



# retabloid

settembre 2025

**retabloid** – la rassegna culturale di Oblique  
settembre 2025

«Dalla prospettiva dell'acqua il mondo appariva  
diverso. Nella ripetizione abitava la pace.»

Colum McCann

Il copyright degli articoli e delle foto appartiene  
agli autori.

L'approfondimento di p. 4 è uscito in forma ridotta  
su «la Repubblica» del 26 settembre 2025.

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](http://oblique.it).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

[redazione@oblique.it](mailto:redazione@oblique.it)

## L'approfondimento

Leonardo G. Luccone, *Cosa significa pubblicare in America oggi* 5

## Gli articoli

# *Il tempo delle riviste letterarie è finito?*

Francesco Sparacino, «Lucy sulla cultura», 2 settembre 2025 7

# *«Europa, attenta alla democrazia.»*

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 4 settembre 2025 11

# *Scrivere di sé inventando tutto: il lato oscuro della «dittatura dell'io»*

Camilla Baresani, «Sette», 5 settembre 2025 13

# *Come recensivamo gli esordienti*

Redazione, «tuttolibri», 6 settembre 2025 16

# *«Il nostro mondo è fatto di sfumature.»*

Cristina Piccino, «il manifesto», 7 settembre 2025 20

# *Salinger, capriole linguistiche degne dei pescibanana*

Franco Nasi, «Alias», 7 settembre 2025 23

# *Stefano Benni, la leggerezza come resistenza*

Luca Bottura, «La Stampa», 10 settembre 2025 26

# *«È una guerra civile, così Donald coltiva la violenza.»*

Paolo Mastrolilli, «la Repubblica», 12 settembre 2025 28

<i># Donna Tartt, la letteratura come scoperta</i>	
Antonio Monda, «Il Foglio», 15 settembre 2025	30
<i># L'Indie Web</i>	
Eleonora C. Caruso, «Rivista Studio», 17 settembre 2025	34
<i># «C'è un disegno per erodere le libertà peggio dell'11 settembre.»</i>	
Annalisa Cuzzocrea, «la Repubblica», 19 settembre 2025	37
<i># Per un'estetica della scomparsa</i>	
Tommaso Filippucci, «Pangea», 19 settembre 2025	39
<i># La profezia di Atwood è ormai una realtà</i>	
Alberto Manguel, «Robinson», 21 settembre 2025	42
<i># Neige Sinno, una metamorfosi incerta e feconda</i>	
Guido Caldiron, «il manifesto», 25 settembre 2025	45
<b>Esordiaro/confermario</b>	
a cura di Lavinia Bleve	48
<b>Giusto qualche parola</b>	
a cura di Oblique Studio	57

# Leonardo G. Luccone

## *Cosa significa pubblicare in America oggi*



La brutta notizia era nell'aria da tempo. Per Deep Vellum – una delle più interessanti realtà editoriali indipendenti negli Stati Uniti – e per altre centinaia di organizzazioni l'attesa sovvenzione federale è stata cancellata. Il National Endowment for the Arts (Nea) ha chiuso i rubinetti. Li ha chiusi Trump. Per Deep Vellum era stato approvato un contributo di ventimila dollari a gennaio (di centomila richiesti), per coprire i costi di stampa e parte di quelli di traduzione per quattro titoli (una collezione poetica trilingue, l'esordio di un poeta neozelandese, un romanzo tedesco di mille pagine e la raccolta di un poeta cinese). In più, sono stati licenziati coloro che lavoravano nell'agenzia federale, un'estirpazione in linea con le brutali politiche del Doge. Ovviamente gli assegnatari contavano su quei soldi, li avevano già investiti. «Non abbiamo nessuno alle spalle, non abbiamo un finanziatore, un patron, un fondo. Non vengo da quel mondo. Ora stiamo cercando di racimolare i soldi ovunque. È dura, nessuno crede nella redditività di questi investimenti» mi confessa Will Evans, l'editore e fondatore di Deep Vellum. Quando gli dico che da noi non esistono case editrici letterarie no profit e che di profitto gli indipendenti ne vedono poco, e soprattutto che il governo non dà un euro agli indipendenti, riprende piglio: «Sono sicuro che i nostri giorni migliori sono quelli che verranno, anche se è il peggior momento che ho vissuto nella mia vita e pure uno dei periodi non bellici più difficili della storia americana». Vorrei dirgli che *siamo* in tempo di guerra, ma desisto. Evans, poco più di quarant'anni, si è messo in testa di aumentare in

modo significativo il numero di libri letterari tradotti nel suo paese «stabilendo conversazioni attraverso la letteratura internazionale». È controintuitivo ma in Usa solo il 3% dei libri pubblicati annualmente è una traduzione e la percentuale scende parecchio se si escludono le ristampe. Il dato incoraggiante è che le vendite di narrativa tradotta sono parecchio aumentate negli ultimi anni, specie tra i giovani.

Per il suo ambizioso obiettivo Evans ha applicato il metodo scientifico: ha scelto il modello no profit, si è detto, anche perché questo mestiere è un'opera benefica; ha scelto di pubblicare solo libri di qualità da qualsiasi lingua (ha studiato il russo all'università); ha scelto un posto arido editorialmente ma ad alto potenziale di crescita e lontano dai centri di potere. Il faro è Graywolf Press, in Minnesota, non esattamente la mecca del publishing: cinquant'anni di militanza e grande scouting nazionale (Percival Everett, Claudia Rankine) ed estero (Per Petterson, Noor Naga), da microeditore no profit di poesia a potenza commerciale. La prima analogia che salta all'occhio è che Evans è del North Carolina ma ha aperto la casa editrice a Dallas, Texas. Previene il mio scetticismo, prima che apra bocca: «C'è Texas e Texas; non si deve immaginare solo lo Stato dei petrolieri ricconi scendiletto di Trump, o il vecchio West. Certo, ora c'è chi con Musk e tutto il resto vuole andarsene, ma, le assicuro, a Dallas c'è una bella atmosfera e una buona qualità di vita». Sono dodici anni che si è stabilito lì e ha prima fondato la casa editrice, poi, col tempo, ha costruito una costellazione editoriale di tutto rispetto che annovera

cinque marchi e una libreria indipendente. La sola Deep Vellum vanta autori come Mircea Cărtărescu, Andrei Kurkov, Andrés Neuman, Mikhail Shishkin, Bae Suah, Fiston Mwanza Mujila, Ananda Devi, il nostro Antonio Moresco, del quale pubblicherà anche i romanzi più corposi. Open Letter Books, diventata imprint di Deep Vellum da qualche anno e guidata da una figura mitica in Usa, Chad W. Post, scrittore, editor, mentore di Evans, animatore culturale, fervente sostenitore delle traduzioni, ha un catalogo eclettico (Georgi Gospodinov, Dubravka Ugrešić, Antoine Volodine, Mathias Énard, ma anche Elsa Morante e Giulio Mozzi). La più sorprendente delle imprint è Dalkey Archive Press, che si è unita a Deep Vellum dopo la morte del fondatore John O'Brien – più di quarant'anni di attività e un catalogo strabiliante (Jon Fosse, Flan O'Brien, Danilo Kiš, Nathalie Sarraute e perfino Roberto Bazlen), insomma, un monumento al mestiere di editore. Ma c'è anche spazio per una casa editrice di fiction americana, una con il focus sul

Texas e una di poesia da lingue poco rappresentate. Parliamo di molti libri all'anno. Gli chiedo come cercano e decidono in quale marchio piazzare i vari titoli: «Un libro come *Solenioide* di Cărtărescu, per esempio, sarebbe stato perfetto per Dalkey, invece è uscito per Deep Vellum. Abbiamo un segreto, una formula di cui sono orgoglioso, ma non posso rivelarla» ride. «In realtà non c'è nulla di segreto. C'è un board, dei direttori editoriali. Voglio ridefinire cosa significa pubblicare in America oggi. Lo abbiamo già fatto, e senza soldi.» «Basta essere audaci e radicali, pensi a Fitzcarraldo» faccio io. «In America il loro modello non funzionerebbe» risponde, e mi avvolge con un'intricata analisi editoriale. Poi a un certo punto si ferma e sorride: «Non mi fraintenda: sono geloso di Fitzcarraldo! Io sono solo *super contemporary dude* che non ha né la grazia né l'erudizione dei suoi miti». Si riferisce a Naveen Kishore di Seagull Press e a Roberto Calasso. «Non ho che la mia curiosità: è l'ignoranza che mi spinge a non fermarmi.»



© Rasy Ran

# Francesco Sparacino

## *Il tempo delle riviste letterarie è finito?*

«Lucy sulla cultura», 2 settembre 2025



L'annuncio della chiusura di «Colla», dopo sedici anni e trenta numeri, segna la fine dell'epoca delle riviste letterarie come spazio per scoprire nuove voci

Nella lista dei miei desideri stupidi e impossibili da realizzare, c'è una realtà alternativa fondata sul fatto che Michael Chabon è nato in Italia a cavallo degli anni Ottanta. Non ha scritto *Le fantastiche avventure di Kavalier e Clay* perché non si è mai appassionato di storia del fumetto americano e supereroi. Non ha neanche vinto un Pulitzer, ma non se ne rattrista perché ignora che sarebbe potuto accadere.

In compenso, questa versione alternativa ma non meno talentuosa di Michael Chabon, che chiameremo Michele Cabone, ha potuto seguire da vicino, ma da posizione defilata, lo sviluppo delle riviste di racconti in Italia e, a un certo punto, con la spalveria di chi se ne infischia delle regole (e nello specifico di quella per cui a nessuno frega niente dei romanzi che parlano di editoria), decide di convogliare le proprie energie su una storia che racconti la scena editoriale italiana degli anni Duemila.

Senza farla più complicata di quel che è, i protagonisti del suo romanzo non creano un fumetto con un supereroe originale, ma una rivista letteraria indipendente.

Qualche settimana fa io e Marco Gigliotti abbiamo caricato on line il nuovo numero di «Colla – una rivista letteraria in crisi». Il nuovo e l'ultimo. Dopo sedici anni e trenta numeri, abbiamo deciso che fosse arrivato il momento di staccare.

«Colla» ha esordito nel 2009 con uno scimpanzé viola in copertina e, tra gli altri, un racconto dal titolo *Un pezzo dolce dolce dolce che farà sciogliere i cuori di tutti come panna montata*.

Volevamo scoprire autori e pubblicare racconti che ci piacessero. Niente che non avessero già fatto e che non stessero facendo altre riviste. Semplicemente volevamo procedere a modo nostro, seguendo i nostri gusti e alcuni punti fermi.

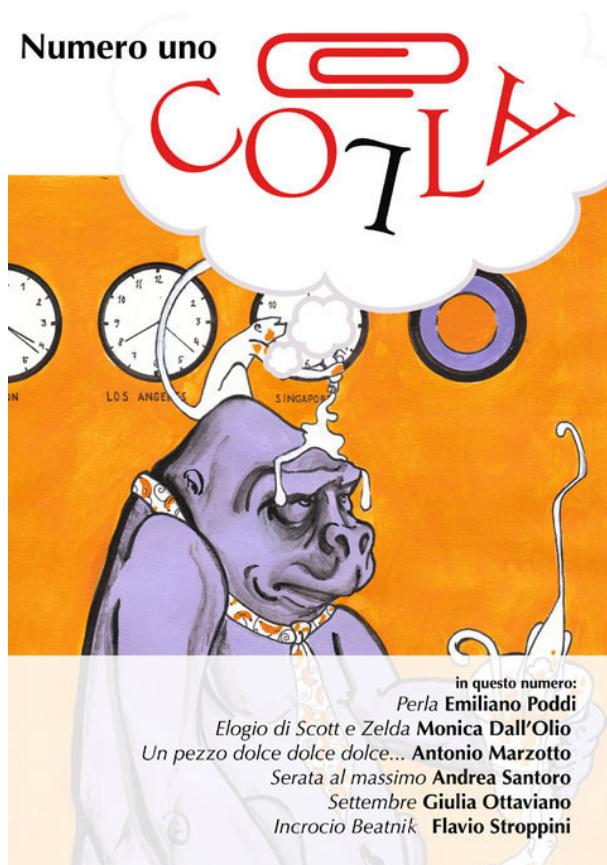
Primo: pur esistendo solo on line, avremmo pubblicato racconti più lunghi e articolati di quelli che giravano normalmente su internet. Il supporto digitale stava spingendo molte riviste a puntare su narrazioni in cui trovavamo delle caratteristiche ricorrenti: una situazione originale di partenza; una scrittura brillante; una progressione rapida verso il finale. Leggevamo moltissimo sia le riviste online sia quelle cartacee sia le antologie collettive dedicate agli esordienti. Non di rado c'erano nomi che ritornavano e spesso le cose che pubblicavano su cartaceo ci colpivano maggiormente. Erano più rifinite, compiute, curate.

Insomma, puntavamo a narrazioni capaci di mantenere la loro vitalità sulla lunga distanza e non volevamo che l'esigenza di una fruizione veloce da schermo ci limitasse nella ricerca e nella selezione dei racconti (in fondo chiunque avrebbe potuto stamparli).

Secondo: avremmo editato con attenzione ogni racconto, cercando di arrivare insieme agli autori alla migliore versione possibile.

Terzo: avremmo fatto da ponte con le case editrici. Dal 2005 al 2007 tre antologie minimum fax (*Best off 2005*, a cura di Antonio Pascale; *Best off 2006*, a cura di Giulio Mozzi; *Voi siete qui*, a cura di Mario Desiati) avevano annualmente scandagliato le riviste letterarie per poi proporre i migliori racconti e interventi apparsi.

Sempre nel 2007, a Cuneo, nell'ambito della manifestazione Scrittori in città, era nato Esor-dire. A un gruppo di addetti ai lavori, scuole di scrittura, riviste letterarie, veniva chiesto di segnalare scrittori esordienti con un progetto di romanzo o raccolta in corso. Di questi ne venivano selezionati otto, che avrebbero letto degli estratti davanti a diversi editor.



La stessa formula era poi stata ripresa da «Roland Macchine» e «Animali».

La sensazione era che i nuovi autori di cui avremmo letto le opere più importanti degli anni a seguire sarebbero arrivati da lì, da quel sottobosco fatto di riviste e blog letterari eterogenei. Luoghi a volte più formali, quasi istituzionali, come «Nazione Indiana» o «Carmilla on line», spesso invece caratterizzati da un approccio rilassato, al limite del cazzeggio. Un sottile equilibrio tra il non prendersi sul serio ma fare le cose sul serio, che spesso era già racchiuso nei nomi: «Toilet – racconti brevi e lunghi a seconda del bisogno», «inutile», «Follelfo», «Il traghettino mangiamerda», «Teflon – la rivista a cui non si può aderire» (diventata «Tupolev – la rivista che cade circa una volta l'anno» dopo aver rischiato di essere trascinata in tribunale dalla marca di padelle che deteneva il marchio Teflon), «Eleanore Rigby – Il più importante pamphlet letterario al mondo», «FaM – Frenulo a Mano. Rivista di letteratura fica».

Ed erano state proprio «Eleanore Rigby» e «FaM» a organizzare nel 2007 il primo meeting delle riviste letterarie: Birra (Bagarre internazionale riviste alternative). Altro nome cazzeggiante per un festival che è rimasto impresso nella memoria di chiunque frequentasse l'ambiente, ospitando rappresentanti di «McSweeney's», «The Believer», «Granta». Quando due anni dopo abbiamo annunciato «Colla», la scena delle riviste stava cambiando. Alcune di quelle che consideravamo dei riferimenti si erano fatte da parte ed era in corso uno dei tanti periodici, e fisiologici, passaggi di testimone a cui avremmo assistito in seguito.

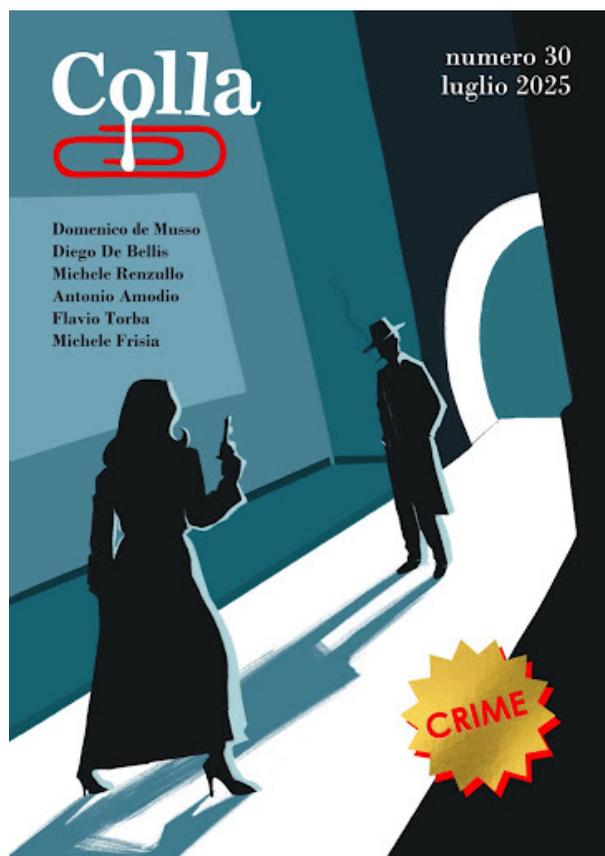
La quasi totalità di riviste letterarie, intese come riviste di racconti, soprattutto on line, non ha un piano a lungo termine. Il fine economico manca, non ci sono entrate e non sono previste. Fedeli allo spirito delle vecchie fanzine, il motore è la voglia di esprimere la propria visione, aggiungere un tassello al discorso letterario, lasciare un segno, mescolarsi e confrontarsi con gente che prova a fare lo stesso. Un

divertimento e un'attività militante insieme, da portare avanti con la convinzione di alimentare qualcosa di importante, perfino necessario (almeno per chi si rivede in un certo tipo di letteratura). Una passione che a volte incrocia il percorso professionale, spesso no, a cui dedicare energie nel tempo libero, e che per sua natura è destinata a perdere centralità man mano che la vita adulta avanza e gli impegni (lavorativi, personali, familiari ecc.) si moltiplicano. Anche nel momento di maggior splendore delle riviste letterarie indipendenti degli ultimi venticinque anni, la dinamica è stata più o meno la stessa: progetti nati in un ambito universitario o postuniversitario, che nei casi più riusciti si sono imposti all'attenzione con impeto, diventando presto dei punti di riferimento per chi volesse pubblicare racconti, leggere autori ancora sconosciuti o testi inclini alla sperimentazione; ma che hanno esaurito la propria spinta altrettanto presto: due, tre, cinque anni. È sempre stato nell'ordine delle cose, come il fatto che altre riviste sarebbero arrivate a colmare quel vuoto. In questo senso, i sedici anni di «Colla» costituiscono un'anomalia, pur essendo stati segnati da una frequenza delle pubblicazioni e da una partecipazione al dibattito culturale che, col tempo, si sono progressivamente attenuate.

Come rappresenta un'anomalia il fatto che «tina», fondata nel 1996 da Matteo B. Bianchi con la semplice intenzione di diffondere i racconti meritevoli di amici, conoscenti, emeriti sconosciuti, e diventata nel tempo un faro per chiunque voglia «fare rivista», a distanza di quasi trent'anni sia ancora lì, capace di cambiare, rinnovarsi, passare dall'online al cartaceo, restando sempre fedele a sé stessa.

A differenza di quanto accade con le chiusure di librerie e case editrici indipendenti, legate a una crisi dell'editoria sempre più tangibile, la chiusura di una rivista letteraria si inserisce allora spesso in una dinamica diversa e inquadrabile in un naturale cambio generazionale.

«Colla» è stata fin dall'inizio anche un modo per metterci alla prova. Lo spazio in cui fare scouting,



scoprire per primi voci che valesse la pena seguire, imparare a confrontarci con gli autori a partire dai loro testi.

Per tanto tempo mi è sembrato incredibile che la partecipazione a una rivista letteraria non fosse considerato un requisito chiave per chiunque immaginasse di lavorare in editoria. Ben più di un master. Quando ho iniziato le prime collaborazioni con agenzie letterarie e case editrici, mi stupivo nello scoprire che chi animava «l'editoria ufficiale» spesso avesse un'idea solo vaga di ciò che succedeva tra le riviste. Era passato appena qualche anno da Voi siete qui, dal primo Esor-dire, dal Birra, e quel fermento, quel filo conduttore tra riviste letterarie e editori sembrava già un lontano ricordo. Nel tempo la frattura si è allargata, con le ricerche editoriali che hanno virato in modo

deciso su scritture e romanzi di cui (a eccezione di memoir e autofiction) è obiettivamente difficile intercettare i prodromi su rivista. Storie, temi, più che voci, con uno spostamento dell'asse verso il «cosa» si racconta. Il «come» continua a essere importante, ma spesso in un rapporto di subordinazione e funzionalità.

Questo non è però un problema di cui le riviste possono farsi carico. Venuto meno il senso di quel dialogo instaurato in passato con gli editori, le riviste letterarie indipendenti hanno ancora più ragione di esistere. Non come un ingranaggio della macchina, piuttosto come una realtà a sé stante. Uno spazio parallelo in cui continuare a cercare un concetto di letteratura lontano dal mainstream. Progetti con un'identità forte, originali nelle premesse, magari strani, folli, o solo portati avanti con un tale livello di eccellenza e cura da meritarsi il proprio gruppo di affezionati. Penso a quanto fatto in passato da «Watt» in soli tre numeri, da «Abbiamo le prove», o più recentemente da «Apri» con i suoi racconti per corrispondenza.

Tornando a Michael Chabon/Michele Cabone, ho solo un'altra richiesta per il suo romanzo immaginario. Mi piacerebbe che fosse pieno di personaggi e che tra questi avesse un ruolo centrale un alter ego di E.P.

Oggi non so più nulla di E.P., ma negli anni iniziali di «Colla» avevamo una corrispondenza abbastanza fitta. Chiunque fosse nel giro delle riviste, e non gli stesse sulle palle, aveva una corrispondenza abbastanza fitta con lui.

E.P. era tra i fondatori di un blog letterario collettivo. Sapeva moltissimo di narrativa italiana contemporanea e, in particolare, dava l'idea di conoscere ogni autore che avesse pubblicato racconti su spazi da lui ritenuti validi. Simpatizzante e curioso nei confronti dell'editoria indipendente (ma non senza sguardo critico), mostrava diffidenza verso tutto ciò che avesse vagamente a che fare con l'editoria generalista.

Nei miei ricordi è passata qualche ora da quando abbiamo pubblicato il primo numero di «Colla» a quando ci è arrivata la prima email di E.P. In poche righe ci faceva i complimenti, ci dava non troppo velatamente dei fighetti, mostrava un sincero interesse a sapere tutto di noi. Non gli avevamo ancora risposto che si era già attivato per metterci in contatto con qualsiasi altra rivista esistente nel 2009.

In quel periodo sembrava che niente accadesse nel giro delle riviste e della piccola editoria senza che E.P. fosse più o meno implicato. E al contempo in pochi potevano dire di averlo davvero visto o incontrato. Era come se, per un tacito accordo stipulato alla sua nascita, gli fosse stato affidato all'unanimità il ruolo di centro focale ed equilibratore di quel mondo sommerso. Un ruolo che, nell'insensatezza e nel romanticismo della cosa, ricopriva con sorprendente naturalezza.

Per qualche anno, due, tre, forse cinque, E.P. ha creato connessioni, sviluppato progetti, organizzato eventi, perseverando nello scopo di «fare rete».

Poi, semplicemente, come fosse lui stesso una rivista, a un certo punto si è fatto da parte.

«Il fine economico manca, non ci sono entrate e non sono previste. Fedeli allo spirito delle vecchie fanzine, il motore è la voglia di esprimere la propria visione, aggiungere un tassello al discorso letterario, lasciare un segno, mescolarsi e confrontarsi con gente che prova a fare lo stesso.»

# Raffaella De Santis

## «Europa, attenta alla democrazia.»

«la Repubblica», 4 settembre 2025

La scrittrice tedesca di origine turca Fatma Aydemir racconta il suo percorso intessuto di pregiudizi, impegno e riscatto

Fatma Aydemir guarda alla realtà con gli occhi di chi ha attraversato più vite: la sua e quella di altre generazioni di immigrati, arrivati in Germania dalla Turchia con il sogno di ricostruirsi un'esistenza dignitosa. Oggi vive a Berlino e ha scritto un libro diventato un caso editoriale: *Tutti i nostri segreti*, in Italia pubblicato da Fazi, per «Der Spiegel» è uno dei migliori romanzi usciti in Germania negli ultimi cento anni. Racconta una storia che in parte pesca nelle vicende della sua famiglia, l'avventura malinconica di un immigrato turco che riesce dopo una vita di duro lavoro in una fonderia tedesca a comprarsi finalmente un trilocale a Istanbul, ma muore il primo giorno di pensione. Muore proprio tra quelle mura che avrebbero dovuto rappresentare il suo riscatto.

[...] Senza tergiversare dice subito quello che pensa: «Sa, l'Europa mi ha delusa, siamo arrivati troppo tardi».

*A che cosa si riferisce?*

Siamo rimasti a guardare quello che accadeva in Medio Oriente quasi pietrificati. Lo slancio finale arriva troppo tardi, quando Gaza è ormai distrutta. Sono combattuta tra la tristezza e la speranza. Nel caso della Germania naturalmente ha pesato la responsabilità della Shoah.

*I fantasmi del passato hanno influito nel dibattito pubblico?*

Sono stati determinanti. Bisogna considerare che la Germania ha costruito la sua nuova identità come paese che ha imparato dai propri errori, dunque è sempre molto cauta. Il timore più grande è scoperciare quel passato da cui si è affrancata attraverso la democrazia dei diritti. Questo spiega come mai il termine «genocidio» sia entrato solo ora nel dibattito tedesco con riferimento alla tragedia di Gaza.

*Alla Mostra del cinema di Venezia ci sono stati appelli da parte di attori e registi per sostenere la Palestina e boicottare Israele. Pensa sia una via da seguire anche per gli scrittori [...]?*

La letteratura e l'arte sono sempre politiche ed è ovvio che artisti e scrittori devono sentirsi liberi di esprimere quello che pensano, devono poter far sentire la loro voce. Tuttavia ci sono molte guerre nel mondo e davvero non trovo giusto focalizzarsi soltanto su una, per quanto drammatica sia la situazione, sacrificando chi non rientra nell'appello.

*Lei però da scrittrice ha sempre preso posizioni politiche, mostrando in più occasioni preoccupazione rispetto al successo dell'Afd in Germania e delle destre in genere. La mia paura è che il processo non si fermi qui e che*

le destre possano crescere in Europa. L'Afd ora è il secondo partito in Germania.

*Il vicepresidente americano Vance lo scorso febbraio ha incontrato a Monaco la leader dell'Afd, Alice Weidel.*

È un'onda lunga, purtroppo. Mi piacerebbe pensare all'Europa come a uno scudo antiTrump, ma non è così. Noi europei non siamo affatto immuni dal pensiero sempre più estremo che va diffondendosi negli Stati Uniti. La lingua che piace alle destre è la stessa tra le due sponde dell'oceano e punta a minare libertà e diritti conquistati. Si pensi alla battaglia contro l'aborto e alla lotta contro gli studi sul gender nelle scuole.

*Lei viene da una famiglia di origini turcocurde, qual è la sua storia e come l'ha vissuta?*

Sono un'immigrata di terza generazione. Mia madre non è mai andata a scuola e tutto quello che ha imparato nella vita lo ha fatto da autodidatta. Il fatto che lei non avesse potuto studiare l'ha spinto a puntare su me e mio fratello, che abbiamo vissuto la nostra giovinezza sotto la costante pressione dei risultati scolastici. Sono stata la prima della mia famiglia a frequentare l'università. Sono cresciuta con l'idea che dovevo eccellere, una grande responsabilità.

*Per il resto, a parte queste pressioni, come è stata la sua infanzia tedesca?*

Piuttosto isolata; l'ho trascorsa in gran parte insieme alle altre comunità di immigrati. Sono nata nel 1986 a Karlsruhe: negli anni Novanta, funzionava così. I miei genitori, inoltre, parlavano poco il tedesco e questo non facilitava le cose. Gran parte del

«Per tanto tempo continuavo a rigirarmi in testa le solite domande: **chi sono**, da dove vengo.»

tempo la gente come noi lo passava a difendersi dai pregiudizi.

*Pregiudizi che sono stati finalmente sradicati?*

Anche se la tendenza è di costruire una società più aperta, le frange conservatrici continuano ad avere un peso molto forte. Le parlavo della mia paura della recrudescenza delle destre, in Germania come anche in Italia. È un fenomeno che si oppone ai progressi raggiunti con una violenza che ancora oggi mi stupisce.

*Quando parla di violenza, a che cosa si riferisce?*

Non solo ai fatti con tutta evidenza gravi, ma anche alle piccole violenze diffuse nella vita quotidiana. L'ultimo episodio l'ho osservato proprio viaggiando verso Mantova. Ero sul treno e sono arrivati dei controllori. Sa a chi hanno chiesto i documenti? Solo a persone non bianche che avevano l'aria di essere immigrati. La stessa cosa succede in Germania.

*Nel libro, un tema che fa da filo rosso è quello dell'identità. Il padre e i figli appartengono a mondi diversi, il primo ancora legato alla nostalgia per la Turchia, i figli ormai affrancati.*

La questione dell'identità è stata per me a lungo un rovello. Per tanto tempo continuavo a rigirarmi in testa le solite domande: chi sono, da dove vengo. Succede così in genere a chi sperimenta sulla propria pelle la marginalizzazione. Non solo gli immigrati, anche le persone che appartengono alla comunità Lgbtq+ possono avere gli stessi problemi. Poi è arrivato il momento in cui mi sono liberata e ho deciso di non fossilizzarmi dietro alla questione identitaria, o quantomeno di non impostarla in quei termini. Ho capito che la mia identità non era solo legata alle origini ma era fatta di tante tessere.

*E quali sono queste tessere?*

Sono turca, curda, mamma, scrittrice, donna. E sa che le dico? Tutte queste altre categorie forse mi caratterizzano di più delle mie origini familiari.

# Camilla Baresani

## *Scrivere di sé inventando tutto: il lato oscuro della «dittatura dell'io»*

«Sette», 5 settembre 2025

Autobiografie truffa. Il caso più eclatante è quello di J.T. Leroy: non era il vero autore e la turbolenta storia era falsa. Inganni, successi e gogne mediatiche

Romanzo giallo, rosa, fantascientifico, storico, fantasy, distopico, biografia romanzata, autofiction, memoir... Tra tanti generi della narrativa ce n'è uno che non cessa mai di far parlare di sé: è la falsa autobiografia, quella che dopo aver generato stupore e commozione, dopo aver venduto centinaia di migliaia di copie, essere stata tradotta e pubblicata anche all'estero, un bel giorno viene smascherata. Si scopre che lo scrittore, pardon l'inventore, è ricorso al plagio o a gravi manipolazioni. Del resto, siamo assediati da ladri, truffatori, lestofanti: come si può pensare che il mondo dei libri ne sia esente? La forza delle autobiografie sta nel renderci partecipi del destino del narratore. Ci commuoviamo. E nel *cum motio*, in quel movimento passionale che percorriamo con l'autore mentre ci confessa i suoi guai e i suoi titanici sforzi per uscirne, proviamo sollievo (allora non tocca solo a me!) e per giunta finiamo per sentirci più buoni, grazie alla nostra partecipazione emotiva. Se poi le peripezie del narratore assomigliano anche marginalmente a quelle che viviamo, ne traiamo un insegnamento. Lui ce l'ha fatta e allora forse possiamo farcela anche noi, ci diciamo, la sua situazione era peggiore della nostra. In questi casi, si dice che il libro ispira i lettori.

Quando però si scopre che il narratore vittima del destino o di sé stesso ha mentito, questi lettori

commossi o ispirati reclamano vendetta, mentre la casa editrice che ha pubblicato il memoir subisce un crollo di reputazione per non aver controllato la veridicità del testo e per aver contribuito a ingannare il pubblico.

Prendiamo il caso di Binjamin Wilkomirski: nel 1995 pubblicò *Frantumi – Un'infanzia 1839-1948*. Erano le sue memorie di bambino ebreo, unico sopravvissuto allo sterminio dei famigliari con cui era stato deportato nei campi di concentramento nazisti di Majdanek e Auschwitz. Nel libro racconta fame, violenze e terrore. L'autobiografia venne tradotta in tredici lingue, vinse il National Jewish Book Award negli Stati Uniti e il Prix Mémoire de la Shoah in Francia. Fu adottata come libro di testo nelle scuole e Wilkomirski viaggiò ovunque portando la sua testimonianza tra conferenze e commemorazioni. La sua reputazione era altissima e ormai si comparava a un gigante come Primo Levi. Ma nel 1998, lo storico svizzero Daniel Ganzfried, dopo aver notato errori cronologici e geografici, pubblicò un reportage per denunciare l'autore: non era ebreo, non era nemmeno nato a Riga, non aveva vissuto la Shoah. Era un banale millantatore svizzero di nome Bruno Grosjean. Il libro fu ritirato dal commercio e mandato al macero, i premi revocati. Bruno/Binjamin aveva

«Esistono decine di autori che, con la scusa dell'autobiografia, si sono ingegnati nel costruire emozioni fasulle.»

mirato altissimo, addirittura fingendosi sopravvissuto all'Olocausto.

Ma il suo non è un caso isolato. C'è anche *Sopravvivere coi lupi. Dal Belgio all'Ucraina una bambina ebrea attraverso l'Europa nazista*, di Misha Defonseca, pubblicato nel 1997. Tradotto in venti lingue, tra cui l'italiano, il libro dispiega i suoi ricordi di bambina ebrea belga, durante la Seconda guerra mondiale. I genitori vengono deportati dai nazisti mentre lei, a otto anni, sola e traumatizzata, per cercarli attraversa l'Europa camminando per migliaia di chilometri e sopravvivendo nascosta nei boschi, protetta da un branco di lupi. Il successo del memoir è tale che in Francia viene anche prodotto un film tratto dal libro, *Sopravvivere coi lupi*. Ma nel 2008 alcuni storici notano l'incredibile quantità di incongruenze e vicende irrealistiche del libro. Si scopre così che Misha non è ebrea, che durante la guerra ha frequentato regolarmente le scuole, che in realtà si chiama Monique De Wael, che i genitori non sono stati deportati dai nazisti. Scandalo micidiale. La scrittrice, costretta a confessare, per difendersi dichiara che, seppure inventato, il libro è emotivamente vero, è una metafora del suo dolore per l'infanzia difficile e per la perdita dei genitori, che in realtà erano stati accusati di collaborazionismo e uccisi durante la guerra. Dopo lo scandalo, il libro venne ritirato dal commercio e l'autrice, che aveva vinto una causa milionaria contro la sua prima casa editrice americana (per questioni contrattuali), fu condannata a restituire quanto ottenuto. Il libro passò dunque alla storia non per la vibrante testimonianza, bensì come uno dei più clamorosi casi di falso e di sfruttamento della Shoah.

Ci sono stati scrittori altrettanto bugiardi ma forse meno spericolati: mentire sull'Olocausto è indubbiamente una prova di eccessiva ambizione

falsificatoria. Parliamo allora di James Frey. *In un milione di piccoli pezzi* descrive con toni assai crudi la sua dipendenza da alcol e droghe, il carcere e la durissima fase di riabilitazione. Il memoir viene pubblicato nel 2003 dal prestigioso editore americano Doubleday (l'editore di Faulkner e Steinbeck e anche di Eco). Nel 2005, Oprah Winfrey sceglie il libro per il suo celebre Oprah's Book Club, trasformandolo in un best seller internazionale e facendo dell'autore una star del firmamento letterario. Le vendite superano il milione di copie, arrivano le traduzioni in moltissime lingue, italiano compreso. «Struggente», «sincero», «da togliere il fiato», «intenso», «illuminante»... Sono alcuni degli aggettivi che leggiamo sul risvolto di copertina, a firma di personaggi famosi che ne consigliano la lettura. Senonché, il sito giornalistico The Smoking Gun pubblica un'inchiesta: molte delle vicende raccontate da Frey non sono vere, o sono state enormemente esagerate e romanzate. Oprah Winfrey inizialmente lo difende. Sostiene che, nonostante le imprecisioni, il cuore della storia resta sincero e utile ai lettori. Ma la polemica non si spegne, e allora invita nuovamente l'autore nel suo show. In diretta, davanti a milioni di spettatori, Oprah gli chiede conto delle menzogne. Frey, visibilmente a disagio, ammette di aver romanzato la sua vita. È la gogna in diretta televisiva. Ne consegue non solo l'umiliazione dell'autore ma anche la perdita di credibilità della casa editrice, che dovette offrire un rimborso ai lettori che si sentivano truffati.

Uno dei più spettacolari inganni letterari americani rimane tuttavia quello di J.T. LeRoy, che per anni riuscì a sedurre editori, celebrity e lettori. L'autore sosteneva di essere transgender, sieropositivo, con passato di abusi, prostituzione e tossicodipendenza, figlio di una mamma tossica e prostituta che lo aveva

partorito a quattordici anni restando incinta di un predicatore fanatico, poi dato in adozione, poi ripreso dalla madre e buttato in strada tra spacciatori e criminali d'ogni risma.

Un bouquet perfetto per commuovere il pubblico. Nel 2001, J.T. LeRoy pubblicò *Ingannevole è il cuore più di ogni cosa*, il libro in cui raccontava in tono cupo, violento, disturbante queste sue esperienze. Il libro fece scalpore. Madonna, Courtney Love, Bono, Gus Van Sant lo citavano ed esaltavano. Il loro endorsement lo fece diventare un autore di culto. Asia Argento diresse e interpretò una versione cinematografica dei suoi racconti. J.T. divenne un frequentatore di festival e star system tra Los Angeles e New York. Magrissimo, con occhiali e parrucca giallastra di capelli alla Andy Warhol, emetteva solo poche flebili parole. Tutti si intenerivano pensandolo timido e fragile. Ma nel 2005 il «New York Times» e altri giornali iniziarono a indagare. Si scoprì che J.T. LeRoy era in realtà Savannah Knoop, adeguatamente truccata e intabarrata. Per quasi dieci anni era stata interpretata di una performance da esserino maltrattato dalla vita. Questa Savannah era cognata di Laura Albert, una scrittrice che s'era inventata di sana pianta tutta la storia. Ne conseguirono vibranti proteste dei lettori, mentre celebrity e editori disconobbero la falsaria. Albert venne condannata per frode in una causa civile con il produttore che aveva acquistato i diritti cinematografici. La grande scrittrice irlandese Edna O'Brien sosteneva che un libro, per essere riuscito, debba essere un po' autobiografico, dato che le emozioni non si possono fabbricare. Esistono a quanto pare decine di autori che invece, con la scusa dell'autobiografia, si sono ingegnati nel costruire emozioni fasulle. Un caso recentissimo è quello dell'autrice Raynor Winn. Il suo memoir ha creato uno scandalo editoriale di grande risonanza, coinvolgendo la prestigiosa casa editrice britannica Penguin, che non ha controllato la veridicità del materiale autobiografico raccontato in *Il sentiero del sale*. Penguin descriveva così il libro: «Una storia

vera, sincera, stimolante e vivificante, che insegna come affrontare il dolore e il potere curativo del mondo naturale». E l'edizione italiana: «Il racconto di una rinascita. La storia vera di una coppia che ha perso tutto e che intraprende un viaggio di salvezza lungo la costa ventosa del Sud-ovest della Gran Bretagna».

*Il sentiero del sale* ha venduto nel mondo più di due milioni di copie, e l'anno scorso ne è stato tratto un film con Gillian Anderson nel ruolo della protagonista della storia edificante. In breve: Winn raccontava come, avendo subito il pignoramento della casa per onorare un debito causato da un investimento sbagliato, lei e il marito, affetto da una grave malattia neurodegenerativa, si siano messi in cammino con lo zaino in spalla e abbiano percorso più di mille chilometri a piedi. Ma il mese scorso il britannico «Observer» ha scoperto che la casa era stata persa per risarcire i titolari dell'agenzia immobiliare gallese dove lavorava la signora Winn, che avrebbe rubato circa 64.000 sterline al suo datore di lavoro. E i neurologi hanno messo in dubbio che il signor Winn fosse realmente affetto da degenerazione corticobasale (Cbd). Infinite le rimostranze di veri malati di Cbd, rabbiosi per essere stati ingannati sulle possibilità di rinascita capitate al marito della scrittrice.

«C'erano una volta i romanzi, ora qui è tutta autofiction» ha scritto il mese scorso l'editor mondadoriano Beppe Cottafavi. «Un tempo, tra la metà e la fine del Ventesimo secolo, la narrativa letteraria attraeva un pubblico enorme. Oggi gli scrittori sono passati alla dittatura dell'io». Il vittimismo narcisistico sembra essere la ricetta della letteratura contemporanea, come del resto denunciato dal formidabile romanzo *Cancellazione* di Percival Everett e dal film premio Oscar che ne è stato tratto, *American Fiction*. Ironia, autoironia, costruzione di una trama sono strumenti culturali che subiscono una fase di irrilevanza. Chiaro che, tra tanti memorialisti all'opera, prosperino anche i truffatori. Editori e lettori: in guardia!

## Come recensivamo gli esordienti

«tuttolibri», 6 settembre 2025



2008 e 2009: rileggiamo le recensioni di Mondo, Voltolini e Denti agli esordi di successo di Giordano, Jeff Kinney e Carrisi

### Esordio 1

*L'insuperabile solitudine di Giordano*

Lorenzo Mondo, 2008

Che strano, e sfuggente romanzo, ha scritto Paolo Giordano con *La solitudine dei numeri primi*. Questo torinese venticinquenne, al suo esordio, non ha fatto le cose facili. La struttura ordinata, a segmenti temporali, il linguaggio piano e la stessa linearità dell'intreccio si propongono di svelare realtà inquietanti.

L'avvio ha una brusca evidenza, segnala fatti destinati a condizionare per sempre la vita dei protagonisti. Alice è una bambina costretta dal padre, fanatico sportivo e salutista, a frequentare una scuola di sci ma, durante una discesa fuori pista, cade e si spezza una gamba. Si porterà quella gamba offesa come un marchio indelebile, di frustrata separatezza. Mattia ha una gemella, Michela, che è ritardata di mente, e lui non sopporta di accudirla, di mostrarla ai compagni di scuola. Una sera, andando a una festa, abbandona la sorella nel parco, fiducioso che, nella sua atonia, starà tranquilla ad aspettarlo. Ma Michela sparisce e non sarà più ritrovata, imprimendo nell'animo di Mattia un cocente rimorso.

Il ragazzo crescerà insensibile ai dilette dell'adolescenza, oltretutto alle sue sciocche dissipazioni, dedicandosi interamente allo studio. Si sente protetto e

rassicurato dalle scienze esatte, che applica ad ogni minima circostanza (l'inclinazione della pioggia, la rifrazione della luce, la disposizione degli oggetti) come se dovesse circoscrivere e contrastare «il disordine del mondo». Del quale fa parte oscuramente il non sopito senso di colpa per l'abbandono di Michela. Accade poi che Mattia e Alice si incontrino al liceo e provino una misteriosa attrazione: «lui rifiutando il mondo e lei sentendosi rifiutata dal mondo, e si erano accorti che non faceva poi una gran differenza».

È un legame fatto di lunghi silenzi, di una vicinanza continuamente cercata ed elusa. Forse Alice, nemica del suo corpo fino all'anoressia, incarna per Mattia la perdita immagine di Michela, nel loro contrastato rapporto si ripete quella vecchia storia. Così l'abbandono, anche questa volta, sembra inevitabile, come un maleficio, favorito apparentemente dalle esigenze di carriera che portano Mattia in un paese lontano. Ubbidirà brevemente al richiamo di Alice, che si era rassegnata a infelici nozze, ma scoprirà che l'antica fiamma si è spenta, che entrambi sono consegnati a una insuperabile solitudine.

Il romanzo di Giordano disegna, tra vari accidenti e personaggi, sullo scenario di una Torino accennata con tratti discreti, la storia di un amore inconcluso, di un perdersi e ritrovarsi, che potrebbero durare al di là dell'esito provvisorio stabilito dall'autore.

A chiarire la situazione è Mattia che, attingendo come lo stesso Giordano alle sue conoscenze di studioso, assimila la condizione propria e di Alice a quelli che i matematici chiamano numeri primi gemelli, a coppie di numeri «che se ne stanno vicini, anzi quasi vicini, perché fra di loro vi è sempre un numero pari che gli impedisce di toccarsi per davvero» e se ne restano così «soli e perduti», avvinghiati alla loro mortificata e orgogliosa diversità.

È una spiegazione che vale a ribadire l'ineluttabilità di un destino, ma appare un poco artificiosa. Hai quasi l'impressione che il romanzo sia stato scritto per verificare l'assunto scientifico, sia cioè tributario di un compiaciuto e complicato gioco dimostrativo. Che riesce abbastanza superfluo rispetto alle sue pagine promettenti e vive.

...

Esordio 2

*La schiappa è una condizione esistenziale*

Dario Voltolini, 2008

«Prima di tutto voglio chiarire una cosa: Questo è un GIORNALE DI BORDO, non un diario.» Così comincia a scrivere, un martedì di settembre, Greg Heffley, un ragazzino che va alle scuole medie. A proposito, annota: «Voglio chiarire subito che secondo me la scuola media è la cosa più stupida che sia mai stata inventata. Ci sono dei tappeti come me che non sono ancora cresciuti, insieme a dei gorilla che si devono fare la barba due volte al giorno». Segue un disegno che raffigura un energumeno di dimensioni esagerate che colpisce a cartellate due bambinetti. Commento: «E poi si stupiscono che ci sia tanto bullismo nella scuola media». Va detto che questo giornale di bordo, intitolato *Diario di una schiappa*, con le sue vignette straordinariamente efficaci e con la scrittura dall'umorismo amaro e perfido, è un libretto davvero delizioso. A poco a poco prendono corpo i compagnetti di Greg, i suoi genitori, il fratello grande e quello piccolo e altre figure

«Hai quasi l'impressione che il romanzo sia stato scritto per verificare l'assunto scientifico, sia cioè tributario di un compiaciuto e complicato **gioco dimostrativo.**»

di contorno. L'universo bipolare fatto di scuola e famiglia si struttura nella narrazione e nei disegni filtrato dalla percezione del giovane Greg, così come nel nostro classico *Giornalino di Gian Burrasca* ci viene presentato il mondo visto con gli occhi e pensato con la mente di Giannino Stoppani. Il mimetismo di certi autori nei panni dei loro personaggi è talvolta totale, come in questo caso, e il risultato è di tale vivida immediatezza che un ragazzo in età di scuola media non potrà che dire di questo libro che è tutto vero, e che è bellissimo.

Una cifra costante di questo universo è la difficoltà. Difficoltà di raggiungere i propri obiettivi, difficoltà di relazione con gli altri, con i genitori, con l'istituzione scolastica, con i ragazzi più grandi, con quelli più piccoli, con quelli dell'altro sesso, con i saggi di teatro, con i regali di Natale, con tutto. La condizione di schiappa è una cifra esistenziale. I punti fermi di questo universo sono tipicamente disgustosi, come una fetta di formaggio caduta chissà quando e da quale panino sul pavimento della palestra, che ammuffisce progressivamente e non viene mai tolta, diventando a sua volta una specie di personaggio, che si merita la maiuscola (Il Formaggio), e che è visto come fonte di orrenda malattia (la Malattia del Formaggio).

Greg in realtà dimostra di essere perfettamente integrato nel suo mondo fatto di difficoltà. Questo è l'aspetto geniale del libro di Kinney (il primo di una serie). Come i gloriosi Peanuts, i personaggi di questo microcosmo sono ciascuno a suo modo necessari

al tutto, e a tutti gli altri. Ma, a differenza dei Peanuts, che erano – con l’eccezione di Snoopy e di suo fratello – la diretta immagine dei bambini interiori degli adulti, i preadolescenti di Kinney sono esattamente preadolescenti. Non simboleggiano altro che sé stessi. Così come l’universo casa-scuola in cui vivono non è simbolo di altro che di sé stesso. Vale a dire che l’universo in cui vivono le figurette magistralmente disegnate da Kinney è l’universo in cui vivono i nostri preadolescenti in età di medie inferiori, tant’è che vi ci si riconosceranno all’istante. La cosa toccante è che questo universo è un mondo chiuso, infelicemente concentrazionario, che non prevede un esterno. In questo è più simile alle carceri in cui si muovevano i soldati di Beetle Bailey che non al panorama stilizzato di Linus e compagni. Anzi, la sottile inquietudine che ti prende, qui, è proprio direttamente collegata all’invisibilità di una via d’uscita che non sia «quando sarò alle superiori».

Il mondo degli adulti è infatti ridotto all’essenziale: docenti e genitori. La mamma di Greg, su cui il padre «non la spunta quasi mai», è la figura più raffinatamente misteriosa di tutto il gruppo. Non ha segni femminili marcati, se non forse nell’acconciatura. Tette appena percepibili sotto maglioni castigatissimi, magra come tutta la famiglia di Greg, assoluta assenza di gonne dall’abbigliamento, porta un paio di occhialoni oltre cui non si vedono mai gli occhi.

Ma gli esseri a mio parere più singolari sono il fratello piccolo di Greg, Manny (una specie di ragnetto), e l’infinitamente folle Fregley, un compagno di scuola dalla maschera facciale fissa su un ghigno che non si può descrivere. Miracolosamente,

dentro un mondo simile si sviluppano i potentissimi anticorpi dell’umorismo, qui declinato in tonalità squisite.

...

Esordio 3

*Il conflitto tra bene e male nel serial killer di Carrisi*  
Roberto Denti, 2009

L’editore non inserisce il libro in una collana per ragazzi e lo destina agli adulti. Ma fra i tanti volumi proposti agli adolescenti, *Il suggeritore*, primo romanzo giallo di Donato Carrisi, può essere letto alla fine dell’età puberale, per la sua scrittura di una chiarezza esemplare, per la competenza in cui si misura nel genere thriller, per la passione con cui propone il conflitto fra bene e male. Può lasciare perplessi, se il lettore non è preparato, l’insistenza di temi che affrontano il macabro con una esattezza di particolari realistici che possono lasciare il segno di impressioni profonde.

Si inizia, nella radura di un bosco, con la scoperta di sei braccia di ragazzine sepolte certamente per offrire all’autorità una indicazione di come l’assassino intenda non soltanto dichiarare i propri delitti ma anche dimostrare la certezza delle proprie capacità di non venire scoperto. «Il decesso è intervenuto per dissanguamento. È stata una morte orribile. L’osso non è spezzato. La frattura è netta. Deve aver usato una sega di precisione. La lesione è avvenuta a metà del bicipite brachiale...» «Le modalità d’uccisione sono identiche per tutte le vittime. Tranne che per una... Gli esami tossicologici hanno rivelato tracce di un cocktail di farmaci nel sangue e nei tessuti...

«I preadolescenti di Kinney sono esattamente preadolescenti. Non simboleggiano altro che sé stessi. Così come l’universo casa-scuola in cui vivono non è simbolo di altro che di sé stesso.»

Ha rallentato il dissanguamento per farla morire più lentamente. Ha voluto godersi lo spettacolo...»

Dal macabro si passa all'horror. Ma è sbagliato fermarsi a considerare questo aspetto del romanzo che invece ha nel substrato psicologico un crescente fondamento emotivo. «Io vedo» dice il criminologo che si occupa del caso – «cinque nuclei familiari... Vedo coniugi che per motivi vari hanno avuto solo un figlio... Solo loro le vere vittime... Li ha studiati, li ha scelti... Ha amplificato il loro dolore portandogli via il futuro. E si è nutrito di questo. È il compenso del suo sadismo, la fonte del suo piacere».

Poi, quando la polizia, ancora senza prove, è sulle tracce del presunto assassino (che si è suicidato) Donato Carrisi non manca di sottolineare la funzione negativa dei giornali: «Il motivo di tanta euforia mediatica era semplice. Il cimitero di braccia era stato un duro colpo per l'opinione pubblica, ma ora finalmente avevano un nome per battezzare l'incubo... Il suo suicidio valeva come un'ammissione di colpa. Perciò i media avrebbero insistito sulla loro versione. L'avrebbero designato a svolgere il ruolo di mostro senza alcun contraddittorio, confidando sulla forza della loro unanimità. L'avrebbero fatto a pezzi crudelmente, così come si presupponeva lui avesse fatto con le sue piccole vittime. Avrebbero avuto sangue a litri da tutta la vicenda, per condire e rendere più appetitose le prime pagine».

Ma la critica non è soltanto rivolta ai media. In tutte le pagine del romanzo c'è una sottile ma concreta critica a tutta la società contemporanea, compresi i genitori delle vittime, indipendentemente dallo

sviluppo della complessa vicenda che coinvolge il lettore per il suo continuo mutare secondo gli imprevisti delle scatole cinesi.

Con lo sviluppo degli avvenimenti, la protagonista diventa Mila, una poliziotta specializzata in rapimenti di minori che possiede «una conoscenza ben chiara di ciò che erano i serial killer. O almeno di un aspetto del loro comportamento: il sadismo... Il serial killer, attraverso l'uso sadico delle vittime, riesce a provare piacere».

Dal punto di vista della vicenda e del suo complesso sviluppo, la scrittura è inappuntabile, ma quando Carrisi esce dalle sue competenze c'è qualche caduta di tono, ad esempio quando parla di «tossenti grondaie» o di «pioggia lacrimosa».

Alla fine del libro, una Nota dell'autore spiega con chiarezza la ragione del titolo del libro: «La letteratura criminologica ha cominciato a occuparsi dei "suggeritori" in relazione all'evolversi del fenomeno delle sette... L'attività di questi individui concerne un vello subliminale di comunicazione che non aggiunge un intento criminale alla psiche dell'agente, semmai fa emergere un lato oscuro... che poi porta il soggetto a commettere uno o più delitti».

Il romanzo è quindi utile (e per questo lo suggeriamo anche ai giovani adolescenti) per conoscere a fondo un aspetto drammatico di ciò che avviene nel mondo che ci circonda: ogni anno in Italia scompaiono misteriosamente migliaia di persone, la maggioranza giovani. Tra le ragioni del fenomeno dei serial killer – secondo analisi approfondita – è certamente quella determinante.

«Dal punto di vista della vicenda e del suo complesso sviluppo, la scrittura è inappuntabile, ma quando Carrisi esce dalle sue competenze c'è qualche caduta di tono, ad esempio quando parla di **tossenti grondaie** o di **pioggia lacrimosa**.»

# Cristina Piccino

«*Il nostro mondo è fatto di sfumature.*»

«il manifesto», 7 settembre 2025



Intervista a Jim Jarmusch, premiato a Venezia con il Leone d'oro per il suo nuovo film. La scelta degli attori, le vicende familiari, la posizione su Gaza

La mattina che ci incontriamo, l'indomani della proiezione del suo *Father Mother Sister Brother* (nelle sale italiane a dicembre con Lucky Red) non è ancora il Leone d'oro di Venezia 82. Jim Jarmusch è invece sempre il ragazzo punk dei suoi esordi, look total black, Doc Martens e gli occhiali di Saint Laurent – che è fra i produttori del film – e il piacere di raccontare storie. A luglio ha suonato a Bologna con il suo gruppo, e la musica si mescola al cinema, alla scrittura, ama i Wu-Tang Clan e ascolta le nuove voci di ragazze come Devon Ross o Courtney Barnett – «mi piacciono le giovani band che esprimono energia». *Father Mother Sister Brother*, con *Spooky* di Dusty Springfield sui titoli di testa e *These Days* di Nico su quelli di coda, segue tre diverse storie intorno all'idea di famiglia. Un padre misterioso (Tom Waits) che i figli pensano in miseria – e lui non fa nulla per smentire tale convinzione – per questo il figlio (Adam Driver) gli presta soldi e nelle rare visite gli porta una spesa di lusso mentre la sorella (Mayim Bialik) è più caustica e distante. Una madre scrittrice (Charlotte Rampling) e le sue due figlie (Cate Blanchett e Vicky Krieps) vivono nella stessa città ma si vedono per un tè una volta all'anno. Due gemelli (Indya Moore, Luka Sabbat) hanno perso in un incidente i genitori e si ritrovano nel loro appartamento ormai vuoto scoprendone aspetti che non

avevano mai conosciuto. Fra New York, Dublino, Parigi questa ballata struggente di tenerezza, solitudine, malinconia fra cui scorrono alcuni ricorrenti rituali, giochi di parole, oggetti – un Rolex falso forse vero, dei brindisi «sbagliati» – a farne una sola storia esplora quel sentimento familiare di parole lasciate sospese, immagini di sé strabiche, difese e fraintendimenti parlando di noi e del mondo, del presente e dell'universale.

Jarmusch crede nel cinema, e nella narrazione, a questo si affida, rifiuta l'autoritarismo che oggi piace per una forma in cui lo spettatore ha ancora modo di esistere. «Vengo dal Trump World, e sono molto preoccupato. Non mi piacciono i politici che cercano di fottare il mondo trasformando l'empatia in un'energia negativa. Ricordo il mio amico Joe Strummer, mi aveva chiamato per andare in un ristorante giapponese qualche mese prima che morisse, io avevo l'influenza, non volevo uscire, ma avevo voglia di vederlo e sono andato. Dopo mi ha accompagnato a casa con l'ombrello perché non prendessi la pioggia. Mi ha detto: "Jim devi proteggere l'empatia a ogni costo cercando di vivere vite stupende"».

*Quale è stata l'intuizione iniziale per «Father Mother Sister Brother»?*



Volevo girare un film diviso in capitoli ma senza che apparissero separati, non mi piace mai quel tipo di struttura. Li immaginavo come un movimento unico nel quale ognuno di essi rimandava all'altro. Per questo li ho scritti come se fossero un pezzo musicale in cui i passaggi appunto sono sempre collegati fra di loro. Il primo episodio, *Father*, è stato anche il punto di partenza, mentre lo scrivevo gli altri prendevano forma. Tom Waits per il ruolo del padre e Adam Driver e Mayim Bialik per quello dei figli sono stati subito lì, scrivo sempre pensando a interpreti specifici, anzi direi che mettere a fuoco un certo attore o un'attrice per una storia mi spinge a andare avanti a raccontarla. Con Tom siamo amici da secoli, abbiamo tante passioni e una lunga esperienza comuni, mentre immaginavo questo padre vedevo lui, il suo modo di affrontare le cose. Per dirne una, anni fa Tom aveva una Chevrolet El Camino, un incrocio fra il pick-up e un coupé, sua moglie voleva usarla per trasportare la ruota di un carro antico, molto pesante. Ha cominciato a uscire

un fumo fortissimo, per il peso le ruote posteriori stavano prendendo fuoco. Lui si è fermato, ha afferrato il tubo di un tizio che stava annaffiando un prato per spegnerle. Adam lo conoscevo mentre Mayim è una star televisiva per bambini in America (*The Big Bang Theory*). Non lo sapevo, non guardo la tv ma adoro *Jeopardy!*, e lei era la mia conduttrice preferita. Entrambi, Mayim e Adam, formavano un contrappunto perfetto a Tom, sul set hanno un metodo di lavoro molto preciso, meticoloso, sono attenti allo script, alle prove, mentre lui va in senso opposto. E questo corrisponde anche ai ruoli e alla relazione padre/figli che vengono mostrati nel film. Dopo il primo giorno di riprese Tom è venuto da me e mi ha chiesto se avessi assoldato due killer. Gli ho risposto che andava bene così, che era la reazione giusta. Lui doveva solo fare ciò che si sentiva, c'ero io lì a guidarlo.

*Fra i dettagli che ritroviamo nei riti e nelle abitudini dei diversi nuclei familiari come il brindisi con*

*bevande che di solito non si usano per farlo – l'acqua, il tè, il caffè – o le automobili, c'è una certa menzogna che orchestra i rapporti familiari, la rappresentazione di sé stessi.*

Le relazioni in una famiglia sono sempre complicate, quelle coi genitori soprattutto. Io però non volevo giudicare i miei personaggi, non credo che mentano davvero, diciamo che evitano di dare risposte precise a certe questioni. Il mio ruolo di regista non è dire chi si comporta bene e chi no, preferisco osservare, mi piace anche una certa ingenuità che mostrano nel loro agire. La madre del secondo episodio, Charlotte Rampling, ha stabilito dei limiti con le sue figlie: vedersi una volta all'anno. Un po' come il padre di Tom Waits che vive nel suo mondo. Sono scelte che i genitori fanno per preservarsi e che non sempre sono giuste per i loro figli. E può succedere anche che questi ultimi non sanno nulla dei loro genitori. Ma abbiamo tutti un sacco di problemi e io non sono lì a dare risposte o indicazioni come oggi tanti si aspettano da un film. Scegliere l'osservazione dei personaggi permette a chi guarda di trovare da sé le proprie direzioni e anche di avere lo spazio per immaginare un fuoricampo. Passare da una storia all'altra fa parte di questa libertà, è come le nuvole che corrono senza una visione unica. Quello che è importante per me è raccontare con gli attori, con la regia. Oggi le persone hanno forse più paura di guardarsi dentro, i social media permettono di costruire un'immagine di sé diversa, più affascinante di come ci sente in realtà. Tutto deve essere immediato. Per un altro verso la tecnologia permette ai nostri corpi di comunicare velocemente, di condividere informazioni. Ci sono sempre molte sfumature, il nostro è un universo complesso.

*Ci sono spunti autobiografici nel film? Il terzo capitolo che è molto commovente affronta la morte di persone care, i due genitori dei protagonisti, il vuoto, il lutto.*

Ho perduto i miei genitori ma non parto da questo, poi è chiaro che i riferimenti personali entrano sempre nella scrittura, possono riguardare me o cose che ho sentito, che mi sono state dette da altri. Per esempio il Rolex vero o falso, che è un altro leitmotiv delle tre storie, arriva da un mio amico che è un etnomusicologo. Viveva nella Repubblica centrafricana, e con i pigmei Bayaka, ha registrato la loro musica per anni, e comprava dei Rolex falsi a New York, per corrompere i funzionari africani. Ci sono ancora altre tracce del mio vissuto, i due fratelli (Indya Moore e Luka Sabbat, Ndr) sono gemelli come erano mia madre e suo fratello, fra loro c'era un legame quasi telepatico. E anche l'espressione che chiude le conversazioni di tutti i personaggi – «And Bob is your uncle!» – che sta a dire in britannico qualcosa che si è compiuto in modo giusto. Mio zio si chiamava Bob. Mio padre si chiamava Bob, in Inghilterra, continuavo a sentire dire: «Bob è tuo zio!» e io rispondevo: «Sì, è vero. Come lo sapevi?». Insomma mi piace giocare, mischiare le cose, ma appunto è normale che quanto ti appartiene entri nelle tue storie.

*Lei è fra i firmatari della lettera inviata da numerose registe e registi a Mubi, che distribuisce il suo film, quando si è saputo del suo accordo economico, circa cento milioni di dollari con Sequoia, società che appoggia la ricerca dei sistemi informatici dell'esercito di Israele.* Sono un regista indipendente e ho ricevuto finanziamenti da più parti per realizzare i miei film. Se inizi ad analizzare ciascuna di queste società cinematografiche e le loro strutture finanziarie, troverai un sacco di sporcizia. Si può decidere di non lavorare più ma i film sono il modo in cui trasmetto ciò che voglio dire. La notizia dell'accordo con Sequoia mi ha molto colpito e anche deluso. Non si può mentire su quanto accade a Gaza, è un genocidio perpetuato con crudeltà, e accade anche mentre stiamo qui, a Venezia, in un luogo meraviglioso per celebrare il cinema che amo tanto.

Franco Nasi

*Salinger, capriole linguistiche degne dei pescibanana*

«Alias», 7 settembre 2025

Matteo Colombo ha ritradotto le opere di Salinger, un compito arduo per la maniacalità con cui lo scrittore, per ogni personaggio, creava una parlata unica

D'improvviso, soprattutto in taxi, al giovane Holden viene in mente una domanda, che si fa ricorrente: dove vanno le anatre del laghetto vicino a Central Park South quando l'acqua gela? Ai taxisti, in genere, la questione sembra stupida e inconcludente. Uno di loro, con un forte accento newyorkese, zittisce Holden: «What're ya tryna do, bud? Kid me?» (che nella versione di Matteo Colombo (Einaudi 2014) diventa: «Ma che domanda è? Mi prendi in giro, bello?»). Un altro, spazientito, risponde rilanciando: «I pesci. Loro non vanno da nessuna parte. Restano dove sono, i pesci. In quell'accidente di lago», perché «i pesci ci vivono in quel cazzo di lago, è la loro natura, Cristo».

In un saggio illuminante sul tradurre del 1959, intitolato *The Added Artificer, L'artefice aggiunto*, Renato Poggioli ricordava come l'equivalente letterario della esecuzione musicale sia la traduzione. Una domanda ingenua, sebbene meno bizzarra di quella di Holden, potrebbe essere: perché se esistono uno spartito musicale autografo e un'ottima registrazione della sua più fedele esecuzione, se ne continuano a proporre di nuove? Per tutta risposta, ci si può spazientire come i taxisti newyorkesi, o cercare di mettere in fila una serie di motivi che giustificano l'esistenza di nuove registrazioni: cambiano i tempi, i sistemi di registrazione, le sonorità degli strumenti,

l'abilità dei musicisti, la sensibilità interpretativa, e così via. Ci sono poi le esigenze del mercato, la necessità di rilanciare testi che non vendevano più come un tempo. Si tratta, comunque, di tradurre in atto qualcosa che è in potenza nella partitura (o nel testo) far presente qualcosa che è del passato, non certo giustiziare e congelare per sempre.

STORIA DELLE DIVERSE VERSIONI

Torniamo a *The Catcher in the Rye* di J.D. Salinger: la prima traduzione, firmata da Jacopo Darca (alias Corrado Pavolini), uscì per l'editore Casini nel 1952, un solo anno dopo la prima edizione americana del libro, con il titolo *Vita da uomo*, senza lasciare un segno così profondo come avvenne con la successiva traduzione di Adriana Motti, che scelse come titolo *Il giovane Holden* e divenne, per intere generazioni di adolescenti, una sorta di libro identitario. La terza traduzione, affidata a Matteo Colombo, era sembrata necessaria perché la lingua marcatamente gergale e giovanilistica di Holden mostrava nella versione, peraltro meritoria di Motti, la sua età, cosa che non si avvertiva così tanto leggendo l'originale inglese. Potrebbe apparire paradossale perché tutte le lingue invecchiano; ma non tutte invecchiano nello stesso modo (e la storia di quella italiana come lingua d'uso, con la codificazione di vari registri, è

piuttosto particolare); inoltre non tutte le traduzioni durano, soprattutto quando non sono opere con una forte valenza estetica, capaci di imporsi come modelli linguistici e letterari autonomi.

La traduzione di *The Catcher in the Rye* aveva senza dubbio bisogno di una rivitalizzazione linguistica, e Colombo è riuscito assai bene nell'impresa di accordarsi al ritmo serrato, spontaneo, fluido del narratore e restituire con coerenza stilistica la grana informale, idiomatica, orale, ma fortemente individuale del diciassettenne Holden. Il compito deve essergli sembrato ancora più difficile quando Einaudi ha deciso di affidargli la nuova traduzione delle altre opere di Salinger fin qui pubblicate dall'editore torinese, cioè tutte quelle uscite in volume negli Stati Uniti e autorizzate dall'autore prima del suo ritiro dalla vita pubblica nell'eremo in New Hampshire. Compito difficile perché le prime versioni uscite a ridosso della pubblicazione americana erano opera di traduttori autorevoli come Carlo Fruttero (*Nove racconti*, 1962), Romano Carlo Cerrone e Ruggero Bianchi (*Franny e Zooey*, 1963) e ancora Cerrone per *Alzate l'architrave*, *Carpentieri* e *Seymour. Introduzione* (1965).

Almeno da quanto risulta da un primo confronto fra le diverse versioni, sembra che Colombo, quando non necessario, abbia lodevolmente fatto a meno di produrre quegli inutili salti mortali per trovare sinonimi a tutti i costi diversi da quelli delle traduzioni precedenti. Ma rispetto a Holden, qui il compito era ancora più difficile per la varietà di stili che Salinger utilizza nei diversi racconti, allo scopo di dare un'anima e un corpo singolari a ciascuno dei personaggi, i quali acquistano una loro identità indimenticabile soprattutto attraverso i loro dialoghi o monologhi. I tre libri sono esemplari e innovativi, non soltanto per gli argomenti che affrontano, dalla filosofia orientale alla religione, dalla poesia al trauma postbellico, o per il modo sarcastico e tagliente con cui raccontano l'America consumistica e ipocrita degli anni Quaranta-Cinquanta, ma proprio per il lavoro certosino, maniacale, che Salinger svolge sulla lingua dei suoi

personaggi e per l'architettura non lineare, bensì per frammenti, con cui è tratteggiata la saga della numerosa famiglia Glass. Una saga – come nota lo stesso autore in una delle pochissime note paratestuali che accompagnano la pubblicazione della prima edizione americana di *Franny and Zooey* del 1961 – che costituisce il progetto cardine della sua attività di narratore, i cui esiti sono ancora in gran parte negli archivi che i figli stanno riordinando.

Leggendo insieme le traduzioni di questi tre ultimi libri, l'impressione è di entrare in una galleria di ritratti indimenticabili, restituiti direttamente attraverso il modo di parlare dei personaggi. Così è per il linguaggio tagliente e secco della più giovane della famiglia Glass, Franny, insofferente nei confronti dell'ipocrisia e della falsità dei suoi amici pseudointellettuali. E per la piccola Sybil Carpenter, in quel capolavoro in forma di racconto che è *Un giorno perfetto per i pescibanana*. Sybil entra in scena con un gioco di parole sul nome di quello che sarà il tragico protagonista del racconto, il più vecchio dei fratelli Glass, Seymour Glass, nome che lei ripete di continuo come «see more glass» (qualcosa del tipo «guarda più vetro!») giocando con una nonsensica omofonia ed esasperando la madre: è una pennellata di colore che delinea un personaggio necessario per entrare nell'inquietante mondo simbolico dei pescibanana, forse inventato da Seymour – hanno osservato alcuni critici – per dare conto a sé stesso e alla bambina del trauma della guerra come «eccesso di esperienze» che portano alla morte.

#### PIÙ CROCI CHE DELIZIE

Un terzo membro della famiglia Glass, fratello di Seymour, è presentato indirettamente nel secondo dei *Nove racconti* dal titolo, come il precedente, piuttosto criptico: *Uncle Wiggily in Connecticut*. Morto durante il servizio militare in Giappone nel 1945, il personaggio di nome Walt viene evocato nel dialogo fra due signore ex compagne di stanza al college che, molto borghesemente, trascorrono il pomeriggio di un giorno feriale a ricordare le loro esperienze

«Colombo ha mantenuto fede al suo compito principale, ovvero cercare di trovare l'ideale **accordo tonale** che renda giustizia di una melodia scritta in un altro tempo.»

passate. Eloise, infelicemente sposata con un uomo noioso dedito completamente al lavoro e con una figlia che sembra infastidirla, ricorda all'amica quanto invece Walt fosse arguto e capace di farla ridere. Il personaggio è descritto unicamente attraverso un paio di giochi di parole, fulminanti per il lettore inglese, ma più croce che delizia per i traduttori. Così racconta Eloise: «Once,... I fell down. I used to wait for him at the bus stop... We started to run for it, and I fell and twisted my ankle. He said, "Poor Uncle Wiggily". He meant my ankle. Poor old Uncle Wiggily, he called it... God, he was nice». Dunque: nel rincorrere l'autobus la ragazza cade e prende una storta alla caviglia (*ankle*). Walt immediatamente si rivolge alla caviglia e la chiama «Poor Uncle Wiggily», associando in prima battuta *ankle* con *uncle* (zio), e poi *uncle* con Wiggily, che era il protagonista di una serie di libri per bambini e di un gioco di società molto noto nell'America di quegli anni, dove un coniglio era afflitto da reumatismi, da lì *wiggily*, da *to wiggle*, «ondeggiare», «ancheggiare». Le strade che il povero traduttore può imboccare per cercare di risolvere il calembour sono sostanzialmente due: o abdica, mettendo una nota, come fece a suo tempo Fruttero, che peraltro spiega chi è Uncle Wiggily, ma non dice nulla del gioco fra *ankle* e *uncle*; oppure cerca di mettersi in gioco. Colombo lo fa spesso e in modo apprezzabile. Nel caso della bambina *see more glass*, diventa il «Signor Gas»; per Walt, il passo citato diventa: «Una volta ... sono caduta. Lo spettavo sempre alla fermata dell'autobus... e una volta è arrivato tardi, giusto mentre l'autobus ripartiva. Ci siamo messi a correre, e io sono caduta prendendo una storta. Lui mi fa: "Povero zio Stortino". Intendeva il mio piede. Zio Stortino l'ha chiamato... Dio, quant'era simpatico». Certo, rimane fuori il riferimento culturale

al coniglio, e il gioco *uncle ankle*, ma le coperte in dotazione dei traduttori sono sempre un po' corte, e qualche caviglia rimane inevitabilmente fuori.

#### PARLA IL SUO ALTER EGO

Stile completamente diverso quello di Buddy Glass, secondogenito della famiglia, scrittore e alter ego di Salinger, che nella prima parte di *Seymour an Introduction* sembra improvvisare, come un poeta della beat generation, con un incedere rapsodico e digressivo, una sintassi complessa da equilibrista sul filo, un lessico dettato da libere associazioni che ricorda i riff psichedelici di Kerouac. Qui Salinger mostra tutta la sua bravura di virtuoso della lingua, ossessionato dalle sfumature del linguaggio dei suoi personaggi, e piuttosto indifferente alla storia in senso stretto, come Buddy Glass/Salinger dichiara «Credo di essere sostanzialmente ciò che quasi sempre sono stato: un narratore, ma con pressanti esigenze personali. Voglio presentare, voglio descrivere, voglio distribuire ricordi, amuleti, voglio aprire il portafoglio e far girare fotografie, voglio seguire il mio istinto. Con questo stato d'animo, neppure oso avvicinarmi alla forma racconto, che gli scrittori grassocci e partecipi come me se li mangia in un boccone».

Compito davvero difficile quello affrontato qui da Colombo, che in Seymour ha cercato di essere il più vicino possibile alla ricerca di Salinger, e con rispetto e lealtà ha mantenuto fede al suo compito principale, ovvero cercare di trovare l'ideale accordo tonale che renda giustizia di una melodia scritta in un altro tempo. Grazie al suo lavoro, ora il lettore italiano ha un cofanetto con quattro sinfonie di Salinger dirette da uno stesso interprete, che come tutti i bravi direttori, si è avvalso della collaborazione delle maestranze che ruotavano intorno alla nuova edizione, facendo tesoro delle prove di chi lo ha preceduto.

# Luca Bottura

## *Stefano Benni, la leggerezza come resistenza*

«La Stampa», 10 settembre 2025

Un ricordo dell'autore che ha segnato un'epoca della nostra letteratura. Esprimeva purezza e senso di uguaglianza, faceva politica attraverso il paradosso

«Dio? È meglio se non esiste:  
ci fa una figura migliore»  
(Stefano Benni)

Con Stefano Benni se ne va... no, aspetta, non avrebbe mai tollerato un attacco del genere. Prendiamola di lato, dal margine della sua produzione, da un dettaglio che spiega bene, spero, cosa fosse e chi fosse: *Novecento*, di Alessandro Baricco. Dice: cosa c'entra? C'entra. Non ho idea del come, ma pochi anni fa qualcuno ebbe l'idea di chiedere a Stefano di interpretarlo, di prestare la sua voce per farne un audiolibro. Uscì nel 2011, ripubblicato nel 2017. Poco dopo, Benni sarebbe stato aggredito dalla malattia che l'ha prima sfuocato e poi portato via. Quell'interpretazione è, dunque, una specie di testamento: un grande scrittore che si mette al servizio del capolavoro di un altro. E, nel farlo, costruisce una specie di storia alternativa. Senza cambiare una virgola. Il pianista sull'Oceano, mai sceso dal transatlantico che fa la spola dalle Britannie agli Usa, diventa una specie di «cinno», di ragazzino che sarebbe stato bene in uno dei «Bar Sport» che ieri ci divertirono, oggi ci divertono. Se Tornatore, nel film che ne trasse, aveva pigiato i pedali dell'emo-tività, «à la Tornatore», appunto, il *Novecento* di Benni è ironia, autoironia, sincope. Ricorda un altro

pianista, Fred Buscaglione. Tanta roba, come dicono ormai in troppi e a casaccio. Ma soprattutto tanta roba, tutta insieme. Tutta mirabile.

Spesso, in morte di un grande, si parla di quanto e come sia stato sottovalutato. O, quantomeno, celebrato meno del dovuto. Raramente è vero. In questo caso, sì. Soprattutto perché, come notava ieri il sociologo Ivo Germano, Benni è stato un autore fuori dal circolo dei benlettori. È arrivato anche a chi, spesso senza responsabilità, non ha dimestichezza con l'oggetto libro. Senza mai perdere la tenerezza, l'avvenenza comica, lo spessore, la musicalità del linguaggio. La leggerezza come resistenza.

Prendiamo le sue poesie metropolitane, sorta di contraltare leggero e profondo al '77, ai carrarmati per le strade di Bologna, a Kossigaboiatuttoattaccato. Prendiamo *Prima o poi l'amore arriva*, e la sua speranza stralunata. O *Io ti amo*, meraviglia amorosa dalla punchline liberatoria. Il demenziale, Freak Antoni, gli Skiantos, in una comoda confezione senza eroina. Alla cui sintesi si sarebbero, ci saremmo, abbeverati in tantissimi.

Prendiamo *Bar Sport*, il libro della consacrazione, i bozzetti cittadini di una provincia gioiosa e crudele, il Bologna che «perde sei a zero dopo essere stato lungamente in vantaggio», la Luisona decana delle paste – le brioche – in bacheca, finché

«Non credete a chi dice che Benni fosse meglio nei racconti. Erano gemme, certo. Ma i romanzi rappresentavano una specie di **chiamata alle armi neuronale**.»

un rappresentante di passaggio prova a deglutirla e quasi ci resta secco. Gino e Michele, Michele Serra, la via italiana agli stand-up comedian che non indulgono al cazzoculofigatette, quindi pochi, gli devono assai. Anche senza saperlo. Di quel periodo storico, l'unico coevo che gli si può avvicinare è forse Paolo Villaggio. Anche lui imbottì i Buzzati, persino i Calvino, di satira e autosatira. Anche lui discese dai Sette Piani per coglierne frammenti di osservazione ironica. Anche lui seppe prendere noi, anziché un «potere forte» a caso, a mo' di bersaglio.

Ma mentre Fantozzi divenne la prigione dorata del suo creatore, Benni preferì battere altri sentieri. Meno frequentati, meno danarosi. Lasciò il bancone del bar al suo destino, per tornarci brevemente a fine '90. Ma in quel decennio preferì scrivere un'altra epopea, quella che passa dalla *Compagnia dei celestini* a *Elianto*, al *Bar sotto al mare* bellamente eternato dai Broncoviz a teatro.

Fantascienza delle emozioni, e anche delle debolezze, teppismo buonista, ricamo tra il bene e il male «basta che ci sia posto» (*cit.*). Soprattutto, il bisogno di scrivere per scrivere. Di raccontare, creare. Dire. Fare politica attraverso il paradosso. Di spargere, tra una risata e l'altra, tra uno stupore e l'altro, due valori di uguaglianza, di protezione dei deboli, di leggerezza come mezzo satirico. Esprimendo, sempre e comunque, quasi senza cercarla, una sorta di purezza. Un po' come lo sguardo di *Margherita Dolcevita*, il suo romanzo in cui il tramite è una ragazzina alle prese con l'immatùrità dei grandi.

Non credete a chi dice che Benni fosse meglio nei racconti. Erano gemme, certo. Ma i romanzi rappresentavano una specie di chiamata alle armi neuronale: «Seguimi, ti porto altrove». Un altrove complesso, fatto di *Comici spaventati guerrieri*, protagonisti

di un'epica della perdenza. Che, come diceva un altro romanziere di successo, Ernesto Guevara, alla fine non è sconfitta mai. Basta combattere. Persino sapendo come andrà a finire.

Un altro luogo comune sui senatori, anche loro malgrado, che trapassano, riguarda la generosità. Benni è stato generosissimo, sempre. Con Beppe Grillo, cui donò alcune delle prime gag più memorabili – come il teorema su Pietro Longo, segretario Psdi, che come risultato dava P2 – e la sceneggiatura di *Topo Galileo*. Con «Cuore», il settimanale satirico che anticipò Tangentopoli e ne fu travolto per eccesso di realtà. Da garzone di quella bottega, mi capitava di incontrarlo quando passava per una chiacchiera, una birra, un suggerimento. In amicizia. Amava mettere nei romanzi, nei racconti, anche in quelli amaramente profetici di *L'ultima lacrima*, nomi di amici e conoscenti. Capì persino a me.

L'ultima volta che l'ho visto, eravamo agli albori della pandemia. Roberto Morgantini, un sognatore bolognese che ha aperto mense per i poveri a raffica, si chiamano «Cucine popolari», aveva organizzato una cena di solidarietà per la comunità cinese che noi, italiani brava gente, pensavamo fosse sufficiente schifare i «musi gialli» per difenderci dalla pandemia. La luce già si affievoliva. Mesi prima, a Milano, in Feltrinelli, per colpa di una riunione imminente, mi era toccato di declinare un veloce caffè insieme. Me lo perdono a fatica. Perché non mi è più riuscito di dirgli la parola che pronuncio ora, tardivamente: grazie.

«Benni è stato un autore **fuori** dal circolo dei benlettori.»

# Paolo Mastrolilli

«È una guerra civile, così Donald coltiva la violenza.»

«la Repubblica», 12 settembre 2025

Intervista a Safran Foer: «Siamo già in una sorta di guerra civile fredda, una corrosione della fiducia, dell'empatia, della capacità di immaginare l'umanità».

*Come giudica l'omicidio di Charlie Kirk e quali sono, a suo avviso, le cause profonde della violenza politica negli Stati Uniti, che sta accadendo da entrambi i lati dello spettro politico e prende di mira entrambe le parti?*

Quello che è successo ieri è tragico ma non imprevedibile. L'America ha coltivato questa possibilità per anni tollerando l'aumento delle disuguaglianze, permettendo alle teorie del complotto di metastatizzare e trattando la politica come intrattenimento, piuttosto che come un serio lavoro di governo. La violenza nasce quando alle persone viene detto, da figure potenti, che la loro rabbia è giusta e gli avversari sono nemici, piuttosto che concittadini.

*Nel suo discorso di mercoledì sera, il presidente Trump ha detto che la sinistra radicale è responsabile della violenza politica. È vero, considerando che lui ha giustificato l'assalto al Congresso e ha graziato le persone coinvolte, anche se erano state condannate per atti criminali come l'aggressione agli agenti di polizia?*

Trump ha coltivato la violenza per anni: con la sua retorica, con il suo rifiuto di accettare elezioni legittime, con la sua grazia alle persone che hanno attaccato la polizia e minacciato i legislatori. Dichiarare poi la sinistra l'unica responsabile è assurdo. È *gaslighting*, cioè manipolazione e mistificazione del-

la realtà. Ed è pericoloso, perché convince i suoi sostenitori che la violenza è patriottismo. La democrazia non può sopravvivere se la verità stessa è sempre in discussione.

*In un suo discorso, Charlie Kirk aveva detto: «Penso che valga la pena avere un costo, purtroppo, di alcune morti per arma da fuoco ogni anno, in modo da poter avere il secondo emendamento della costituzione allo scopo di proteggere gli altri diritti che Dio ci ha dato». Vale davvero la pena di subire queste vittime, oppure c'è un modo diverso per tutelare gli altri diritti?*

Ciò che mi sconvolge non è solo il cinismo dell'osservazione, ma la disinvoltura con cui accetta i bambini morti come danni collaterali. Questa è bancarotta morale. I diritti hanno lo scopo di proteggere la vita, non di sacrificarla. Dire «alcune morti valgono» la pena significa ammettere di aver perso il filo di ciò che significa libertà. La libertà è il diritto di vivere senza paura, a scuola, in chiesa, al supermercato. L'America è stata catturata e presa in ostaggio da un'industria delle armi che trae profitto dalla paura, e dai politici che trasformano quella paura in voti. Il secondo emendamento è diventato uno scudo per l'avidità. No, le morti non ne valgono la pena. Sono tragedie oscure e prevenibili.

*Vede il rischio di una guerra civile politica, o in generale di un peggioramento della violenza politica, considerando le voci che chiedono vendetta e le poche che ancora cercano di avere un dialogo con l'altra parte?*

Non credo che l'America sia sull'orlo di una nuova guerra civile nel senso di quella combattuta nel Diciannovesimo secolo. Però siamo già in una sorta di guerra civile fredda, una corrosione della fiducia, dell'empatia, della capacità di immaginare l'umanità di coloro che non sono d'accordo con noi. Questo è già abbastanza pericoloso. La violenza non richiede eserciti; ha solo bisogno di vicini che smettano di credere l'uno nell'altro. Il pericolo non è solo nelle fantasie di vendetta ai margini, ma nell'esaurimento del centro, nelle persone che rinunciano al dialogo perché sembra inutile. Questo esaurimento crea un vuoto, e i vuoti tendono ad essere riempiti dagli estremisti.

*Quali rimedi suggerirebbe a questa crisi, tanto in termini politici, quanto riguardo la profonda spaccatura culturale che affligge ormai l'America da decenni?*

«L'America si è sempre raccontata **miti**.»

Politicamente, abbiamo bisogno di riforme che facciano sentire alle persone che la loro voce conta: riforma del finanziamento delle campagne elettorali, protezioni per il voto, limiti al *gerrymandering*, ossia la manipolazione dei distretti elettorali, un'economia più giusta. Culturalmente, abbiamo bisogno di recuperare un senso di storia condivisa. L'America si è sempre raccontata miti, a volte pericolosi, a volte stimolanti. Abbiamo bisogno di nuove narrazioni che ci facciano sentire parte di un «noi» più grande. Infine, ad un livello più specificamente umano, dobbiamo praticare l'ascolto come dovere civico. Non ascoltare per essere d'accordo, ma per capire. Sembra poco, ma la cultura è l'accumulo di piccoli gesti. La violenza è contagiosa, ma lo è anche l'empatia. Se riusciamo a rendere l'empatia un po' più forte, più visibile, più abituale, allora la vita politica alla fine seguirà.



© Tess Crowley/The Desert News/The Associated Press

# Antonio Monda

## *Donna Tartt, la letteratura come scoperta*

«Il Foglio», 15 settembre 2025

I modelli letterari, i libri pieni di immaginazione letti durante l'infanzia, l'intelligenza artificiale, l'attualità. Intervista all'autrice premio Pulitzer

Per partecipare a questa conversazione sul linguaggio, Donna Tartt si è ritagliata in paio d'ore di pausa dalla scrittura del suo quarto romanzo. I temi che tratta nei suoi libri, lontani da ogni moda e tendenza, e i tempi estenuati di scrittura, ne fanno un'autrice assolutamente anomala nel panorama della letteratura contemporanea: dopo aver debuttato nel 1992 con *Dio d'illusioni*, un best seller da cinque milioni di copie, ha atteso dieci anni prima di dare alle stampe *Il piccolo amico* e poi altri undici per *Il cardellino*, grazie al quale è stata insignita del premio Pulitzer. Da allora ne sono passati altri dodici, e per concentrarsi nella stesura del nuovo romanzo ha venduto l'appartamento newyorkese e si è ritirata a scrivere in un ranch in Virginia, non lontano da dove abita la madre, alla quale è legatissima. Originaria di Greenwood, nel Mississippi, è una donna di grande talento con una cultura solida ed eclettica, e un attaccamento orgoglioso alle proprie radici del Sud, evidente anche l'inflessione, lievemente strascinata. Rifugge ogni tipo di mondanità e la preziosa ricercatezza nel vestire indica che l'eleganza è qualcosa di rivolto innanzitutto a sé stessa, come per alcuni versi la stessa scrittura. «Per quel che ricordo non c'è stato un momento nel quale ho deciso di diventare una scrittrice,» mi dice sorridendo «si è trattato di qualcosa che ho fatto e che poi ho continuato a fare.

Era già successo quando ero a Bennington, esclusivo college del Vermont dove aveva deciso di studiare filosofia mentre Bret Easton Ellis e Jay McInerney approfondivano lo studio della letteratura». È affezionata agli amici di quel periodo, ma non li vede da molti anni: la sua vita è dedicata tutta alla scrittura, come mi spiega quando le chiedo se quando scrive prova un sentimento di urgenza o di gioia. «Il sentimento che provo è l'assorbimento» risponde e poi aggiunge: «La sensazione di rendermi conto che è più tardi di quanto pensassi».

*C'è un autore che è stato fondamentale per la sua formazione?*

Sarebbero troppi per fare l'elenco. Il fatto che io legga moltissimo ha rivestito un ruolo più importante di qualunque libro, e leggere o ascoltare qualcuno che legge ha rappresentato la mia principale fonte di sollievo e gioia. Quando ero piccola, le persone che amo di più in assoluto, mia madre e la mia bisnonna, leggevano per me ad alta voce, e questo rappresentava il modo preferito per passare il tempo. In seguito ho imparato a cercare libri autonomamente, quando ero giù, mi sentivo sola o ero malata: un'abitudine che è rimasta tuttora nei momenti buoni e in quelli cattivi. I libri che trovavo a casa erano opere piene di immaginazione del tardo Diciannovesimo

secolo o dell'inizio del Ventesimo: Lewis Carroll, J.M. Barrie, Mark Twain, Robert Louis Stevenson, George MacDonald, A.A. Milne, Rudyard Kipling, i libri di Oz di Frank Baum, gli Sherlock Holmes di Conan Doyle e le fiabe di Andrew Lang. Li ho letti e riletti, e queste sono le voci che sono scolpite in profondità dentro di me. Naturalmente questi autori hanno aperto la porta ad altri scrittori come Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe. A casa c'erano anche dei testi per bambini con un taglio più scientifico, ma io non li amavo e in seguito ho scoperto che non erano preferiti neanche dagli altri membri della famiglia. Ho voluto raccontarti tutto ciò per spiegare che sebbene non sia una fan del genere fantasy le opera piene di immaginazione sono state quelle che hanno rivestito un ruolo fondamentale nel mio percorso artistico. C'è un altro elemento ugualmente importante: sia mia madre che la mia bisnonna non leggevano libri illustrati ma romanzi, e questo ha formato le mie abitudini sin da quando ero bambina, così come il mio gusto per i romanzi lunghi.

*Cosa pensa dell'affermazione di Robert Frost secondo cui la poesia è ciò che si perde nella traduzione?*

Che si tratta di un aforisma efficace. Frost era molto bravo con queste battute argute, ma non sono sicura che lui stesso avrebbe difeso fino in fondo questa affermazione, sostenendo che si tratta di una verità assoluta. Per quanto mi riguarda la poesia non è quello che si perde, ma quello che viene scoperto o trovato. Lo stesso Frost ha affermato qualcosa di simile cambiando un po' la direzione del precedente aforisma: «Un poema compiuto è quello in cui un'emozione ha trovato il suo pensiero e il pensiero ha trovato le sue parole».

*Ho chiesto a Annie Proulx e Cathleen Schine se ritengono che il linguaggio delle immagini abbia cambiato quella della parola o della parola scritta. Lei che ne pensa?*

*Il mucchio di immagini infrante, che era così radicale quando Thomas Stearn Eliot ne scrisse nella Terra*

«Leggere o ascoltare qualcuno che legge ha rappresentato la mia principale fonte di sollievo e gioia.»

*desolata*, contiene in qualche modo qualcosa del tremolio dei primi film, e quello che lui chiamava cento anni fa la «correlazione oggettiva» – l'immagine cinematografica muta che evoca una particolare emozione, come il suo famoso paziente anestetizzato – oggi è completamente integrato nel linguaggio e nella letteratura, al punto che la gente ha smesso di rendersene conto già nella seconda parte del Ventesimo secolo. Joan Didion ha scritto: «Specialmente se siamo scrittori, noi viviamo interamente sull'imposizione di una linea di narrativa su immagini disperate e sulle idee con le quali abbiamo imparato a congelare la fantasmagoria cangiante che è la nostra reale esperienza». La tecnica che descrive e il linguaggio del quale parla provengono direttamente dal cinema. In tempi passati, nel Diciannovesimo secolo e anche precedentemente, gli scrittori cercavano di stabilizzare la fantasmagoria cangiante attraverso la voce narrante, sperando di distillare l'esperienza in qualcosa che avesse più risonanza, fosse più a misura d'uomo e coerente al proprio interno. Si tratta di un approccio ancora valido, ma il cinema non è più un'esperienza limitata da confini. La natura disconnessa e sempre cangiante della nostra cultura visiva tinge ogni nostro momento in modi che noi non riusciamo più a notare – frammentando il nostro linguaggio e i nostri modi di raccontare le storie, ma anche il nostro stesso senso della realtà – secondo codici che gran parte degli scrittori del Ventesimo secolo non potevano anticipare. Uno dei pochi che è riuscito a farlo, comprendendo la direzione in cui ci stavamo avviando, è stato William S. Burroughs. Io sono convinta che mentre la cultura degli schermi continua a espandersi

rapidamente e in maniera imprevedibile su numerosi fronti diversi, il linguaggio continuerà a cambiare attraverso modalità che gran parte di noi non riesce a immaginare.

*Ritiene che esista qualcosa che la letteratura possa fare meglio del cinema?*

A rischio di affermare l'ovvio, la letteratura è un mezzo per esprimere l'interiorità e lo spirito. È capace di portarci direttamente nella mente e nelle emozioni di un altro essere umano come nessun'altra forma espressiva: prende vita dentro di noi una coscienza differente dalla nostra e possiamo provare l'esperienza di essere qualcun altro – spesso qualcuno molto differente da noi e a volte neanche un essere umano: un cane o una tigre. Un mostro o un fantasma. Nessuna altra forma d'arte riesce a fare questo. Nella *Difesa della poesia*, Percy Bysshe Shelley ha scritto: «Un uomo per essere veramente grande deve immaginare con intensità e in maniera comprensiva; deve mettere sé stesso al posto di un altro; i dolori e i piaceri della sua specie devono diventare i suoi». La letteratura è il mezzo che facilita nella maniera più efficace questo tipo di empatia radicale. Grazie al modo in cui infonde nella nostra anima i pensieri degli altri, la letteratura è capace di cambiare anche la maniera con cui la gente pensa: a volte con rapidità e a volte imprevedibilmente su larga scala. Le teorie di Karl Marx sono state influenzate profondamente dalle letture dei romanzi di Charles Dickens, e George Bernard Shaw scrisse correttamente che *La piccola Dorrit* è un libro più sedizioso del *Capitale*. E ovviamente sappiamo tutti come libri religiosi quali la Bibbia e il Corano possano alterare la realtà degli individui e delle nazioni. Potrei continuare, ma anche in questi giorni in cui la letteratura sembra in declino, il cinema non è stato

«La letteratura è capace di **cambiare** anche la maniera con cui la gente pensa.»

in grado di esercitare cambiamenti così profondi sia nelle persone che nella società.

*Casa può fare invece il cinema meglio della letteratura?*

Il cinema è più accessibile della letteratura – sia nei confronti di un bambino che di un adulto sofisticato – e viene assimilato più facilmente dallo spettatore. Registra più fedelmente ciò che è in superficie e lo replica, si muove più velocemente e prende scorciatoie. Dal momento che è una forma d'arte popolare, è una lingua franca nella nostra cultura. La gente tende a essere molto più informata sui film e ognuno ha un'opinione. (Era Gore Vidal che diceva che ai giorni nostri ognuno è un critico cinematografico, comprese le nostre zie, i parrucchieri e i camerieri?). Ma a causa della complessità del processo – le molte variabili imprevedibili, gli attori, la fotografia, le luci, la scrittura e la riscrittura, l'improvvisazione e molti altri fattori – alcuni film hanno qualcosa di realmente magico. Josef von Sternberg parlava in maniera specifica degli elementi di forza del film quando ha dichiarato: «Ho sempre preferito qualcosa di poco chiaro che può condurre accidentalmente alla grandezza che una chiarezza che può al suo meglio generare qualcosa di mediocre».

*Chi adatta un romanzo deve rimanere fedele al testo originale o esser libero di tradirlo?*

Dipende dal testo e dalla qualità del cineasta. Alcuni testi non hanno una forza propria e non sono particolarmente complessi. Più sono intricati e complessi, più sono astratti o intimi, e più devono essere alterati e trasformati in un film o in un'altra forma espressiva. Purtroppo è impossibile ridurre storie intime o più complesse, o storie che dipendono da una voce letteraria, a un linguaggio di immagini, senza distruggere le loro migliori qualità.

*Ha mai usato l'intelligenza artificiale per le sue ricerche o per la sua scrittura?*

Non sono sicura come potrebbe essere utile per uno scrittore di narrativa e in assoluto per me.

*Quali sono i rischi e le opportunità dell'intelligenza artificiale?*

A parte alcuni settori, quali la medicina, dove rappresenta già una realtà, la principale opportunità sembra che sia in realtà per le compagnie e per chiunque possa fare una fortuna plagiando la proprietà intellettuale. Altrimenti vedo solo rischi, per il governo, per l'ambiente, per l'economia, per gli artisti dai quali sono stati presi a loro insaputa o senza il loro consenso la loro voce in modo da sviluppare questa tecnologia per il futuro dell'educazione: (perché un giovane dovrebbe fare il duro lavoro di imparare a scrivere o dipingere o dare una struttura a un'idea o anche fare ricerche in profondità su un argomento quando può soltanto spingere un bottone?). Questo ovviamente lascia fuori il rischio esistenziale, che è ancora più grande, e le cui conseguenze, ancora imprevedibili, evolveranno certamente insieme a tecnologie così veloci, aggressive, senza regole e violente. «Abbiamo perso tutto, ma almeno abbiamo dei testi preveggenti»: è una frase del mio amico romanziere John Darnielle, che mi è rimasta dentro.

*Le fake news sembrano avere la stessa rilevanza della realtà. C'è un modo per combattere questa patologia?*

A costo di dire l'ovvio: internet e le falsità generate dall'intelligenza artificiale sono direttamente responsabili nell'erosione della realtà del consenso: più una persona si tiene lontano dall'ecosistema di internet e sterza verso fonti meno incendiarie e più neutrali, più ha possibilità di non essere dirottato verso la falsità.

*Un tema che sto discutendo con gli scrittori è il rapporto tra arte e potere: ritiene che la cultura e l'arte debbano essere sempre in opposizione rispetto chi comanda?*

L'arte resiste di fronte a parole come «sempre». Certamente l'arte può, e spesso è, un'arma potente contro ogni potere di controllo. Rappresenta tuttavia una verità meno riconosciuta il fatto che l'arte

smette di essere tale e si deteriora fino a diventare propaganda se l'artista prova con troppa forza a strumentalizzarla e a renderla un'arma, al punto che i suoi obiettivi rischiano di diventare un boomerang che dà energia al potere che intende deridere. Molte opere d'arte più indipendenti e introiettate verso l'interno esistono insieme ai poteri più grandi senza necessariamente opporsi ad essi. Altre, senza l'impalcatura del potere non possono esistere sin dall'inizio. Non avremmo avuto Michelangelo se non fosse stato al servizio della Chiesa cattolica, o Virgilio se non fosse stato leale a Augusto e all'impero romano.

*Proviamo a calarci nella politica di oggi. Sembra che il mondo liberal, oggi quasi ovunque all'opposizione, sia sempre più elitario: lei è d'accordo? E come è successo?*

Mi perdonerò, ma non sono convinta che questa domanda sia rilevante oggi come sarebbe stata fino a pochi anni fa. Grazie a un numero di fattori quali i social media e un ciclo sempre più veloce con cui circolano le notizie, sembra che abbiamo superato alcuni confini decisivi, dove termini antichi e condivisi come la dicotomia «liberal contro conservatori» rappresenta più spesso le basi per risse futili invece che un terreno costruttivo per una discussione. Gli stessi termini «liberal» e «conservatore» sono diventati scivolosi ed elastici, dal momento che sono impiegati in maniera utile a polarizzare e a dividere: per scudisciare sulla nostra rabbia e tenerci eccitati e separati nei nostri piccoli mondi frammentati e curati in maniera algoritmica.

*Provo a formulare la domanda in maniera diversa: populistici in ogni parte del mondo sembrano avere un contatto con gli elettori molto più efficace di quello dei partiti tradizionali, specialmente quelli della sinistra. Nulla di nuovo: Platone ha riassunto tutto già nel V secolo prima di Cristo: «Il popolo voterà chi prometterà di più, e facendo così rinuncerà alla propria libertà».*

# Eleonora C. Caruso

## *L'Indie Web*

«Rivista Studio», 17 settembre 2025

Il movimento che vuole tornare a internet com'era  
prima che i social lo rovinassero

Pochissimi sanno usare internet. Anzi, pochissimi sanno davvero cosa sia. Potrebbero sembrare affermazioni deliranti, dal momento che le nostre vite sono quotidianamente mediate dallo schermo e che le nuove generazioni non hanno conosciuto un mondo off line. Ma non è così. Secondo Eurostat, solo il 55,5 per cento degli europei tra i sedici e i settantaquattro anni possiede competenze digitali di base, con l'Italia indietro di dieci punti rispetto alla media (48,5 per cento al Nord e Centro, 36,1 per cento al Sud). Il 90 per cento delle persone non sa usare la funzione «Trova» all'interno di una pagina web, e il 70 per cento non sa distinguere un annuncio da un risultato organico. Invece, secondo il prestigioso centro di ricerca Università della vita di Eleonora C. Caruso, chiedere a qualcuno di mandarti una mail, o incollarti un testo, o un link, o salvare un'immagine con download anziché uno screenshot, può indurre all'esaurimento nervoso, e si registrano casi di persone che si sono fatte esplodere, dopo che il millesimo utente ha chiesto nei commenti informazioni che erano scritte, belle grandi, nel post appena commentato. Allora perché crediamo di saper usare internet? Perché crediamo che internet siano i social network.

### INTERNET ≠ SOCIAL MEDIA

Complice il fatto che in molti (pare il 95 per cento della popolazione) si connettono quasi solo da

smartphone, la rete viene percepita quasi unicamente come una sequenza di feed che scorrono verticalmente sullo schermo, da ricevere passivamente, dove di tanto in tanto qualcuno ti invita a cliccare su un link («in bio» o «nel primo commento», s'intende). Se i social sono internet, allora è internet il colpevole delle sensazioni negative che avvertiamo a causa di quel feed: pressione sociale, fallimento, ansia, fretta, impotenza, confronto coi corpi e le vite altrui, invidia, relazioni parasociali che ci deludono, acquisti compulsivi, depressione e paura a causa del bombardamento continuo di brutte notizie... ma c'è un fraintendimento. Questi sono i social network, non internet.

Chi c'era prima del 2007, anno in cui Facebook è arrivato in Italia, lo sa. La rete era fatta di forum tematici, blog, piattaforme per creativi di tutti i tipi, chat Irc e, soprattutto, di siti. Non le landing page verticali con la grafica responsive e quattro informazioni, attenzione, ma quei bellissimi reticolati di pagine Html, diversi uno dall'altro per aspetto, funzione e contenuto. Internet era uno spazio infinito, creativo, anarchico e caotico. «Navigare» lo descriveva perfettamente: sapevi da dove cominciava il viaggio, ma non dove saresti approdato.

Di quell'internet si parla perlopiù come di un bel ricordo, ma esiste qualcuno che vuole farlo rinascere. E forse, ci sta riuscendo.

## MAKE INTERNET SMALL AGAIN

L'Indie Web, o Small Web, è un movimento che mira a decentralizzare gli spazi digitali, per toglierne la proprietà alle multinazionali e restituirla alle persone. Il principio è semplice: ricominciare a costruire e visitare siti, anziché affidarci a piattaforme che ci sfruttano e rimbambiscono in cambio di un piccolo spazio in vetrina. Visitare l'Indie Web all'inizio è come fare un viaggio nel tempo. Ci sono pagine che ricalcano apposta lo stile di quelle anni Novanta, con tanto di frame laterali, sfondi ripetuti e immancabili gif sgranate di Geocities. Altre prendono a piene mani dai primi anni Duemila, ed è un tripudio di grafiche ipercomplesse e overeffettate, musiche, chatbox, pixel art e *blinkies*. Altre ancora hanno le grafiche pulite e gradevoli dei blog, o quelle funzionali dei siti monotematici. Ma finita l'adrenalina da nostalgia, diventa chiaro che c'è molto di più.

C'è la volontà di sottrarsi al capitalismo della sorveglianza e dell'attenzione, la ricerca di spazi più autentici, il desiderio di tornare a un web che stimola la curiosità anziché addormentarla. C'è chi rivendica il valore estetico di un sito personale, chi cerca un ambiente creativo e meno uniforme, chi non ne può più di pubblicità, influencer e metriche di successo, chi vede nel possesso del proprio spazio digitale un atto politico, una forma di resistenza.

Ma come funziona? Non è una domanda scontata, con Google che prioritizza ormai da anni risultati sponsorizzati e l'abitudine, ormai radicata, di aspettare che il contenuto giusto ci passi davanti. Un buon punto di partenza sono aggregatori (come [Curly](#)), directory e webring, che elencano siti segnalandoli per categorie, oppure potete provare [questo motore di ricerca che predilige l'Indie Web](#).

Esistono poi portali come [Neocities](#) e [Nekoweb](#), che offrono hosting gratuito e una nutrita community di personal websites, cioè siti che raccolgono... beh, tutto quello che al creatore va di condividere col mondo, dalle passioni alle creazioni artistiche. La userbase al momento è composta soprattutto da nerd di pop culture, artisti e web designer, quindi aspettatevi di venire allegramente aggrediti da esplosioni di colori e disordine creativo (e di perdere qualche diottria).

Se prediligete sobrietà e contenuto, vi consiglio di partire dai Digital Garden, un tipo specifico di personal website dove webmaster si propone di creare una sorta di *second brain* pubblico, con idee, spunti e materiali sparsi, ma anche vere e proprie piccole enciclopedie tematiche di tutto quello che sa su ciò che lo appassiona. Però al centro dell'Indie Web resta un elemento fondativo: la pagina dei link. Ogni sito che si rispetti ne ha una, e aprirla significa imbarcarsi in elenchi – a volte essenziali, altre sterminati – di indirizzi consigliati dal webmaster. Possono essere affini per tema, collegati ad altre sue passioni, o semplicemente cose che ha trovato interessanti e utili. La pagina dei link, accuratamente creata da qualcuno per voi, rimette al centro la connessione diretta fra persone, senza algoritmi che filtrino o decidano cosa meriti la nostra attenzione.

## LE TRE LEGGI DELL'INDIE WEB

Per comprendere davvero l'Indie Web, è necessario sospendere alcune abitudini ereditate dai social network. Tre, in particolare, sono decisive. La prima riguarda l'assenza di celebrità: non esistono gerarchie di popolarità o trend da inseguire. Qui si condivide per il puro piacere di farlo, senza l'assillo dei numeri.

«C'è la volontà di sottrarsi al capitalismo della sorveglianza e dell'attenzione, la ricerca di spazi più autentici, il desiderio di tornare a un web che [stimola la curiosità](#) anziché addormentarla.»

La seconda è l'anonimato, considerato un valore imprescindibile. In un'epoca in cui la trasparenza coincide con l'esposizione totale di sé, l'Indie Web ribalta il paradigma: non fornire dati personali significa protezione, libertà espressiva, minore esposizione a pregiudizi e ritorsioni (e tanto, se qualcuno vuole fare danni sotto falso nome, lo si fa pure coi social, no?).

Infine, la cosa più importante: esplorare è un atto attivo. Richiede curiosità, intraprendenza, e – per chi desidera costruire un sito – un po' di pazienza, anche se oggi on line si trovano molti modi per crearne uno anche senza conoscere una riga di codice o avere un dominio. I social sono progettati per trattenerci, facili da usare e basati su meccanismi di gratificazione immediata. L'Indie Web, al contrario, apre spazi non recintati, che proprio per questo chiedono un ruolo più partecipe a chi li attraversa. Il ritorno a un web libero dalle logiche capitaliste, creativo, lento, spontaneo, che appartiene a tutti e

«Esplorare è un **atto attivo**. Richiede curiosità, intraprendenza e un po' di pazienza.»

non a pochi miliardari, è difficile, ma possibile. È un diritto, un piacere e, in questo momento storico, un'urgenza. Nessuno può dirlo meglio di Tim Berners-Lee, il padre del World Wide Web: «È comprensibile che molte persone abbiano paura e che non siano sicure che il web sia davvero una forza benevola. Ma considerando quanto è cambiato negli ultimi trent'anni, sarebbe una sconfitta e una mancanza di immaginazione dare per scontato che quello che è adesso non possa cambiare in meglio nei prossimi trenta. Se ci arrendiamo a non costruire un internet migliore adesso, allora non sarà stato il web a tradirci. Saremo noi ad aver tradito il web».



## Annalisa Cuzzocrea

«C'è un disegno per erodere le libertà peggio dell'11 settembre.»

«la Repubblica», 19 settembre 2025

Intervista a Colum McCann: «Non sono mai stato così terrorizzato dal vivere negli Stati Uniti».

Negli ultimi mesi Colum McCann ha girato l'America leggendo, negli occhi dei suoi cittadini, la paura. L'autore di *Apeirogon* e di *Una madre* – il suo prossimo romanzo, *Twist*, esce a novembre per Feltrinelli – risponde da New York e dice: «Non sono mai stato così terrorizzato dal vivere negli Stati Uniti. Non mi ero sentito così dopo l'11 settembre, o durante la guerra in Iraq, o nel periodo degli scontri per George Floyd, ma ora le cose sono estremamente precarie».

*L'assassinio di Charlie Kirk viene raccontato come se la violenza politica negli Stati Uniti non avesse avuto anche altri obiettivi. Il 14 giugno era stata uccisa la deputata democratica Melissa Hortman, poco tempo fa è stato aggredito a martellate il marito di Nancy Pelosi. Cosa sta succedendo?*

Viviamo in un tempo esponenziale, le cose stanno succedendo così velocemente che sembrano fuori controllo e questo ci conduce a un profondissimo senso di ansia. Quando cerchiamo di rimettere insieme i pezzi, ci si sgretolano in mano.

*Non ha più speranza?*

Ho passato la vita a spiegare che bisogna coltivare la speranza, ma adesso tutto sembra fragilissimo. È forse il momento più pericoloso che io abbia mai visto. Ci sono inchieste sui servizi di sicurezza, ma soprattutto c'è questa ondata di persone on line che

vogliono fare i poliziotti, controllando ogni parola che dici. Jimmy Kimmel è stato fermato per aver detto qualcosa di innocuo. Gli echi di questa situazione ci riportano agli anni Trenta. Fino a poco tempo fa credevo che il sistema di checks and balances, la Costituzione, la giustizia, ci avrebbero protetti. Ora le fondamenta sembrano crollare. È come una tempesta improvvisa e devastante, con effetti a catena su tutto: la vita quotidiana, gli artisti, i giornali, la televisione, perfino quello che si può dire in un ristorante. È agghiacciante.

*La libertà di parola, così come la intendeva la destra trumpiana, significava libertà di dire quel che vuole il potere?*

Sì, ed è paradossale. Gli Stati Uniti erano il paese della libertà di espressione. Ora chi si proclamava difensore di quella libertà sta imponendo limiti feroci, non solo alla parola, ma anche ai media che dovrebbero raccontare i fatti. E la cosa più inquietante è che tutto questo non è frutto del caos ma di una pianificazione precisa. Non c'è nulla di accidentale è un disegno lucido e pericoloso.

*In cosa si manifesta la paura di cui parlava?*

Le faccio l'esempio di mia moglie, Allison. È un'insegnante. I suoi studenti vanno dai quattro ai dieci anni e molti di loro sono rifugiati. Ogni giorno lei

ha paura che l'Ice, gli agenti del dipartimento immigrazione, possano presentarsi alla porta della sua scuola. È pronta a non farli entrare, ma cosa succederà davanti a quel rifiuto? È così che le libertà vengono erose, una dopo l'altra, finché l'edificio crolla. Una prospettiva spaventosa. La gente ha paura, davvero paura.

*Ha pensato di andar via?*

Io potrei: ho un passaporto irlandese, potrei andarmene se volessi. Ma la maggior parte delle persone non ha questa possibilità. E questa guerra colpisce soprattutto i più poveri, che sono stati ingannati.

*Cosa c'è di diverso rispetto alle altre crisi a cui accennava?*

Tutto accade in modo esponenziale, velocissimo. Questo accelera l'ansia. E in più abbiamo accesso a ogni informazione, siamo bombardati da immagini, notizie, rumori. È come essere su una giostra che gira sempre più veloce, o in un caleidoscopio che si muove senza sosta. Rumore, luci, accelerazione. Ti viene da gridare: fermatevi, fatemi scendere.

*La pianificazione di cui parlava mi fa pensare a come quei metodi si stiano diffondendo fuori dagli Stati Uniti. Mutuati in Gran Bretagna dal movimento Mega, in Francia, in Italia. Vede un pericolo di contagio?*

Questa logica si diffonde, e non riguarda solo gli Stati Uniti: basta guardare a quel che sta accadendo in Medio Oriente.

*Un genocidio?*

Certamente a Gaza è in corso un genocidio, e Trump sostiene Netanyahu. Ma è un'epidemia: viviamo dentro questa malattia delle certezze. Tutti sono incredibilmente certi di ciò che sentono, e tutti sono certi di avere ragione, e tutti sono certi che loro, loro soltanto, siano quelli buoni e che abbiano la risposta. E non rimane assolutamente alcuna sfumatura. Non sono nemmeno fiumi di

«Certamente a Gaza è in corso un **genocidio**, e Trump sostiene Netanyahu. Ma è un'epidemia: viviamo dentro questa malattia delle certezze.»

certezza, sono canali, cose costruite dall'uomo per portare l'acqua da un punto A a un punto B, e c'è un solo modo in cui l'acqua può scorrere in questi canali. E noi siamo tutti in questi canali. Così c'è un canale a sinistra, ce n'è uno a destra, e in mezzo, nella pianura alluvionale, non siamo in grado di andare. E i canali diventano sempre più profondi. E poi, anche se mi contraddico, tutta questa idea di «sinistra» e «destra» è così sciocca e stupida, giusto? È così semplicistica. È molto più complicato di così.

*Cosa dovremmo fare?*

Dovremmo ricominciare a riconoscere la complessità, ad ascoltare le tante voci, a resistere alle semplificazioni. Invece la politica si nutre di slogan semplici, che portano voti e soldi. Così i pensieri più complessi vengono eliminati. Servono persone pronte a gridare la verità, anche contro il potere. Perché oggi ci sono uomini molto pericolosi, che si muovono con una visione chiara e malvagia.

*E la diffondono attraverso i social. Il problema sono gli algoritmi sempre più polarizzati o gli uomini e le donne che ci sono dietro?*

Sono soprattutto uomini: il potere resta in gran parte maschile. Si ricorda di Marianne Budde, il vescovo che aveva parlato all'inaugurazione di Trump? Chiedeva di tener conto della paura dei più fragili. Sono passati pochi mesi, e quella paura si è diffusa ovunque. Perché fa questo, la paura, è esponenziale: la mia incontra la tua, e insieme non fanno che crescere.

# Tommaso Filippucci

## *Per un'estetica della scomparsa*

«Pangea», 19 settembre 2025

### Su Robert Walser, il santo patrono dell'insignificante

Un passo lieve, la strada sfiora una suola in una mattina come le altre; un uomo lascia il suo scrittoio per abbandonarsi al ritmo dei marciapiedi, alle preghiere dei vicoli che urlano monotonia. Dove comincia il senso delle cose? Nella vastità dei palazzi o nella piega di un fazzoletto?

A volte è difficile gestire una trama quando, nel senso tradizionale, è di fatto inesistente: racconto senza intreccio, svolgimento o epilogo; solo un io narrante che decide, in un giorno qualunque, di uscire a passeggiare. Come se fosse un diario, una confessione, una divagazione, Robert Walser crea un cammino che non porta da nessuna parte. La meta non conta, è il vagare stesso, il farsi condurre dall'invisibile.

«Lei non crederà assolutamente possibile che in una placida passeggiata del genere io m'imbatta in giganti, abbia l'onore di incontrare professori, visiti di passata librai e funzionari di banca [...] Eppure ciò può avvenire, e io credo che in realtà sia avvenuto.»

Il protagonista – che altri non è se non un alter ego dell'autore – si fa minuscolo per poter ingigantire il mondo. L'estetica del dettaglio diviene cosmologia: la cravatta osservata distrattamente, la tenda che ondeggia, la voce ironica di un banchiere; l'atomo è cosmo, il dettaglio cattedrale.

La prima versione di *La passeggiata*, oggi edita nella versione italiana da Adelphi, nasce nel 1917, tra le macerie di un'Europa ferita, destinata a confondersi tra i rumori della storia e a brillare solo per chi sa fermarsi e ascoltare la musica di sottofondo. Mentre

i cannoni dettano il ritmo del continente, Walser scrive il suo vangelo minore, trasformando l'ordinario in epifania.

La vita di Walser è dello stesso tessuto fragile del suo libro. Nato nel 1878 a Bienne, ultimo di una lunga schiera di fratelli, cresce in una Svizzera periferica, discreta come lui. Lavora come impiegato, servitore, copista; mestieri umili che lo avvicinano più ai margini che al centro. Pubblica racconti e romanzi, alfabeti ridotti a pulviscolo, che incantano giganti come Kafka, Musil, Canetti, Benjamin. Ma non cerca la ribalta. Walser preferisce dissolversi nella sua lingua minuta, che un giorno diverrà davvero microscopica, nei famosi microgrammi, fogli fittissimi di scrittura minuscola come polline. La sua estetica definitiva è scomparire. Non lasciare monumenti, ma tracce. Non statue, ma impronte di passi sulla neve.

«Ero disperato. Sì, in realtà io non avevo più nulla da dire. [...] Spento, estinto come una vecchia stufa. [...] Andò a finire che mia sorella Lisa mi portò nella clinica Waldau. Ancora davanti alla porta d'ingresso le chiesi se quello che facevamo era giusto. Il silenzio di lei mi bastò. Che altro mi rimaneva se non entrare?»

Dal 1933, la sua esistenza si ritira nei sanatori con una prima diagnosi di schizofrenia, poi mai riconfermata. Da quel momento iniziano ventiquattro anni di silenzio, trascorsi in istituti psichiatrici tra Berna e Appenzell, dove scrive sempre meno fino a smettere. Walser muore il giorno di Natale del



1956, in un campo di neve, riverso nel bianco durante una delle ultime passeggiate. Le fotografie ne immortalano le orme e, più avanti, il corpo, avvolto in un mantello nero, solo, pervaso dalla voglia di scomparire nel nulla.

«L'inizio e la fine si stringono la mano sorridendo. Apparire e scomparire sono una cosa sola»

Sappiamo bene che ogni autore ha la sua unità di misura; Walser con questo racconto compone un'antiepopoea del quotidiano. Laddove i grandi romanzi dell'Ottocento si dilatano in trame ciclopiche, lui restringe la lente fino a cogliere il tremolio di una foglia o il sorriso sbiadito di un libraio. Non dominare il mondo così da farsi sorprendere da esso.

«Molte volte l'apparenza inganna, e l'esprimere un giudizio su qualcuno è meglio lasciarlo a lui stesso, giacché un uomo che ne abbia vissute di tutte si conosce più a fondo di chiunque altro.»

È nel granello che si apre la più grande figura retorica che governa *La passeggiata*: l'iperbole dell'infinitamente piccolo, dove un ciuffo d'erba può valere più di un impero. Walser ricama la città, la miniaturizza, come se ogni parola fosse un punto di ago su di un tessuto di brina. Lì dove altri autori vedono un fondale, lui scorge un oceano.

C'è inoltre una retorica della leggerezza, in Walser, che tuttavia non scivola mai nella frivolezza, anzi. La sua è una leggerezza gravosa, come un palloncino

che porta in sé il peso della malinconia. Le sue immagini e i suoi personaggi, cesellati e ironici, sanno trasformare la passeggiata in un pellegrinaggio laico, un atto di fede nell'insignificante.

«Quando mai c'è stata un'anima che senza nulla sacrificare, abbia visto compirsi ogni sua ardita ispirazione, ogni dolce, sublime idea di felicità?»

Il narratore, pur occupando la scena, non è mai davvero protagonista. Walser adotta una postura di autosvanimento; egli parla, osserva, describe, ma sempre con una modestia che lo dissolve. È un io che si offre e si ritira, che si mostra per rendere visibile ciò che altrimenti resterebbe occulto. Le sue frasi sono sentieri che non portano a lui, ma al paesaggio. Sono scale che salgono non verso l'autore, ma verso la brezza che le attraversa.

Le frasi, lunghe, sinuose, sono esse stesse passeggiate; divagano, si perdono, deviano, ritornano. Non sono mai rette, bensì curve, avvolgenti, labirintiche. È la periodicità serpentina di una scrittura che preferisce l'ombra alla luce diretta, l'allusione alla dichiarazione, il sorriso ironico al tono assertivo.

«Sono pronto a riconoscere che la natura e la vita umana mi appaiono come tutta una fuga non meno seria che affascinante di accostamenti, fenomeno che ritengo sia da giudicare bello e fecondo.»

Non a caso, Walter Benjamin trova in Walser l'esempio della teologia del minuscolo. L'opera di Walser sembra manifestare una politica della riduzione che Benjamin teorizza a suo modo nelle *Passagen-Werk*. Entrambi sono attenti al frammento come luogo rivelatore della storia. Per Benjamin la vetrina, la réclame, il frammento urbano custodiscono la storia materiale; per Walser ogni frammento custodisce una cosmologia privata.

Benjamin e Walser convergono nell'idea che l'attenzione al marginale apre una conoscenza antigerarchica; il particolare diventa lente per leggere il generale. Tuttavia qui la prassi diverge – Benjamin indaga il politico e lo storico in quelle fessure; Walser li trasforma in esperienza estetica e morale, in modo meno teorico e più lirico. Il loro incontro è

fecondo perché mostra come il frammento funzioni come vettore critico e come sublime ridotto.

L'opera di Walser, però, incontra anche altre ombre discrete. Come nei *Saggi* di Montaigne, anche qui la divagazione è forma di verità, metodo. Montaigne scivola da un aneddoto a un ricordo, costruendo un io curioso, sfaccettato; Walser, nei suoi passi, porta la stessa pratica al limite della sparizione. Dove il francese si moltiplica, lo svizzero si riduce.

Inoltre, dietro la leggerezza, affiora il passo come terapia, il camminare come rimedio contro l'angoscia. Søren Kierkegaard percorreva le vie di Copenaghen per non soccombere alla disperazione; in Walser si ritrova la stessa intuizione: il movimento fisico come salvezza esistenziale. Solo che qui la cura non nasce da una scelta tragica, ma dalla sospensione stessa della scelta, dal balsamo del piccolo. Non a caso, a Herisau, luogo della morte di Walser, è stato inaugurato un sentiero dedicato a lui (Robert Walser-Pfad).

«Non perdetevi il desiderio di camminare; ho camminato fino ai miei migliori pensieri, e non conosco pensiero così gravoso da cui non si possa camminare lontano. [...] Più si sta seduti, più ci si avvicina a sentirsi male. Salute e salvezza si possono trovare solo nel movimento... se uno continua a camminare, andrà tutto bene.» (Søren Kierkegaard)

In un'epoca che idolatra velocità, risultato e rumore, Walser è il santo patrono del rallentare. Il suo libro è un vero e proprio manuale di invisibilità; ci mostra come svanire per poter finalmente vedere. Ci insegna a essere distratti con cura, a perdere tempo come forma suprema di attenzione. È un inno alla lentezza, al vagare, al lasciarsi trasportare. Un invito a guardare i dettagli dimenticati, a riconoscere la grandezza nel piccolo, a vivere come perdersi.

Walser compone dunque un'elegia al dettaglio, una litania dell'insignificante. Il suo libro è fragile come il vetro, e dunque incorruttibile come la verità. Solo chi si fa piccolo può toccare l'infinito, ma allora chi tocca veramente la realtà, chi guarda o ciò che viene guardato?

# Alberto Manguel

## *La profezia di Atwood è ormai una realtà*

«Robinson», 21 settembre 2025

*Il racconto dell'ancella*, quarant'anni dopo, non sembra più un romanzo distopico. Il patriarcato, gli estremismi, la violenza. Atwood diventa la nostra Cassandra

Jules Verne era un convinto sostenitore dei fatti scientifici a sostegno delle fantasie letterarie. Si racconta che, quando lesse le invenzioni di H.G. Wells, suo contemporaneo, rimase così sorpreso da esclamare: «Ma lui inventa!» . Pensava certamente che il suo Capitano Nemo fosse un presagio dei terroristi che avrebbero dichiarato guerra alla società, come accadde a Sarajevo nove anni dopo la sua morte e, quasi un secolo più tardi, l'11 settembre. Eppure Verne avrebbe sorriso all'idea che dei veri milionari potessero vivere tutto l'anno su un transatlantico, come in *Una città galleggiante*, o che nel Ventesimo secolo in Germania si sarebbe instaurata una società bellicosa e razzista, come raccontato in *I cinquecento milioni della Bégum*.

Certamente George Orwell sapeva che il regime totalitario del Grande Fratello stava prendendo forma nella Russia di Stalin, mentre scriveva *1984*, ma nemmeno lui sospettava l'avvento di una sorveglianza elettronica onnipresente o delle fake news generate dall'intelligenza artificiale, capaci di alterare il corso dei governi democratici.

Gli scrittori che assumono il ruolo di Cassandra, di solito, non credono nella veridicità delle proprie profezie. Possono sostenere che le loro invenzioni non siano del tutto fittizie, che abbiano radici nella realtà e siano solo amplificazioni o elaborazioni di eventi

documentati, ma pochi affermano di poter davvero vedere il futuro. Quando Margaret Atwood pubblicò *Il racconto dell'ancella* nel 1985, riteneva di aver scritto un romanzo distopico sulla scia di Orwell: un racconto ammonitore, non una previsione incontrovertibile. Il libro fu accolto meno come una profezia e più come una favola inquietante. Mary McCarthy lo definì «allarmista» in una recensione sul «New York Times», una descrizione che si sarebbe rivelata clamorosamente errata: «Vedendo noi stessi nel presente in uno specchio deformante, veniamo avvertiti di ciò che potremmo diventare se le tendenze attuali continuassero. Questo era l'effetto di *1984* [...]. È un effetto che manca in modo quasi sorprendente nel libro, peraltro molto leggibile, di Margaret Atwood, presentato dall'editore come una "previsione" di ciò che potrebbe riservarci un futuro abbastanza prossimo. Si sarà raggiunto uno stallo nei confronti dei russi e il nostro paese sarà governato da esponenti di destra e fondamentalisti religiosi, con gli uomini riportati al ruolo tradizionale di guerrieri e noi donne al nostro "posto"». Sorda alla voce di Cassandra, McCarthy descriveva così, senza volerlo, lo stato del mondo in cui viviamo oggi, appena quarant'anni dopo.

Atwood non scrisse *Il racconto dell'ancella* nel vuoto. La sua meticolosa ricerca sulle derive della società

«Le strategie di sopravvivenza dei suoi personaggi – perlopiù donne – richiamano da vicino quelle delle eroine dei romanzi vittoriani che Atwood ammirava, come Jane Eyre o Catherine Earnshaw: nuove protagoniste che devono difendersi da ambienti ostili.»

nordamericana del Ventesimo secolo e un'attenta lettura della Bibbia, disponibile in molte camere d'albergo durante i suoi tour letterari, le fornirono una grande quantità di materiale: sia per individuare i possibili esiti pericolosi di certe tendenze, sia per osservare la persistenza dei pregiudizi ancestrali e dei valori puritani. «Per ogni dettaglio che i lettori potrebbero ritenere fantastico» ha detto «ho prove della sua esistenza in forma embrionale qui e ora». Per studiare l'influenza della religione puritana, Atwood risalì alle proprie radici familiari fino a Mary Webster, una donna del Connecticut impiccata perché ritenuta una strega, a cui dedicò il romanzo. «L'hanno impiccata, ma non è morta» ha spiegato «perché non avevano ancora inventato il patibolo: l'hanno appesa, ma lei è sopravvissuta». La misoginia che bolla le donne come streghe o semplici fattrici, evidente ovunque nella Bibbia, viene esasperata da Atwood fino a diventare fondamento della Repubblica di Gilead, dove le donne sono private dei fondi per limitarne la libertà, e le conquiste del femminismo del Ventesimo secolo sono annullate. Qui molte giovani diventano «ancelle», madri surrogate delle mogli sterili degli uomini al potere, e qualsiasi tentativo di aborto è punito con la morte. Atwood non poteva immaginare che, nel giugno 2022, la Corte suprema degli Stati Uniti avrebbe stabilito che le donne non hanno diritto costituzionale all'aborto. A Gilead, l'unica speranza per le ancelle è la fuga in Canada, storicamente considerato rifugio di libertà, sia dagli schiavi americani nel Diciannovesimo secolo, sia dai giovani che rifiutavano l'arruolamento durante la guerra del Vietnam. «In Nordamerica si sente spesso dire: "Qui non può succedere", ma è

successo abbastanza presto» scrisse Atwood, rispondendo quasi allo scetticismo di McCarthy.

Atwood si definisce intrinsecamente canadese. All'inizio della sua carriera osservò che la famosa frase del poeta americano Robert Frost – «La terra era nostra prima che noi fossimo della terra» – non sarebbe mai potuta essere scritta da un canadese. «La terra non è mai stata nostra» disse. «Il nostro rapporto con essa è quello di creature che devono lottare per sopravvivere.» Fin dall'infanzia ebbe un legame fisico con il paesaggio: trascorse i primi anni seguendo le ricerche del padre, entomologo, che esplorava le foreste del Québec settentrionale e dell'Ontario alla ricerca di esemplari da studiare. Da quell'esperienza nella natura selvaggia e dalle sue prime letture di fiabe e romanzi gialli, Atwood costruì il paesaggio della propria immaginazione letteraria.

La questione dell'identità è centrale nella sua opera. «Chi sono io?» e «Chi siamo noi?» sono domande che ricorrono nei suoi scritti in forme sempre diverse. In *Il racconto dell'ancella* la domanda sostiene la sopravvivenza della protagonista, Difred; nel seguito, *I testamenti*, anima la confessione di zia Lydia con una forza esistenziale ed empatica. A ogni svolta, in questo gioco di specchi mutevoli, affiora un'identità più profonda, complessa e affascinante. Per Atwood, l'identità dell'autrice è intrecciata fin dall'inizio con quella del suo paese. La vecchia battuta sul Canada – «un paese con troppa geografia e troppo poca storia» – viene trasformata in una sfida in *Survival*, manuale culturale da lei pubblicato nel 1972. Qui Atwood definisce la cultura canadese in termini di rapporto con la natura e attraverso la figura costante della protagonista-vittima-eroina,

che considera caratteristica dell'identità nazionale. Le strategie di sopravvivenza dei suoi personaggi – perlopiù donne – richiamano da vicino quelle delle eroine dei romanzi vittoriani che Atwood ammirava, come Jane Eyre o Catherine Earnshaw: nuove protagoniste che devono difendersi da ambienti ostili, siano essi la natura selvaggia o i patriarcati onnipresenti.

Molti suoi libri mettono al centro proprio questa figura della sopravvivenza. Fu leggendo *Life in the Clearings* della pioniera canadese Susanna Moodie che Atwood incontrò per la prima volta la storia di Grace Marks, presunta assassina, destinata a diventare protagonista del romanzo *L'altra Grace*. Grace e la Difred dell'*Ancella* sono sorelle: una nel passato, l'altra nel futuro. Entrambe rinchiusi in stanze anguste, definite – o meglio etichettate – dal mondo maschile che le ha imprigionate, entrambe modellate da una società che le costringe in ruoli stabiliti, entrambe plasmate da sistemi di esclusione. Ciò che conta, per queste figure, è il lento sviluppo della coscienza: la costruzione della persona dall'interno, che si tratti di Grace, di Difred o della zia Lydia di *I testamenti*.

Negli scritti di Atwood non esiste una contrapposizione ingenua tra vittime e carnefici, buoni e cattivi. L'esplorazione dei temi dell'ingiustizia, della repressione, della censura e del potere, così come le sue indagini sull'identità sessuale, familiare e civica, assumono nelle sue narrazioni una coloritura esplicita ma ambigua e stratificata. Atwood crede nella verità del mestiere di scrittrice e sa che l'intelligenza acquisita attraverso le parole può contribuire a un mondo migliore. Il suo contrario, la «stupidità», sostiene, «è uguale al male, se lo giudichiamo dai suoi frutti».

Il punto di partenza della sua visione letteraria si rifà a un commento del critico canadese Northrop Frye:

«Come si arriva a tradire  
la propria specie e  
diventare **carnefici**?»

«In ogni cultura esiste una struttura di idee, immagini e credenze che esprimono, in un determinato momento storico, una visione generale della condizione umana e del suo destino». Per Atwood, quell'insieme immaginario può essere riassunto in Canada dall'idea di sopravvivenza. Perseguitati dagli spettri del colonialismo, intimoriti dall'immensità del paesaggio, esiliati nella propria terra da una natura ostile, consapevoli della minaccia politica proveniente da sud, i canadesi, secondo Atwood, raccontano non ciò che desiderano, ma ciò che temono: ciò contro cui devono combattere per sopravvivere. Questo è il nucleo narrativo di *Il racconto dell'ancella*.

Quando il libro fu pubblicato nel 1985, Atwood non poteva immaginare che i segnali di abuso di potere che intravedeva nella società americana avrebbero portato, decenni dopo, all'elezione di Donald Trump e alla messa in discussione – ancora una volta – del ruolo delle donne, i cui diritti sembravano ormai acquisiti dopo le lotte femministe del Ventesimo secolo. Con il tempo, *Il racconto dell'ancella* ha assunto negli Stati Uniti e altrove lo status di grido di battaglia contro un leader condannato dalla giustizia e contro politiche apertamente favorevoli ai maschi bianchi. Trasformato in una serie televisiva di successo mondiale, il libro è stato tradotto in oltre quaranta lingue e ha raggiunto milioni di lettori. Il seguito, *I testamenti*, aggiunge un tassello cruciale alla riflessione sull'identità: come si arriva a tradire la propria specie e diventare carnefici?

Atwood non si accontenta mai. *Il racconto dell'ancella* è oggi considerato uno specchio delle ingiustizie delle società contemporanee: negli Stati Uniti, in Afghanistan, in Argentina, in Ungheria e in molti altri paesi autoritari. In Portogallo, un graffito comparso a Lisbona recita: CHEGA = GILEAD. Donne vestite con le uniformi rosse delle ancelle hanno iniziato a comparire nelle manifestazioni anti-Trump. Difred è diventata un'eroina simbolica del nostro tempo. *Il racconto dell'ancella* compie quarant'anni, e Cassandra è costretta ad ammettere che, purtroppo, aveva fin troppo ragione.

# Guido Caldiron

## *Neige Sinno, una metamorfosi incerta e feconda*

«il manifesto», 25 settembre 2025

Intervista alla scrittrice francese: «Se vogliamo decolonizzare noi stessi dobbiamo decolonizzare le nostre menti e decostruire le logiche mortifere».

Un'amicizia, forse un amore, lega Netcha e Maga nel loro progetto di raggiungere una cittadina della Selva Lacandona, in Messico, per incontrare il Subcomandante Marcos e donargli due volumi delle più recenti riflessioni di teoria marxista. Siamo intorno alla metà degli anni Novanta del secolo scorso e le due giovani donne, entrambe europee, si incontrano in un'università statunitense dove lavorano e da lì muoveranno alla volta del Chiapas. Se il racconto da cui muove *La Realidad* (traduzione di Luciana Cisbani, Neri Pozza), della scrittrice francese Neige Sinno, evoca per certi versi il memoir o il romanzo d'avventura, lo sviluppo della vicenda finirà per intrecciare avventura, indagine sociale, sguardo sulla storia coloniale e sulle traiettorie di autori come Antonin Artaud e J.M.G. Le Clézio che delle loro esperienze messicane fecero uno strumento di critica e riflessione sull'arte come sulla vita. Per Sinno, già autrice di *Triste tigre* (Neri Pozza, 2024), dolente cronaca delle violenze subite per anni da parte del patrigno, tra i libri più premiati in Francia nel 2023 e vincitore del premio Strega europeo lo scorso anno, si tratta anche di riflettere altrimenti, in una dimensione per certi versi globale, sulla violenza di genere e il peso che esercita sui corpi, le vite e le culture.

*Sembrano esserci diverse chiavi di lettura per avvicinarsi a «La Realidad»: quella del memoir, di una forma*

*narrativa intima e delicata, del saggio letterario che analizza alcuni autori, della riflessione culturale, dell'indagine sociale e politica. Come ha pensato e costruito il libro?*

In realtà ho pensato a *La Realidad* come a un testo ibrido che cerca di navigare tra diversi generi letterari e diversi modi di raccontare. È una storia d'avventura, un romanzo di formazione, e ho cercato di iscrivere il libro in queste tradizioni che permettono al testo di avere un ritmo interessante, condotto dall'energia di una ricerca iniziatica. Ma, allo stesso tempo, è una storia vera, con tutto il peso delle banalità che accadono nella vita e che interferiscono sempre con la narrazione. Purtroppo (o forse per fortuna) nella realtà non ho avuto nessuna rivelazione politica/esistenziale/filosofica durante i miei viaggi in terre straniere, come potrebbe accadere in un testo di fantasia, il che non significa che non mi sia successo nulla. Ho vissuto una metamorfosi lenta e complessa che cerco di spiegare sovrapponendo diverse modalità di narrazione.

*Riecheggiano, nel libro, i versi del poeta Antonio Machado per cui è camminando che prende forma il «viaggio». In «La Realidad» tale riflessione sembra accompagnarsi alla sua poetica letteraria ma anche al «camminare domandando» dell'esperienza zapatista che descrive. Condivide questa analisi?*

Sì, assolutamente. Quest'idea che ciò che conta non sia la meta ma il cammino che intraprendiamo è diventata un cliché, ma spesso è bene ricordarlo perché lo perdiamo facilmente di vista. Tendiamo a voler andare troppo veloci, a credere di sapere cosa vogliamo, e la vita si preoccupa di mostrarci che è più sorprendente di così. Questo è vero a livello individuale, nei nostri percorsi di vita, ma è vero anche come collettivi, come comunità, e gli zapatisti, come altre lotte collettive, hanno sperimentato cosa significhi veramente costruire un movimento emancipatorio che si adatti alle condizioni della realtà e che non cerchi necessariamente di dominarla, di addomesticarla affinché corrisponda all'ideale iniziale. Nel libro c'è una riflessione che si snoda dall'inizio alla fine sulla distanza che separa le idee dalla realtà, i libri dalla vita, l'astratto dal concreto, la teoria dall'esperienza, e via dicendo. È una vecchia riflessione che riprendo sia come interrogativo politico (come possiamo avvicinarci alla realtà senza i preconcetti che ereditiamo dalle nostre culture, dal nostro posto nella società, dal nostro paese di nascita? Come possiamo agire sul mondo?) che come progetto estetico. Anche nel leggere il mio libro, il viaggio si compie camminando; non sempre sappiamo dove stiamo andando, dobbiamo lasciarci guidare da un testo che sembra perderci prima di capire dove voleva portarci.

*La sua prima esperienza del Messico – dove in seguito ha vissuto a lungo –, si è compiuta soprattutto attraverso la letteratura e gli autori che ha amato. Tra questi, Antonin Artaud che durante il suo travagliato soggiorno nel paese negli anni Trenta parlò della necessità di «una rivoluzione della coscienza che ci permetterà di*

«Dobbiamo lasciarci guidare da un testo che sembra perderci prima di capire dove voleva portarci.»

*guarire la vita». Un tema di grande attualità, ma allora a cosa pensava Artaud?*

Il soggiorno di Artaud in Messico non è molto noto al di fuori della cerchia dei suoi ferventi lettori, e mi è sembrato interessante intrecciarlo con il mio viaggio perché già nel 1936, poco dopo la Rivoluzione messicana, un occidentale che non era un colono, che non si considerava tale, si recò nei remoti villaggi di montagna alla ricerca di una saggezza ancestrale che mancava nella sua cultura. Avrei potuto citare anche Castaneda, che arrivò in Messico più tardi, negli anni Sessanta e Settanta, alla ricerca di conoscenze sciamaniche. Queste letture hanno plasmato un immaginario occidentale che dice più di noi, della nostra visione degli altri popoli, che di ciò che sono realmente. Si tratta di testi che idealizzano il mondo indigeno, le culture vicine alla terra, eccetera, continuando a costruire l'immagine di un avventuriero che riprende l'immaginario coloniale sotto altre forme (un'avventura dello spirito questa volta, che sarebbe rispettosa delle tradizioni dei popoli originari, che sarebbe alla ricerca di un vero incontro spirituale – ma comunque su questo modello di ricerca iniziatica che permette di diventare «un iniziato»). Artaud fugge dal mondo occidentale, che, secondo lui, si avvia verso la rovina. La Seconda guerra mondiale è imminente, ma lui non ne sa nulla, e credo che ciò che ha in mente quando dice che l'Occidente è malato sia soprattutto il rapporto con il mondo che ha instaurato il capitalismo: un rapporto che pone l'uomo al centro dell'universo e asservisce a lui tutto il resto. In questo senso, «curare la vita» rappresenterebbe una metamorfosi totale, l'unica missione veramente valida per l'arte secondo Artaud: arte che significa magia, cioè medicina, cioè cultura intesa come l'azione di coltivare non solo la terra ma anche l'anima. È un programma che può essere descritto come delirante o utopico, ma d'altra parte, se non cerchiamo di essere migliori nel mondo, se ci conformiamo allo stato delle cose così come sono, questo equivale ad arrendersi, a lasciare che l'oscurità vinca.

*Attraverso Artaud, e quindi Le Clézio, che in Messico ha vissuto per circa un decennio traendo ispirazione dalle culture autoctone, lei riflette sul nostro approccio al mondo «indigeno» a partire dai termini con cui questo incontro è stato descritto. Il «suo» incontro come è stato?*

Cerco di rendere omaggio a Le Clézio, che ha spesso espresso nei suoi libri le contraddizioni che portiamo dentro di noi in questo mondo postcoloniale costruito sullo sfruttamento dei popoli indigeni, uno sfruttamento che ha comportato prima la violenza della guerra ma anche un'inversione di valori, facendo apparire la ricerca del dominio come una missione di civiltà. La consapevolezza di questa colpa ha accompagnato i miei viaggi in Messico, così come la domanda su cosa fare di tutto questo ora. Non possiamo più ignorare la storia coloniale, e se vogliamo decolonizzare noi stessi, cioè decolonizzare le nostre relazioni con il mondo, con gli altri, con il pianeta, dobbiamo allo stesso tempo decolonizzare le nostre menti e decostruire queste logiche mortifere. Questo significa prima di tutto agire sui nostri atti, ma anche mettere in discussione il linguaggio e ciò che trasmette fa parte di tale processo.

*Il libro muove dal progetto, condiviso con la sua amica Maga, di recarsi nella Selva Lacandona per incontrare il Subcomandante Marcos. Ciò non avverrà, ma dieci anni più tardi lei parteciperà a due incontri internazionali organizzati dalle donne zapatiste per dare voce alle violenze subite dalle donne in ogni parte del mondo. Cosa ha rappresentato per lei quell'esperienza?*

Questi incontri sono stati decisivi: rappresentano una certa metamorfosi avvenuta dentro di me nel corso degli ultimi vent'anni. Credo che questa trasformazione sarebbe avvenuta anche senza la mia

«Non possiamo più ignorare la storia coloniale.»

partecipazione a questi eventi, ma gli incontri mi hanno permesso di affrontare ciò che stava accadendo e di raccontarlo con maggiore chiarezza: siamo in molte e in molti a volerli liberare dall'oppressione patriarcale che giustifica una violenza intollerabile.

*A fare da contrappunto ai suoi viaggi in Messico ci sono le parole che Barbara, incontrata a San Cristobal, ripete a lei e a Maga: «Usted non entienden nada». Alla fine del percorso di «La Realidad» cosa ritiene di aver capito?*

Ovviamente, man mano che andiamo avanti nella vita, ci sono cose che sentiamo di comprendere meglio. Andiamo avanti e diamo un senso alle cose man mano che procediamo, come una lumaca che lascia la sua scia di bava sul terreno. Ma allo stesso tempo, il terreno si sgretola sotto i nostri piedi, il mondo si riconfigura e, ancora una volta, non comprendiamo nulla, anche se in modo diverso. Questo fa parte della condizione umana, almeno della condizione di chi osserva il mondo con onestà: andiamo avanti nell'incertezza, misurandoci anche con l'incomprensione. Ciò che sento di aver compreso meglio confrontandomi con l'esperienza di vivere insieme a persone di altre culture è che siamo contemporanei, stiamo vivendo momenti nel mondo che ci uniscono in una fragilità condivisa. Nessuno di noi sa come reagire alle catastrofi che ci minacciano, in primis la crisi climatica, la perdita di biodiversità, il collasso della vita. Eppure sappiamo che possiamo agire solo collettivamente.

«Ciò che sento di aver compreso meglio confrontandomi con l'esperienza di vivere insieme a persone di altre culture è che siamo contemporanei.»

# Esordienti/confirmati

a cura di Lavinia Bleve



Trapassava torpide onde; il sonno della notte sembrava rimasto nel mare, lui filava, con nuoto uniforme, correndo distanze calcolate sotto la superficie, nel giorno incominciato. Spuntava, respirava e subito il dorso appariva e spariva dietro il muso, brillava un guizzo di coda: il delfino andava, la lunghezza sott'acqua era uguale. Curvo emergente riappariva. Continuava, tagliava l'onda. Un grigiore lo circondava nell'aria, benché di equinozio, non ancora pienamente illuminata, e più nell'acqua dove l'onda al suo tuffo si richiudeva con riflesso per un momento verde ferro e pari appena dopo, spento, in ampio mare. Le onde successive tramando il grigio si ripetevano, davano luci ottuse e senza schiume. Il delfino proseguiva: con intermessi respiri aggiungeva un viaggio di giorni precedenti. Traversava il piano, il livello. In entrambe le forme di cammino e sotto e sopra incontrava acque che addensavano, piatti, specchiati pallidamente, gli umori del cielo; una superficie che non si increspava per mancanza di vento, anzi in incertezza ripeteva moti forse vivaci altrove e qui giunti alla dimensione lontana dentro la quale cadevano. Ne rimaneva un indugio, fuorché il delfino. Non da mare e da colori l'acqua pareva continuata ma limitata da opache rive, di sale non calpestato, inhabitate, dove foglie non erano mai apparse; allora vi si sarebbe ripetuto un tempo di miseria geologica: altri esseri e altri pesci non vi sarebbero stati. Così il delfino passava in una condizione solitaria, con tuffi remoti; rettilinea la sua corsa tendeva a una regione – puntava al sole –, intanto rigava un settore non accogliente ed era veloce, monotona, isolata. Al di là, nel sole, il mare avrebbe dovuto avere onde e calme propizie, passaggi che lo aprivano; dalla primavera all'estate lo popolavano creste e sciame e il raggio verde al tramonto, anitre, chiglie lisce, una bottiglia da giocarci col capo. Si immergeva il delfino percorreva nuovamente la misura, tuffava nel respiro e procedeva, si dirigeva in quel mare: ma qui nello stesso tempo il mare lo cingeva. L'inquietudine lo coglieva in acque estranee. Lui le tagliava e faceva cammino, le allontanava.

Leggere i racconti che compongono la raccolta *Il gabbiano azzurro* è per il lettore un viaggio senza confini che ha per protagonista il mare, e Raffaello Brignetti è maestro del raccontare l'infinito con una punteggiatura in cui persino il punto fermo allarga la frase di personaggi che non hanno nome, di barche che diventano vive e di animali che parlano e tutti agiscono con la consapevolezza di essere parte del moto di un'onda che non finisce perché si appropria di tutti i punti di vista possibili e ogni racconto raccoglie tutte le voci che diventano una storia sola.

La macchia di petrolio in «Il raggio verde» è vissuta dai pescatori di un battello – «E macchia era soltanto alla vista, ma alla consistenza era strato e spessore, internamente nero senza altre tinte, dove non penetrava la luce» – che rende la navigazione «un viaggio nuovo, ostacolato, in acque mutate, viscido» e contemporaneamente dal delfino – «Provò a respirare tentando, con la bocca, dovunque sentisse squarci salati; non distinguendo il mare, si disorientò strisciò il fianco su una cesta a galla e si immerse. Qui era l'acqua, ma l'aria in superficie; risali» – che a causa dell'inquinamento ha perso la grazia dei movimenti e «aveva addosso un aspetto di pesce di chimica e di terra e non reale se non nei giri; attraverso l'acqua andava, risaliva con balzi, unto. Cercava aria» – il lettore è innamorato del punto e virgola di Brignetti che segue il nuoto, delle virgole che lo accompagnano e del punto fermo che raccoglie tutta la mancanza di respiro del delfino finché sorpassa la nave e «vi si diresse a incontrare l'estate»: «Sbatté la coda disciogliendola da residui limacciosi; si riaveva delfino, ebbe lieve la pelle» e il sole sorto «ne uscì, o sembrò, il raggio verde, richiamo festoso o abbaglio. Il mare era ancora la stagione del caso».

In «Sempre» i confini che non esistono solo quelli del tempo e sono dettati dall'amore di un ragazzo e una ragazza che guardano il veliero dalla spiaggia e poi l'isola dalla barca e il solo indicatore di grandezza è un gabbiano che «Misurava, girava il cereo mare»:

Prima che rimanessero al buio lui volle guardarla ancora da vicino. Gli sembradi potervi dimenticare il tempo: anche il nome. Non aveva provato mai così piena la felicità di vedere e che un'altra persona potesse pure vedere e parlargli. Gli occhi, la bocca – la guardava: aveva occhi verdi e bocca rossa. Scherzò: una bandiera –; una creatura che ad un certo momento è lì e si vede e vive, risponde. Questo è il contrario dell'angoscia, pensò.

I due ragazzi assomigliano a quelli di «Meta casuale» che si chiedono «Si potrebbe vivere se non ci fosse il mare?» e solo uno conosce la risposta perché «Non si vive senza mare, tutto finisce» e «all'ultimo l'acqua del cielo finirebbe in qualche posto e quello daccapo sarebbe il mare»; come per la macchia di petrolio anche in questo racconto la distruzione è per mano umana – i due credono di aver trovato un oggetto parte di un tesoro, fantasticano su come trasportarlo, gli si avvicinano e «Nell'istante però che ebbero picchiato il primo colpo, uno schianto fulmineo, rabbioso, li squarciò; dilaniò aspramente e lontani l'uno dall'altro li seppellì nella sabbia, fra i pesci uccisi». I personaggi si scambiano i racconti, entrano ed escono dalle pagine: l'uomo e la donna sul cutter in «Il grande mare» potrebbero essere quelli letti in «Relazione di mare»: nel primo «Sono in panna a qualche miglio dall'isolotto», nel secondo l'uomo racconta il naufragio: «Alle prime raffiche, diceva, aveva preso il bordo lungo la sponda a sinistra per tornare in paese. Visto poi che i frangenti con lo scirocco lo abbattevano sulla scogliera, aveva cercato di girare per mettersi sottovento con un altro bordo; ma così, coi piovaschi e la donna inesperta di vele, e il vento a traverso, era corso da poppa a prua alla manovra del fiocco e del timone nello stesso tempo: la donna strideva impaurita, il cutter prendeva acqua e saltava o affogava nei flutti; quindi lui, correndo o muovendosi fuori equilibrio, era finito in

mare»; il faro potrebbe essere quello di «Altri equipaggi», il racconto più lungo della raccolta, in cui il maestro Brignetti cambia continuamente punto di osservazione e non ha bisogno dello stacco del paragrafo per spiegarlo al lettore che non si perde mai: tre imbarcazioni in mare cercano la luce di un faro che è al buio perché i due guardiani sono impegnati a picchiarsi – le storie si sfiorano perché a navigare è la stessa –; il piroscalo lancia per radio un richiamo perché un membro del suo equipaggio è malato e a rispondere è una nave passeggeri il cui medico di bordo detta al comandante via telegrafo i passaggi dell'operazione necessaria a salvargli la vita:

Il rasoio vibra sul collo del malato; si accosta come le dita quando si sta per toccare un filo e provare se c'è corrente. Il comandante ha palpato con l'indice della mano sinistra – secondo la guida del medico – l'apice inferiore della laringe; il medico sollecitava: «A due centimetri dalla sommità del pomo, in basso, troverete la punta della laringe; c'è un vuoto, subito dopo viene il primo anello della trachea: è il tubo che dovete aprire»;

intanto il piroscalo imbarca acqua – «il timoniere e il motorista si domandano con la medesima consapevolezza che cosa dovranno fare, ora che l'acqua è grande e il sostegno che hanno si è rivelato difettoso», i guardiani continuano a picchiarsi, il faro non si illumina e la contemporaneità delle storie si condensa in uno dei paragrafi più intensi di questo racconto:

Tre navi diverse filavano con tre diversi tipi di guida, ma tutte e tre sospinte ad arrivare, messe in fretta dalle distanze del mare. Il transatlantico, senza timoniere, si conduceva in linea retta; il piroscalo schiumeggiava verso sud con la sua massima velocità, una diecina di nodi, lasciando una scia non rigida, vaga qua e là per via di una ruota che era difficile tenere esatta, con un malato, a pochi passi, che ora mandava urla latranti e prossime esse stesse a finire. Il battello seguiva una curva lenta e insospettata: la barra era libera a poppa e il timoniere, nel vano di prua, osservava il fasciame.

Finita la lettura il lettore è contento di essersi imbattuto in questo autore e sa che non ci sono recensioni capaci di spiegare la sua scrittura; ci sono scrittori che non andrebbero mai recensiti ma letti e riletti per essere sicuri non vada persa nemmeno una virgola delle loro frasi – «C'è una storia che comincia col principio del mondo. Ebbe inizio una trama. Tralasciamo di percorrerla tutta – sarebbe impossibile –, ma prendiamone alcune maglie. Siamo perciò a questo punto: aperta parentesi» –; la scrittura di Brignetti assomiglia al tonno di cui racconta in «Rete in acqua»: il lettore le si avvicina sapendo che non può intrappolarla in nessuna definizione – può solo mettere una parentesi chiusa e guardarla proseguire libera nel tempo infinito del mare.

Infine gli uomini si erano taciuti e con l'olio lì pronto avevano guardato la tonnara. C'era uno strappo. Dell'unico tonno, impigliato per la coda, si vollero interessare tutti, e quello, fra tante mani, fuggì tornando un pesce veloce.

È per adesso, allora, che quel tonno particolare poteva avere e non ha una storia: l'avrà nel tempo. – Dicci come è stato –, gli domanderanno.

Pertanto mettiamo un segno di parentesi chiusa in una conoscenza di poco. L'intreccio prosegue.

Raffaello Brignetti, *Il gabbiano azzurro*, Einaudi

## ALTRI PARERI

«Bravissimo scrittore marinaro.»

Giorgio Caproni

«Brignetti non compone versi: tuttavia, leggendo *Il gabbiano azzurro*, si avverte l'istinto della sillabazione, la voglia di mettersi a contare gli elementi minimi di una prosa fortemente ritmata, metrica, ondulata.»

Paolo Bonari, «minima&moralia»



Sono abituata a relazionarmi a uomini tendenzialmente refrattari all'intimità emotiva che non sollevano obiezioni rispetto alla mia attitudine a muovermi nel mio habitat costituzionale. Lasciano che mi masturbi in videochiamata, senza pretendere quella tensione emotiva in più, quella vita agita che non sarei in grado di concedere, per disabitudine e – forse – paura.

L'intrattenimento virtuale è così diventato, nel tempo, un crampo incontrollabile, il mio unico codice sessuale scremato il quale rischio di rimanere monca, analfabeta, in un'irrimediabile Babele. Senza la scrittura, le immagini, i video, sono una come tante. So solo scrivere e scopare. Scrivere per scopare. Scrivere perché qualcuno si accorga che esisto.

Tutte queste perversioni, stipate nella mia testa come pendolari affaccendati su un regionale che dall'hinterland conduce al centro città, non trovano efficace espressione se non tramite un medium che mi esenti dalla vita vissuta o ne costituisca necessaria anticamera.

*La vita potenziale* racconta la storia di Lavinia che, ritenendo insuperabili le difficoltà della vita reale, ne costruisce una virtuale dove le dinamiche sessuali sono affermazioni di un corpo che vuole esistere.

Poco aggiunge alla lettura sapere che Lavinia Bianca è un personaggio creato in un blog letterario da Federica Leone – alla casa editrice evidentemente sembra un'informazione fondamentale al punto da specificare in una nota posta in conclusione che Lavinia «è un alter ego che si è fatto corpo» e che «ciò che Lavinia dice non coincide con ciò che Federica pensa»; per non fare confusione qui si dirà l'autrice, chiunque delle due sia o non sia –; poco aggiungono anche i capitoli successivi al primo che è un condensato delle pagine nelle quali l'autrice ripete, ribadisce, riprende, rpecifica le solite tre o quattro cose: l'essere cresciuta con una madre e un padre poco avvezzi all'affetto genitoriale, la sua ambizione nel lavoro – «La promozione, ai miei occhi, è molto più di una stanza accessoriata, di un job title di fronte al quale gli zii borghesotti possono scappellarsi, durante il barbecue», è «una ricompensa per aver immolato la mia giovinezza sull'altare della realizzazione, per tutte le volte in cui sono stata adulta, volitiva, performante» «e sarebbe una prova, un certificato di valore da allungare a mia madre, sbracciandomi, tirandole la manica della giacca, affinché si accorga che esisto, affinché mi voglia bene» –, la sua consapevolezza dei confini del proprio corpo – «Sì, sono grassa. Lo vede, signora, questo? È lardo. Mi spiego meglio? Sugna, signora. Lipidi. Strutto» – e del suo potere quando sceglie di concederlo a sconosciuti on line – «Volevo che il mio interlocutore, chiunque egli fosse, bramasse ogni cellula del mio corpo, scorie comprese. Mi sembrava il miglior modo per rivendicare un palcoscenico, uno spazio nel mondo che mi era stato interdetto» –, la relazione con Lorenzo – «era stata un perpetuo e instancabile avvicinarsi e prendere le distanze, una sorta di

melanconico pendolo di Newton. L'elettricità tra noi era rimasta ma si era tramutata in un gioco da adulti ai quali la vita ha insegnato a essere guardinghi» –, la masturbazione – argomento caro all'esordio che è convinto di essere rivoluzionario perché normalizza un tema che potrebbe risultare scandaloso solo al lettore che conserva la tessera di iscrizione alla Democrazia cristiana:

Non mi masturbo mai rivolgendomi i miei pensieri all'uomo con cui intrattengo una relazione. Mi suona incestuoso, depravato. Dunque, mi stendo a cosce aperte sul matrimoniale, anelando il mio dildo in silicone da ventidue centimetri ("La testa realistica, l'asta venosa e le palle rugose ti riempiranno proprio come farebbe un maschio!" recitava l'inserzione on line), e vuoto la mente. Di Solito, prima del dildo elefantino, utilizzo un rabbit vibrante e autoriscaldante con succhia clitoride incorporato, per predisporli a una migliore lubrificazione.

L'esordio arranca con un colloquiale che l'autrice vuole far passare come sfacciato e invece è terribilmente povero – il lettore avverte tutta la fatica di questo tentativo – e che si perde mentre racconta di Vittorio che ruba immagini sessuali on line e minaccia di divulgarle – «Sono curioso della fine che farai, dei tuoi incarichi di responsabilità, di cosa penseranno i tuoi superiori, se affidare questioni strategiche nelle mani di una troia disturbata gli sembrerà ancora una buona idea, del modo in cui ti guarderanno i colleghi, da questo momento in poi. Mi piacerebbe anche vedere come la prenderà il tuo "prezioso" compagno. Quanto ti conosce? Buona fortuna, Lavinia, ti servirà» –, dell'amore per il ritrovato Lorenzo che «lascia affiorare in me un nucleo di tenerezza, ben protetto da un viscoso mantello di scetticismo. Mi commuove il modo in cui sembra disposto a perdonare le mie inefficienze», di una probabile gravidanza che la protagonista confida come fa con ogni suo patema a dottor Freud e Mr Roth:

Ho un ritardo di sette giorni, Mr Roth. Il mio ciclo è sempre stato regolare e il malessere diffuso che avverto da un po' mi fa pensare che potrei essere incinta. Com'è potuto accadere?

*Di norma accade in un modo soltanto.*

Prima che me lo domandi: sì, ho fatto sesso non protetto. Ho chiesto a Lorenzo di scoparmi a pelle. Non l'avevo mai fatto prima e avevo voglia di sentirmi vulnerabile. Di perdere il controllo, capisce? Di mollare le redini, per una volta. Cosa c'è di più eccitante della possibilità di essere fecondata, contro ogni previsione? La gravidanza come castigo per il sesso praticato a scopi ricreativi.

*Rimanere incinta come atto testimoniale di una certa ribellione al cattolicesimo. Non saprei, Lavinia, mi suona un tantino ideologico. Quando ti masturbi pensi alla globalizzazione?*

Questi dialoghi sono sempre forzati – la seconda di copertina spergiura che «Roth e Freud sono i numi tutelari che sorreggono la narrazione» – e il lettore ottimista valuta l'ipotesi che servano a tenere divise la vita reale da quella potenziale ma l'autrice caparbia insiste nel ribadire la separazione così tante volte – «Ho un disperato bisogno di virtualità», «Ancora una volta il mondo potenziale sa essere casa, quando fuori piove», «Di tanto in tanto si verificano queste eccedenze, questi smottamenti tra vita agita e vita potenziale, e forse sarebbe stato opportuno avere la prontezza di arginarli», «La virtualità ti impedisce di morire, le due dimensioni, il profilo che hai abitato, la tua casa potenziale, ti sopravvivono», «Sa cosa, Mr Roth? Io non temo i loro giudizi. Non mi sento inappropriata. Penso che sia mio inalienabile diritto incamerare tanti cazzi quanti ne desidero, in due o tre dimensioni», «Una notifica segnala un messaggio sulla chat del

social che adopero da anni per assicurarmi una finestra con vista sul mio mondo potenziale», «Quando l'uomo con cui ho praticato del sano sesso virtuale si materializza accanto a me, sul divano, in tre dimensioni, mentre il televisore a volume basso proietta il suo alone giallastro, provo un senso di dispercezione», «Il confine tra reale e virtuale nel nostro caso è comprensibilmente sdruccevole» – che il lettore arriva alle ultime pagine talmente stanco che nemmeno si accorge di quello che è successo ma ha chiaro che la vita potenziale di certi esordi sarebbe bene non diventasse reale.

Lavinia Bianca, *La vita potenziale*, Gramma Feltrinelli

### ALTRI PARERI

«Un romanzo che entra nel vivo di relazioni sessuali mediate da internet: antropologia contemporanea con radici arcaiche.»

Carmen Pellegrino, «la Lettura»

«Lavinia Bianca sa scrivere [...]. Si sente soprattutto la presenza di Roth – per la costruzione della voce autobiografica e l'esibizionismo sessuale e nevrotico – e di Houellebecq – per il rapporto tra individuo e società, e per le scene impiegate.»

Gianluigi Simonetti, «tuttolibri»



Aveva tirato giù la valigia enorme, l'unica che possedeva, ed era così grande perché i suoi unici viaggi la riportavano sempre nello stesso posto, per tre settimane dai suoi genitori, più o meno ogni quattro anni. Una volta aperta ai suoi piedi, si era guardata intorno, incerta se potesse contenere oltre metà della sua vita. Non sembrava così grande in fin dei conti, ma quell'ingombro di plastica riciclata, eco-sostenibile e antiurto aveva la risposta ai paroloni di sua figlia: migrazione a breve termine o a lungo termine, migrazione volontaria o familiare, migrazione stagionale o vitalizia. Quella valigia sapeva quel che gli altri non sanno, che alla fine si torna sempre a reclamare il proprio pezzo di terra. A che serve altrimenti morire così come si è nati, senza un fine e senza un posto? Si torna per accertarsi che nelle piante, nelle creature, nella gente sia rimasto qualcosa di tuo, una traccia che dimostri che si è esistiti anche quando, altrove, si è stati indaffarati a non esserlo.

Dopo aver disturbato Pavese di «Un paese ci vuole» per l'esergo di *Acqua sporca* e averlo malamente mutuato nella conclusione del primo capitolo per spiegare al lettore distratto l'argomento che si appresta a narrare, Nadeesha Uyangoda dà parola alle donne di una famiglia che raccontano i loro passato e presente in Italia e in Sri Lanka, in bilico tra un paese che non le ha viste nascere e in cui vivono e uno che le imprigiona infliggendo a chi è rimasto povertà e fatica.

Procedendo nella lettura dei capitoli – ognuno è dedicato a una delle donne – il lettore ascolta Neela, che «in Italia aveva un lavoro, una figlia, una casa – in quest'ordine, ma senza che nessuna delle tre cose le appartenesse davvero» e che decide di tornare a vivere in Sri Lanka dopo trent'anni di badante e titolare

di un centro estetico in Italia – «Ora, sentiva che a scegliere il ritorno era il suo corpo affaticato che si muoveva per istinto, che la guidava, se non a casa, al porto, come fanno le vecchie navi di certi marinai» –; Ayesha, figlia di Neela, artista cresciuta nel milanese e incapace di rispondere alla domanda della sua agente «E allora perché tutta la vostra arte, di cui io mi occupo, ha a che fare con l'altrove?» – «Solo che... Non guarirete mai, capito? A continuare a ficcarvi le dita nelle ferite aperte. A tastarvi la carne viva» –; Himali e Pavitra, le due sorelle di Neela – la prima con un passato di attivismo politico poi spentosi perché «la guerra – trent'anni di guerra – non anestetizza solo sé stessa, i corpi mutilati, l'odore di morte e la terra spanciata dalle mine: anestetizza l'esistenza» «e se una bomba scoppiava in un mercato, si lavavano via i resti dei cadaveri con la polpa della frutta, e il giorno dopo le bancarelle tornavano a vendere la stessa merce del giorno prima. Era la vita, o la morte. Certamente era la guerra»; la seconda «aveva passato tutta la vita con la costante sensazione che ci fosse qualcos'altro da fare, e un sogno migliore a cui aspirare. La sua esistenza era stata semplice, ordinaria, insignificante; peggio, era stata intonsa».

L'esordio al romanzo di Uyangoda contiene spunti interessanti di riflessione ma l'autrice non riesce a svilupparli e la sua scrittura resta acqua di superficie impantanata in una lunga e studiata lista di frasine a effetto che rovinano ogni suo tentativo di raccontare – «la loro madre faceva ancora la sarta non per ingannare la vecchiaia e nemmeno il tempo, piuttosto per rammendare la sfortuna», «nessuna toppa è in grado di salvarti da un destino avverso quando si nasce sotto una cattiva stella», «Himali sapeva che c'erano parole per descrivere Neela, il cui marito era morto, e per descrivere Pavitra, che aveva lasciato il proprio, ma non ne aveva trovata una che spiegasse il purgatorio in cui viveva lei», «Non esisteva ancora una tecnologia che potesse impedire alla lontananza geografica di tramutarsi in una distanza emotiva: la latitudine occlude le arterie più del colesterolo», «Non stava ritornando a nessuna casa, la terra se la stava semplicemente riprendendo», «Le sembrava però che la propria vita fosse stata cucita con il filo sbagliato»,

Prima della cittadinanza (arrivata dopo quindici anni trascorsi in Italia, a quattro dalla domanda, con l'intervento di un avvocato e una fattura da un migliaio di euro), al tempo delle code fuori dalla questura per rinnovare o aggiornare il permesso di soggiorno, le aveva costantemente accompagnate la paura di non avere i documenti in regola alla frontiera, di poter essere espulse dall'Italia da un giorno all'altro, di non riuscire a rientrare un giorno. Forse anche per quello non erano mai andate da nessuna parte. Il viaggio, più che un moto a luogo, era un moto d'ansia.

Il lettore avrebbe voluto dall'autrice acqua più nitida quando racconta la «mercificazione della razzializzazione» – «Quel che gallerie, curatori e riviste volevano non era tanto aprire le porte a opportunità e risorse a cui gli artisti marginalizzati non avrebbero mai avuto accesso, quanto sfruttare la portata culturale che si aspettavano da loro, per renderla merce» –, l'aborto e le donne in Sri Lanka – «bandite dall'istruzione, hanno condiviso la conoscenza, hanno imparato a prendersi cura, sempre alla graticola dell'accusa di negromanzia. La Storia le ha marchiate a volte sagge, a volte streghe, spesso ciarlatane. Là, la volontà di interrompere una gravidanza veniva espressa a voce bassa, negli angoli delle stanze, e veniva praticata in modi dolorosissimi» –, la religione – «Gli srilankesi hanno due religioni: una per lo spirito e una per il corpo, e se la prima è per l'aldilà, la seconda è per questo mondo. All'occorrenza, può capitare che si rivolgano agli dèi di altri popoli, giusto per non rischiare di lasciare nulla al caso» –, la professione di badante in Italia – «Gli italiani non avevano idea di cosa significasse prendersi cura del corpo di una donna anziana, quando eri assunta per svolgere quel lavoro non in virtù di una qualifica e nemmeno di una

qualche sorta di chiamata, ma per il semplice fatto che fosse un lavoro degradante e usurante, che nessun bianco era disposto a fare anche quando non c'erano alternative», «eppure a Neela non era sfuggito per un solo istante che non svolgeva quelle mansioni per rispondere alla più basilare funzione umana di cura e affetto, piuttosto, lo faceva per lavoro. Ayesha non sapeva che la mortificazione della dignità è un linguaggio universale, e che Neela l'aveva imparato con l'italiano» –, la voce di Ayesha – la sola che Uyangoda privilegia con la prima persona singolare che avrebbe potuto spiegare dall'interno la condizione di una bambina che non ha scelto di emigrare e che invece è sempre soffocata dalla scontatezza dell'emotività commissionata: «Nulla di tutto quello serviva a qualcosa, perché quando sul volo di ritorno verso Milano dal mio posto lato finestrino guardavo le luci di Colombo che morivano nel buio tamarindo del resto dell'isola, qualcosa dentro di me si frammentava – e scivolavo in altre vite possibili, mi perdevo tra le radici che concimavo con l'immaginazione, per sopportare il presente mi rifugiavo nelle pieghe della mia nostalgia che assomigliavano sempre più a piaghe da decubito» –, la lingua come identità derubata dal colonialismo – «la parola *kasada* derivava da *kasados*, come erano conosciuti i soldati portoghesi sposati: «Abbiamo lasciato che colonizzassero persino la nostra lingua» – e come tentativo di appropriazione da parte di chi con quella non è nato:

– M'inventerò qualcosa... che credi, mi sono sempre inventata qualcosa, io, – il tono di mia madre era altezzoso. – Non sono capace di stare con le mani in mano, io.

Avevo alzato gli occhi al cielo a quel modo di dire, che faceva parte di un repertorio che, non si sapeva come, aveva archiviato e riadattato nella sua grammatica, insieme a «pettinare le bambole», «avere tempo per grattarsela», «girarsi i pollici». Inutile informarla che alcuni di quei detti erano fuori luogo, fuori tempo, avrebbe potuto solo replicare: «Non ti preoccupare che so parlare due lingue, io» – bene, nessuna delle due.

A lettura conclusa il lettore guarda le promesse della quarta di copertina – «un'esperienza letteraria precisa, fresca, pienamente consapevole dei suoi mezzi», «una lingua letteraria ricchissima» – ed è dispiaciuto perché non sono state mantenute nel libro soprattutto a causa dell'eccessivo interesse dell'autrice verso i suoi probabili lettori – coinvolgerli, tenerli presente sempre e in loro nome impoverire la frase anziché caricarla per dire oltre, pensare ogni virgola per aggiungere sensibilità anziché conferire ritmo –; gli autori dovrebbero dimenticarsi dei lettori quando scrivono e tenere presente un consiglio pratico suggerito da qualcuno in una vecchia prefazione del 2012 a una raccolta di racconti di autori emergenti:

Gli ultimi, necessari consigli li prendiamo in prestito da Danilo Kiš: «Non ti associare con nessuno: lo scrittore è solo; non scrivere per il "lettore medio": tutti i lettori sono medi; non scrivere per l'élite, l'élite non esiste, l'élite sei tu».

Nadeesha Uyangoda, *Acqua sporca*, Einaudi Stile Libero

## ALTRI PARERI

«I riferimenti letterari (tra gli altri, Zadie Smith e Chimamanda Ngozi Adichie per il tema dell'integrazione, il premio Nobel Annie Ernaux per il tradimento delle origini) sgorgano in una voce originale per

lo sguardo senza sconti ma attraversato da una pietas sorvegliata e per una prosa nitida, a tratti chirurgica, che si colora di poesia quando racconta usi e tradizioni srilankesi.»

Marzia Fontana, «la Lettura»

«Tra Milano e Colombo la storia di quattro donne, tra modernità e spiritualità antica, che grazie a una scrittura acuminata e ricca apre uno squarcio sui rancori, la fatica, la rabbia e i rapporti di classe che inquietano la vita in questo e nell'altro mondo.»

Maria Grazia Ligato, «Io Donna»

# Giusto qualche parola

a cura della redazione

L'affollato ristorante nel distretto finanziario di New York è il primo palcoscenico: una donna – un'attrice – entra e raggiunge un ragazzo a un tavolo in fondo alla sala. «Credo che lei potrebbe essere mia madre» dice lui. «Il ragazzo era chiaramente preda di una grossa illusione oppure era un imbroglione, o una o l'altra cosa» pensa lei.

L'appartamento dell'attrice e di suo marito è il secondo palcoscenico, pronto ad accogliere il ragazzo, il figlio. «Presto sviluppiamo una routine, un modo di vivere di nuovo insieme. Una nuova costellazione fatta di vecchie parti.» A poco a poco però lui invade gli spazi, e gli oggetti della casa perdono consistenza, si rivelano fasulli, suppellettili di scena, le pareti si assottigliano, diventano traballanti. «Tu non sei mio figlio» dice lei, e lui scoppia a ridere: «Come potrei esserlo? Ma ti sei vista?» Cos'è una famiglia, se non una fantasia, una recita, «un'illusione condivisa, una mutua costruzione»?

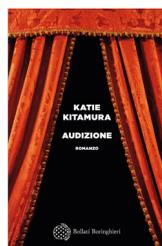
Ma a cosa stiamo assistendo noi?

Katie Kitamura

*Audizione*

Bollati Boringhieri

traduzione di Costanza Prinetti



Per Brendel, grande pianista, noto per il rigore e per il senso di responsabilità nei confronti del compositore e del brano che eseguiva, il pianoforte è un «mobile dai denti bianchi e neri», un «luogo di metamorfosi», l'unico strumento in grado di evocare «il canto della voce umana, il timbro di altri strumenti, l'orchestra, l'arcobaleno o l'armonia delle sfere». Per Brendel lo studio della musica deve fluire nel corpo, fino a comprendere «quanta tecnica pretenda da noi»; bisogna «abbandonarsi a un processo di appropriazione che dura tutta la vita, un'appropriazione reciproca che può giungere al punto in cui è il pezzo a suonare l'esecutore». «Forma e carattere (sentimento, psicologia, atmosfera, «espressione», «affetti», eccetera) sono gemelli eterozigoti. [...] È relativamente semplice analizzare una composizione muovendo dal testo, ma è più difficile sentire la forma, e ancora più difficile penetrare la psicologia di un'opera». Interpretare è come fare teatro – mettersi in scena. Stranianti i disegni di Gottfried Wiegand.

Alfred Brendel

*Abbecedario di un pianista*

Adelphi

traduzione di Clelia Parvopassu

