Satantango*, del 1985, romanzo d'esordio di strabiliante maturità, che venne in mente a Krasznahorkai «durante la castrazione di un maiale», in un contesto oscuro qual era il devastato crepuscolo dell'Ungheria comunista, andavano a configurarsi i suoi tipici scenari da fine dei tempi, a cui nove anni dopo Béla Tarr avrebbe dato anche una fangosa identità visiva con l'adattamento cinematografico, nell'ambito di un sodalizio durato dal 1988 al 2011, con ben cinque film scritti da Krasznahorkai e diretti da Tarr. La riflessione estetica e metafisica cominciata quasi per caso in *Satantango* viene poi messa a punto in *Melancolia della resistenza* (uscito in originale nel fatidico 1989), che per ammissione dello stesso Krasznahorkai era il tentativo di mettere a punto «tutto ciò che non era venuto bene in *Satantango*», tentativo a dire dell'autore nuovamente fallito e da cui è poi sgorgato tutto il resto, perché, per usare le sue parole, «da allora ho continuato a provarci. Ma sempre senza successo. Nessuno dei miei romanzi è il libro che mi ero prefissato di scrivere». Eppure Krasznahorkai ha continuato, perché «la

forza magica delle parole ha sempre prevalso sul buonsenso», e sono arrivati così *Guerra e guerra*, nel 1999 (da noi nel 2020), *Il ritorno del barone Wenkheim*, nel 2016 (da noi nel 2019), e *Herscht 07769* nel 2021 (2022 in Italia), più i racconti di *Seiobo è discesa quaggiù* (2008, 2021 in Italia) e *Avanti va il mondo* (2013), che per il nostro paese è il suo libro più recente, essendo uscito nel 2024.

Una ricerca letteraria costante, oltremodo ossessiva, costruita per continue modulazioni e rimodulazioni degli stessi temi, che in Italia ha trovato casa presso Bompiani (il primo libro ad arrivare fu proprio *Satantango*, nel 2016, in seguito alla vittoria del Man Booker Prize International) e voce in Dóra Varnai, che ha tradotto tutti i suoi romanzi e racconti (salvo *Melancolia della resistenza*, tradotto da Dora Mészáros e Bruno Ventavoli), caratterizzata da frasi lunghissime, dal rifiuto deliberato di trame lineari e spiegazioni facili, e da una pertinace assenza di speranza – almeno a prima vista.

A livello di contenuti, appare evidente che László Krasznahorkai sia il figlio spirituale di Franz Kafka, cosa che ammette lui stesso – «senza Kafka non avrei mai scritto una parola» – e il discorso potrebbe essere persino allargato: in effetti, tutta la «nuova onda» dell'Europa centro-orientale appare anzitutto come il frutto della piena digestione, fino alla rielaborazione, dell'eredità di Kafka, e se il fraseggio potrebbe avvicinare Krasznahorkai a Thomas Bernhard, uno dei pochi altri autori nei cui confronti il neonobel (che ieri si è detto sorpreso e felice per il premio ma, ha aggiunto, «mi rattrista molto pensare alla situazione attuale del mondo, l'essere umano è la mia ispirazione più profonda») ha riconosciuto

«Questo premio dimostra che la letteratura esiste di per sé, al di là di tutte le aspettative non letterarie, e che viene ancora letta.»

un debito diretto, la sua prosa non cerca nelle frasi senza fine quella sinfonicità che è propria di Bernhard e di altri austriaci, quanto piuttosto il sistema di flussi e controflussi del mondo naturale, non però incontaminato, bensì sporcato, violato e in ultimo profanato dalla presenza umana, parola inclusa.

Seguendo tuttavia il percorso letterario del neonobel, notiamo che il «maestro ungherese dell'apocalisse» ha sempre avuto una stella polare, sia pur nella più nera oscurità, e quella è stata la pietas. Non ci sarà speranza in generale, ma c'è sempre una speranza nel particolare, e questa speranza è costituita dalla possibilità di un'empatia tra singoli umani. Un'idea che in qualche modo ha preso sempre più spazio nei suoi romanzi: se in *Satantango* e *Melancolia della resistenza* il tasso di speranza è molto vicino allo zero, e per quanto si possa sentire un'eco beffarda sotto-traccia, bisognerebbe essere dei perversi per ritenerli romanzi divertenti, è evidente che in *Guerra e guerra*, *Il ritorno del barone Wenkheim* e *Herscht 07769* il tasso di ironia aumenta progressivamente, e con essa si concretizza anche una vaga fiducia nell'umano, sia pur sempre carica di disillusione. In tutti e tre i romanzi si ridacchia (senza essere dei perversi), e anzi *Herscht 07769* può essere persino considerato un romanzo comico.

«Questo premio» ha detto ieri il Nobel ai suoi editori «dimostra che la letteratura esiste di per sé, al di là di tutte le aspettative non letterarie, e che viene ancora letta. E a quelli che la leggono infonde una certa speranza nel fatto che la bellezza, la nobiltà e il sublime ancora esistono in sé e per sé. Può dare speranza anche a coloro nei quali la vita è viva appena». Dio resta morto, spenti sono ancora il sole e la luna, l'umano si è guardato nello specchio di una pozzanghera nel fango e si è scoperto cadavere o mostro, ma una piccola luce, una puntura di spillo nel cielo nero da cui filtra qualcosa, si è aperta, e pare pure volersi allargare (non troppo, sia chiaro...). Sprazzi di luce che risultano forse ancora più evidenti nei racconti, e che liberano László Krasznahorkai dalla pur facile accusa di essere uno scrittore esiziale,

foriero di un'arte il cui compito è semplicemente chiudere il sipario: il «maestro dell'apocalisse» è tale proprio perché riesce a vedere oltre il crepuscolo degli uomini e quello degli dèi. Lo fa senza far sconti e senza vendere facili illusioni? Dicendo chiaro e tondo che la speranza è sì possibile ma è sempre minuscola e flebile, difficile da trovare e ancor più difficile da mantener viva? Senza dubbio: ma è proprio tale atteggiamento che lo rende l'autore perfetto per i tempi che corrono, in cui la crisi in ogni forma e ambito è lo stato ordinario in cui viviamo, e l'assenza di prospettive visibili sul lungo termine l'orizzonte in cui si svolgono tutte le nostre giornate.

...

Ida Bozzi, «Una volta che sei dentro non puoi uscirne, per non perderti», «Corriere della Sera», 10 ottobre 2025

La voce italiana di László Krasznahorkai è quella di Dóra Várnai, ungherese cresciuta nel nostro paese, dove ha studiato e si è laureata (vive a Milano), che ha tradotto quasi tutti i suoi romanzi e racconti pubblicati da Bompiani: *Satantango* (2016), *Guerra e guerra* (2020), *Il ritorno del barone Wenckheim* (2019), *Herscht 07769* (2022), e le raccolte di racconti *Seiobo è discesa quaggiù* (2021) e *Avanti va il mondo* (2024). «Krasznahorkai è un fiume,» spiega Várnai «anzi una colata di lava incandescente (come l'ha definito Susan Sontag), in cui bisogna tuffarsi e lasciarsi trasportare, anche se può spaventare, perché è così che nelle sue frasi, magari lunghe pagine e pagine, si comincia a sentire la musicalità che infonde alla scrittura accelerazioni e rallentamenti».

Una scrittura fluida, che per un traduttore, ancorché madrelingua, richiede grande attenzione: «In ungherese non esistono i generi. Nei suoi monologhi di personaggi diversi che si intersecano tra loro, chi traduce deve capire se dal maschile si passa al femminile, e deve prendere decisioni difficili. Tra l'altro, in italiano gli stacchi diventano evidenti, mentre in

«Se è pessimista sulle sorti dell'umanità, Krasznahorkai ha però sempre una gentile ironia, un affetto e una comprensione per i suoi personaggi.»

ungherese la narrazione è ancora più fluida». Il ritmo è quindi essenziale, ed è dato anche dai diversi registri linguistici: «In *Satantango*, ad esempio, c'è una bambina un po' sempliciotta che usa parole facili, molto diverse da quelle dei racconti di Seiobo è discesa quaggiù, ambientati in Giappone in tutt'altro ambiente sociale. E nel *Ritorno del barone Wenckheim* ci sono decine di personaggi, con stili tutti diversi...».

Quanto alle prossime traduzioni, nel 2026 uscirà un nuovo titolo del Nobel per Bompiani, e a novembre lo scrittore presenterà in Ungheria un nuovo libro. Rispetto ai lavori già tradotti, Várnai confida: «Il mio preferito è *Guerra e guerra*: è il primo che ho letto e tradotto (anche se in Italia è uscito dopo *Satantango*), ed è il primo in cui lo scrittore lascia l'ambientazione ungherese: il protagonista, l'archivista Korin, va a New York per trascrivere un prezioso manoscritto su internet, la rete appena nata: per la complessità dei registri è stato anche il libro che ha richiesto più tempo per la traduzione, quasi due anni, pur non essendo il più lungo. *Herscht 07769* è stato più veloce: è composto da un unico periodo, e una volta che sei dentro non puoi uscirne, per non perderti». Difficile dire a quali scrittori il Nobel sia vicino: «In Ungheria, Krasznahorkai non ha eguali. Ma lui stesso fa spesso riferimento all'influenza di Franz Kafka. E si sente, ad esempio nelle scene iniziali di *Satantango*». Kafkiano anche il senso di attesa e angoscia: «Ma se è pessimista sulle sorti dell'umanità, Krasznahorkai ha però sempre una gentile ironia, un affetto e una comprensione per i suoi personaggi. Ed è, egli stesso, una persona gentile».

Valerio Magrelli

Lo sguardo del poeta: vedere boschi negli elettrodomestici

«Domani», 13 ottobre 2025



La pratica filosofica ed estetica, con la sua circolarità curiosa e onnivora, si interessa alla scienza, ma non accade il contrario

Anni fa fui chiamato a spiegare il senso distintivo del mio lavoro di scrittore a vari specialisti delle cosiddette «scienze dure» – discipline caratterizzate dall'uso del metodo scientifico, dati quantificabili, risultati oggettivi e ripetibili come matematica, fisica, chimica e biologia, astronomia.

Ebbene, per descriverlo, pensai al funzionamento del fusibile che «salta». Il dizionario spiega infatti che il fusibile serve a proteggere un circuito dalle sovracorrenti. Consiste di un sottile filo conduttore in cui passa la corrente. Quando sopraggiunge una sovracorrente (sovraccarico o cortocircuito), il filamento fonde, provocando l'apertura del circuito, cioè la sua salvezza. Qualcosa di analogo è rappresentato dall'immagine del cane che muore per primo nella grotta di Pozzuoli, descritto da Filippo de Pisis (essendo più vicino al suolo, l'animale avvertiva prima dei visitatori, eventuali fughe di gas), o del canarino nella miniera, di cui parla Gore Vidal (essendo più piccolo dell'uomo, l'animale avvertiva prima degli operai il temuto avvelenamento dell'aria). È questo, per me, l'impegno letterario. In questo senso, lo scrittore può essere considerato una sentinella. È il più esposto, senza riparo alcuno tra sé e il futuro.

Dal nostro punto di vista, mi piace molto l'elogio della precarietà e dell'esitazione professato da

Michel Foucault, senza però specificare il suo campo di applicazione: scienze dure? scienze morbide? Un amico mi ha confessato di utilizzarlo alla stregua di un mantra. Eccolo: «Quanto a quelli per cui lavorare duro, cominciare e ricominciare, cercare e sbagliare, tornare indietro e riprendere tutto da cima a fondo, e ancora trovare il modo di esitare a ogni passo, insomma, quanto a quelli per cui tutto questo, in mezzo all'incertezza e all'apprensione, equivale più o meno a un fallimento, beh, chiaramente, non siamo dello stesso pianeta».

Con tale affermazione, tuttavia, siamo ancora a cavallo fra le cosiddette «due culture», formula usata da Charles Percy Snow in una conferenza del 1959. Lo studioso si riferiva alla contrapposizione fra cultura scientifica e cultura letteraria. I due ambiti presentano differenze immediate: «La cultura scientifica è obiettiva e richiede verifica, quella artistica è soggettiva e non la richiede. La cultura scientifica progredisce, mentre il concetto di progresso è estraneo alla cultura artistica» (Ernesto Carafoli).

Insomma, l'affermazione di Foucault a difesa di quanto titubante e sofferta possa essere la ricerca, vale in entrambi i casi. Vorrei invece suggerire un altro modo di procedere, per distinguere le materie in questione e separare lo spazio estetico da quello scientifico.

Lo faccio affidandomi a Martin Heidegger. In verità, l'autore tedesco si riferisce all'attività filosofica, sempre contrapposta a quella scientifica; credo però che in questo caso la meccanica del pensiero speculativo possa essere assimilata a quella del processo estetico – questa, almeno, è la forzatura interpretativa che propongo.

In breve, l'andatura «circolare» dell'andamento filosofico (o estetico, poetico, letterario, artistico) viene opposta a quella «lineare» dell'intelletto comune: «Dunque ci muoviamo costantemente in un cerchio. Questo è il segno che ci muoviamo nell'ambito della filosofia. Ovunque un girare in cerchio. Questo muoversi in cerchio della filosofia è di nuovo qualcosa che all'intelletto comune risulta fastidioso. Esso vuole solamente arrivare dritto al traguardo, così come ci si impadronisce delle cose prendendole per il manico. Girare in cerchio non conduce a niente. Ma soprattutto fa venire le vertigini, e avere le vertigini è inquietante e spiacevole. Ci si trova come sospesi nel nulla».

L'intuizione mi pare felicissima: la filosofia ricorda un rito iniziatico, e forse rimanda al movimento rotatorio dei dervisci, mistici e rotanti, «come sospesi nel nulla». Infatti, girare in cerchio non conduce a niente, fa venire le vertigini, tutte cose che all'intelletto comune risultano fastidiose. Quest'ultimo proibisce qualsiasi movimento circolare, e così facendo riesce anche a evitare ogni circolo vizioso. Prosegue Heidegger: «In fondo ciò è già stato affermato da una regola della logica generale. Per cui cavarsela senza questo circolo è l'orgoglio di una filosofia scientifica. Però, chi in una questione filosofica non è mai stato colto da vertigini, costui non si è mai interrogato filosofando, cioè non si è mai mosso nel circolo».

Il discorso si fa più serrato, perché, secondo Heidegger, chi non è mai stato colto da vertigini, non si è mai interrogato filosofando: «In questo movimento circolare non è decisivo quell'unico elemento che vi scorge l'intelletto comune, cioè il percorrere la circonferenza e ritornare allo stesso punto rimanendo sulla circonferenza, bensì il guardare nel centro

in quanto tale, cosa che è possibile lungo il percorso circolare, ed è possibile in esso soltanto».

Pertanto, ciò che risulta dirimente non è il cerchio in sé stesso, bensì il centro, che è possibile contemplare solo lungo un percorso circolare. Da qui il gran finale: «Il centro si manifesta in quanto tale solamente nel girare in cerchio intorno ad esso. Per cui tutti i tentativi di strappar via con l'argomentazione il carattere circolare della filosofia conducono fuori dalla filosofia stessa».

Il romanziere austriaco Robert Musil ha detto qualcosa di affine: «L'anello al centro non ha nulla, eppure sembra che per lui sia proprio il centro che conta». Tirando le fila del discorso, potremmo allora sostenere che il carattere circolare della filosofia (come dell'estetica) si contrappone a quello lineare delle scienze. Detto questo, però, va ribadito che si danno molti punti di contatto tra i due mondi.

Esiste indubbiamente un'influenza, sebbene a senso unico. La pratica filosofica e estetica, con la sua circolarità curiosa e onnivora, si interessa sempre a quanto accade nel campo della scienza, che quindi “traspira” anche nei suoi prodotti, mentre la linearità della scienza impedisce a quest'ultima di tener conto del contesto artistico.

Un esempio tratto dall'universo tecnologico è raffigurato del telefono, brevettato nel 1876, ma che la grande letteratura inglobò già verso il 1920. Per Kafka e Proust era normale indagare uno strumento in grado di esprimere «la voce lontana», e questo perché lo scrittore coglie ogni tipo di spunti (va ricordato che nel 1927 lo stesso congegno appare in *Essere e tempo* di Heidegger). La tecnica che usiamo finisce cioè per diventarci familiare, come una brocca d'argilla ai tempi di Kleist. Un bell'esempio, infine, ci arriva dal poeta e pittore Toti Scialoja, che dedicò un suo componimento a un vecchio scaldabagno: «Lo scaldabagno a gas col verderame, il prato / delle fiammelle dis- / sepolte in un quadrato»... Ecco, è appunto questo lo sguardo del poeta, che può posarsi su qualsiasi cosa; e intravedere una specie di bosco dentro l'elettrodomestico più banale.

Dario Olivero

«Abbiamo bisogno di un altro Zivago.»

«la Repubblica», 14 ottobre 2025

Intervista all'editore Carlo Feltrinelli, a settant'anni
dalla nascita dello storico marchio

«Sì, ma adesso parliamo di libri.» E parliamone. Solo in questo momento, quasi alla fine di un'ora di intervista, il Signor F sembra quasi a suo agio. Quasi. Perché è risaputo che quella appena definita intervista per Carlo Feltrinelli non è, eufemismo, esattamente un piacere. Anzi, solo per educazione non la definirebbe una sottile forma di tortura, cercando invece di mettere a proprio agio l'interlocutore con continui e garbati «non so se ho risposto». Va bene i libri, ma come si fa a non chiedere all'erede di una casa editrice leggendaria, al figlio di due genitori carismatici come Giangiacomo e Inge, proprio mentre il gruppo editoriale festeggia i settant'anni – e in più nella sede della Fondazione, think tank che racchiude nel suo dna il barlume di quello che il fondatore usava dire del suo impegno editoriale, «responsabilità e necessità» – che cosa pensa di ciò che accade in Italia, in America, nel mondo? E infatti era cominciata così: quanto è rimasto della consapevolezza politica e culturale degli anni in cui nasceva Feltrinelli oggi in Italia? «In Italia direi poca. Perché sono venute meno molte delle agenzie culturali, editoriali, dell'informazione. Quello che rimane è un dibattito pubblico estremamente impoverito e a volte anche disgraziato.»

E che cosa è rimasto nella Feltrinelli?

Noi siamo nati con tre idee di fondo. L'antifascismo «conseguente e coerente», come diceva mio padre.

Non solo cioè denunciare i crimini e le nefandezze del nazifascismo, ma anche occuparsi dei problemi che il fascismo, dopo la sua caduta storica, aveva lasciato irrisolti. Collegare l'Italia alla cultura del mondo e viceversa. Infine un'attenzione costante per le forme di coesistenza tra paesi con diverse strutture economiche e politiche. Questi presupposti sono rimasti tali e quali, purtroppo in una stagione molto più cupa in cui il futuro è schiacciato sul presente, mentre l'editoria per definizione è qualcosa che riguarda il futuro.

Come far sì che questi presupposti possano incidere?

Restiamo uniti da un'idea: quella di un'adesione intransigente al campo democratico, quindi contro i populismi, contro il determinismo della disuguaglianza cognitiva e reale, contro le censure. Un'opinione pubblica per essere democratica deve essere libera, in grado di informarsi, di ragionare sulle cose, nonostante l'attuale contesto tecnologico e la sua vocazione alla manipolazione e alla dipendenza.

Che cosa intende con «manipolazione» e «dipendenza»?

Che bisogna battersi contro un mondo di deliberata ignoranza. Oggi prendersi il tempo per sé e leggere è davvero un atto che si può definire rivoluzionario. Isolarsi da tutto il fragore, compreso quello prodotto da alcuni non-libri che troviamo sempre più spesso

in classifica. È un discorso che ho fatto a lungo con Roberto Calasso nei mesi prima della sua scomparsa: come si può arginare un mondo in cui è sempre più difficile far emergere libri di qualità?

Feltrinelli è parte del contesto culturale del paese, difficile chiamarsi fuori.

Non lo faccio. Accanto all'orgoglio di vedere dopo settant'anni una Feltrinelli in salute, ho anche un cruccio. Forse non ho fatto abbastanza. Nonostante questa storia sia una storia fantastica e la Feltrinelli sia oggi un'agenzia culturale e un laboratorio di idee vivo, mi domando se devo considerarmi corresponsabile della situazione in cui ci troviamo e se il decadimento del dibattito pubblico non sia dovuto anche al non aver fatto, tutti, abbastanza.

Ha definito la lettura un gesto rivoluzionario. Al di là dell'immagine, è chiaro che la lettura, e soprattutto il suo valore civico, è declinata.

Certo, negli anni Cinquanta i libri avevano un peso maggiore rispetto alla massa di canali informativi di oggi, però credo che mantengano la loro centralità. Confido nell'auspicio di Antonio Scurati che su «la Repubblica» ha scritto che la democrazia dei lettori ci salverà dai sovranismi. Penso che i libri abbiano una centralità, ma sono certo che bisogna metterla in collegamento virtuoso con tutti i mondi che sono cresciuti in questi anni. Noi continuiamo in un certo senso a «cercare Zivago». Abbiamo bisogno di libri che possano aprire e sbattere le ali e avere una vita per salvarci da questa onda che ci vuole ignoranti e preda di algoritmi non neutrali ma ottimizzati solo per fare profitto.

Alessandro Baricco ha aperto un dibattito su «la Repubblica» sulla fine del Novecento e dell'Occidente. Che cosa ne pensa?

Penso oggettivamente che l'Occidente stia perdendo la sua definizione e sia in declino. Forse il mondo si apre a una stagione nuova in cui ci sarà un multilateralismo diverso, anche se temo un capitalismo

«Bisogna battersi contro un mondo di **deliberata ignoranza**. Oggi prendersi il tempo per sé e leggere è davvero un atto che si può definire rivoluzionario.»

tecnofeudale che si spartisce il mondo. Penso che una stagione sia finita e che a partire dall'Europa ci debba essere una riflessione su come il mondo potrà o saprà organizzarsi.

E gli Stati Uniti?

Guardiamo tutti con grande preoccupazione l'America: le censure alle università e agli intellettuali, come Judith Butler che abbiamo pubblicato e che ripubblicheremo. È il segnale di una regressione che francamente non mi aspettavo in così poco tempo. Nel frattempo, come mi diceva qualche giorno fa Richard Ford, non resta che attendere il risveglio dell'intelligenza. E guardare con interesse al candidato sindaco di New York che mi pare una delle poche voci di speranza che ci arrivano da quel paese.

Per questo Feltrinelli è invece così attenta al Sudamericano?

In realtà noi siamo partiti in Spagna nel 2010 facendo un accordo con uno degli editori più prestigiosi d'Europa, Jorge Herralde, proprietario di Anagrama che oggi è una casa editrice di grande prestigio in Spagna e in America Latina. Poi sono venute le librerie La Central e a fine anno apriremo una Feltrinelli nel centro di Montevideo. Questo esperimento porterà ad altre opportunità in America Latina, considerando che storicamente Feltrinelli è stato il grande ponte tra letteratura latino americana e Europa, le prime edizioni di García Márquez erano le nostre. A primavera dell'anno prossimo a fianco di Anagrama esordiremo nei mercati di lingua spagnola con il marchio Feltrinelli, una novità molto

attesa da quelle parti. Ci dà grande energia essere in contatto con realtà diverse, intellettualmente molto qualificate, giovani, che hanno voglia di partecipare, di leggere, attente alle novità. Tutto questo in una logica non da multinazionale ma da esploratori. Un po' alla Fitzgerald. Fitzgerald d'altro canto è il mio secondo nome, lo sapeva?

A proposito di nomi. Il suo appartiene alla tradizione illuminata dell'alta borghesia milanese. Negli anni è venuto a mancare il contributo civile di questa componente. Cosa ne pensa?

Percepisco una certa solitudine. Anche se non mi sono mai del tutto identificato con quella categoria, però di fatto probabilmente è così. C'è chi porta avanti il discorso di famiglia in un certo modo e c'è chi invece lo porta avanti in un altro modo. La sensazione è che quella che si chiamava borghesia sia destinata a svanire o che non ci sia più da un po'.

Quanto pesa portare il suo cognome? Quanto il vuoto lasciato dai suoi genitori?

Da mio padre ho imparato che la battaglia per un mondo più dignitoso, per uomini e donne, è forse la battaglia più importante della vita. Da mia madre ho imparato tantissime cose, dall'entusiasmo per i libri e le librerie alla lezione finale: godersi la vita fino all'ultimo sandwich. Credo che sarebbero contenti di vedere una libreria aperta a Barcellona come abbiamo fatto dieci giorni fa, una libreria aperta in corso Genova come abbiamo fatto due settimane fa e di vedere un'idea editoriale che va avanti con quella vocazione che a suo tempo si poteva definire illuminista. Ho un rapporto molto felice con tutto il mio passato, continuo ad avere un grande amore per i miei genitori e un dialogo che continua serenamente e creativamente. Quanto a me, mi considero un servitore di questa istituzione. Il mio unico

merito è di esserci stato sempre, da non ricordo più quanti anni.

E i prossimi anni?

Questo vorrei per la Feltrinelli del futuro: continuare a essere profeti del rischio e della visionarietà. L'imprevedibile resta la chiave per intendere questo nostro mestiere. La cosa che mi dà oggi soddisfazione è essere arrivati fin qui con un gruppo fatto di una costellazione di realtà – come la scuola Holden, le librerie, la Fondazione, la casa editrice, la parte legata alla formazione, l'attività internazionale. Questo sarà un nostro obiettivo: rendere Feltrinelli una realtà sempre più europea. Però mi scusi.

Dica.

Adesso parliamo di libri.

Parliamo di libri.

Intanto abbiamo celebrato questa ricorrenza importante in varie forme, anche molto innovative, come la messinscena in teatro del *Gattopardo* di Francesco Piccolo. E poi lo Strega a Andrea Bajani, la collana Idee cominciata con Lea Ypi sul tema dell'immigrazione e poi con Piketty e Sandel sull'uguaglianza. I libri in uscita nelle prossime settimane, da quello postumo di Goffredo Fofi, all'edizione speciale di Fratelli d'Italia di Arbasino curata da Giovanni Agosti al libro di Tomaso Montanari su Gaza. L'esordio da noi di un autore di grande successo come Maurizio de Giovanni. E poi penso a Column McCann, che racconta le dinamiche profonde del mondo di oggi, all'inedito *La terra del dolce domani* di Harper Lee. Insomma sono tutti rimandi a una storia. Ma pensiamo al passato non come a qualcosa di inerte ma come a una fonte d'ispirazione per guardare al futuro. Non so se ho risposto.

«Ci dà grande energia essere in contatto con realtà diverse, intellettualmente molto qualificate, giovani.»

Maria Teresa Carbone

Francoforte, tra libri, riflettori e conflitti

«il manifesto», 15 ottobre 2025

La Buchmesse: il futuro è dei libri che non superano la soglia delle duecento pagine. Presentato il rapporto Aie sullo stato dei libri e della lettura in Italia

In un'intervista rilasciata al Boston Globe da Jonathan Karp giorni fa, l'amministratore delegato di Simon&Schuster (ancora per poco: tranne ripensamenti, lascerà presto la sua poltrona per lanciare una nuova sigla, **Simon Six**, sei titoli l'anno scelti con cura) ha detto, fra l'altro, di prevedere, in un prossimo futuro, libri più corti rispetto a quelli oggi reperibili in commercio: «Chiaramente i testi eccezionali saranno lunghi quanto l'autore ha deciso, e dato che la maggior parte degli autori considera eccezionali le proprie opere, forse il numero di pagine non calerà più di tanto. Posso però immaginare che in un mondo di podcast, collegamenti ipertestuali e video on demand molti lettori tenderanno a premiare la brevità.» Previsione almeno sulla carta quasi scontata, e di cui potremo avere prestissimo una possibile conferma: per verificare le tendenze editoriali in atto non c'è luogo al mondo che contenda il primato alla Buchmesse di Francoforte, i cui giganteschi padiglioni vedranno transitare, da oggi a domenica, migliaia di editori, agenti e scout arrivati come ogni anno da oltre novanta paesi sparsi nei cinque continenti. Per quanto email e riunioni Zoom consentano contatti continui, e in teoria vedersi di persona sembri inutile, l'aumento del flusso di visitatori dopo il calo fisiologico della pandemia ha dimostrato quanto resti importante, per chi lavora nel mondo del libro,

incontrarsi fisicamente in quella che è la maggiore fiera professionale del settore.

Già due appuntamenti previsti in questa prima giornata – l'incontro con Perminder Mann, amministratrice delegata di Simon&Schuster per il Regno Unito e la produzione internazionale (forse colei che prenderà il posto di Karp?) e il dialogo fra Chantal Restivo-Alessi (ad di Harper Collins) e Núria Cabutí (ad della parte ispanofona di Penguin Random House) – potrebbero fornire indicazioni interessanti sulle scelte di due dei maggiori gruppi editoriali del mondo: davvero, come ipotizza Karp, i libri prossimi venturi non supereranno la soglia delle duecento pagine? E le librerie continueranno a riempirsi di romanzi di genere (romance, fantasy, romantasy, e via scorrendo)?

In realtà, per capire davvero qual è l'andamento del mercato, sarà necessario aspettare qualche giorno, quando si avranno i dati sugli scambi dei diritti, dal momento che, come **nota** Porter Anderson, direttore di «Publishing Perspectives», «un paradosso della Buchmesse è che, a meno di avere accesso al Literary Agents and Scouts Center (LitAg), si rischia di non vedere mai quello che è in realtà il cuore della fiera: lo spazio serratissimo e tutto esaurito dove intorno a centinaia di tavolini si svolgono gli incontri professionali».

Anche per chi non ha modo di entrare nel leggendario e infernale LitAg, comunque, il programma della fiera – sia nei primi due giorni, dedicati solo agli operatori del settore, sia in quelli successivi, aperti al grande pubblico – contiene indizi utili per dare contorni più definiti al futuro prossimo dell’editoria. (Su quello meno immediato, anche i più spericolati indovini preferiscono tacere).

È interessante, per esempio, notare lo spazio che il calendario della Buchmesse dedica agli incontri sulla presenza delle donne all’interno della macchina editoriale. Tra gli altri, va segnalata una tavola rotonda, *The Invisible Women of Publishing*, che si tiene oggi pomeriggio su iniziativa del network internazionale PubliShHer e alla quale partecipano Tracey Armstrong (Copyright Clearance Center), Suzanne Collier (bookcareers.com), Emma House (Oreham Group), Mitia Osman (Agamee Prakashani) e l’italiana Elena Pasoli, da diversi anni a capo della Bologna Children’s Book Fair. Per la verità, come dimostrano questi nomi e gli altri, citati poco sopra, di Mann, Restivo-Alessi e Cabutí, rispetto all’inizio del millennio le donne che lavorano nell’industria editoriale sono sempre meno invisibili e tuttavia i problemi restano, dalla mancanza di progressione di carriera a livello dirigenziale ai divari retributivi, alla difficoltà di equilibrare vita professionale e vita privata – un tema, questo, che sarebbe utile non declinare solo in una prospettiva di genere.

Ma il futuro dell’editoria non è solo questione di formati e lunghezze. In una fase segnata da conflitti e tensioni, la Buchmesse ribadisce il suo ruolo di spazio di incontro: «Il mondo intero è nostro ospite a

«Le librerie continueranno a riempirsi di romanzi di genere (romance, fantasy, romantasy, e via scorrendo)?»

Francoforte, e ciascuno porta la propria prospettiva» ha detto ieri a margine della conferenza stampa di presentazione il portavoce della Buchmesse Torsten Casimir – un modo non troppo obliquo per ricordare che una fiera – tanto più una fiera che ha i libri al centro – non si schiera e preferisce semmai aprire ogni possibile dialogo: così, all’interno del programma Frankfurt Calling, si alterneranno Maria Ressa, premio Nobel per la pace; l’ex segretario generale della Nato Jens Stoltenberg; il libraio ucraino Oleksin Eryshark; il palestinese Mahmoud Muna, curatore di Daybreak in Gaza, e tanti altri.

Molti, infine, gli appuntamenti dedicati al ruolo che l’intelligenza artificiale giocherà nel futuro del libro: bolla destinata a scoppiare o motore di un cambiamento epocale? Impossibile a dirsi, per ora, ma il punto interrogativo che corre da il titolo di un incontro della Buchmesse, *L’algoritmo come creatore?*, insinua un dubbio benefico. Del resto, come ha detto il giornalista statunitense Jacob Weisberg ha detto di recente, parlando con Lauren Kane della «New York Review of Books», «gli algoritmi non sono forze della natura», ma opera di esseri umani. Dovremmo ricordarcene più spesso.

...

Maria Teresa Carbone, *Editoria italiana, flessione senza misure di sostegno*, «il manifesto», 16 ottobre 2025

Il rapporto annuale dell’Associazione italiana editori, presentato ieri – secondo una tradizione consolidata – nel giorno di apertura della Buchmesse, si apre con un dato a prima vista positivo: nel 2024, anno in cui, ricordiamo, l’Italia è stata ospite d’onore alla fiera di Francoforte, le vendite di diritti dei nostri libri all’estero sono cresciute dell’8%. In cifre, sono stati 8484 i contratti siglati per la cessione di titoli italiani, contro 9810 per le acquisizioni (anche qui la percentuale è in aumento, +5%). Non male, se si considera che fino a pochi anni fa la forbice tra

cessioni e acquisizioni era molto più larga. Ma rispetto alle previsioni, com'è il bilancio? E quali case editrici hanno beneficiato maggiormente dell'aumento, i grandi gruppi o le indipendenti? Su questi aspetti, non marginali per valutare l'impatto della vetrina francofortese, il rapporto – o perlomeno lo spicchio di rapporto reso pubblico ieri – resta elusivo, e si limita a notare asciuttamente che dal 2001, cioè da quando l'Aie ha avviato le rilevazioni, quello del 2024 è stato il secondo migliore risultato, dopo il rutilante 2019, che pure non aveva goduto del posto d'onore alla Buchmesse.

Somministrata quella che comunque si può etichettare come una buona notizia, il rapporto prende subito un tono più cupo e la parola chiave diventa «flessione»: rispetto al 2023 lo scorso anno il mercato interno nel suo complesso (librerie fisiche e digitali, scolastica, editoria professionale e universitaria, export, vendite alle biblioteche) ha visto un calo dello 1,4%, con un valore che si attesta a 3234 miliardi di euro. Tutto sommato, ci si poteva aspettare di peggio, non fosse che – avverte il rapporto – «la flessione si è accentuata nei primi nove mesi del 2025: da gennaio a settembre il solo mercato trade (librerie, on line e grande distribuzione) è calato del 2% a valore (995,3 milioni di euro) e del 2,7% a copie (68 milioni di copie)».

Quei quasi due milioni di copie mancanti, chiosano gli analisti dell'ufficio studi dell'Aie, sono effetto diretto «del minore impatto delle misure di sostegno alla domanda», vale a dire del passaggio dalla renziana App 18 (cinquecento euro dati da spendere in libri e cultura a tutti i ragazzi e le ragazze allo scoccare della maggiore età) alle ben più risicate

«Mentre al Centro-nord legge il 77% degli italiani, la percentuale scende al 62% nel Sud e nelle isole.»

carte della cultura e del merito varate dal governo Meloni.

«Al netto degli acquisti con le carte per i neodiciotenni, il mercato trade sarebbe in crescita rispetto al 2024» precisa però il rapporto Aie, un dato in qualche modo inatteso e su cui varrebbe la pena di riflettere meglio, anche per capire come rendere più incisive le pur fondamentali «misure di sostegno».

Così come varrebbe la pena, sempre avendo in mente questo obiettivo, analizzare i dati delle vendite in parallelo a quelli sulle abitudini di lettura. Prendendo per buono il discutibile criterio dell'Aie secondo cui si definisce lettore (o lettrice) chi nell'arco di un anno ha letto un libro «anche solo in parte», non può non colpire il divario tra le regioni centrosettentrionali e quelle meridionali: «Mentre al Centro-nord legge il 77% degli italiani, la percentuale scende al 62% nel Sud e nelle isole». Meno biblioteche, meno librerie, meno lettori (e acquirenti di libri).

Infine, in questo quadro non certo allegro, forse le cifre che impressionano di più riguardano la produzione: «Nel 2024 sono stati pubblicati in Italia 85.872 titoli a stampa» e «per la prima volta, il catalogo vivo da cui gli italiani possono scegliere quali libri leggere ha superato il tetto di un milione e mezzo di titoli». Ma quanti di questi troveranno almeno un (parziale) lettore?

«La flessione si è accentuata nei primi nove mesi del 2025: da gennaio a settembre il solo mercato trade (librerie, on line e grande distribuzione) è calato del 2% a valore (995,3 milioni di euro) e del 2,7% a copie (68 milioni di copie).»

Giorgio Pestelli

Il secolo di Luciano Berio

«Alias», 19 ottobre 2025

Uno dei compositori più geniali della nostra epoca.
Incrociò fantasia e elaborazione linguistica in un
pensiero musicale aperto alla contemporaneità

Come l'avrebbe presa Luciano Berio questa faccenda del centenario? Lui che era sensibile agli onori, ma che poi sapeva anche riderci su? Era nato a Oneglia (Imperia) nell'ottobre 1925 e dunque il conto torna; ma non sempre i centenari arrivano al momento giusto: il suo, ad esempio, ricorre oggi in un'epoca poco favorevole, almeno in Italia, per la musica come la intendeva lui: cioè, come dialogo fra pensiero musicale e dimensione acustica, in una apertura totale alla contemporaneità; di pensiero musicale e di contemporaneità oggi c'è da noi una tale penuria che Luciano avrebbe stentato a ritrovarsi.

Berio era figlio d'arte, musicisti erano stati il nonno Adolfo e il padre Ernesto; con quest'ultimo non c'era una grande intesa o affinità di gusti (nel 1939 aveva scritto un grosso poema sinfonico dal titolo *Roma*), ma suonava anche il pianoforte nella sala del cinema muto di Oneglia, e qui ritroviamo qualcosa che sarebbe passata in Luciano: la rapidità di fare, l'attitudine pratica. Ma fosse qui a parlare con noi, direbbe che la persona più importante della famiglia era stata la madre, Ada Dal Fiume che lui adorava e fino agli ultimi anni faceva venire ai suoi concerti dovunque capitassero.

Alla mancanza di occasioni musicali nella piccola Oneglia supplivano molti ascolti per radio; il primo incontro con l'orchestra sinfonica dal vivo arriva a

quindici anni con un concerto a San Remo diretto da Gino Marinuzzi. Già negli anni del liceo colpisce la frequenza e qualità delle letture: Ibsen, Mann, Rilke, Brecht e poi, un poco più sotto, il *Jean Christophe* di Romain Rolland, di cui si ostinava a cercare una introvabile edizione moderna per regalarla ai suoi figli (i quali, diceva, «me l'avrebbero tirata in testa»).

Dopo la guerra, per accontentare i genitori, s'iscrive a Giurisprudenza, ma l'abbandona quasi subito; con più motivato interesse nello stesso 1945 entra al conservatorio di Milano, ammesso al quinto anno di composizione, dove comincia a intravedere una carriera musicale che sostituiva il sogno giovanile di una vita marinara.

È abbastanza facile oggi trovare denigrazioni dei nostri conservatori con i loro vecchi programmi; ma intanto, dalla conoscenza con Giulio Cesare Paribeni e soprattutto con Giorgio Federico Ghedini, Berio ereditò la passione per la tecnica contrappuntistica e, in generale, il senso della «realizzazione», del lavoro ben fatto, un intuito che più tardi lo distinguerà nel disorientamento di un avanguardismo di maniera. Ma anche fuori dal conservatorio gli stimoli erano continui in una Milano in pieno recupero dopo i disastri della guerra, con la ricostruzione della Scala e la nascita del Piccolo Teatro di Giorgio

Strehler e Paolo Grassi, oltre a tanti piccoli centri musicali dedicati al jazz e alla canzone d'autore: terreno già fecondato dall'azione di Ferdinando Ballo, critico musicale, pianista, fondatore di una casa editrice e dei Pomeriggi musicali al Teatro Nuovo, dove Berio senti per la prima volta il *Pierrot lunaire* di Schönberg e musiche di Bartók, Hindemith, Milhaud.

Luciano lavorava a quel tempo come pianista accompagnatore delle classi di canto; i compensi erano magri, ma l'occasione gli procurò l'incalcolabile fortuna d'incontrare una giovane cantante armena, Cathy Berberian, venuta dagli Stati Uniti per studiare canto in Italia con Giorgina Del Vigo; Berio la sposa un anno dopo, ricevendone continui stimoli creativi per l'intelligenza musicale e l'eccezionale pluralismo vocale, a suo agio dagli antichi ai moderni e nei generi più diversi. Di pari importanza nella stessa epoca l'amicizia con Roberto Leydi, per

la scoperta del canto popolare e della musica non europea, e specialmente per una concezione artigianale della musica.

Altro punto d'orientamento fondamentale diventa lo studio dell'opera di Luigi Dallapiccola: che voleva dire recupero della dodecafonia (bandita negli anni del fascismo), e ponte verso la seconda scuola di Vienna; ma Dallapiccola diventa per Berio anche il ponte per l'America, quando lo segue ai corsi di composizione della scuola estiva di Tanglewood nel Massachusetts; anche qui esperienze e scoperte si sommano: nel 1952, al Museum of Modern Art di New York, Berio assiste a un concerto con due pezzi di musica elettroacustica, chiamata allora «tapemusik».

Più importante ancora, al rientro in Italia nel 1953, la conoscenza e il sodalizio artistico con Bruno Maderna che aveva già larga esperienza di musica elettronica fatta in Europa. Su testo di Leydi e in



collaborazione con Maderna, Berio produce *Ritratto di città*, documentario sonoro su Milano, che ebbe anche il merito di convincere la Rai (dove l'alta dirigenza del tempo era costituita da personalità di grande cultura) a fornirgli uno strumentario rudimentale di magnetofoni e oscillatori per affrontare l'esperienza elettronica.

Nasce così nel 1956 lo Studio di fonologia della Rai con Berio e Maderna condirettori, che chiamano a parteciparvi musicisti e intellettuali, Pousseur, Boulez, Stockhausen, Cage, Umberto Eco, attivi in rassegne di concerti e discussioni in un clima di aperta collaborazione. Queste esperienze, la frequentazione con Maderna, le nuove conoscenze, con Italo Calvino e Edoardo Sanguineti, al centro degli anni Sessanta portano la personalità creativa di Berio alla piena maturità con una serie di lavori dove la musica registrata e amplificata è intrecciata con gli strumenti tradizionali.

Uno dei lavori più affascinanti di questa fase è *Laborintus II* composto nel 1963-65 in collaborazione con Sanguineti su commissione della Radio e televisione francese per il centenario dantesco; l'accumulo dei testi e la presenza di momenti jazzistici al suo interno aveva fatto parlare, del tutto fuori luogo, di «dissacrazione»; basterebbe ricordare la delicatezza con cui sono trattati al principio i passi della *Vita Nova* letti dallo speaker (la prima volta Sanguineti stesso!), circondati da tre voci femminili, voci naturali, non impostate liricamente, da cui deriva un'aura d'immacolata giovinezza; o il celebre passo del Convivio sulla musica, che trae a sé «gli spiriti umani», quasi «vapori del cuore», devotamente immerso in un trascolorare di suoni e timbri.

Del tutto diversa, ma non meno seducente, *Sinfonia* del 1968, scritta per il 125° dell'Orchestra filarmonica di New York, opera che vale come un

autoritratto di Berio nel suo vitalismo prorompente. Al centro, domina il grandioso collage costruito sullo Scherzo della *Seconda sinfonia* di Mahler, con citazioni dal *Crudo e il cotto* di Lévi-Strauss, una dedica alla memoria di Martin Luther King, recitativi da brani di Beckett e di Joyce, gli slogan studenteschi del maggio a Parigi, più che cantati, sussurrati o gridati, mentre intanto Mahler scorre inarrestabile: autore che per Berio rappresentava il gigante che sopporta sulle sue spalle tutta la storia musicale dell'Occidente.

Berio volle farla sentire in anteprima a Massimo Mila, che nella sua generosità fece estendere l'invito anche a me studente; così un pomeriggio d'autunno, all'Auditorium di via Rossini, vidi arrivare Luciano che teneva abbracciata come un tesoro una grossa bobina: sarà stato il clima quasi clandestino, ma l'emozione dell'ascolto la ricordo altissima, mai più sentito così incisivo lo stacco vocale dei *Swingle Singers* e il fluire del collage: «Non lo faccio più» diceva Luciano quasi scusandosi della bravura, come un ragazzino che avesse rubato qualcosa nella dispensa.

Con gli anni Sessanta arriva anche la separazione da Cathy, ma in musica l'unione continua più fervida che mai: scrive per la sua voce i *Folk Songs* e la *Sequenza III* e alla sua memoria nasce nel 1985 *Requies*: dove sembra di percepire qualcosa di quelle doti di simpatia e umorismo, unite alla voglia di gioire e di espandersi che erano tipiche della grande cantatrice; ma questi caratteri sono appunto percepiti dall'altra parte dell'esistenza, si muovono dietro un vetro trasparente, vibrano come aghi magnetici, ma allontanati nel tempo della memoria.

Davanti a pagine di questo genere non è più necessario continuare a elencare da un catalogo che si stende a perdita d'occhio; importava di più segnalare quelle opere (che ci piacerebbe risentire in occasione del centenario!) dove fantasia e elaborazione linguistica s'incontrano, ricordandoci la presenza di un altro Berio, oltre al giramondo che ha letto tutti i libri, quello tenacemente legato alla propria storia, in serena familiarità e verità di affetti.

«Come l'avrebbe presa
Luciano Berio questa
faccenda del **centenario**?»

Wlodek Goldkorn

«*Il mondo che verrà è una fiaba nera.*»

«la Repubblica», 21 ottobre 2025

Intervista al premio Nobel Olga Tokarczuk. Il suo nuovo libro è ispirato a Thomas Mann e attualizza le sue intuizioni sulle metamorfosi dell'Europa

Un giorno dell'anno 1913, un anno prima dell'inizio della Prima guerra mondiale, un giovane polacco di Leopoli arriva in un sanatorio a Görbersdorf, nella Bassa Slesia. *La trama di Empusium. Una storia di natura e orrore* (Bompiani) di Olga Tokarczuk, premio Nobel per la letteratura del 2019, in apparenza è un romanzo, in dialogo con *La montagna magica* di Thomas Mann. Ambientazione simile, dialoghi sui massimi sistemi fra i protagonisti, metafore sulla fine di un mondo. Ci sono anche morti misteriose, streghe, citazioni di autori fondamentali per la nostra cultura, da Agostino a Ovidio a Swift, e come tema centrale la metamorfosi. Ci fermiamo per non fare spoiler, perché nel libro c'è anche un aspetto da thriller, quasi gotico.

Signora Tokarczuk perché è affascinata dalla metamorfosi?

Perché provengo da quella parte del nostro continente, un tempo chiamata Europa Centrale, dove la mutevolezza e l'instabilità si manifestano in modo particolarmente evidente, e talvolta doloroso. Da lì proviene, dopotutto, Zygmunt Bauman, che come filosofo descrisse in modo geniale la categoria della *liquidità*. Nel mio mondo, la metamorfosi ha un significato più grande del semplice «essere». Accompanyare in modo letterario le metamorfosi delle

persone, dell'ambiente, della natura, dei concetti, è una grande avventura. Ciò che è *fra* è più interessante. Non vale la pena occuparsi di quello che è definito e cristallizzato ma di ciò che resta implicito, incerto, non ovvio. Aggiungo: questa prospettiva del perpetuo cambiamento mi sembra una chiave di volta del cambiamento di paradigma del Ventunesimo secolo.

Il suo romanzo dialoga con «La montagna magica» di Mann. Non aveva paura?

Credo che lo stesso Mann avrebbe incoraggiato gli scrittori venuti dopo di lui a un simile dialogo. Per uno scrittore è un sogno: che molti anni dopo la sua morte altri autori continuino a riferirsi a lui, che i suoi libri restino vivi. Così intendo l'essenza della cultura: un incessante dialogo con ciò che hanno creato le generazioni precedenti. Nella ricezione di *La montagna magica* si è formato un atteggiamento reverente, patetico, una sorta di buffa devozione, forse dovuta anche alla mole dell'opera. Ma quando lo si rilegge per la terza o la quarta volta, si comincia a ridere.

A ridere?

C'è così tanto umorismo, ironia, gioco con il lettore. Da sotto il testo emerge costantemente l'occhiolino di Mann, e tutta la storia del protagonista Hans Castorp suona in modo diverso, un po' canzonatorio,

divertente, ma pieno di tenerezza. Ecco perché amo tanto questo libro, che splende e cambia riflessi. Scritto negli anni Venti del Novecento, dopo la Prima guerra mondiale, è un drammatico tentativo di cercare nel passato i germi del presente, di comprendere ciò che è accaduto, di trovare un senso nella Storia. Pare che Mann prendesse dalle cronache dell'epoca le parole dei suoi personaggi, raccogliendo i discorsi più vivi e vibranti del suo tempo. Le sue intuizioni si rivelarono profetiche. Leggendolo si ha la pelle d'oca.

Lei costruisce i discorsi dei personaggi maschili in modo che emerga una cultura tossica, che esclude e umilia le donne.

Ho un ricordo, un'immagine: io adolescente davanti alla biblioteca dei genitori che prendo in mano uno dopo l'altro i capolavori della letteratura. Avevo già stabilito un ordine e lo seguivo con costanza. Fino a quando feci una triste scoperta: in quella letteratura, in quel canone che il mondo considera il più alto, non c'era per me nessuno specchio, nulla in cui potessi riflettermi come donna in crescita. Era un mondo, una civiltà esclusivamente dei padri, degli uomini, in cui le donne appaiono solo nei ruoli sociali imposti dal patriarcato: ombre, etichette, funzioni. Questa difficoltà d'identificazione, allora inconsapevole, era comune a molte ragazze come me. In Mann, in *La montagna magica*, praticamente non ci sono donne: il suo è un mondo dove parlano solo gli uomini. Madame Chauchat è in realtà un «meme», non un personaggio, come anche le cuoche o le cameriere. L'asse della realtà è occupato da uomini «discorsivi» che tentano di comprendere intellettualmente un mondo che fra poco cesserà di esistere. Questa esperienza mi portò oltre: tornai alla lettura di grandi autori maschi. Le frasi sulle donne erano così spaventose da risultare quasi comiche: una misoginia nascosta, velenosa, piena di complessi. Cominciai a guardarla da vicino. Così sono nati, molti anni dopo, molti dei dialoghi del mio libro.

«Empusium» è ambientato nel 1913, vigilia della fine di un mondo. Vede analogie con l'oggi?

In una certa misura sì. Mi riferisco ai grandi meccanismi della Storia, alla loro pulsazione organica, che ne fa un processo vivo. Nel 1914 crollò l'intero ordine mondiale, benché fino a poco tempo prima molti sostenessero che il mondo aveva raggiunto la stabilità definitiva. È spiacevole constatare che le guerre sembrano essere un meccanismo demoniaco e naturale dei grandi cambiamenti. Oggi guarderei a Est, al cambiamento del ruolo della Russia, al suo progressivo indebolimento e alla sua perdita di influenza, all'ascesa della Cina. In Occidente, mi interessa lo smantellamento del potere statunitense. Non sappiamo cosa accadrà ma sentiamo che il mondo sta per capovolgersi, che il processo di metamorfosi è iniziato proprio quando pensavamo di aver raggiunto una certa stabilità. Eppure non si possono cercare analogie semplici – la tecnologia, la velocità della vita e dell'informazione ci rendono diversi dagli uomini che vissero prima delle guerre mondiali. Abbiamo altre malattie dell'anima e del corpo, vediamo il futuro in modo diverso. Credo che il vero rischio della fine del nostro mondo, come ambiente sicuro e stabile per l'*homo sapiens*, porterà finalmente a una presa di coscienza.

Lei parla di fiabe, streghe, demoni. Esistono?

Sono convinta che il mondo non possa essere raccontato solo in modo realistico. È troppo complesso, funziona su troppi livelli. Una parte della nostra psiche resta ancorata ai miti e alle metafore. Sono felice di fare letteratura, perché posso attingere a diversi mezzi espressivi. La finzione è uno strumento potente che ci aiuta a comprendere il mondo.

Lei scrive: «Interessante è ciò che non si vede»...

L'arte e la letteratura sono una forma di lavoro psicologico collettivo: portare alla luce ciò che è stato ommesso, precisare ciò che è vago e sfocato, afferrare ciò che è fluido e multiforme. Le menti semplici credono che servano a intrattenere, ma non è vero. Sono invece linguaggi complessi e raffinati con cui comunichiamo tra noi e con il passato ai livelli più profondi. È questa l'essenza dell'esistenza umana come comunità.

Alfonso Berardinelli

Perché siamo tutti in pericolo

«il venerdì», 24 ottobre 2025

La vicenda culturale e la morte di Pasolini fanno pensare a quelle di altri due poeti centrali del Novecento: Majakovskij e García Lorca

Il mito di Pasolini, opera, vita e destino, è quanto lui stesso ha creato e che si è imposto ormai nel corso di mezzo secolo. Era più che uno scrittore, era un critico letterario geniale e un polemista dialetticamente virtuosistico; un regista non solo di film da ricordare come *Accattone* e *Mamma Roma*, ma regista anche di sé stesso come primo attore nella vita pubblica. Nonostante le denigrazioni, le antipatie e le critiche anche fondate che ha suscitato, è rimasto un mito impossibile da cancellare. È infatti questa la caratteristica di ogni mito: memorabilità, adattabilità e ambivalenza che comportano ammirazione e fastidio, proverbialità e noia, disprezzo e consacrazione.

Con le sue ultime parole, con le sue testamentarie denunce e con l'assassinio di cui infine è stato vittima (lucidamente, ossessivamente previsto e quasi voluto) la vicenda culturale e la morte di Pasolini fanno pensare a quelle di altri due poeti centrali del Novecento, il cui destino è stato carico di significato: Vladimir Majakovskij, il poeta della rivoluzione russa, suicida nel 1930; e poi Federico García Lorca, vigliaccamente trucidato nel 1936 da suoi concittadini franchisti di Granada, all'inizio della guerra civile spagnola. Majakovskij, Lorca e Pasolini, tre poeti e artisti di eccezionale vitalità creativa e di passione tanto sociale quanto politica, uccisi,

il primo, dalla trasformazione di una rivoluzione comunista in dittatura staliniana; il secondo dalla rivolta militare fascista di Francisco Franco contro la Repubblica della sinistra unita; mentre non meno simbolicamente Pasolini fu assassinato da quella che lui stesso aveva diagnosticato e descritto come una «mutazione antropologica» e «omologazione culturale» neoborghese. Di tutta la società italiana, ormai sradicata da un secolare passato, da una pluralità e varietà delle sue classi sociali.

Il suicidio di Majakovskij profetizzava decenni e decenni di totalitarismo russo. L'assassinio di García Lorca annunciava mezzo secolo di atroce dittatura franchista. Ma che cosa prevedeva e annunciava l'oscura morte di Pasolini nel corso di un incontro sessuale? A che cosa ci fa pensare oggi?

È uscito da poco per l'editore Aliberti un opuscolo che ripropone il dialogo che Pasolini ebbe con Furio Colombo, intitolato *Siamo tutti in pericolo*. L'ultima intervista, con altri interventi su quelle circostanze. Molto è stato detto e ripetuto in proposito nel corso di mezzo secolo. Il «ragazzo di vita» che quella sera del novembre 1975 era con Pasolini è stato davvero lui da solo l'assassino? O si trattò invece di un gruppetto organizzato di criminali di mestiere alle cui spalle c'erano magari dei mandanti politici tuttora da identificare? Non lo sappiamo e forse non

lo sapremo mai. Resta comunque il fatto che con tutti i suoi articoli dal 1973 in poi, ripubblicati in *Scritti corsari*, *Lettere luterane* e *Descrizioni di descrizioni*, Pasolini aveva già messo insieme la propria imminente morte e la sua interpretazione sociale e morale. All'ombra di quella interpretazione la mano assassina sarebbe stata una qualunque mano disumanizzata che rappresentava un'Italia trasformata e abitata da mostruosi giovani da cui nasceva «l'uomo medio universale», il neoborghese di un nuovo fascismo più sociale che politico, futuro e già attuale. Di Pasolini scrittore, regista e presenza pubblica si è detto tutto. Ma la cosa più interessante su cui fermarsi a riflettere oggi è proprio quella frase pronunciata in un'intervista qualche ora prima della sua morte e che, per sua volontà, diede il titolo all'articolo di Furio Colombo: *Siamo tutti in pericolo*. È perciò ora di chiedersi perché questo, quale è il pericolo e quale la sua fonte. In tutto il parlare sempre più distratto sulle preveggenze di Pasolini, mi sembra che gli sia stato fatto un grave torto: quello di liquidare le sue formule e i suoi concetti, a cominciare da «omologazione culturale», «mutazione antropologica» nonché l'opposizione fra Sviluppo e Progresso. A cui si potrebbero aggiungere affermazioni come queste: «L'ansia del consumo è un'ansia di obbedienza a un ordine non pronunciato» e soprattutto «io considero il totalitarismo del capitalismo del consumo peggiore che il totalitarismo del vecchio potere». La novità sociale e politica di allora è di oggi e dunque questa: il controllo sociale autoritario, più che legale statale, è un controllo attraverso la libertà di consumare, per cui la vecchia propaganda ideologica di regime viene sostituita dalla pubblicità commerciale e dalla disinformazione di cui la pubblicità ha sempre bisogno. Ci sono momenti in cui Pasolini sembra relegato nei lontani anni Settanta; altri momenti nei quali invece la sua «sociologia selvaggia» è più attuale che mai. Oggi siamo infatti più minacciati dalle nostre false libertà di quanto lo fossimo a metà Novecento. L'omologazione culturale si è allargata e approfondita. La mutazione antropologica domina

dall'infanzia-adolescenza alla senilità più avanzata. La nuova ideologia, più o meno una religione, è quella che già Pasolini individuava nella Scienza Applicata, nell'uso di feticci tecnologici e merci superflue. Disperatamente italiano come era, un poeta come lui rimpiangeva mezzo secolo fa l'Italia preindustriale, ereditando istintivamente una critica della società borghese e capitalistica che in altri paesi europei era nata più di un secolo prima. Nei suoi scritti «corsari» e «luterani» Pasolini personalizzava, confermava e semplificava autori come Ortega e Huxley, Anders e Marcuse, Chiaromonte e Elsa Morante. La sua arte della provocazione ha fatto il resto.

A un giudice-vittima come lui non è né facile né giusto dare torto. La critica romantica della società tecnoburocratica conserva ancora le sue ragioni. Ci sono i pro e i contro. La cultura di massa si è sviluppata come industria culturale iperproduttiva che lascia sempre meno spazio alla cultura di élite. L'informatica e la robotica hanno cambiato il lavoro umano e i processi cognitivi. Gli automatismi della socializzazione tecnicamente modificata hanno alterato sia la comunicazione che le arti.

Le idee di Pasolini vennero subito accettate, se non adottate, da un filosofo e sociologo come Jürgen Habermas, mentre un altro intellettuale tedesco, lo scrittore Hans Magnus Enzensberger, prima definì «magistrali» le sue descrizioni dell'Italia modernizzata e più tardi si ricredette scrivendo che Pasolini aveva fatto della povertà e del sottosviluppo una virtù e una specie di paradiso perduto «crudele e duro ma umano». Su Pasolini si può cambiare idea. Non si tratta di essere a favore o contro in blocco e una volta per tutte. Ma ogni volta che il mondo sociale cambia molto in fretta ubbidendo a poteri superiori e incontrollabili, sarà sempre bene ricordare che tutto ciò che cambia e si rinnova può sia migliorare che peggiorare. Mi pare che con l'inizio del Duemila il peggio abbia sopraffatto il meglio. È questo che ci porta a riflettere ancora sul Pasolini di mezzo secolo fa.

Marco Bruna

Il freddo del cuore nel freddo inglese

«la Lettura», 26 ottobre 2025

Campagna britannica, primi anni Sessanta: nel romanzo finalista al Booker Prize, Andrew Miller associa il freddo dell'inverno a quello delle relazioni umane

Una quieta disperazione accompagna i protagonisti di questo romanzo finalista al Booker Prize, ambientato nella campagna inglese dei primi anni Sessanta. In *La terra d'inverno* (Nn Editore) di Andrew Miller c'è neve e gelo dappertutto: «Neve dal cielo, neve sulla terra, dove giaceva da giorni». L'inverno del 1962-1963 venne ribattezzato «Big Freeze», uno dei più rigidi della storia britannica. Fa freddo anche nel cuore di due coppie inquiete: Eric e Irene, Bill e Rita.

Eric, medico di campagna di umili origini, ha un'amante e non sa come mettere fine a questa relazione segreta. Irene, incinta come Rita, proviene dal mondo piccoloborghese e cerca di comportarsi da perfetta consorte. Bill si è convertito alla vita di campagna, una vita che non gli si addice, mentre Rita è inseguita dal passato. Miller fa piombare questo gruppo di famiglie divise tra l'esterno e l'interno – le scene del party di Santo Stefano sono tra le più riuscite del romanzo, che solo uno scrittore esperto e raffinato come Miller poteva realizzare – in un villaggio nei pressi di Bristol. [...]

I giudici del Booker dicono che ha scritto «un'abbagliante cronaca del cuore umano». Possiamo aggiungere che «La terra d'inverno» è un romanzo sulla difficoltà di amare e, forse, di essere amati?

Iris Murdoch, meravigliosa scrittrice naturalizzata britannica, attiva proprio nel periodo in cui è ambientato questo libro, disse che «l'amore è la sfida incredibilmente complicata di riconoscere l'esistenza di qualcun altro». Sono d'accordo nel parlare di difficoltà nell'amare, la sfida è comprendere davvero che c'è un'altra persona lì con te, è riconoscerne i bisogni, i desideri, le necessità. Sarebbe tutto più semplice se non fossimo concentrati soltanto su noi stessi. Succede anche ai personaggi del romanzo. Nonostante la complessità dell'amore, gli esseri umani continuano a provarci. È questo l'aspetto meraviglioso.

C'è un parallelismo molto interessante tra il freddo dell'inverno e quello delle relazioni umane.

Per far funzionare la storia avevo bisogno di rimanere in quel periodo storico. Volevo rivisitare gli anni in cui ero un bambino, quando i miei genitori erano una giovane coppia di sposi. Il grande gelo di quel biennio ha aggiunto al romanzo una specie di teatralità, lo ha ulteriormente drammatizzato. Per certi versi è stato simile al periodo del covid, nel senso che le nostre abitudini sono cambiate in modo radicale da un giorno all'altro. Non ci si poteva muovere, come durante quell'inverno rigido. Nei primi anni Sessanta interi villaggi e città erano tagliati fuori da

«Il grande gelo di quel biennio ha aggiunto al romanzo una specie di **teatralità**, lo ha ulteriormente drammatizzato. Per certi versi è stato simile al periodo del covid.»

qualsiasi contatto con il mondo esterno. Per immaginarmi quei giorni lontani – io ero troppo piccolo per ricordare –, ho iniziato a guardare vecchi video sgranati su YouTube. Mi sono immaginato i miei genitori che mi tenevano chiuso in casa, mi sono immaginato con il naso premuto sulla finestra a guardare una distesa di neve. Ho avuto la sensazione di ricordare qualcosa. Piano piano, ha cominciato a prendere forma nella mia testa la trama. E sono arrivati anche i personaggi principali.

Poi ci sono i primi anni Sessanta, che aprirono la strada a un'esplosione di libertà, che influenzò i costumi e i modi di vivere. L'inquietudine dei suoi personaggi è premonitrice di quei cambiamenti?

In parte. I primi anni Sessanta assomigliano molto di più al decennio precedente. Ci troviamo ancora in un'epoca piuttosto conservatrice, anche se avvertiamo la sensazione che qualcosa stia cambiando. All'epoca in cui è ambientato il romanzo, i Beatles giravano su un piccolo minibus e suonavano nei locali. Poco tempo dopo ci avrebbero regalato la colonna sonora di un decennio. È successo tutto molto velocemente. In quegli anni, in Gran Bretagna, c'erano più televisori che frigoriferi. In un certo senso gli inglesi stavano sperimentando un nuovo modo di pensare, c'era nuova attenzione ai diritti delle donne, alle questioni legate all'immigrazione. Sarebbero cambiate radicalmente le abitudini sessuali. Nel romanzo si avverte questo senso di attesa, sottotraccia. Adoro quel tipo di tensione, quel senso di cambiamento che stava iniziando a insinuarsi nelle vite delle persone.

Il romanzo si apre con un suicidio. Un modo per avvertire il lettore?

Non so se fosse una scelta consapevole. Tra le esperienze lavorative della mia vita c'è stato anche un

istituto psichiatrico, dove avviene il suicidio del libro. La confusione è parte integrante. I miei personaggi sono confusi. Iniziare una storia in un manicomio, la nebbia fitta fuori, mi serviva per dare una connotazione gotica. Una delle domande del romanzo è: che motivo c'è per andare avanti?

Tra Irene e Rita nasce un rapporto quasi spontaneo.

L'amicizia è tra i temi che mi sono più cari, per certi versi mi sembra sia più affascinante dell'amore. Irene e Rita condividono la stessa esperienza di future mamme. Vivono inquietudini simili, nonostante provengano da contesti molto diversi. Questa è la Gran Bretagna, la classe a cui appartieni, negli anni Sessanta, non è un semplice dettaglio. È un fattore cruciale. C'è una sorta di barriera da superare. Devono abbattere alcune norme sociali per portare a compimento questa amicizia. Mi affascinava l'idea di un cameratismo femminile. Gli uomini di questa storia, invece, si comportano da uomini della loro generazione. Sono molto più diffidenti, competitivi.

Un altro elemento fondamentale del romanzo è il peso, la presenza della storia, l'eco della guerra che non passa mai.

Non sono trascorsi nemmeno vent'anni dalla fine della Seconda guerra mondiale e dagli orrori a cui l'Europa è stata sottomessa. Quando ero piccolo si parlava della guerra all'infinito. La guerra è durata fino alla metà degli anni Settanta in Inghilterra, finché non è arrivato il punk rock. È nel passato di tutti, compresi i miei personaggi. Così come l'Olocausto. Il mio editor mi ha consigliato, dopo aver letto la prima bozza, di rendere più esplicito l'elemento storico. L'ho fatto, sapendo che i lettori avrebbero riempito gli altri spazi vuoti.

Daria Biagi

Dalla prefazione a *I racconti* di Franz Kafka

@einaudieditore, 29 ottobre 2025



Per *Die Verwandlung*, il titolo *La metamorfosi* comincia a circolare già a metà degli anni Venti, introdotto da una traduzione spagnola a lungo attribuita a Borges (*La metamorfosis*) e legittimato dal primo traduttore francese, Alexandre Vialatte, che nel 1928 pubblica la sua *Métamorphose*.

Questa soluzione avrebbe incontrato ampio seguito fra i successivi traduttori europei: riusciva infatti a richiamare a un tempo il lessico delle scienze naturali e a nobilitare, con un'allusione classica, il tono grigio, quotidiano di quel *Verwandlung* – propriamente, una banale trasformazione.

Le molte ragioni storiche e stilistiche che si potrebbero opporre a questa scelta non hanno scalfito, nel corso di un secolo, il prestigio di questa traduzione, subito adottata anche dai traduttori italiani.

È vero che Kafka avrebbe potuto usare il termine tedesco *Metamorphose* e non lo ha fatto; è vero che il titolo *Metamorfosi* dissolve il nesso col verbo che chiude la prima frase (*Verwandlung-verwandelt*), ma nessuno di questi argomenti ha mai davvero persuaso editori e traduttori a modificare un titolo ormai di casa nella storia letteraria – una storia che ha di fatto cambiato le risonanze stesse della parola: non pensiamo più a Ovidio e alla natura quando sentiamo la parola «metamorfosi», è «metamorfosi» a essere ormai diventata una parola kafkiana.

A oggi solo nei paesi di lingua spagnola il titolo *La transformación* ha trovato una certa diffusione, mentre in area anglofona la proposta di «cambiare il titolo» in *The Transformation*, seppure avanzata da un traduttore prestigioso come Malcolm Pasley, è rimasta un tentativo isolato.

L'idea di proporre qui il racconto con il titolo *La trasformazione* non nasce dunque dalla persuasione che qualcuna delle argomentazioni sopra citate possa riscrivere questa storia. Bensì dal desiderio di suggerire un tipo di lettura che sposti l'attenzione dalla metamorfosi in cui incappa Gregor alla trasformazione complessiva di tutto un universo di relazioni, che include l'intera famiglia Samsa.

A subire la *metamorfosi* è forse solo Gregor, ma a *trasformarsi* è tutto il mondo che lo circonda.

E che forse Gregor desidera cambiare: la sua è la storia di un uomo che un giorno smette di essere quello che gli altri si aspettano da lui, un bravo figlio, un bravo lavoratore, una brava rotella dell'ingranaggio.

Gregor diventa un *ungeheures Ungeziefer*, qualcosa di socialmente ributtante, un termine che nel linguaggio quotidiano veniva usato come insulto, un qualcosa che non si può accettare anche se non abbiamo perfettamente capito né cos'è né perché sia così.

E se parliamo di trasformazione, anziché di metamorfosi, possiamo individuare in questo passaggio anche un elemento di volontarietà – certo non una ribellione, più una resistenza passiva, ma di sicuro non la condanna di un destino «naturale» che gli impone, senza motivo, di essere quello che non è.

A sostegno di questo titolo c'è inoltre il fatto che per tutto il racconto Kafka mantiene un tono volutamente colloquiale, non artificioso, piano, che va dalla scelta di termini quotidiani per la voce narrante fino

alla riproduzione dei modi di parlare dei personaggi di classe sociale più bassa, come la donna di servizio che compare nella parte finale, l'unica convinta che Gregor sia in grado di «capi[re] tutto benissimo» e capace, col solo modo di esprimersi e di indossare il cappello, di far saltare i nervi ai civilissimi Samsa.

Cercare di riprodurre questo tono conservando un titolo come *La metamorfosi*, che inevitabilmente fa salire il registro, sarebbe stato una stonatura.

Esodo/ario/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Da parte sua, Raymond Isidore – il quale, dopo aver passato un mese sotto le armi, è stato smobilitato e, libero da obblighi militari, ha ormai accumulato una formidabile scorta di quelle particolari reliquie di ceramica che ha sottratto al magma ibrido e opulento della discarica municipale (esse hanno finito per occupare ogni minimo angolo dell’abitazione di rue du Repos, consentendo agli occupanti solo movimenti difficoltosi e calcolati al millimetro) – si siede al tavolo di cucina e redige, con la sua scrittura stretta del tipo detto «a occhio di pulce», una lettera in cui, adducendo motivi di salute, prende congedo dall’amministrazione della nettezza urbana; ciò fatto, chiude l’uscio di casa, tira il catenaccio e dà inizio alla sua opera.

Arrivato a Chartres – «Giunsi, ho scritto, ma più esatto sarebbe stato scrivere: approdai» «tanto è simile questa cittadina a un’isola, perfettamente circoscritta entro acque placide e fredde, che abbia, al centro, non un vulcano il cui cratere vomiti cenere, lapilli e lava infuocata (come accade in certe isole del Pacifico), bensì una cattedrale del XIII secolo dalle forme arditamente gotiche consacrata alla Vergine Maria» – per trovare un manoscritto di Marcel Schwob di cui è appassionato lettore, il protagonista di *Raymond Isidore e la sua cattedrale* chiede aiuto al pronipote dell’editore Hezel, convinto sia in possesso della copia che sogna di leggere; deluso dallo scoprire che l’oggetto del suo viaggio non è a Chartres, accetta l’invito di Hezel a visitare il giardino e l’abitazione di Isidore e resta incantato davanti a «Uno smisurato mosaico, fitto e irregolare, che ricopre con arabeschi e festoni, con fregi e figure, la superficie di ogni cosa: dai muri di cinta del cortile, oltre i quali verdeggiano gli alberi della villa confinante, al pavimento, dai vasi di fiori alla carriola, all’innaffiatoio in giardino» e lo stupore aumenta quando si accorge che «le tessere che compongono l’opera di Raymond Isidore altro non sono che lustri frammenti di piatti, schegge di bottiglie colorate, resti di scodelle e di boccagli, pezzi di tazzine, scaglie di zuppiere, cocci di brocche e di ogni altro oggetto esistente in ceramica o porcellana d’uso sia pratico che ornamentale». Edgardo Franzosini racconta la vita

dell'artista scegliendo una forma di biografia che aggiunge dettagli romanzandoli quando la scrittura lo pretende e che mantiene la verità storica quando è necessaria alla storia, mescolando la narrazione a elementi che sottrae all'arte e alla letteratura con un garbo tale da rendere la lettura sempre interessante – la voce narrante in prima persona singolare e i tempi verbali scelti dall'autore avvicinano il lettore alla storia al punto da far sentire chi legge spettatore dell'opera cui Isidore dedicò la vita:

Non mi considero un fanatico della verità storica. Appartengo anzi alla schiera di coloro che sono persuasi della sua relatività e inafferrabilità, nonché del fatto che essa, in ultima analisi, sia soltanto il frutto di un'illusione. Per quanto riguarda poi la forma letteraria detta biografia, è mia convinzione che il biografo non debba, all'occorrenza, farsi scrupolo, né aver timore di sopperire con i propri mezzi all'incompletezza o, peggio, all'assenza di documenti. E aggiungo anzi che, nel caso in cui tali documenti esistano, non si deve preoccupare eccessivamente di esser loro fedeli, per non correre il rischio di comportarsi come quel falegname messicano – di cui raccontò un giorno il poeta surrealista Benjamin Péret al poeta surrealista André Breton – il quale, avendo ricevuto l'incarico di realizzare una camera da letto in tutto simile all'immagine fotografica pubblicata su un catalogo, finì per fabbricare letto, comodini, specchiera, guardaroba e sedie esattamente quali essi apparivano in prospettiva.

Chiamato dai suoi concittadini Picassiette – diminutivo «affettuosamente lusinghiero, certo, ma anche lievemente sprezzante: accenno ironico a una differenza, quantitativa nonché qualitativa, a una misura ridotta dell'originale» del nome Picasso ma anche storpiatura dell'«espressione popolare *pique-assiette* che, se normalmente viene usata per indicare uno scroccone, vuol dire però, alla lettera: «sgraffigna-piatti» –, Isidore nasce a settembre del 1900, cieco fino a dodici anni quando improvvisamente «i suoi occhi incontrarono prima la luce bianca del pomeriggio che filtrava dalle vetrate, poi i colori delle vetrate stesse» e costretto a seguire le orme paterne nella fonderia, si sposa con una «ricamatrice, di undici anni più anziana di lui, la quale, insieme a una dote modesta, portò come patrimonio due figli maschi e una figlia femmina» – «anziché formarsi una nuova famiglia, ritenne più opportuno aggiungere sé stesso a un'altra in parte formata»; è il 1935 «l'anno del suo primo incontro con la spazzatura»: chiusa la fonderia e archiviato anche il suo lavoro come pulitore dei binari della pianta tranviaria della città, Picassiette viene assunto dall'amministrazione municipale di Chartres «con la qualifica di guardiano ausiliario, al deposito di immondizie della città»;

Fu forse in quell'occasione, tuttavia, che nella testa di Raymond Isidore si depositò, suadente e leggera, anche se per il momento inattiva, l'idea di erigere per proprio conto una cattedrale. Di farsela, per così dire, in casa e secondo i propri gusti. E fu ancora quel giorno che egli decise di utilizzare per tale opera la parte più pregevole di quel grandioso e lercio sedimento in forma di rilievo montuoso prodotto dall'uomo in virtù della sua infinita voracità e della sua sterminata capacità di dissipazione. Perché questo e non altro deve essere considerata la Maison Picassiette: una cattedrale.

Franzosini è molto bravo a spiegare al lettore l'oggettività delle sue affermazioni e sospende spesso la narrazione per dare modo a chi legge di riflettere e assecondare la biografia di Isidore: l'opera è paragonabile a una cattedrale perché il suo costruttore mantenne il segreto sulla sua costruzione – «Nel quarantottesimo dei 101 statuti a uso dei costruttori di cattedrali, Étienne Boileau raccomandava vivamente ai mastri carpentieri di non rivelare a nessuno di quelli che lavoravano ai loro ordini i segreti del mestiere» – e «quando

prese la decisione di decorare l'interno della propria abitazione, spinse questa riservatezza al punto di chiudersi in casa e non uscirne se non cinque anni più tardi, quando ebbe terminato la sua opera e applicato anche l'ultima tessera»; della cattedrale «ripropone inoltre la singolare indifferenza per le regolarità formali, per la perfetta concordanza dei diversi elementi», «lo scarso senso della misura, la smoderatezza delle ambizioni, lo sforzo disumano teso a esprimere un ideale inaccessibile» e «il particolare impulso a realizzare ciò che prima di essi non era mai stato realizzato da alcuno»; l'autore inserisce anche particolari che fanno sorridere il lettore come la signora Isidore che, «vedendo ogni cosa intorno a sé ricoprirsi progressivamente di frammenti di stoviglie, non era mai riuscita a superare il timore che prima o poi potesse lei stessa finire ricoperta di frammenti di stoviglie», il professore di lettere Augustin Respect che «indirizzò la propria speculazione intellettuale in un'unica direzione: il piede» e chiede a Isidore di raffigurarne un paio «in quel vasto ed eterogeneo repertorio di immagini, spesso simboliche, che andavano ormai ricoprendo la Maison in tutta la sua estensione», il vescovo che lo rimprovera «Ti aspetti forse che io possa consentire all'idea di due piedi nudi?... Che non la giudichi quale essa è?... Vale a dire un'idea turpe... Due piedi in mezzo a tante sante immagini di templi, a tante buone e oneste raffigurazioni... San Paolo mette in guardia, in più occasioni, contro le insidie e le seduzioni dei piedi...», la visita dei membri di una setta che vogliono fare della Maison il loro terzo santuario per potervi ballare e saltare non potendolo fare negli altri due – «il nostro primo santuario è lo stato di salvezza. Il secondo è la nostra anima. Entrambi noi li conserviamo puri e senza macchia come fanciulla attende lo sposo...» –, cui Picassiette «“Per i vostri salti,” sibilo, palesando un furore che gli era del tutto inconsueto “fareste meglio a noleggiare una palestra...”» e quella del redattore del *Guinness dei primati* che vorrebbe annoverarlo nel libro:

È proprio necessario descrivere nei particolari la reazione di Raymond Isidore nel sentirsi paragonato a canguri saltatori e a primatiste del lavoro a maglia? Nel sentirsi proporre – lui che immaginava per la propria opera un destino di eternità – di finire in un elenco che la cronaca, col suo passettino ignobile e meccanico, rinnovava ogni anno?

La minaccia della guerra porta gli abitanti di Chartres ad accaparrarsi cibo e carbone mentre Picassiette «partiva la mattina da casa con due sporte vuote sotto il braccio e, quando la sera rientrava, alla moglie e ai figli che gli si facevano intorno mostrava le sporte, colme e pesanti, in cui un numero incredibile di frammenti di stoviglie mandava pallidi riflessi» e spiegava loro «con aria lieta e amabile la faccenda del debito di riconoscenza che egli voleva saldare» verso la Vergine Maria che gli ha restituito la vista: «Se i suoi occhi... gli occhi della mia benefattrice... non potranno risplendere nella loro sede naturale, risplenderanno qui a casa nostra». Mescolato l'impasto di calce e conficcati i frammenti di stoviglie, senza alcun disegno preliminare ma guidato da «una forza superiore» – «Quando l'idea mi prende, comincia a comandare. Esegui il mio lavoro come se fossi guidato da uno spirito... da un qualcosa che mi dà degli ordini, che mi dice come devo farlo» –, Isidore disegna prima fiori, poi paesaggi – «l'indizio di una crisi di claustrofobia che, dopo alcuni anni di volontaria segregazione, doveva cominciare a farsi sentire» – e infine stelle.

Quando pareti e pavimenti non offrono più alla vista un solo centimetro quadrato nudo di frammenti di stoviglie, Picassiette, con pari impegno e rinnovata energia, iniziò a dedicare le proprie cure prima agli arredi e ai mobili, quindi ai soprammobili e a qualsivoglia oggetto di uso pratico e ornamentale presente all'interno dell'abitazione di rue du Repos, rivestendo anch'essi di una lucida crosta

di ceramica. Uniche a dimostrarsi refrattarie – e a Raymond Isidore ne rimase per tutta la vita un gran cruccio – le pentole della batteria da cucina. E se è vero che in una cattedrale le statue e i bassorilievi, le vetrate e i portali, le colonne e le guglie sono come le pagine di un libro di pietra, le pagine di quel libro di cocci che è la Maison Picassiette sono i vasi da fiori, la credenza, l'abat-jour, il portaombrelli. E la macchina da cucire.

Il lettore è affascinato da questo libro – e dalle tante virgole di Franzosini, maestro degli elenchi, che allargano la frase perché vuole che si espandano sia lo sguardo di chi legge sull'opera di Isidore – e spesso dimentica che la storia raccontata è vera perché lo scrittore sa presentare il suo protagonista come un uomo senza tempo anche quando lo incastona in date precise: dopo il 1952 la casa e il giardino di Picassiette sono sui quotidiani nazionali e la stampa si interessa a quelli che «nel mondo si erano dati a innalzare case, a costruire edifici a misura dei propri sogni» – Isidore li chiama fratelli perché comune è l'«impresa di uscire dal mondo chiuso delle forme preordinate, delle concezioni prudenti, dei materiali consueti» e «organizzazione delle visite guidate alla Maison cui intervenivano gli ectoplasmi dei suoi confratelli»: Étienne Garcet, disceso dalla torre di cinque piani costruita «nel tentativo di allontanarsi dalla terra e di avvicinarsi al cielo»; Francis Dashwood, abbandonata la «propria abitazione costruita in forma di donna (un boschetto di salici a rappresentare i capelli, due collinette a raffigurare i seni...)»; Ferdinand Cheval, che «aveva disseminato sull'intera superficie della propria fattoria» «dei castelli medievali, dei templi indù, delle moschee favolose»; Robert Tatin, «proveniente dal grandioso edificio, per metà palazzo inca e per metà pagoda cambogiana, che aveva innalzato con infinita pazienza».

Alle ultime pagine il lettore segue Isidore diventare spazzino del cimitero di Chartres per continuare a cercare materiale per la sua cattedrale nel regno dei morti e sviluppare «un sentimento di invidia» per i defunti – «si era smesso in testa che quel lungo sonno che è la morte doveva anch'esso procurare sogni, e sogni interminabili, e foltissimi di immagini. Quel che ci voleva, insomma, per fornire temi e soggetti alla decorazione della sua cattedrale» – e assiste alla sua morte; ritorna la voce narrante del biografo di Franzosini che consola il lettore spiegandogli che morire senza aver completato l'opera è il destino di chi costruisce cattedrali – «Sei erano le torri originariamente previste per la cattedrale di Chartres, in luogo delle due che finirono per essere realizzate, mentre sette torri dovevano adornare la cattedrale di Reims, e addirittura nove quella di Laon» – ma non per questo il mastro carpentiere sospende il suo disegno – «una cosa era stata il progetto, un'altra cosa l'esecuzione» –: forse Isidore ritorna ancora alla sua casa, modifica una tessera perché ha sognato un fiore e una stella che nessuno ha ancora visto e quando va via porta con sé il «libro di pietra collocato all'entrata della cappella e su cui era tracciata quella che Picassiette chiamava la sua “legge”».

Ma siamo poi così sicuri che non ci si possa davvero più svegliare? Siamo proprio certi che Raymond, dopo che la sua vita si fu spenta e che il suo spirito si fu sciolto dal corpo, non sia davvero più tornato in rue du Repos per ritoccare, per rifinire alcune parti della Maison, per apportarvi qualche piccola modifica?

Dove finisca la vita e dove cominci la morte è cosa ancora ignota.

Edgardo Franzosini, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, Adelphi

ALTRI PARERI

«Edgardo Franzosini potrebbe essere un personaggio di Edgardo Franzosini.»
Dario Pappalardo, «la Repubblica»

«Franzosini lavora sui dettagli, costruisce i suoi libri tessendo fatti insoliti, curiosità, aneddoti che divertono senza che il riso allontani il loro mistero. Nella progressione del racconto, il contesto si arricchisce di particolari, detriti di molte altre storie.»
Andrea Cirolla, «L'Indice dei libri del mese»



Non bisogna mai, quando parliamo di qualcuno che ci sta a cuore, trascurare le cosiddette apparenze in nome di chissà quali verità nascoste all'interno. Siamo esseri umani, mica armadi. All'interno abbiamo solo la dannata macchina: organi ciechi e deperibili a mollo nel sangue, ostaggi del tempo. Tutto ciò che invece è vero e significativo cerca la sua strada nel visibile, affiora in superficie: così che una taglia di reggiseno, la maniera di coprire uno sbadiglio con la mano, il profumo di un deodorante, la durezza della barba, dicono di più su una persona di mille parole astratte valide per chiunque altro. Noi crediamo di avere un destino, e invece non abbiamo che un aspetto, un odore. Mia nonna, da questo punto di vista, non era tanto diversa da quelle statue di dee orientali in cui gli attributi immateriali del carattere, i poteri, il ruolo cosmico prendono la forma concreta di diademi, corone, bracciali. E in effetti, anche lei poteva essere considerata a tutti gli effetti una dea: forse di rango inferiore, ma non per questo meno venerabile. Era pur sempre una divinità tirrenica, appartenente al temibile, indomabile, antichissimo ceppo calabrese: perspicace, volubile, testarda, capace di leggerti un pensiero nella testa prima ancora che tu stesso l'avessi formulato.

Mia nonna e il Conte è una storia narrata «restringendola nei confini di un dorato pomeriggio di settembre» che Emanuele Trevi racconta inasprendo per poi addolcire i limiti temporali di ieri e di oggi – «nessun giorno è identico a quello precedente, ed è su questo piano inclinato che rotola la pallina della nostra vita, accumulando velocità e regalandoci l'illusione di procedere in qualche direzione» – dei protagonisti, del progresso tecnologico che vuole insinuarsi nelle abitudini – «Ma tutti questi ambasciatori del progresso, anziché conferire alle case e al giardino un aspetto più moderno, sembravano risucchiati in un ambiente estraneo alla loro vocazione, nel quale il passato incombeva in modo così rapace sul presente che un qualunque elettrodomestico o congegno tecnologico, una volta sistemato al suo posto, finiva per assumere un aspetto strampalato e desueto molto prima che scadesse la garanzia» –, del presente di un nipote che guarda a un passato che sbiadisce.

Peppinella è la rappresentante di quello che Trevi chiama «Nonnarcato» e che ha il compito di tenere saldo con le proprie radici un mondo che senza nonne finirebbe in frantumi – perché «non è che una lenta e mesta catastrofe, il simulacro di un luogo dove nessuno è mai stato davvero e per il quale nessuno metterebbe la mano sul fuoco»; vedova di un giudice – «Le piaceva suo marito, mio nonno? Oggi le persone ci piacciono o non ci piacciono, magari possiamo cambiare idea ma l'antica arte del *farsele piacere* è ormai dimenticata», «I nostri antenati si accontentavano più facilmente – e non erano scemi. Accettavano dosi

per noi intollerabili di noia, considerata come la mollica nel pane della vita, se mi si perdona l'espressione un po' barocca. Se siamo più infelici di loro, lo dobbiamo alla nostra megalomania, che trasforma in gravi problemi cose normalissime, come il fatto che il desiderio scemi e si estingua rapidamente dormendo ogni notte con qualcuno, o che questo qualcuno non sia affascinante e spiritoso come sarebbe auspicabile»; il Conte è «l'ultimo rampollo di una famiglia dotata di quei tanti cognomi e titoli feudali da occupare l'intera superficie del biglietto da visita, fregiato da due sciabole incrociate e un bellicoso motto latino», che si presenta nel giardino di Peppinella per chiedere di permesso di attraversare le sue terre per raggiungere più agilmente la piazza del paese.

Si sarà verificato in quel momento qualcosa di simile a un senile *coup de foudre*, lì per lì magari percepito, ma fatale? Ho paura di romanzare oltre il lecito – romanzare è sempre sgradevole. D'altra parte, mi è sempre riuscito difficile credere nelle conquiste lente, nell'ostinazione dei corteggiamenti laboriosi: mi sono fatto l'idea che tutti gli amori, più o meno consapevolmente, siano amori a prima vista, colpi di fulmine. È sempre una cosa che sorprende, che zampilla, che è troppo tardi per sistemare. Di sicuro, molto raramente mia nonna si era vista spuntare di fronte qualcuno che le chiedesse un favore con tanta grazia.

Il Trevi studente che trascorre l'estate nel giardino della nonna è colpito dalla figura del Conte – «Anche il suo sapere mi affascinava: era vasto e inutile, da vero erudito che procede addizionando notizie senza mai, per così dire, considerarle dall'alto, in maniera da ricavarne una prospettiva, una forma di intelligenza» –, si diverte a constatare l'invaghimento della nonna; il Trevi scrittore si scusa con i lettori «che giustamente, da ciò che leggono, esigono un attendibile, rivelatore concatenarsi di eventi memorabili. Mentre io non ho da offrire loro che la mia meraviglia, la mia ammirazione per quei due vetusti ciottoli che le misteriose, insondabili correnti della vita avevano accostato in modo così sventato e imprevedibile» – il lettore è molto contento di leggere queste pagine di un colloquiale che Trevi rende sempre elegante e che invita alla riflessione sulla natura dei rapporti umani: due anziani che «Non scopavano, e non litigavano», che «chissà come, erano riusciti a *rallentare il tempo*», «Più di tutto, ritengo che il segreto della loro felicità consistesse nel fatto che, una volta stabilite le loro placide abitudini, mia nonna e il Conte non desiderassero conoscersi più di tanto. A cosa serve, in effetti, tutto questo scambio di informazioni? Perché mai dobbiamo conoscere i segreti di chi amiamo, e ricambiarli con la stessa imbarazzante moneta?», «non li sfiorava nemmeno l'idea (insieme romantica e psicotica) di *appartenersi* – nessuno si appartiene a questo mondo, e nemmeno rinchiudendola in cantina o mangiandola pezzo per pezzo potresti affermare che una persona è *tua*».

La sola appartenenza che Trevi ha raccontato in questo libro è quella di una persona a un luogo: nel giardino della nonna è nato il suo amore per la lettura – «Per me, la letteratura e il giardino di mia nonna sono rimasti due concetti totalmente equivalenti – se vogliamo, come due maschere di qualcosa di ulteriore e inesprimibile» –, è lì «che tutta quella massa di parole e immaginazioni legate alle parole a un certo punto mi ha risucchiato al suo interno» e che è nata la «mania di scrivere» – «Questo incontro così vincolante e irreversibile con il mio destino sarebbe potuto avvenire in qualunque altro luogo, come mi suggerisce la ragione, ma è accaduto nel giardino di mia nonna», «Non sapevo nemmeno bene *di cosa* volessi parlare nel libro che sognavo di scrivere, e ci avrei messo ancora tanto a capirlo, ma di una cosa ero sicuro: nelle pagine di quel libro, esattamente come nel giardino, tutto ciò che era scomparso nel passato, esiliato nell'assenza

e nella dimenticanza, avrebbe ripreso corpo, come se fosse sempre rimasto lì, come se davvero esistessero, in questo mondo tiranneggiato dal *prima* e dal *dopo*, dove ogni dopo è il lupo che divora l'agnello del prima, aspettando il suo turno per fare la stessa fine... come se davvero esistessero luoghi di ristagno e persistenza, affrancati dal divenire».

Nelle ultime pagine il lettore legge la malinconia di Trevi perché il «potere di quei luoghi» è finito con la morte di chi vi ha regnato e «il finale del libro di Winnie Pooh» ripetuto «come fosse un mantra» nel giardino che adesso vede da adulto non può proteggerlo dalla nostalgia e dalla sensazione di passeggiare con sua sorella «tra le rovine di un'antica civiltà, che altro non era che la nostra infanzia ormai in gran parte frantumata e indecifrabile» – resta la scrittura di un ricordo personale che Trevi ha saputo rendere di molti, di due poltroncine di vimini che tanti hanno riconosciuto e della differenza che c'è tra «appartenere a un luogo» e «passarci del tempo» che i più fortunati conoscono e che hanno trovato in questo libro.

Quanti pomeriggi avevo passato lì, senza bisogno di nient'altro? Nella vita umana tutto è numerato, ma la consuetudine conferisce a certe cose la grazia irrisolta, la fuga di specchi dell'innumerabile. Era questa la quintessenza, l'elisir che avevano distillato dal loro lentissimo crepuscolo, Come fossero le pagine di un romanzo dimenticato dal mondo, che solo a me era toccato in sorte custodire, negli scheletri di quelle poltroncine leggevo la storia della nonna e del Conte – e in fondo in cosa consistono le nostre storie se non in qualche misera traccia sbiadita nella polvere del tempo, abbandonata alle intemperie, semisepolta dai calcinacci?

Emanuele Trevi, *Mia nonna e il Conte*, Solferino

ALTRI PARERI

«Commovente, comico, vitale, irriverente, dalla scrittura magistrale, *Mia nonna e il Conte* è elogio della sproporzione, lode all'irrelevanza, sottrazione di enfasi che si fa metodo per annullare il tempo, “ecco tornare a galla, le cose perdute”.»

Teresa Ciabatti, «Corriere della Sera»

«L'ultimo romanzo di Emanuele Trevi [...] è una storia d'amore e una fiaba. Lieve come il sentimento che inopinatamente entra nelle vite di Peppinella e del Conte.»

Elena Stancanelli, «d»



Nella vita ho imparato che i consigli personali di chi è già passato attraverso le tempeste sono molto più efficaci di tante lezioni teoriche sulla navigazione. Chi si sporca le mani ha molto più da insegnare di chi critica il lavoro da lontano.

Inoltre, poiché da decenni mi occupo di esordienti, il confronto diretto con chi si accosta per la prima volta alla scrittura di un libro mi ha aiutato a capire quali siano gli errori e le ingenuità più frequenti degli autori in erba, quindi cercherò di aiutarvi a evitarli, dove posso.

Se dunque questo non assomiglierà a un manuale standard è perché ho scelto di scriverlo nel modo più personale possibile.

Del resto, mi sono detto, non esiste miglior giustificazione letteraria del parlare di sé che una guida all'autobiografia, no?

Se siete d'accordo con me, allora siamo già best friends e possiamo cominciare.

Spinto dalla curiosità di scoprire come mai una casa editrice abbia chiesto a Matteo B. Bianchi di elaborare un libricino sulla scrittura autobiografica – «Grazie a Matteo Alfonsi e alla casa editrice Utet, perché la proposta di scrivere questo manuale arriva da loro. Senza un tale suggerimento non so se avrebbe mai visto la luce» scrive l'autore in quelli che più che ringraziamenti sembrano attribuzione di responsabilità –, il lettore coraggioso comincia la lettura di *Il romanzo che hai dentro. Guida personalissima alla scrittura autobiografica* e si imbatte subito nei reati di eccesso di romanticismo – «scrivere di sé significa davvero “salvare delle vite” perché si stanno salvando quelle vite dall'oblio: ogni testimonianza scritta, ogni rievocazione, ogni memoriale ci lascia tracce di esistenze che altrimenti andrebbero perdute» – e di excusatio non petita – «farò anche spesso riferimento ai miei libri, e non perché sia particolarmente egocentrico o li ritenga capisaldi della letteratura, ma perché mi sembra il modo più onesto di procedere, ossia parlando di quello che ha comportato per me non solo concepirli e scriverli, ma anche affrontare le conseguenze di presentare al pubblico i miei testi autobiografici» –, e assiste alla prima lezione sdruciolata dell'autore che, certo di avere un pubblico livello base, semplifica la differenza tra autobiografia – «la forma più comune e conosciuta di narrazione di sé» –, narrativa autobiografica – «riguarda invece racconti o romanzi basati su esperienze vissute da parte di un autore, che può essere agli occhi del lettore anche un perfetto sconosciuto» – e autofiction – «quei testi che mischiano elementi della vita dell'autore con altri di pura fiction, giocando sull'ambiguità e confondendo di proposito i confini fra il reale e l'immaginario» –; il lettore concede il beneficio del dubbio all'autore e coltiva per ben cinque pagine l'ipotesi che la modalità di insegnamento sia volutamente elementare – spera insomma che Bianchi sia consapevole di non godere dell'auctoritas che si riconosce a un maestro – ma perde le speranze quando gli sembra di assistere a una seduta di incoraggiamento per persone affette da quella grave patologia che prima o poi andrà studiata e che si chiama Scrivono tutti, allora scrivo pure io, con il capogruppo che incita «pronti per cominciare?», «Cosa state aspettando? Chiudete questo libro e iniziate *adesso*» – il corsivo qui spaventa –, «Adesso quindi sapete anche voi come affrontare l'infinito. O perlomeno l'infinito mare delle vostre esperienze vissute che meritano di essere salvate», «Provateci voi», «Il momento giusto arriverà. Datevi fiducia e pazientate».

La lettura prosegue con citazioni di autori – le liste di Umberto Eco, la valenza politica del racconto autobiografico di Annie Ernaux, Anna Pazos, Antonio Franchini, Vittorio Tondelli, Veronica Raimo e il titolo *Niente di vero*, arguto quasi quanto Matteo B. Bianchi che spiega al lettore tontolone la sua «doppia, paradossale lettura: può riferirsi al fatto che l'autrice voglia raccontare solo il falso o che questa storia non la riguardi affatto (se l'aggettivo “vero” venisse letto come abbreviativo del nome Veronica)»; trova posto persino Bianconi dei Baustelle col suo «È meglio il nucleare dell'autofiction scritta male» – e chiaramente del repertorio personale: «Ho pubblicato il mio primo libro con l'inganno», «Dopo quella prima uscita in libreria, ero ancora più motivato verso la scrittura e volevo cimentarmi con un nuovo progetto, un romanzo vero e proprio», «Era un rischio scriverlo? Sì, forse sì, ma a quel punto ero disposto a correrlo» –, circostanze usate per dimostrare compassione verso i poveretti che vogliono scrivere storie

autobiografiche: «Vi metto in guardia, perché se sceglierete di scrivere di voi stessi, vi capiterà quasi inevitabilmente di incontrare resistenze e pregiudizi, da parte dei conoscenti, giornalisti, lettori. Siate-ne consapevoli e passateci sopra»; vengono anche assegnati compiti a casa perché «La scrittura richiede esercizio, come ogni disciplina»: provare a scrivere un'autobiografia in sei parole, convertire il singolo ricordo in «spunto per brevi racconti» – «Rievoca la serata di sesso migliore della tua vita», «Analizza il tuo peggior difetto nel dettaglio» –, tenere un diario e sconvolgere poi prospettiva immaginandone un destinatario –, i cui risultati sono «una forma di riscaldamento» e «potrebbero rappresentare una prima stesura di capitoli che uniti e raccordati fra loro andranno a costruire il vostro romanzo»; il lettore è terribilmente annoiato dalla banalità delle frasi dell'autore e non si addormenta solo perché teme di sognare l'infinito numero di romanzetti che potrebbero nascere da questa scuola – dal conteggio sono esclusi gli Accento già pubblicati e quelli che verranno – e non crede ai suoi occhi quando ritrova messo per iscritto il coraggio di dichiarare:

Come si riconosce uno scrittore bravo da uno mediocre? A me basta vedere come tratteggia i suoi personaggi: se sono monocordi e bidimensionali, esemplari tutti d'un pezzo (l'uomo più coraggioso del ranch, la ragazza più bella della città, lo studente migliore dell'intero istituto), allora è evidente che è un pessimo narratore.

È frustrante per il lettore trovarsi a che fare con personaggi privi di sfumature, blocchi identitari granitici, mai scalfiti dalle esperienze e dai dubbi.

Il lettore legge la lunga lista di ovvietà che lo separano dalla conclusione – nell'ordine: «scrivere del proprio dolore equivale quasi a offrirsi in sacrificio al lettore», fare attenzione a citare per nome perché «Un conto è urtare la sensibilità di amici e parenti, un conto è ritrovarsi in tribunale e doverne rispondere», optare per l'autofiction «se proprio ritenete che sarebbe impossibile raccontare la vostra vicenda senza che l'intera famiglia vi tolga il saluto e vi trascini in tribunale», «Pubblicare significa esporsi. Nella buona e nella cattiva sorte, come nei matrimoni», «La scrittura richiede disciplina. Dedicarsi alla scrittura di un libro significa prendere un impegno con sé stessi notevole, da questo non si sfugge», «gli impegni quotidiani (il lavoro, la famiglia, le responsabilità) rappresentano un inevitabile ostacolo alle nostre ambizioni letterarie» – finché arriva alla più offensiva delle dichiarazioni che si possano rivolgere a un lettore, con la ripetizione dell'aggettivo «semplice» che qualifica chi legge e non ha un manoscritto sul comodino come eterno suddito alla corte del re scrittore:

Sono convinto che un lettore e uno scrittore dovrebbero affrontare i libri in maniera differente: un semplice lettore li legge, uno scrittore li interroga. Ciò che intendo dire è che uno scrittore dovrebbe avere la capacità di indagare le scelte narrative che l'autore ha compiuto.

Possiamo pure immaginare che si tratti di due letture successive: la prima (da lettori) che rappresenta il semplice piacere di leggere, la seconda (da scrittori) che rappresenta una lezione da apprendere.

A lettura conclusa – assodato che per Bianchi scrittura sia da intendersi come mera azione di battere i tasti su un computer e sorvolata l'ultima minaccia «Finisce così: che chiudete questo libro e cominciate a scrivere il vostro» – il lettore che voleva scoprire il motivo della pubblicazione di questo libro ha elaborato due

teorie e non sa quale delle due sia più spaventosa: o una certa editoria si diverte con una particolare forma di sadismo oppure ritiene stupidi i lettori.

Matteo B. Bianchi, *Il romanzo che hai dentro. Guida personalissima alla scrittura autobiografica*, Utet

ALTRI PARERI

«Un manuale chiaro e coinvolgente che offre tanti consigli per trasformare la propria vita in una storia avvincente.»

Isabella Lechi, «elle»

«I consigli di Bianchi sono utilissimi per chiunque voglia scrivere narrativa autobiografica, a prescindere dal grado di coinvolgimento della propria storia personale: che sia un'autobiografia, un memoir, una narrazione con spunti biografici o un testo di autofiction nel quale la verità si mescola con elementi di finzione, quanto contenuto in questo testo può avere una buona risonanza.»

David Valentini, «Critica Letteraria»

Giusto qualche parola

a cura della redazione



«Le storie erano ovunque. Potevi ascoltarle oppure no, ma alla fine giungevano sempre alle orecchie di tutti, e ci si poteva credere o meno.» È così che vivono le Aylward – Eileen (la madre), Saoirse (la figlia), Mary (la nonna) –, immerse nelle storie di una soffocante comunità rurale nell'Irlanda degli anni Ottanta. Madre e nonna le bisbigliano sedute al tavolo della cucina – «e quanto ridevano, quelle due donne squisite, quanto ridevano!» –, con Saoirse che origlia dietro la porta e s'accontenta di «fare congetture e dipingersi panorami interiori di possibilità» per poi ripensarci a letto e immaginare di trascrivere tutti questi misteri del mondo.

Nel suo settimo irlandesissimo romanzo, Donal Ryan ci parla della fatica della vita nelle campagne – a ripararsi dai «commenti pruriginosi e censori» –, di misoginia e attriti familiari, ma anche della vitalità di una famiglia matriarcale in cui le nuove generazioni battibeccano con le vecchie e pretendono che il mondo intero cambi per loro – «Non lo so, dove finiremo». —Donal Ryan, *La regina dell'isola di fango*, Fazi, traduzione di Stefano Bortolussi



Baronecelli è uno dei maggiori scrittori italiani viventi ma a lui non va detto altrimenti si scansa e si rintana nella smarginatura di un in folio inaccessibile, dove nella modesta rimanenza ha già annotato il resto delle biografie che pubblicherà o non pubblicherà. «Se amate i libri, macchiateli. Senza riguardi riempite di pensieri autografi i riguardi spesso immacolati. Lasciate sui margini delle pagine la prova che li avete letti. [...] I libri non dimenticano.» I lettori sì. Una volta gli dissi: «Vorrei leggere un suo romanzo, una storia un po' più lunga», perché al filo tirato delle sue biografie mi affeziono – perché quando cominciano so che stanno per finire; rispose che lo stava scrivendo, ci stava provando; sono paziente; lui pure, spera che

il libro lo aspetti. So per certo che è all'opera, si sta occupando della lingua, delle parole e degli aggettivi che si augura di non trovare per la prossima vita. Ne ha scritte più di novecento – ci dice – di queste sue testimonianze reticenti di ricerche incompiute. Spero non impazzisca come Frenhofer.

Qui, in questo cielo, si gode di altri frammenti della sua biografia a puntate di Robert Walser, il più solitario di tutti i poeti solitari. Walser, che «complica il periodo in colate sintattiche di lava perché teme di arrivare alla fine troppo presto». Walser, che «con la matita traccia parole perché svaniscano con lui»; che scrive i libri «alla maniera di un contadino che semina, falcia, innesta, nutre le bestie e concima».

Congedato di nuovo Walser, sul finire del libro, la sorpresa, l'accento di distensione. Pandemonium, le parole chiuse in frigorifero. Qualche demone salta fuori, e la flottiglia di epiloghi, certo. Prove? Ma c'è altro, e contagioso. Eugenio e Baroncelli collaborano, a tratti. In attesa della luce oltre lo stile. (Ah, ha ragione Baroncelli, saranno libri come questo – lui non intendeva *questo* – un giorno a testimoniarcene come scrive.)

—Eugenio Baroncelli, *Il cielo più pietoso è quello vuoto. Quindici voci di un'improbabile autobiografia*, Sellerio