

retabloid



aprile 2026

Il racconto · Patrick Holloway · *La luce che cambia*

La poesia · Philip Schultz · *Finali lieti*

L'anteprima · Molly Aitken · *Bright I Burn*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
aprile 2026

«Penso che fare la guerra sia insito nell'essere umano.»
Svetlana Aleksievič

Il copyright del racconto, della poesia, degli articoli
e delle foto appartiene agli autori.

La luce che cambia di Patrick Holloway è uscito su
«The London Magazine» il 25 gennaio 2023 col titolo
The Changing Light. L'illustrazione del racconto è
di Matilde Bruni.

La poesia *Finali lieti* di Philip Schultz è stata pubblicata
col titolo *Happy Endings* nella raccolta *Enormous Morning*,
Norton & Company, 2026. La traduzione è di Paola Splendore.

Il brano di p. 52 è tratto dal romanzo *Bright I Burn*
di Molly Aitken, in libreria il 4 maggio per Controversi
Edizioni. La traduzione è di Teresa Gallicchio.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

Leggiamo le vostre proposte: racconti, reportage, poesie, pièce.
Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.
Regolamento su oblique.it.
Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.
redazione@oblique.it

Il racconto

Patrick Holloway, *La luce che cambia* 5

La poesia

Philip Schultz, *Finali lieti* 12

Gli articoli

Copiate, gente. Storia di plagi in opere, parole e tanta musica
Paolo Valentino, «Il Foglio», 4 aprile 2026 13

Come un Borges sotto anfetamina
Cristina Taglietti, «la Lettura», 5 aprile 2026 19

Mathias Énard fra i fantasmi
Tommaso Pincio, «Alias», 5 aprile 2026 22

Non chiamatela «la signora del giallo»
Flavia Vadrucci, vertiginecrime.substack.com, 7 aprile 2026 24

Storia di un'amicizia: Cavazzoni su Celati
Alberto Ravasio, «Limina», 8 aprile 2026 27

«La letteratura è la mia religione.»
Antonio Monda, «Il Foglio», 13 aprile 2026 30

Libri da mangiare
Adelaide Barigozzi, «Elle», 16 aprile 2026 34

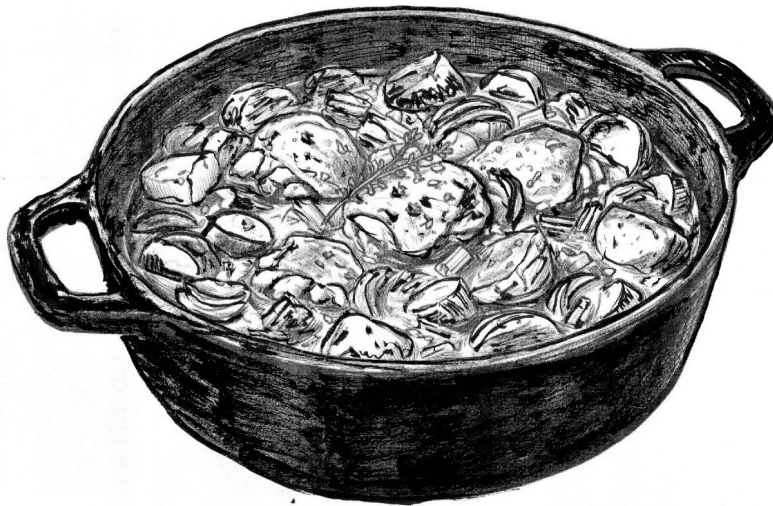
# <i>Bolloré caccia il capo di Grasset. Gli autori e gli editori in rivolta</i> Stefano Montefiori, «Corriere della Sera», 18 aprile 2026	37
# <i>Romano Luperini: l'eredità di un maestro</i> Emanuele Zinato, «Jacobin Italia», 18 aprile 2026	39
# <i>Jonathan Galassi, fra un titolo e la sua fama c'è la passione dell'editor</i> Francesca Borrelli, «Alias», 19 aprile 2026	42
# <i>In quei mattatoi l'eterna Treblinka degli animali</i> Marco Bracconi, «il venerdì», 24 aprile 2026	47
# <i>Aleksievič: «Così il fantasma di Černobyl' pesa sul futuro».</i> Rosalba Castelletti, «la Repubblica», 26 aprile 2026	49
L'anteprima Molly Aitken, <i>Bright I Burn</i>	52
Esordiaro/confermario a cura di Lavinia Bleve	58
Giusto qualche parola a cura di Oblique Studio	63
Dedicamenta e disgraziamenti	65

Patrick Holloway

La luce che cambia

traduzione di Sara Brunacci

illustrazioni di Matilde Bruni



Sei alla finestra della cucina, stai sbucciando le patate. È difficile curvare il coltello nei punti più spigolosi; le cavità piene di terra che raschi via. Com'erano veloci le mani di tua madre. La testa tesa, gridava qualcosa, di fare piano o abbassare il fuoco, e intanto muoveva svelte le mani, con l'abilità di una pianista, mentre le patate finivano con un tonfo in un secchio.

Senti scricchiolare le assi del pavimento e passi pesanti sulle scale. Non ti giri quando la porta si apre.

«Che fai?» chiede David, la voce ancora rauca dal sonno.

«Patate.»

«Gesù, non dirmi che stai cucinando.»

«Pensavo di fare l'arrosto.»

«Hai mai fatto un arrosto in vita tua?»

«No, ovviamente.»

«Beh, allora ci sarà da ridere.»

Ti giri, le mani smettono di muoversi. David sta scorrendo la posta di vostra madre. È cambiato da quando l'hai visto l'ultima volta – la barba è folta e scura, i capelli rasati, e le magliette adesso gli stanno aderenti, i bicipiti sporgono dal tessuto. Ti rigiri e torni all'attacco con le patate. David si alza e cominciate a muoverti uno intorno all'altro in silenzio. Lui accende il bollitore, prepara due tazze di tè Barry's. Tu butti le patate nell'acqua bollente, aggiungi il sale, poi vai alla credenza, prendi i digestive al cioccolato e ti siedi al tavolo con lui.

Tieni il biscotto nel tè giusto il tempo perché si appesantisca e te lo porti alla bocca velocemente. David fa lo stesso ma aspetta troppo, e quando apre la bocca il biscotto si sgretola e cade, spargendo pezzi di cioccolato; schizzi di tè sul tavolo. Tu ridi un po' e lui alza gli occhi al cielo. Ricordi che lo faceva ogni volta che vostra madre se ne usciva con affermazioni esagerate, vi scambiavate sorrisetti cercando di non ridere. A guardarlo adesso, è strano ripensare all'affetto che c'è stato tra voi tutti questi anni, così intenso e incrollabile per parecchio tempo e poi, come la luce ora che è inverno, affievolito e più sfuggente. Ti rendi conto che oggi è il solstizio.

«È il giorno più corto dell'anno, oggi» dici.

«E si sente, cazzo.»

«Non so, a me questi giorni sembrano infiniti.»

L'acqua che bolle trabocca e sibila sulla fiamma del fornello. Ti alzi di scatto dalla sedia, vai lì e sposti la pentola di lato. Abbassi il fuoco e rimetti la pentola sul fornello. Prendi una teglia dal forno preriscaldato, aggiungi l'olio vegetale e la rimetti a posto.

«Vedo che te la cavi» dice David dal tavolo, guardandoti.

«Volevo fare una cosa carina, tutto qua.»

Lui sorride, timidamente. Ti risiedi, mangi un altro biscotto e bevi il resto del tè.

«Ti ricordi che mamma a un certo punto aveva cominciato a comprare quel tè in bustina del Lidl?» chiedi.

«Che porcheria.»

Ricordi quando sedevi a questo tavolo con tua madre, col morale a terra. Avrai avuto quattordici anni, eri ancora impacciato, ancora in divenire, incerto sulle parole che ti riempivano la bocca. Seduti lì insieme, bevevi il tè e mangiavi i rocky road che preparava lei. Tua madre sapeva ascoltare, sapeva quando parlare. Com'erano

belle le parole quando uscivano dalla sua bocca, avevano tutto un altro ritmo, e come riusciva a rendere la voce così sottile, così delicata, che sembrava fischiassero. Quando eri molto più piccolo guardavi il soffitto e immaginavi le parole danzare lassù, danzare al suono delle altre parole. Non devi per forza sapere chi sei, aveva detto, non devi avere tutte le risposte, e quando le avrai non dovrai avere paura. La sua mano sulla tua, il suo dito che seguiva il profilo delle tue dita.

«Allora,» dice David «starai soffrendo il freddo».

«Si gela.»

«Faceva caldo quando sei partito?»

«Trenta e passa.»

«Per carità, meglio il freddo tutta la vita.»

«Dovresti venire a trovarmi, magari cambi idea.»

Fa una risatina.

«Come va l'università?» domandi.

«Una rottura di palle.»

«Le lezioni?»

«Tutto quanto. Era meglio se andavo a Dublino.»

«Cork non è malaccio.»

«Davvero? Allora perché te ne sei scappato subito?»

Ti rialzi, togli la pentola dal fuoco e scoli le patate. Il vapore appanna la finestra, e il mondo esterno diventa una macchia indistinta. Prendi la teglia dal forno e con il cucchiaio metti le patate nell'olio sfrigolante. Tiri fuori il pollo dal frigo – il fatto che è morto ti dà la nausea. È incredibile quanto cambino le cose quando muoiono, quasi assurdo. Lo posi sull'isola. Prendi le cipolle e stacchi via le bucce. Le tagli a metà e poi a fette. Ti cominciano a lacrimare gli occhi. David si alza e si mette a rovistare nei cassetti finché non trova i fiammiferi. Ne accende uno e te lo sventola davanti. Scoppiate entrambi a ridere, e per un attimo è come se nulla fosse cambiato.

«Faceva sempre così,» dice David accanto a te mentre con un coltello si accanisce su una cipolla «sventolava i fiammiferi come una matta».

«A dire la verità, secondo me funziona.»

Lo guardi e i tuoi occhi hanno smesso di lacrimare, se per il fumo del fiammifero o il ricordo di tua madre non lo sai. Insieme finite di tagliare le cipolle.

«Sai quello che fai, a quanto pare.»

«Ho passato la mattinata a leggere su internet» ridi.

Tagli un limone in due e forzi entrambe le metà nell'incavo del pollo.

«Piano!» dice David, ma quando lo guardi non sta ridendo.

«Pazzesco come l'ha ridotta la morte» dice allontanandosi da te e sedendosi al tavolo.

«Già,» dici «ho pensato che fosse perché non la vedevo da tanto, che fosse cambiata mentre non c'ero».

«No, quella che hai visto non era lei.»

Prendi due rametti di timo e li infili dentro. L'ultima volta che avete parlato lei era di fretta, doveva andare in centro.

«Non voglio beccarmi la ressa» aveva detto «e devo ancora comprarti il regalo».

«Non farti problemi per me.»

«Ma quali problemi! L'ho già scelto, secondo me ti piacerà tantissimo. Ancora non ci credo che torni a casa, l'anno scorso non sembrava Natale senza di te.»

«Non vedo l'ora.»

«Io sono su di giri! Ovviamente lo sa tutto il paese. Continuano a chiedermi se hai la ragazza. Santo cielo, ma perché non dici la verità e basta! A David l'hai detto?»

«No, mamma, non è così facile.»

«Beh, a me l'hai detto, e cos'è cambiato? Un bel niente!»

«Non lo so, mamma, con te è diverso. Ma lascia stare, ci penserò io, ok? E a tutti gli altri puoi dire che non sono affari loro.»

«Avanti, non lo fanno mica con cattiveria. Meglio che vada adesso, ci vediamo fra una settimana! Ti voglio bene.»

«Anch'io!»

Inforni il pollo.

«Ti va un bicchierino?» chiede David.

Guardi il grande orologio tondo appeso sopra la porta, ma è da quando sei arrivato che ti dice l'ora sbagliata.

«E va bene» dici.

Torna nella stanza con due tumbler e una bottiglia di Jameson.

«Whiskey?» chiedi guardando di nuovo l'orologio rotto.

«Sì.»

Lui va al freezer, tira fuori il ghiaccio e lo sbatte sul bancone. Senti i cubetti tintinnare nei bicchieri. Tiri fuori le patate e le scuoti un po'.

«Guarda che quelle vanno dopo.»

«Sto facendo una precottura.»

«Che finezze» dice, mentre le rimetti in forno e vai a sederti al tavolo con lui.

«Ricordami di tirarle fuori a e cinque, e non fidarti di quell'orologio!»

«A e cinque, ok.»

Fate cincin e il whiskey brucia.

«Più tardi vuole passare zia Marie» dici.

«Deve proprio?»

«Immagino di no.»

«È una vecchia stronza acida, o sbaglio?»

«Diciamo che non è la mia preferita.»

«Con mamma è sempre stata una stronza.»

Ricordi vostra madre che piangeva perché non era stata invitata al matrimonio della nipote mentre tu e David sì. Il motivo però non lo ricordi. Il suo silenzio era durato giorni. Quando entravi in camera sua lei si voltava dall'altra parte e si tamponava gli occhi con il lembo della manica.

«Sì, in effetti. Le dirò che abbiamo da fare.»

«Bene.»

L'odore di whiskey ti ricorda il gelato. Chiudi gli occhi e ti chiedi perché, e poi ti torna in mente non l'immagine, solo una sensazione, un ricordo sbiadito di te e David che mangiate il gelato al cioccolato, lui dal cono e tu dalla vaschetta, con vostra madre in poltrona che beve un whiskey con tanto ghiaccio.

«Ti ricordi che mi dicevi che i coni gelato erano velenosi?»

«Solo perché così me li davi.»

«Già.»

«Ma poi hai cominciato a prenderti le vaschette e mi hai fregato.»

Ridi e pensi a tutte le cose di cui dovrete parlare. Tutte le cose per cui avreste bisogno dell'aiuto di vostra madre. È stato così nell'ultima settimana, ogni volta che dovevi prendere una decisione pensavi chiedo a mamma, ma poi ti ricordavi che era proprio la sua bara che dovevi scegliere, che la lettura dei salmi era per lei, l'organizzazione del rinfresco, l'inserzione sul giornale locale, il pagamento per il lotto al cimitero, tutto era per lei.

L'odore del pollo rende difficile credere che sia morta. Perché era il suo, quello era l'odore delle domeniche, era l'odore dei vecchi successi trasmessi su 96Fm, l'odore dei suoi capelli legati stretti in uno chignon, il suo canticchiare, l'acciottolio delle pentole e il chiudersi delle ante, e l'avambraccio col quale si asciugava il viso, e la sua voce, apri la porta, ti spiace, è un forno qui dentro. Ti giri e quell'assenza è sufficiente a farti crollare.

«Tutto bene?» chiede David.

«Vorrei essere tornato più spesso.»

«E perché non l'hai fatto?»

«Avevo paura, credo.»

«Paura? E di cosa, dell'aereo?»

Ti volti e lo guardi. Sta sorridendo, ma sembra più che pianga. Ti versi altro Jameson e lo mandi giù in un sorso solo.

«Vacci piano» dice, ma prende la bottiglia e se ne versa anche per sé.

«Forse, ero soltanto... Non lo so.»

Lui non dice nulla. Ripensi a tutte le volte che avete litigato, agli oggetti lanciati, al veleno sputato. Ai silenzi che hai alimentato per paura di parlare, di tradirti con un'incrinatura della voce. Sembra perso, adesso, lì seduto al tavolo. Ti senti egoista e ti chiedi quali ombre si allungano dentro di lui. Dà un'occhiata al telefono.

«Meglio se controlli le patate. E il sugo, non userai mica quella robaccia in polvere, mamma si rivolterebbe...»

Tiri fuori le patate, le scuoti un po' e le posi sull'isola.

«Quand'è che torni a Cork?» domandi mentre ti risiedi.

«Beh, in teoria sarei in ferie fino al quattro, ma forse resto qualche giorno in più. Tu hai già preso il volo di ritorno?»

«Sì, ma è a fine gennaio.»

«Ah, ottimo. Mi sa che avremo un sacco da fare.»

«Mi sa di sì.»

«Hai parlato con John? Mi ha assillato col testamento e tutto il resto.»

«Sì, gli ho detto che ci saremmo risentiti a inizio anno.»

«Che cazzo di Natale.»

David si alza, schiaffa altro ghiaccio in una ciotola e lo porta al tavolo.

«Allora, cos'è successo con Claire?» domandi. «Ho notato che non è scesa.»

«Sì, ci siamo presi una pausa da un mesetto. Voleva venire ma le ho detto che non ce n'era bisogno.»

«Cos'è successo?»

«Non lo so e, anche se lo sapessi, non so se vorrei sistemare le cose.»

«Ci sta.»

«E tu? Qualche australiana da presentarci?»

«Macché.»

Senti il familiare groppo che ti vortica dentro; hai un nodo alla gola. Ti rialzi per dare un'occhiata al pollo. Vorresti che ci fossero stati dei segnali, crescendo. Che fosse stato evidente. Che non fossi stato uno dei ragazzi della squadra di basket. Che qualcuno lo avesse capito, così avresti potuto ammetterlo una volta per tutte. Tutte quelle feste a scuola, tutte quelle ragazze che baciavi e poi respingevi. La paura, il panico del giorno dopo, quando gli amici ti chiedevano i dettagli piccanti che non avevi. Ovviamente le ragazze spettegolavano, quindi non c'era voluto molto prima che i ragazzi iniziassero a fare battutine, finché non si era arrivati al punto che non avevi potuto rimandare oltre. Ricordi di esserti sentito in colpa per lei, perché mentre facevi del tuo meglio per scopartela pensavi ai ragazzi della tua classe che si scopavano le altre.

Stai per parlare quando ti guarda dritto negli occhi e pensi che lo sa già, pensi che sta per dire qualcosa, che sta per liberarti dal peso di pronunciare quelle parole.

«Non li fai i cazzo di Yorkshire pudding?»

Ti scappa una risata. Tuo malgrado. Ma ti schiarisce la gola e alla fine ti risiedi accanto a lui.

«Sono gay, lo sapevi?»

Lui abbassa lo sguardo sul suo whiskey.

«Diciamo che lo immaginavo.»

«Davvero?»

«Beh, insomma, la discrezione non era il forte di mamma. Cioè, non è che me l'ha proprio detto, ma è come se l'avesse fatto.»

«Ok, ok. Cazzo, sarebbe stato tutto più semplice se me l'avessi fatto capire.»

«Beh, non volevo essere io a dirlo. Sai com'è, ho cercato su Google e c'è scritto che è importante che sia tu a dirlo.»

«Hai cercato su Google?»

«Eh sì» dice, guardandoti con una mezza risata.

Sorridi.

«Beh» dici tu.

«Beh,» dice lui «a mamma».

Brindate di nuovo. Ti alzi e vai alla finestra. Fuori l'inverno è selvaggio e implacabile. Avevi dimenticato la lunghezza delle dita di dicembre; gli anelli che indossa. La brevità delle giornate, la luce impercettibile tra le sfumature grigie del tuo passato. Ma le giornate ora si allungheranno. La luce si distenderà, spingendosi sempre più lontano, facendosi sempre più sottile. Senti come se ci fosse più spazio dentro di te, che ora può entrare più aria. L'odore del pollo si fa denso nella stanza. Chiudi gli occhi e per un attimo ti illudi perfino che lei sia ancora lì, poi espi lentamente.

Patrick Holloway ha esordito in narrativa nel 2025 col romanzo *The Language of Remembering*. Ha pubblicato racconti su riviste e quotidiani, tra cui «The Stinging Fly», «The London Magazine», «The Moth», «The Irish Times», «The Irish Independent». Ha studiato scrittura creativa presso l'Università di Glasgow e poi a Porto Alegre, in Brasile. Vive a Cork dove, oltre a scrivere, lavora come editor della rivista letteraria «The Four Faced Liar». Ha vinto il Bath Short Story Award, il Molly Keane Creative Writing Prize, il Flash 500 Prize e l'Allingham Fiction Contest.

Sara Brunacci è nata a Roma nel 1992. Dopo un percorso di vita tra Italia, Stati Uniti e Germania si è laureata in Mediazione linguistica all'Università di Padova e ha frequentato il corso di traduzione letteraria dall'inglese di Oblique Studio. Oggi è laureanda magistrale in English Studies e si occupa principalmente di letteratura contemporanea ed ecocritica.

Philip Schultz

Finali lieti

traduzione di Paola Splendore

Di recente io e mia moglie ci stavamo godendo
un film su un matrimonio felice
quando all'improvviso tutto è degenerato in un piagnisteo
di lamentele, e poi in un romanzo urlato
a me piaceva la promessa di felicità
prima che all'improvviso si allontanasse
da ogni parvenza di realtà.

Sì, la realtà è difficile, e spesso,
come noi, è stanca e vuole solo
essere lasciata in pace. I finali lieti
sono di rado realistici dopo tutto,
devono impegnarsi per rendersi accettabili
e credibili, e spesso, proprio come noi,
sono prigionieri di dubbi e
presentimenti. Non chiedo l'estasi,
solo qualche momento di allegria,
un accenno di benessere. E sì,
nervose, insaziabili, le nostre fortune
di rado credono alla nostra sincerità.

Anche loro richiedono incoraggiamento
per prepararsi all'inimmaginabile.

Sii paziente, spera, ricordo a me stesso,
la felicità arriva quando meno te l'aspetti,
quasi sempre non invitata. Non importa quanto
siamo impreparati l'inesorabile
alla fine bussava alla porta. Infatti, eccolo lì ora,
sul prato, che si dondola, in attesa
di un finale lieto abbastanza da essere invitato a entrare.

Paolo Valentino

Copiate, gente. Storia di plagi in opere, parole e tanta musica

«Il Foglio», 4 aprile 2026



Poeti e cantautori, giornalisti e politici. L'arte di scopiazzare è universale, antica e certe volte pure inconsapevole. Definirne i limiti è impossibile

Nel 1927 un gruppo di celebri intellettuali americani venne invitato dal Cremlino a fare un viaggio in Unione Sovietica per farsi un'idea del comunismo reale. Del gruppo facevano parte, tra gli altri, la giornalista Dorothy Thompson e lo scrittore Theodore Dreiser, acclamato autore di *Una tragedia americana*, uscito due anni prima e capolavoro assoluto della moderna letteratura statunitense. Corrispondente da Berlino del «New York Evening Post», Thompson avrebbe raccontato l'esperienza nel paese dei soviet in una serie di articoli sul suo giornale, poi raccolti in un libro uscito nel 1928 col titolo *The New Russia*. Un mese dopo anche Dreiser diede alle stampe un resoconto del viaggio, *Dreiser Looks at Russia*, ma la giornalista lo accusò di aver copiato «quasi parola per parola» i suoi pezzi. Lo scrittore liquidò l'accusa con l'improbabile insinuazione che forse era stata Thompson ad aver copiato dai suoi appunti lasciati in un hotel di Berlino.

Proprio in quell'anno, Thompson aveva sposato lo scrittore Sinclair Lewis, che nel 1930 avrebbe vinto il premio Nobel per la letteratura. Il riconoscimento lasciò profondamente deluso Dreiser, quattordici anni più giovane e anche lui nella lista dei possibili premiati. Nel marzo 1931, tre mesi dopo la cerimonia del Nobel, sia Dreiser che Lewis vennero invitati a una cena al New York Metropolitan Club in onore

dello scrittore russo Boris Pil'njak. Quando il direttore del club pregò Lewis di parlare, questi rifiutò, dicendo a voce alta: «Sono felice di incontrare il signor Pil'njak, ma non posso parlare in presenza di un uomo che ha plagiato tremila parole dal libro di mia moglie». Dreiser reagì offeso, dandogli del bugiardo e sfidando Lewis a ripetere l'accusa. Quando Lewis lo fece, gli diede uno schiaffone. Il Nobel lo disse di nuovo, e quello lo colpì una seconda volta con forza al viso. A quel punto i due uomini vennero fisicamente separati. Per la cronaca, confrontando i due libri in una recensione parallela uscita sul «Post», il critico Franklin P. Adams aveva concluso che «c'era un alto grado di similarità verbale» tra di loro. Ma più di trent'anni dopo, nel 1963, un altro critico del «New York Times», James Donald Adams, presente e seduto accanto a Lewis alla cena dello schiaffo, obiettò che in realtà «sia Thompson che Dreiser avevano attinto alle stesse fonti russe». Detto altrimenti, avevano copiato entrambi.

La disfida dei plagiari americani è uno di oltre cento aneddoti raccontati da Roger Kreuz, docente di psicologia alla University of Memphis, in *Strikingly Similar*, uscito da poco per i tipi di Cambridge University Press. La tesi principale dell'autore è che il plagio è sì un mestiere antico, vecchio almeno oltre duemila anni, da quando Aristosseno di Taranto,

filosofo peripatetico allievo di Aristotele, accusò Platone di aver saccheggiato le opere di Protagora per scrivere la *Repubblica*. Ma tutto è reso molto complicato dal fatto che del plagio non esiste una definizione precisa, spaziando dal copiare le parole di un altro senza attribuzione («sei consecutivamente» secondo la World Association of Medical Editors) al parafrasare un testo originale. Tanto più complicato se ad esempio si parla di plagio musicale, uno dei più diffusi ma anche uno dei più difficili da inchiodare: quando nel 2001 Bob Dylan fu accusato di aver spacciato per originali molte parti del suo album *Love and Theft*, che in realtà erano di altri autori, lui rispose con un'alzata di spalle dicendo: «Tutto quello che faccio viene dalla tradizione folk e uno si appropriava di tutto». Quanto a Brahms, raccontano che quando alcuni critici fecero notare una certa somiglianza di alcuni motivi della sua *Sinfonia n. 1* con la *Nona* di Beethoven, obiettò che «qualunque pazzo potrebbe notarla». Per non parlare di *My Sweet Lord*, successo post Beatles di George Harrison, così simile a *He's so Fine*, composta da Ronnie Mack per gli Chiffons, che quando la registrarono uno dei musicisti si ritrovò a cantare le parole di quest'ultima, i cui diritti erano detenuti dalla Bright Tunes Music Corporation che fece causa. Un giudice diede ragione alla casa discografica, condannando Harrison a pagare 2,13 milioni di dollari, poi ridotti a 1,6 milioni, pari a oltre 8 milioni di dollari di oggi. In realtà, spiega Kreuz, il plagio è molto spesso un irrisolvibile puzzle, in grado non di meno di troncare carriere o anche rovinare la vita di chi, a torto o a ragione, ne viene accusato.

Per tornare a Platone, un rimprovero di plagio gli era stato mosso perfino da un suo seguace, Alcinoò, il quale però sosteneva che il maestro «avesse attinto

Bob Dylan: «Tutto quello che faccio viene dalla tradizione folk e uno si **appropria di tutto.**»

abbondantemente da Epicarmo, utilizzando le sue stesse parole». Dunque, non è chiaro chi tra Platone, Protagora e Epicarmo avesse copiato chi. Gli antichi greci usavano però ancora il verbo *klépto*, «rubare», mentre il primo a definire plagio l'appropriazione letteraria fu Marziale: peccato perché Fidenzio era uso recitare in pubblico i celebri epigrammi spacciandoli per suoi, protestò con Quinziano, il suo mecenate, metaforicamente paragonando il ladro di versi appunto a un «plagiario», uno che rapiva schiavi o bambini.

La gustosissima cavalcata di Kreuz è tanto più attuale, oggi che la proprietà intellettuale è diventata una delle grandi questioni poste dall'intelligenza artificiale: cos'è plagio e cos'è un accettabile uso di fonti di ispirazione? Se pensiamo che i Llm, i modelli linguistici di grandi dimensioni come ChatGpt o Claude di Anthropic, imparano divorando sterminate quantità di testi protetti da copyright, allora le loro risposte possono essere considerate anche rubeerie sistematiche di massa. Di recente Anthropic ha accettato di pagare agli autori usati da Claude 1,5 miliardi di dollari per aver imparato saccheggiando 7 milioni di libri. Ma in fondo, si chiede Kreuz, leggere migliaia di libri e poi produrre qualcosa di proprio non è quello che fa di una persona uno scrittore o una scrittrice? Usare ChatGpt, suggerisce l'autore, non significa rendersi colpevoli di plagio, ma piuttosto scrivere con l'aiuto ufficiale di un ghostwriter. Una conclusione controversa e contestata da chi invece sostiene che usare l'intelligenza artificiale per comporre un testo, una melodia o quant'altro è un doppio crimine, perché si copia due volte, la seconda a pagamento.

In realtà, creatività e originalità hanno da sempre una vita difficile. Considerato il padre della letteratura inglese, Geoffrey Chaucer attinse a piene mani dagli antichi come Virgilio, Ovidio, Boezio e perfino dai suoi quasi contemporanei come Petrarca e Boccaccio, il cui *Filostrato* fu fonte diretta e fondamentale del *Troilo e Criseide*. Duecento anni dopo Chaucer, anche William Shakespeare guardò al Certaldese e

T.S. Eliot: «I poeti immaturi imitano, i poeti maturi rubano. I cattivi poeti sfigurano quello che prendono, i buoni poeti ne fanno una cosa migliore o comunque diversa.»

ad altri autori. Per *Antonio e Cleopatra* il Bardo parafrasò la traduzione inglese della *Vita di Antonio* di Plutarco fatta da Thomas North, ma la sua era nettamente migliore: «L'atteggiamento dell'epoca» commenta Kreuz «era che i lavori di altri autori si potessero usare, a condizione che uno migliorasse l'originale». Una distinzione che all'inizio del Novecento T.S. Eliot avrebbe sottoscritto con una celebre battuta: «I poeti immaturi imitano, i poeti maturi rubano. I cattivi poeti sfigurano quello che prendono, i buoni poeti ne fanno una cosa migliore o comunque diversa». Qualcosa, ma parliamo di scrittori, ne sapeva Charles Dickens, il quale all'inizio della carriera combatté per anni contro scribacchini e tipografi che pubblicavano e vendevano versioni contraffatte e pedestri dei suoi romanzi con titoli civetta come *Oliver Twiss* o *Nicholas Nickelbery*. Uno dei fenomeni di plagio più conosciuti è quello dei politici. Da Benjamin Disraeli a Joe Biden sono state molte le figure pubbliche a cercare di ingraziarsi gli elettori appropriandosi delle parole di altri. Perfino la Dichiarazione d'indipendenza degli Stati Uniti, approvata il 4 luglio 1776 dal Continental Congress a Philadelphia, non sfugge al sospetto. Fu Thomas Jefferson a redigerne il testo, fra cui la frase immortale: «Noi consideriamo queste verità evidenti per sé. Che tutti gli uomini sono creati uguali e che essi sono dotati dal Creatore di certi diritti inalienabili, che tra questi diritti sono la vita, la libertà e la ricerca della felicità». Peccato però che un mese prima lo Stato della Virginia avesse promulgato la sua Declaration of Rights, scritta da George Mason e pubblicata sulla «*Pennsylvania Gazette*», che affermava: «Tutti gli uomini sono per natura liberi e indipendenti e hanno certi diritti inerenti, come il

diritto alla vita e alla libertà, con i mezzi per acquisire e possedere beni, e perseguire e ottenere felicità e sicurezza».

Quando Ronald Reagan, il 12 giugno 1987, a Berlino davanti alla Porta di Brandeburgo, pronunciò la celebre frase «Mr Gorbaciov tiri giù quel Muro!», il mondo libero riconobbe in lui il leader che cercava. Ma Reagan non era stato il primo politico americano a chiederlo: due mesi prima, lo speaker democratico della Camera dei rappresentanti, Jim Wright, lo aveva preceduto nella città divisa pronunciando l'identica esortazione. «Non lo citerò per plagio» avrebbe sportivamente chiosato Wright, contrariato tuttavia che il credito della Storia andasse tutto al presidente.

E sempre per rimanere ai presidenti americani, pochi ricordano che la carriera di Joseph Biden, allora poco più che quarantenne senatore del Delaware, fu a un passo dall'essere distrutta proprio per un plagio marchiano. Nel 1987, candidato per la nomination democratica alla Casa Bianca, Biden nel discorso introduttivo al primo dibattito con gli altri concorrenti del suo partito in Iowa aveva inserito una lunga frase del leader laburista inglese Neil Kinnock, senza citare la fonte. Fu lo staff di un altro candidato democratico, Michael Dukakis, che poi avrebbe vinto la nomination, a fornire ai giornalisti il video che documentava il plagio. Biden si difese, dicendo che era sotto pressione e non aveva avuto tempo. Ma pochi giorni dopo, il «*New York Times*» rivelò che nel suo primo anno alla Syracuse University il giovane studente di legge era stato cacciato da un corso di diritto per aver copiato un paper ed era stato costretto a ripetere l'esame l'anno successivo. Di più, da candidato presidente, sempre nel 1987, aveva usato

per filo e per segno le parole di Robert Kennedy in un discorso sui giovani, l'educazione e la salute. Insomma, Biden era un copione seriale. Un mese dopo il dibattito dell'Iowa, il senatore democratico fu costretto a ritirarsi dalla corsa per la presidenza. Come sappiamo non finì lì: sarebbe stato lo stesso rieletto tre volte al Senato e nel 2020 avrebbe infine vinto la presidenza. Chi l'ha detto che il plagio non paga? Anche le mogli dei politici americani però non sono immuni al vizio. Nel 2016, alla Convention repubblicana di Cleveland, Melania Trump fu la stella della prima serata, con un discorso calmo e composto davanti ai 2500 delegati, visto da 23 milioni di persone. Solo un giornalista afroamericano, Jarrett Hill, si accorse che qualcosa non funzionava: quelle cose le aveva già sentite. Gli ci volle poco per scoprire che Melania aveva abbondantemente saccheggiato lo speech pronunciato da Michelle Obama otto anni prima alla Convention democratica di Denver. La polemica esplose rovente e fece ombra all'intero evento. L'autrice del testo, Meredith McIver, si assunse la responsabilità di aver inserito passaggi del discorso di Michelle, senza avvertire Melania, scusandosi con entrambe. Ma il vero scandalo non era tanto o solo il plagio, quanto la scelta: Donald Trump aveva infatti attaccato duramente e volgarmente Michelle durante tutti gli otto anni della presidenza Obama e in campagna elettorale, mentre ora la moglie, per sostenere la sua candidatura, copiava la prosa dell'odiata First Lady.

Nella vecchia Europa, ci sono politici che trovano ispirazione nel cinema. Nel 2010 l'ex premier britannico Tony Blair pubblicò un libro di memorie, *Un viaggio*, nel quale fra l'altro ricordava che, al suo primo incontro con la regina Elisabetta, questa lo aveva accolto con le parole: «Lei è il mio decimo primo ministro. Il primo è stato Winston, quando lei non era ancora nato». A gridare al lupo, fu il giornalista Peter Morgan, autore della sceneggiatura del film *The Queen*, in cui si era inventato di sana pianta un dialogo tra Elisabetta e Blair durante il loro primo incontro: «Mr Blair, lei è il mio decimo primo mini-

stro. Il primo è stato Winston Churchill». Delle due l'una, o Morgan aveva clamorosamente indovinato quello che aveva detto la sovrana al premier in una conversazione privata, oppure Blair aveva rubato la frase del film inserendola nel suo libro. Blair comunque ha sempre sostenuto di non aver mai visto il film.

Un paese severissimo con il plagio dei politici è la Germania. Nel 2011, la «Süddeutsche Zeitung» pubblicò un'inchiesta di Andreas Fischer-Lescano, secondo cui l'allora ministro federale della Difesa, Karl-Theodor zu Guttenberg, aveva copiato buona parte della sua dissertazione di dottorato, presentata all'università di Bayreuth, in Baviera. Potersi fregiare del titolo di Doktor è una cosa molto seria in Germania, definisce un'élite, viene scritto perfino prima del nome sul passaporto. E la strada per ottenerlo, dopo aver conseguito la laurea, che non dà diritto al titolo, è particolarmente dura. Giovane, carismatico, popolare, Guttenberg era l'astro nascente del secondo governo di Angela Merkel, da molti addirittura considerato un possibile erede. Ma non ci fu verso. Appena una settimana dopo la pubblicazione dell'articolo l'ateneo ritirò il dottorato al ministro, che pochi giorni dopo fu costretto a dimettersi.

L'affaire Guttenberg portò alla nascita di un sito d'inchiesta, VroniPlag Wiki, finanziato con donazioni dei lettori e specializzato nello scoprire casi di plagio nelle dissertazioni di dottorato delle figure pubbliche. Nel 2013, VroniPlag Wiki prese di mira un altro membro del gabinetto Merkel, la ministra dell'Istruzione e della ricerca, Annette Schavan, amica del cuore della cancelliera, che venne accusata di aver usato materiali senza attribuzione per la sua tesi di dottorato alla Heinrich-Heine-Universität di Düsseldorf. Lei negò ogni addebito, ma un'indagine interna dell'ateneo confermò l'accusa, ritirandole il titolo. Anche Schavan si dimise, ma si consolò l'anno dopo, quando Merkel la nominò ambasciatrice della Repubblica federale tedesca presso la Santa sede, dove rimase fino al 2018.

Più fortunata l'attuale presidente della Commissione europea, Ursula von der Leyen, che nel 2015, quando era ministra della Difesa, fu accusata di aver plagiato parti della sua tesi in ostetricia alla Hannover Medical School nel 1990. VroniPlag Wiki definì tuttavia «moderato» il livello di plagio, mentre l'inchiesta interna dell'università concluse che c'erano «ovvii difetti» ma che «lo schema del plagio non rivela un intento fraudolento». von der Leyen si tenne il titolo e il posto di ministro.

L'ombra del plagio ha comunque accompagnato i governi di Angela Merkel fin quasi alla fine. Nel 2019 fu la popolare ministra socialdemocratica della Famiglia, Franziska Giffey, a trovarsi sotto il microscopio di VroniPlag Wiki. Aveva ottenuto il titolo di Doktor dall'Università libera di Berlino nel 2010. Una prima indagine interna definì «minore» il livello di plagio, ma nel 2021 un secondo esame convinse l'ateneo a revocarle il dottorato. Giffey si dimise, ma questo non le impedì di continuare e vincere la campagna per diventare borgomastro di Berlino, dove venne eletta sei mesi dopo aver perso il titolo.

Per rimanere ancora in Germania, si potrebbe perfino argomentare che il plagio ha cambiato il corso della recente storia politica tedesca. Nel 2021, tutti i sondaggi davano i Verdi in testa per le elezioni di settembre, le prime da mezzo secolo in cui non c'era un cancelliere in corsa per la riconferma. Per la prima volta, credendo nella vittoria, il partito ecologista nominò perfino un Kanzlerkandidat. La scelta cadde su Annalena Baerbock, coleader dei Grünen insieme a Robert Habeck. Poco prima della nomina, Baerbock pubblicò un libro sul rinnovamento ecologico della Germania. Peccato però che fosse stato ampiamente messo insieme copiando e incollando testi presi sulla rete. Baerbock ammise di «aver usato fonti pubblicamente disponibili» aggiungendo che «sarebbe stato meglio indicare le referenze». Ma il plagio era evidente e da quel momento per tutta la campagna non si parlò d'altro. I Verdi crollarono nei sondaggi, finirono terzi al 15 per cento (comunque sopra il risultato del 2017) dietro la Spd e la Cdu.



Cancelliere divenne il mediocre Olaf Scholz. Questo non impedì a Baerbock di diventare ministra degli Esteri, carica che ha occupato fino al 2025.

Uno dei fenomeni più interessanti affrontati dal libro di Kreuz è quello che l'autore definisce «plagio inconscio», cioè l'appropriarsi della prosa altrui senza rendersene conto, concetto che l'autore fa risalire ai filosofi tedeschi Fichte e Schelling. Mark Twain, che già era stato accusato di aver copiato la trama del romanzo *Un americano alla corte di re Artù* da un racconto dello scrittore Charles Heber Clark, *L'isola fortunata*, ammise di aver inconsciamente «rubato» la dedica di una delle sue opere da quella di un altro scrittore americano, Oliver Wendell Holmes, al quale scrisse una lettera di scuse. Molto

cavallerescamente, Holmes rispose che non era stato fatto alcun male e che «tutti noi lavoriamo senza rendercene conto su idee maturate attraverso letture e ascolti, immaginando che siano originali».

Anche Robert Louis Stevenson si profuse in scuse pochi mesi prima della sua morte, avvenuta nel 1894 a soli quarantaquattro anni, per i debiti che aveva contratto nella scrittura di *L'isola del tesoro*. Così, disse di aver preso il pappagallo di Long John Silver dal *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe e lo scheletro che indica il tesoro da *Lo scarabeo d'oro* di Edgar Allan Poe. Ma il cruccio più grande e problematico per la sua coscienza, a detta dello scrittore, era quello di esser debitore di una fonte di cui non era cosciente: *I racconti di un viaggiatore* di Washington Irving, alias Geoffrey Crayon. «Credo che in questo caso, il plagio raramente è stato più spinto.» Pubblicato nel 1824, il libro di Crayon, celebre per aver scritto *La leggenda di Sleepy Hollow*, è composto di diverse storie brevi legate fra di loro, che raccontano di pirati e di un tesoro sepolto in un'isola. Stevenson, tuttavia, non ammise mai esplicitamente di aver letto *I racconti di un viaggiatore* prima di aver scritto *L'isola del tesoro*. Più probabilmente, suggerisce Kreuz, entrambi usarono la stessa fonte: *La storia generale dei pirati* di Charles Johnson, apparsa in Inghilterra nel 1724. Un altro esempio di plagio inconscio è quello di Vladimir Nabokov e della sua opera più celebre, *Lolita*. Nel 2004 l'autore tedesco Michael Maar notò molte somiglianze tra il libro dello scrittore russo-americano e un breve racconto pubblicato in Germania nel 1916 e scritto da Heinz von Eschwege, sotto lo pseudonimo Heinz von Lichberg, dove il protago-

«Nessuno vuole essere percepito come un imitatore e in alcuni casi il desiderio di essere originali spinge autori e artisti agli estremi.»

nista è un signore di mezza età che si infatua di una minorenni, figlia della proprietaria della pensione dove lui risiede. Il nome della ragazza che dà anche il titolo al racconto di von Lichberg? «Lolita». Ma, nota Kreuz, il racconto è lungo meno di quattromila parole, il romanzo di Nabokov ne ha oltre centomila. Di più, quando la storia venne pubblicata in Germania, Nabokov era adolescente e viveva ancora in Russia. Certo, potrebbe averla letta dopo, quando andò a vivere a Berlino, sulla Eger Straße 1, dove la famiglia si era trasferita fuggendo dalla Rivoluzione bolscevica e dove chi scrive ha avuto il privilegio di abitare tra il 2003 e il 2007. Lo stesso Maar ha ammesso che, da lettore vorace, egli abbia in realtà letto la tedesca e poi, senza rendersene conto, ne avrebbe usato i contorni e i temi per il suo capolavoro.

Dulcis in fundo, c'è anche la paura del plagio. «Nessuno vuole essere percepito come un imitatore e in alcuni casi il desiderio di essere originali spinge autori e artisti agli estremi» scrive Kreuz.

Una mattina di novembre del 1963 Paul McCartney si svegliò con in testa una melodia che lo aveva ossessionato per tutta la notte. Ancora mezzo addormentato si sedette al pianoforte e iniziò a suonarne le note. Pensò dapprima che fosse una delle canzoni che gli cantava suo padre. Lo rendeva sospetto il modo in cui gli era venuta in testa: «Non poteva esser mia. L'ho sognata e quando mi sono svegliato l'avevo tutta in testa. È stata la sola canzone che abbia mai sognato». Per ogni buon conto, il cantante dei Beatles passò un intero mese chiedendo a tutti quelli che conosceva nel mondo della musica se l'avessero mai ascoltata. «Fu come affidare una cosa alla polizia» ha ricordato in una delle biografie scritte su di lui. «Pensai che se dopo alcune settimane nessuno l'avesse rivendicata come sua, allora potevo averla.» Una delle ragioni della fissazione di McCartney fu anche il fatto che per lungo tempo non riuscì a trovare le parole, e per le prime tre note non aveva trovato nulla di meglio che *scrambled eggs*, «uova strapazzate». Solo dopo un anno e mezzo, queste vennero «in modo veloce e naturale». La canzone era *Yesterday*. E il resto è storia.

Cristina Taglietti

Come un Borges sotto anfetamina

«la Lettura», 5 aprile 2026

Intervista a Ottavio Fatica sulla traduzione di *Operazione Shylock* di Philip Roth a distanza di oltre trent'anni dalla versione di Mantovani

Ottavio Fatica è nato a Perugia nel 1949 e vive a Narni (Terni). Lavora con Adelphi come traduttore, curatore, autore e consulente editoriale. Ha curato la nuova traduzione di *Il Signore degli Anelli* per Bompiani (2019-2020), lavoro che ha suscitato un ampio dibattito tra gli appassionati per il confronto con la storica versione di Vittoria Alliata. Ha tradotto per Einaudi *Moby-Dick* di cui esistono numerose versioni italiane, tra cui quella di Cesare Pavese. Di Louis-Ferdinand Céline ha recentemente tradotto *Guerra e Londra* (Adelphi), romanzi da poco riscoperti. Tra gli altri autori affrontati: Henry James, Rudyard Kipling, Jack London. Nel 2009 Einaudi ha pubblicato una sua raccolta di poesie, *Le omissioni*; nel 2023 da Adelphi è uscito *Lost in Translation*, breve testo di riflessioni sul mestiere del tradurre. Nel 1994 gli è stato assegnato il premio Mondello per la traduzione di *Limericks* di Edward Lear; nel 2007 ha ricevuto il Montselice per *La città della tremenda notte* di Kipling. Nel 2009 ha vinto il Premio nazionale per la traduzione e nel 2010 il Procida-Isola di Arturo-Elsa Morante per la traduzione di *Il crollo* di F. Scott Fitzgerald. Tradurre Philip Roth non è mai un gesto neutro. Ma farlo con *Operazione Shylock* – romanzo politico, ambiguo, vertiginoso – significa entrare in un territorio dove identità, verità e finzione si confondono deliberatamente. A distanza di oltre trent'anni dalla

versione di Vincenzo Mantovani, la nuova traduzione di Ottavio Fatica per Adelphi riporta il romanzo al centro del dibattito: non solo su come si traduce Roth, ma su come cambia il nostro modo di leggerlo oggi. Negli anni Fatica ha dato la sua voce a molti capolavori, tra cui *Guerra e Londra* di Louis-Ferdinand Céline, *Moby-Dick* di Herman Melville.

Partiamo dall'inizio.

Non sono mai stato molto attratto dagli scrittori della sua generazione. Saul Bellow o John Updike: bravissimi, ma non erano i miei autori. Poi però mi sono rimesso a leggerlo seriamente. Quando Adelphi lo ha acquisito, ognuno di noi in casa editrice ha letto sei o sette libri, per confrontare le impressioni. E lì ho scoperto una cosa: era probabilmente il più bravo della sua generazione. Tecnicamente, linguisticamente, per ricchezza e per invenzione. Su trenta e più libri, almeno una decina sono veri *blast*, come li chiamava lui, «esplosioni»: da *Portnoy a Pastorale americana*, da *Il complotto contro l'America* a *La controvita*. Una parte consistente della sua opera è di altissimo livello, compreso *Operazione Shylock*.

Che lei non aveva letto prima...

Avevo letto pochissimo: *Lo scrittore fantasma*, *Portnoy*, *La controvita*, vent'anni fa. Poi Roth l'avevo

lasciato da parte. Rileggendolo mi sono detto: ma quant'è bravo. È uno scrittore diabolico. Ha una vena narrativa potentissima, ma sotto c'è anche una componente quasi kierkegaardiana: una dimensione speculativa che si insinua pian piano. Già nello Scrittore fantasma s'intravede, poi riaffiora altrove. Fa continuamente giochi di sdoppiamento, di duplicazione, un po' come Jorge Luis Borges o Fernando Pessoa, ma con una furia moderna, scatenata, quasi sotto anfetamina. Questo lo rende unico.

Ha scelto lei di tradurre questo titolo?

Ho detto che era il libro che mi piaceva di più. Mi hanno risposto: perché non lo traduci tu? Ho accettato, anche se inizialmente a denti stretti: è un'impresa. Combatti su ogni parola, ogni virgola.

Perché lui stesso combatte con ogni parola, ogni virgola...

Aveva fama di mondano, donnaiolo, e lo era anche, ma per la maggior parte del tempo se ne stava chiuso nella sua bella casa di campagna e lavorava lavorava lavorava. Era come Henry James come mentalità, aveva un'idea di solitudine intorno alla scrittura, alla letteratura. Lui addensa tutto: pensiero, ritmo, costruzione. Diceva di riscrivere migliaia di volte, e ci credo. Sembra spontaneo, parlato, sembrano racconti dal vivo, ma in realtà è il risultato di un lavoro ossessivo. Io lo vedo un po' come Marlon Brando che ripeteva una scena diciotto volte per sembrare disordinato, sgangherato. Qui succede lo stesso. Certe pagine sembrano convulse, ma sono costruite con una precisione incredibile.

Questa naturalezza è la cosa più difficile da rendere?

Sì, perché è un'illusione. Sembra presa diretta ma non lo è. E poi c'è un'altra cosa che mi colpisce: la fusione tra il viscerale e lo speculativo. Parte dal corpo – sesso, odio, desiderio – e sale verso livelli di

pensiero altissimi. Come un Borges che improvvisamente ha gli attributi, diciamo così. Un Borges con una carica fisica, erotica, comica e tragica insieme. E qui questo aspetto è particolarmente evidente.

C'è anche la questione Israele e Palestina, antisemitismo, sionismo di cui si continua a parlare...

Sì, ed è anche uno dei motivi per cui abbiamo deciso di proporlo come secondo titolo. All'epoca non ebbe grande fortuna in Italia, a differenza di altri suoi titoli. È rimasto un po' nella penombra, ma merita molto di più. È ambientato nel 1988, durante la prima Intifada e la cosa impressionante è che oggi siamo ancora lì. Se partiamo da Israele fondata nel '48, poi la Guerra dei sei giorni del '67, l'Intifada nell'87, quello che sta succedendo nel 2026: fra altri venti anni facciamo il primo centenario di lotte sanguinarie.

Sull'essere ebrei, su Israele, riesce a scrivere cose durissime.

Lui ha il «vincolo della vergogna», per usare un'espressione di Carlo Ginzburg. Da ebreo, anche se non praticante, può osare, con tutti i rischi che questo comporta. Dice cose inaudite ma al tempo stesso sono anche schiaffi in faccia che si dà da solo.

E riesce anche a far ridere...

Dopo che ti ha angosciato, lacerato, fa una capriola e ti mette a ridere. Il giorno prima che uscisse il libro nell'aprile 1993, scrisse un testo per il «New York Times» per presentare il romanzo. È una tripla capriola dopo il triplo salto mortale fatto nel libro. Perché di nuovo si mette in mezzo, mette in mezzo gli ebrei, il suo doppio. Io non ho mai visto il doppio usato in questa maniera, eppure ce ne sono di classici bellissimi sul tema. Oltretutto riesce a dare la voce anche a cose che non condivide e lo fa con maestria. Dentro a questo libro ci sono un

«Aveva un'idea di solitudine intorno alla scrittura, alla letteratura. Lui addensa tutto: pensiero, ritmo, costruzione.»

«Roth è uno stilista. Usa parole semplici, ma costruisce congegni complessi: blocchi, ritorni. Il paragrafo, per esempio, è fondamentale: lui è un maestro del paragrafo.»

paio di violentissimi assoli antisemiti, dove si scatenava. E però sono fatti benissimo, ti devi arrendere esattamente come con Céline. Roth ha un demone. Christopher Isherwood diceva: io sono una macchina da presa, Roth invece diceva di avere un teatro interiore.

Veniamo alla traduzione: perché rifarla?

La versione di Mantovani non mi convinceva. Mancava il ritmo, quel semiparlato continuo. E c'erano imprecisioni, se non errori. Ma soprattutto non seguiva il lavoro musicale dell'autore. Roth costruisce pattern linguistici molto precisi. Ad esempio, nel testo del «New York Times» usa una serie di parole con prefisso «imp-», sotto l'egida dell'*Imp of the Perverse* cioè il genio della perversione, di Edgar Allan Poe. Io ho cercato di rispettare queste ricorrenze, anche nel romanzo. Roth è uno stilista. Usa parole semplici, ma costruisce congegni complessi: blocchi,

ritorni. Il paragrafo, per esempio, è fondamentale: lui è un maestro del paragrafo. In *Operazione Shylock* ti dà l'impressione che succedano mille cose in settimane, ma tutto avviene in due giorni.

Qual è stata la difficoltà principale?

Tenere insieme il ritmo e le ricorrenze lessicali. Se una parola torna trecento volte, devi cercare di mantenerla, anche se in italiano non sempre si adatta perfettamente. Questi scrittori, come Céline, ti mordono la cavaglia, non mollano mai la presa, mai, mai. E invece vedo che il traduttore, giustamente, ogni tanto rallenta la tensione, cioè si distrae un po', sonnecchia. Con *Moby-Dick* è lo stesso: seicento pagine che non ti danno tregua, una sfida continua.

Quanto ci ha lavorato?

Circa tre mesi e mezzo, molto intensi. Lavorando così tieni sempre il polso del testo. Col tempo ho cambiato metodo: prima non andavo avanti finché una pagina non era perfetta; ora procedo e poi torno indietro. Non tanto per correggere, ma per tirare fuori qualcosa in più.

Si tratta di far emergere qualcosa che nell'originale c'è, ma va ricreato?

Esatto. Non basta tradurre bene: bisogna restituire la ricchezza. Anche «aggiungendo», in un certo senso, quella stratificazione che nell'originale è naturale.

L'ambiguità è centrale.

L'ultima frase, «questa confessione è falsa», distrugge tutto. È come l'incipit di *Moby-Dick*: una frase semplice, ma carica di interpretazioni. Qui succede il contrario: dopo centinaia di pagine complesse, chiude con quattro parole che rimettono tutto in discussione.



Tommaso Pincio

Mathias Énard fra i fantasmi

«Alias», 5 aprile 2026



Tra finzione, memoir e documento storico. Nord, il primo pannello, ambientato a Berlino, di una tetralogia dello scrittore francese

Gli artisti, perlomeno quelli ancora agli inizi o non baciati dal successo, e quelli che un tempo venivano chiamati bohémien, sono stati nel corso del Novecento l'avanguardia della gentrificazione, il suo braccio disarmato. Abili a individuare zone di confine a buon mercato, quartieri malfamati e marginali ma comunque non troppo lontani dal centro urbano, portavano un'aria nuova, non borghese al cento per cento e tuttavia abbastanza accettabile da favorire opere di riqualificazione. È accaduto nella Parigi delle avanguardie e in seguito a New York, nel Greenwich prima e nell'East Village poi. Nel suo piccolo, anche Roma ha scoperto potenzialità inaspettate in zone come San Lorenzo e il famigerato Pigneto, grazie agli artisti. Ma vanno davvero ringraziati? Dalla prospettiva di chi specula sul mercato immobiliare, senz'altro sì. Chi ha invece a cuore la natura di un luogo, le ragioni che lo rendevano speciale e soprattutto reale anziché un salotto posticcio per finti alternativi, qualche dubbio non può non averlo.

Illuminanti al riguardo le prime pagine di *Malinconia dei confini. Nord* (edizioni e/o, nella limpida traduzione di Yasmina Melaouah), in cui Mathias Énard scrive da uno dei pochi edifici rimasti in funzione del Beelitz, ai tempi il più grande sanatorio europeo. In questo complesso, sparso per vari ettari di boschi ai margini di Berlino, vennero curati i

feriti della Prima guerra mondiale e anche Hitler vi trascorse un periodo di convalescenza. In seguito, con il crollo del Terzo Reich, fu convertito dai sovietici nel più grande ospedale militare a ovest della madrepatria, con tanto di statua raffigurante un infermiere dell'Armata Rossa. Énard si sofferma sullo stato di abbandono in cui versa buona parte di questo luogo, le squame di intonaco e pittura che si staccano dai muri, la vegetazione che si riprende il suo spazio invadendo le architetture, le carcasse di veicoli senza più motore né pneumatici, riservando fatalmente un pensiero a ciò che un luogo simile non può non evocare: la tubercolosi, La montagna magica, la morte di Kafka, il profondo e quasi imprescindibile legame tra malattia e arte, in anni in cui arte e letteratura avevano ben altra rilevanza.

Dopodiché, Énard passa a descrivere il volantino pubblicitario di un progetto immobiliare con cui di recente si proponeva ai berlinesi – segnatamente ad artisti, compositori, designer, architetti – di acquistare un appartamento in un padiglione del vecchio sanatorio, in via di riqualificazione. L'opposto di quello che succedeva in passato. Non più artisti spiantati, che in cerca di nuove possibilità ai margini del mondo, aprivano più o meno involontariamente la strada alla gentrificazione, bensì investitori che in quei margini vedono una succosa opportunità

di guadagno e a questo scopo cercano artisti-compratori, per ricreare in maniera artificiale, come un esperimento da laboratorio, il contesto di allora. Uno sconfortante segno dei tempi. Basterebbe questa immagine a far precipitare il lettore nella malinconia promessa dal titolo, e invece siamo appena all'inizio di una tetralogia di cui questo libro non è che il primo atto. Facile immaginare che i successivi, ancora non dati alle stampe, avranno per oggetto i confini dei restanti tre punti cardinali, ognuno a sua volta probabilmente legato a una stagione dell'anno. Al Nord spetta ovviamente l'inverno, che viene evocato già nell'incipit come forma di reclusione ospedaliera patita da una certa E., amica di Énard ricoverata appunto al Beelitz. Siamo evidentemente ai primi passi di un atlante personale dove arte e letteratura si intrecciano per libere associazioni con la grande Storia degli uomini e con i ricordi dell'autore.

Un modo di procedere oggi fin troppo praticato che trova in W.G. Sebald il maestro apparente, citato infatti a più riprese, in particolare per *Storia naturale della distruzione*, perché il cuore della Germania è anche il cuore della storia europea, una terra dai confini labili la cui lingua si è spinta ben oltre quelli fissati dalle carte geografiche e da secoli spezza il continente in due: papato e impero, riforma e controriforma, Est e Ovest. Non per caso, escluso quel mondo a sé che sono i Balcani, a Berlino e dintorni è stata combattuta l'ultima battaglia sul suolo europeo. Non per caso, si è arrivati alla fine del secondo conflitto dopo il gelido inverno tedesco: inverno che a Berlino, in pieno gennaio, è una notte infinita e buia «che chiunque immagina non si riaccenderà mai del tepore della primavera».

Inverno e morte sono il motivo di sottofondo che accompagna Énard in questa passeggiata letteraria infestata dai fantasmi di libri che, per un verso o per l'altro, ci si aspetta di veder apparire in uno scenario come questo: da *Stalingrado e Berlino* di Theodor Plievier e *L'armata tradita* di Heinrich Gerlach, corrispettivi tedeschi in chiave antirazzista di *Vita e destino* di Vasilij Grossman, *Il sergente nella neve* di

Rigoni Stern e *La strada del davai* di Nuto Revelli, con i tormenti danteschi degli alpini costretti a marciare nel gelo e dei soldati del Reich che succhiano il cervello dei cadaveri nella neve.

A ben guardare, il modello che Énard persegue insieme a molti altri autori contemporanei e che solo per brevità e approssimazione si può far discendere da Sebald, trova in effetti proprio in Dante la sua vera origine. È il modello dell'io errante, definizione a sua volta più corretta di altre ormai vuote chiamate in causa per pigrizia se non a sproposito, a cominciare ovviamente dalla più vuota di tutte: autofiction. L'io dello scrittore che vaga e medita sui grandi campi di battaglia della Storia o della natura, con discese negli inferi e ascese nelle sfere, spesso immaginarie: non per gratuita voglia di finzione ma perché in certi luoghi ci si può spingere soltanto con la forza del pensiero.

Possiamo figurarcelo come il viandante sul mare di nebbia dipinto da Caspar David Friedrich, anche lui discendente di Dante e anche lui evocato da Énard nelle prime pagine di *Malinconia dei confini*. L'immagine di quell'uomo di spalle, quasi un'ombra di stoffa e carne più che un uomo, con quei piedi piantati sul limitare di un vuoto indistinto ma lucente, trova un'eco nelle pagine finali del libro, quando Énard cita l'*Epistola delle nuvole* di Abd al-Majid al-Siqili: «Nelle regioni dove non piove mai o quasi, la nuvola è un evento raro. Ricorda al poeta gli accadimenti dell'immaginazione... Il poeta usa le nuvole come una riserva di splendori, che non si produrranno mai se non attraverso le parole». Libri e parole nascono nel gelo e nella morte, come figli di altri libri e altre parole. Nascono per combattere l'ossessione della perdita pur senza cancellarla, perché la letteratura non può nulla, per Énard, se non valicare, arrampicarsi e perdersi o dissolversi, restare in sospenso come il *Corto viaggio sentimentale* di Svevo. Il che non è poco, a pensarci. Il viaggio dantesco come risposta alle angosce del presente. Errare lungo gli ultimi confini, trasformare la malinconia in ricordo, in un fondersi e confondersi di associazioni e corrispondenze, fantasticherie e epifanie, sogni e realtà.

Flavia Vadrucci

Non chiamatela «la signora del giallo»

vertiginecrime.substack.com, 7 aprile 2026



Un ritratto di Laura Grimaldi

«Quando da bambini giocavate a guardie e ladri, preferivate essere la guardia o il ladro?» Se l'amore per le storie fosse direttamente proporzionale alla loro capacità di generare identificazione in chi le legge (ed è probabile che lo sia), allora il mercato italiano del crime darebbe oggi una risposta univoca. Le classifiche dei libri più venduti o delle serie tv più seguite sembrano raccontare un paese i cui *role models* sono vicequestori burberi, commissari malinconici, poliziotte coi tacchi a spillo e agenti dei servizi che leggono le labbra. In altre parole, un paese di guardie. Ma se pensiamo che quell'interrogativo era uno dei roveli di una raffinatissima professionista editoriale, in forza per ventisette anni presso la prima casa editrice d'Italia, allora la mezzeria che separa sulla lavagna i buoni dai cattivi comincia a perdere nettezza, a farsi permeabile, dando conto non solo delle preferenze di un gruppo di ragazzini che si inseguono in un parco, ma anche della complessità di un genere letterario capace di ritrarre le cangianti sfumature dell'animo umano nelle loro conseguenze più drammatiche.

Laura Grimaldi, scrittrice, critica, autrice televisiva, traduttrice dall'inglese di oltre duecentocinquanta libri e direttrice, dai primi anni Sessanta al 1989, delle collane Segretissimo e Urania, e poi del Giallo Mondadori, poneva quella domanda a ogni scrittore che volesse avvicinarsi alla crime fiction. «In Italia si usa definire "giallo" qualunque romanzo

che tratti di omicidi» commentava nel lucido manuale *Il giallo e il nero*, «ma il genere dev'essere suddiviso in almeno cinque categorie distinte: il puzzle (l'enigma), il *whodunit* (il «chi è stato»), l'*hard-boiled* (d'azione), il *pursuit* (l'inseguimento) e il *character analysis* (il romanzo di analisi psicologica). E da qui discendono le altre definizioni: *detective story*, *crime story*, *mystery*, *police procedural*, *suspense*, *spy story* e *thriller* (con i suoi sottogeneri *legal thriller*, *techno-thriller* e, di recentissima acquisizione [siamo nel 1996], *hostage thriller*).» Se però questa tassonomia fosse apparsa troppo articolata, Grimaldi riduceva le categorie a due, esattamente come sulla lavagna di cui si diceva, sulla base di una sorta di propensione innata: da una parte, un certo «senso dell'ordine e un saldo concetto di delitto e castigo che altro non è se non l'accettazione delle regole della convenzione»; dall'altra, la tendenza a farsi affascinare dal lato più oscuro della mente, dalle pulsioni più segrete che stanno dietro un delitto. Da una parte, il giallo. Dall'altra, il nero.

Eppure, scartabellando la pubblicistica di commiato per Grimaldi, scomparsa il 3 luglio del 2012, delle classificazioni che fanno brillare gli occhi ai feticisti non si trova traccia. La vulgata giornalistica la definisce quasi sempre – con rispetto, certo – «la signora del giallo», sovrapponendone la figura alla collana che con le sue copertine fornisce dal 1929 l'etichetta nostrana ai romanzi del crimine. Ma che editor era



© Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

Laura Grimaldi? Cosa cercava quando leggeva un manoscritto?

In parte lo spiegava lei stessa parlando di sé in terza persona: «Frequentava la grande Mondadori quando c'era ancora Arnoldo a fare da editore, e il caffè lo si prendeva con Elio Vittorini o Vittorio Sereni. [...] Come editor, o editore, o direttore responsabile, ha pubblicato qualcosa come duemila libri nel campo che considera l'unico in cui si possono raccontare le cose con chiarezza: pane al pane e violenza alla violenza. Non l'interna introspezione individuale, ma l'esterno specchio dell'insieme delle umane debolezze». Un'editor di polizieschi per vocazione, dunque, che per tutta la vita ha messo consapevolezza, rigore e disincanto, come vedremo, al servizio di un orientamento intimo. A proposito di commissari malinconici, potremmo chiamarla: «la condanna del sangue».

Fu Alberto Tedeschi a volerla al numero 20 di via Bianca di Savoia, nella sua squadra di consulenti che includeva anche Oreste del Buono, e fu sempre lui, rilevando la straordinaria competenza di Grimaldi, a suggerirle di presentarsi come esperta di gialli a *Lascia o raddoppia*. Scorrendone i pareri editoriali, la sua padronanza degli stilemi del crime, replicabili, forzabili, ma comunque codificati, fa venire un po' di nostalgia a chi vive immerso in un mainstream in cui «vale tutto» purché si scali la top 10.

Quei fogli ingialliti scritti a macchina fungono oggi da porta d'accesso a una *wunderkammer* di trucchi, malizie, astuzie e archetipi che sarebbe un peccato non fare propri. Il tono è così tranchant da risultare esilarante: «L'autrice sa scrivere» diceva Grimaldi nel 1969 a proposito della *Spiaggia del dubbio* di Patricia Highsmith, «solo che dimentica, il più delle volte, che la letteratura al giorno d'oggi non è più

quella fatta di sfumature e introversioni. Con questo non dico che tutti debbano arrivare all'avanguardismo, ma da lì al sopore la strada è veramente troppo lunga. Non so poi perché mi dilungo tanto, visto che il libro non è neanche un giallo». A volte, la frustrazione si sposta dalla lettera del testo alla possibile fortuna del lancio, con valutazioni che potrebbero essere fatte qui e ora, a sessant'anni di distanza. «Ho visto che all'estero il romanzo [di Eric Ambler] è stato recensito da giornali autorevoli, e sempre con molto favore. Se almeno una volta si riuscisse a ottenere anche in Italia lo stesso favore... Ma temo sia una speranza priva di futuro. Accontentiamoci di non perdere l'autore, e poi vedremo.» Le trame cambiano, le penne conoscono altezze diverse, ma la preoccupazione di Laura Grimaldi è sempre quella di tenere d'occhio i binari del crime, nel rispetto di una tradizione ma soprattutto delle aspettative del lettore. «Come romanzo d'appendice non c'è male» sosteneva riguardo all'ultima prova di una famosa autrice della casa. «Se Carolina Invernizio fosse nata in America, avrebbe scritto qualcosa del genere. [...] Buono, al massimo, per le lettrici di "Confidenze".» E qualcuno (sempre lei?) aggiungeva a penna alla scheda dattiloscritta: «Romanzo bianco di un'autrice di gialli. Tolto lo zafferano, resta l'insipido del riso all'acqua. Scartare».

Quando si prende sul serio il crime, può anche capitare di rifiutare nomi eccellenti se non danno prova di quel talento che, diceva sempre Grimaldi, «non si insegna e non si impara». E lei di talento ne aveva parecchio, non solo come mediatrice editoriale stretta tra autorialità e mercato, ma anche come scrittrice di romanzi. Gialli? No, noir. Per la precisione *hard-boiled*, perlomeno negli anni Cinquanta,

quando sotto improbabili pseudonimi maschili che assecondavano la moda muscolare dell'epoca firmò una trentina di storie di sbirri ambientate a New York (dove non era mai stata).

Ma la sua passione per il nero emerse limpidissima nel 1988 con *Il sospetto*, primo di tre drammi familiari che, in ossequio alla grammatica del genere, illuminavano gli angoli bui di una società perbenista e feroce, e al contempo i meandri poco frequentati di intelligenze votate al male. Protagonisti da tragedia greca e comprimari da ballata punk si avvicendavano in pagine senza sconti, *pane al pane e violenza alla violenza* appunto, in cui la colpa del singolo discendeva da responsabilità collettive.

È forse per inseguire storie come queste che Laura Grimaldi nel 1989 lasciò Mondadori, fondando insieme a Marco Tropea la casa editrice Interno Giallo. Passare in rassegna i nomi di un marchio che frequentava il noir come la fantascienza, ricercando la forza della scrittura e mai «la trama per la trama», è come fare ritorno a quel futuro che furono gli anni Novanta, quando gli sconosciuti Pino Caccucci e Giancarlo De Cataldo esordivano accanto a un certo James Ellroy.

Studiando le figure che hanno fatto la storia dell'editoria italiana, sembra spesso di aprire le finestre di una vecchia casa chiusa da tempo, in cui piccoli tesori dimenticati riemergono tra vapori dolciastri e romantiche lame di luce. Con Laura Grimaldi non succede. Le sue carte restituiscono la disturbante intensità di un pugno sulla scrivania, di una risata senza filtri, di una stagione violenta, di un errore senza redenzione, di una stanza piena di fumo in cui si scruta la propria sofferenza e quella altrui per cavarne una storia universale. Una storia di morti ammazzati, ovviamente. Ma scritta bene.

«Romanzo bianco di un'autrice di gialli. Tolto lo zafferano, resta l'insipido del riso all'acqua. Scartare.»

Alberto Ravasio

Storia di un'amicizia: Cavazzoni su Celati, e viceversa

«Limina», 8 aprile 2026

Attraverso discussioni a base di vodka e lotta al perbenismo, un'autobiografia indiretta condotta sulla vita dell'amico Gianni Celati

Se per il Marcel della *Recherche* a innescare ricordi e fantasticazioni erano i dolcetti francesi inzuppati nel tè, le famigerate madeleine, per Cavazzoni e Celati il miglior carburante letterario è invece la vodka russa, vodka che i due amici ordinano prima ancora dell'antipasto quando escono a cena in centro a Bologna, di solito da Angeli o alla Spiga, perché i loro discorsi si sollevino dal pantano del già detto, del già scritto, e diventino subito filosofia anomala, aneddotica strampalata, insomma un distillato di pensieri luminosi e volanti, come il senno di Orlando, di cui è composto anche *Storia di un'amicizia*, atipico memoir di Cavazzoni sull'amico Celati pubblicato da Quodlibet nella collana Compagnia Extra.

Cavazzoni e Celati si conoscono nel 1985 a un convegno nella casa di Ludovico Ariosto. Mentre Cavazzoni sta ironizzando su un certo scrittore, Celati si convince che stia parlando proprio di lui e, come nelle comiche mute, gli va incontro per picchiarlo, ma arrivato a metà si rende conto che Cavazzoni sta ridicolizzando un altro scrittore che anche Celati non sopporta. Vanno subito d'accordo e cominciano a chiacchierare dei personaggi dell'*Orlando furioso* con un entusiasmo quasi calcistico, tifandone alcuni, fischiandone altri. In seguito Cavazzoni e Celati fanno un po' di viaggi insieme e molti, ancora più belli, li immaginano e basta, vanno a caccia di

mattoidi sul lungo Po. Celati si licenzia dall'università perché vuole guadagnarsi il pane onestamente, si trasferisce in Normandia, passa il tempo, i due fondano riviste e di una, abbastanza losca, diventano persino direttori senza saperlo. Una volta decidono di andare fino a Piacenza in treno a darle a quel critico di nome Foti o Sofi, ma poi seguono il consiglio postumo degli stoici e restano a casa. Un'altra volta litigano coi tedeschi sul narratore implicito, un'altra ancora si ubriacano coi danesi che, pur non capendo cosa dicono, li applaudono lo stesso, e soprattutto, per quasi quarant'anni, parlano e straparano, si raccontano a vicenda, si romanzano a vicenda, si scambiano piccoli aneddoti e grandi pensate, che poi finiscono nei libri di Cavazzoni o in quelli di Celati o magari da nessuna parte.

In un libro di non fiction su un grande scrittore, un libro che chiunque avrebbe probabilmente affrontato insistendo su una visione dell'autorialità forte, degna appunto di essere raccontata, un'autorialità quasi divina, che crea tutto dal nulla eccetera, Cavazzoni, altro grande scrittore, sembra invece dire che l'autorialità forte così come siamo soliti pensarla e celebrarla non esiste proprio, perché le storie non sono di nessuno, non si sa nemmeno bene da dove vengano, se dalla memoria o dal sogno, se dai libri o dalla vita, se da Cavazzoni o da Celati, e inoltre,

appena ci si sforza di farle venire fuori, le storie vengono fuori male, malformate. Visto che il tempo è infinito e le storie finite, l'originalità del soggetto è solo un mito moderno, o peggio capitalistico, da narrativa industriale, e l'autorialità non sta mai nel cosa ma nel come, nello stile, nel tono della voce così riconoscibile che lo si sente nella testa quando si legge. I racconti dunque passano di scrittore in scrittore, di riscrittore in riscrittore, come la splendida novella delle papere chiamate donne o delle donne chiamate papere che passa dal *Novellino* al *Decameron*. In sostanza è tutto un gran bazar dei racconti, assicura Cavazzoni, citando un saggio di Celati contenuto in *Finzioni occidentali*, e allora lo scrittore, come fa Celati, non può che vagare, anzi pascolare, per il mondo a chiedere sempre, preferibilmente ai matti: «Dài! Raccontaci!», mentre intanto prende appunti, come fa Cavazzoni, con la sua grafia minuscola da zanzara alfabetizzata.

Con questa struttura a appunti, a epoche, a anti-platonici dialoghi della vodka, Cavazzoni compone non solo una biografia irregolare dell'amico Celati, ma anche una lunga prefazione a posteriori, un po' come Delfini al *Ricordo della Basca*, sia alla collana Compagnia Extra che alla sua stessa opera, perché da un lato nel libro compaiono moltissimi titoli della collana da lui fondata nel 2008 e anche parecchi suoi autori, Benati, Cornia, Albani, Morelli (addirittura il desaparecido volontario Pignagnoli), e dall'altro *Storia di un'amicizia* è anche un compendio di tutti gli stili e i temi cavazzoniani, dal saggismo semiserio alle vite brevi ma istruttive degli idioti. Al suo repertorio però si aggiunge qualcosa che, pur essendoci fin troppo nella narrativa italiana contemporanea, in effetti in Cavazzoni non c'era mai stato, ovvero l'autobiografismo, il memoir, ma se altrove l'autobiografismo scade spesso nell'ombelicale, Cavazzoni, al primo tentativo, trova subito il modo per evitarlo ricorrendo a una sorta di autobiografismo indiretto perché mediato dal racconto di un'amicizia intellettuale, alla Thomas Bernhard. Mentre racconta di un altro, di un amico appunto,

Cavazzoni racconta anche di sé, anzi racconta di sé al quadrato, perché racconta di sé da sé e racconta anche quello che Celati racconta di lui. Nel raccontare di sé, dello zio, della nonna, della sua infanzia, in un velato *Amarcord*, la prosa di Cavazzoni conserva intatti tutti i suoi inconfondibili registri, dal grottesco al cinico bonario allo stralunato, ma ne guadagna un altro ancora, fin qui indagato meno, cioè il lirico, un lirico più personale, più coinvolto, anche se mai patetico, commovente il giusto, come direbbe lui.

Sul piano intellettuale Cavazzoni si dimostra, quasi a ogni pagina, provocatorio, politicamente scorretto, lontanissimo dalla stampa trombona, dal benpensantismo di certa sinistra facile, ma nonostante sia un tratto distintivo di tutta la sua opera il sabotaggio filosofico di Cavazzoni a questo giro è ancora più doveroso e in un certo senso moltiplicato per due, perché anche Celati, a volte canonizzato frettolosamente come narratore di narratori delle pianure, è in fondo un intellettuale contro, contro il sistema universitario, i riconoscimenti pubblici, l'editoria, contro la cattiva retorica e la stupidità prepotente, che in fondo sono la stessa cosa. Celati non vuole comandare, guidare o peggio ancora insegnare, preferisce farsi portare in giro come un bambino in carrozzina a scoprire il mondo senza assumersene la responsabilità, il suo unico vero titolo, dice Cavazzoni, l'unico che gli si addica, non è né maestro né professore né tantomeno scrittore, ma Gianni, solo Gianni.

Durante tutto il volume dunque Cavazzoni e Celati, come il Berselli di *Venerati maestri*, sabotano il conformismo intellettuale, si danno il cambio nel dire ciò che non si potrebbe dire, le sparano grosse e, giuste o sbagliate che siano, le sparano comunque liberatorie rispetto all'ipercorrettismo morale e all'omologazione ideologica della quasi totalità della narrativa odierna. Cavazzoni sfotte Greta Thunberg, bambina telecomandata, e in generale gli ecologisti sempre in giro con la macchina a cercare l'inquinamento, torna spesso sul buco nell'ozono, che

doveva farci fuori tutti e di cui invece non si parla più, è passato di moda. Celati racconta la storia di un «finocchione», commettendo in una sola parola i reati linguistici di omofobia e grassofobia. Entrambi poi parlano male degli accademici che alle conferenze o ripetono sempre la loro vecchia tesi di laurea oppure, come alla presentazione dell'*Ulisse* tradotto da Celati, fanno no con la testa a ogni parola, anche prima che venga pronunciata. Dato che si dimostrano insofferenti verso il politicamente corretto, Cavazzoni e Celati condannano o quantomeno biasimano la narrativa che lo pratica, la narrativa industriale, le poesie brutte sui buoni sentimenti, e Celati conclude che ci vorrebbe un bel processo al tribunale dell'Aia contro gli editori responsabili di aver assassinato la letteratura e che lui ci andrebbe sicuramente nel doppio ruolo di testimone e di martire.

Storia di un'amicizia infine è un lungo pensiero sulla morte, anzi un ripensamento, perché riprende e prosegue il penultimo libro di Cavazzoni, cioè il *Manualetto per la prossima vita*, ma se il manualetto era una raccolta di monologhi esteriori sulla morte, *Storia di un'amicizia* è un dialogo a due, un dialogo sulla morte con un amico morto tanto amato e forse, per un po', ritrovato. Nel corso del libro di tanto in tanto Cavazzoni e Celati riflettono su questioni per così dire oltremondane, si domandano cosa sia il paradiso, dove sia finito l'inferno e si convincono che, applicando Sartre, l'inferno è l'altro e il paradiso pure. Quando poi Celati sta male Cavazzoni va avanti da solo a pensarci e ripensarci, rilegge Platone, il mito della reminiscenza, della caduta delle anime sulla terra, e approda a una specie di scienza della morte, una scienza del dopo che permette di capire, a posteriori, come uno sarebbe poi morto alla luce di come ha vissuto. Lo zio di Cavazzoni muore legato sul letto di ospedale perché, come ha sempre fatto nella vita, vuole essere libero e la morte è il solo modo di svignarsela. Fellini è morto dopo aver messo tutti i pezzi del suo film mai fatto, *Il viaggio di G. Mastorna*, negli altri suoi film, ma

«Chi me l'ha fatto fare di stare sui libri per quarant'anni? Non me l'ha fatto fare nessuno.»

in quel film mai fatto, la cui sceneggiatura guarda caso è proprio il primo titolo di Compagnia Extra, Fellini si chiede cosa ci sia dopo, si chiede, già dal titolo, se si torna, *Mastorna* appunto, e immagina cioè sogna che la morte è una nascita, è come un mattino qualsiasi, con la città al risveglio, le botteghe che aprono, i bambini a scuola, l'aria frizzante, non è cambiato nulla, nemmeno lui.

Allo stesso modo Celati, che è sempre stato affascinato dai folli al punto da scriverci l'esordio sopra, *Comiche*, perde il senno come Orlando. Negli ultimi tempi, raccontati da Cavazzoni con pudore e premura, Celati ormai sembra parlare una lingua protoeuropea tenuta su dai gesti, dagli occhi sempre affettuosi e riconoscenti con tutti, è diventato muto come uno dei suoi miti da ragazzo, Harpo Marx, si è finalmente licenziato dal mondo, come il suo personaggio letterario preferito, lo scrivano Bartleby. Allora Cavazzoni, commosso, si chiede dove è finita la luminosa e volante intelligenza del suo amico e si risponde che non sta certo dentro un'ampolla sulla luna, ma sta nei libri che Celati ha scritto e in cui ha lasciato dei pezzetti della sua anima, dei semi. In fondo, come si dicevano spesso, i due amici non si aspettavano poi molto dalla vita, né la ricchezza né il successo, speravano solo di restare ancora un po', dopo la morte, coi loro libri, o forse no, fa lo stesso, perché in fondo, immortalità o meno, scrivere è comunque uno dei modi meno indecenti di stare al mondo finché ci tocca: «Chi me l'ha fatto fare di stare sui libri per quarant'anni? Non me l'ha fatto fare nessuno. Ho creduto fosse un modo meno indecente di tanti altri di stare al mondo. Ecco, ho detto bene? Altro da dire non ho. Andiamo a casa».

Antonio Monda

«*La letteratura è la mia religione.*»

«Il Foglio», 13 aprile 2026

Intervista a Rachel Kushner. La scrittrice ha in DeLillo il suo mentore, ama il cinema di Pasolini e di Silvano Agosti. E vive «come se esistesse la grazia»

Nel 2008 Rachel Kushner conquistò la copertina della «New York Times Book Review» con il libro d'esordio *Telex da Cuba*, ma è con *I lanciafiamme*, uscito cinque anni dopo, che si confermò come una delle autrici più originali e interessanti del panorama letterario americano. Il romanzo divenne un best seller internazionale, rivelando un'intelligenza acuminata che non mostrava alcun timore di affrontare, in maniera estranea a ogni narrativa dominante, temi rischiosi e dolorosi come quelli della lotta armata. Originaria dell'Oregon e californiana di adozione, la scrittrice è una pupilla di Don DeLillo, il quale ne ha celebrato sin dagli esordi l'idealismo che va ben oltre la semplice provocazione, sia che parli di arte contemporanea che di terrorismo. [...]

Ho voluto iniziare parlando dei suoi genitori, entrambi scienziati, che ha definito «persone profondamente anticonvenzionali della generazione beatnik. Mio padre è tuttora uno scienziato, è un biologo molecolare. Mia madre è una neurobiologa in pensione e attualmente si dedica alla tutela degli habitat di piante autoctone, alla comunità e alla conservazione storica. Quando ero bambina erano ancora studenti, poi dottorandi, poi ricercatori postdoc. Mio padre ha avuto il primo vero lavoro stipendiato quando ero all'università e non vivevo più con loro. La mia infanzia è stata caratterizzata

da una povertà estrema: niente soldi extra, niente ristoranti, cibo pagato con i buoni governativi, niente vestiti nuovi, e tante situazioni in cui bisognava ingegnarsi per sopravvivere. Ne ho scritto recentemente sul "New Yorker". Ma i miei genitori avevano una ricchezza di interessi culturali, soprattutto nella poesia, nel jazz, nella vita urbana, e un certo stile bohémien. Molti artisti sono arrabbiati con i propri genitori. Io no, perché condividono i miei valori e navigano il mondo alla ricerca di percorsi insoliti, persone eccentriche e idee fuori dal comune. Abbiamo sempre avuto personaggi intorno – i loro punti di riferimento erano persone molto singolari, libere di sognare e non vincolate dalle convenzioni. Anche i miei genitori erano così, e lo sono ancora. Sono più cool di me e continuano a ispirarmi».

Quale importanza ha per lei la scrittura?

È un modo per sintetizzare e dare un senso spirituale al mondo e alle persone moralmente contraddittorie che lo abitano. Veicola ogni sentimento, idea e sensazione, le piccole scene che si imprime nella mia coscienza, che formano i miei ricordi, le scene a cui assisto, le frasi che sento per caso, il fluire della storia, in un unico insieme coerente: una versione della realtà con una misteriosa coerenza che altrimenti non riuscirei a vedere né a conoscere.

Quali sono stati i libri più importanti nella sua vita?
Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. È stato fondamentale per me e lo è ancora. Anche Marguerite Duras, tutta la sua opera. I primi libri di Cormac McCarthy, soprattutto *Il buio fuori* e *Figlio di Dio*. I nomi di Don DeLillo è stato fondamentale per il mio romanzo più recente, *Creation Lake*.

Chi è il più grande eroe non celebrato della letteratura?
Non so come rispondere, perché per «eroe» non so se si riferisce a un personaggio letterario o a un autore. I personaggi sono tipicamente eroici o antieroi. Gli scrittori invece non dovrebbero essere trattati come eroi, né aspirare a esserlo. Alcuni dei miei scrittori preferiti non sono affatto eroi, ma persone profondamente discutibili.

C'è un libro che ha amato e che ora non ama più?
I miei gusti si sono evoluti ma non sono cambiati radicalmente. Tuttavia c'è uno scrittore che pensavo mi piacesse, Javier Marías, e recentemente ho riletto *Un cuore così bianco* e ho pensato: *È solo un sacco di preamboli e un ingrandimento performativo di piccoli momenti, e non ho tempo per questo*. Sono una donna adulta e posso dire: «Ehi, sai che c'è? Javier Marías non mi piace».

C'è qualche scrittore che ammira ma di cui non condivide le idee?
Certo. Per me l'arte ha poco a che fare con l'essere d'accordo. Forse nulla! Louis-Ferdinand Céline, che compare spesso in *Creation Lake*, ha uno stile enormemente originale e brutalmente brillante, ed era praticamente un nazista! Un altro – curiosamente compare anch'egli nel romanzo – è Michel Houellebecq, i cui romanzi hanno significato molto per me, ma le cui idee sono deludenti e persino sciocanti. Rimane comunque un grande artista.

Qual è il suo rapporto con la religione? Crede in Dio?
Sono stata cresciuta a considerare la religione come una sciocchezza, cosa che mi è sempre sembrata un

po' superficiale: rifiutare qualcosa che è così centrale per il senso della vita della maggior parte delle persone. Sono sempre stata più aperta della mia famiglia all'idea di considerare la religione seriamente, sia culturalmente che spiritualmente: se volevo capire gli altri, non potevo ignorare ciò in cui credevano. Crescendo, ho vissuto come se l'arte fosse la mia religione. Prendere sul serio l'arte e la vita solleva la questione del disegno e del destino. Mi colpisce il fatto che le persone abbiano sempre percepito qualcosa di significativo e sacro nella vita, come se fossimo qui per uno scopo. Anche io lo sento, ma non pratico il cristianesimo o altre religioni. Non so se Gesù sia morto per i nostri peccati o se esista il paradiso. Ma credo pienamente che esista un paradiso qui, sulla Terra, e che lo intravediamo nella vita quotidiana. È mio dovere personale restare concentrata su una certa rettitudine e bontà nella realtà quotidiana. Vivo come se esistesse la grazia, come se le persone avessero un'anima, come me, come se la vita fosse seria e una profonda benedizione.

Pensa che il linguaggio delle immagini stia uccidendo quello delle parole?
È un'affermazione che mi lascia scettica, perché suona retorica. Le immagini hanno un loro potere. L'arte visiva è molto importante per me, così come la fotografia e il cinema. I romanzi fanno qualcosa che nessun'altra forma può fare: ci portano molto vicino a cosa significhi essere dentro la mente di qualcun altro. Nessuno minaccia mortalmente i romanzieri per farli smettere di scrivere, ognuno fa le proprie scelte. Le mie non sono disturbate dall'eccesso di immagini.

C'è qualcosa che la letteratura può fare e il cinema no, e viceversa?
Il cinema mostra la sensazione del tempo che scorre e riporta in vita i morti sotto forma di luce, ed è straordinario. Ogni volta che vedo *Vertigo* – *La donna che visse due volte* James Stewart torna in vita, la vecchia San Francisco rinasce, e così via. I film sono contenitori di eternità.

Barbara Loden e Chantal Akerman sono due riferimenti cinematografici...

Barbara Loden, l'attrice di *Wanda*: ho riprodotto quasi scena per scena alcune parti nel mio romanzo *The Flamethrowers*. Anche *Jeanne Dielman* di Chantal Akerman era presente. Amo molti registi: Pasolini, e in particolare *Teorema*, uno dei miei film prediletti. Jean Eustache, forse il mio regista preferito, in particolare *La maman et la putain*. In *Creation Lake* il film ricorrente è *D'amore si vive* di Silvano Agosti: ne rimasi profondamente colpita quando lo vidi la prima volta e ci ritorno spesso. Penso al giovane Franck, che si vanta delle sue conquiste sessuali all'età di nove anni, o la prostituta che si è uccisa dopo l'intervista filmata: questi personaggi sono eterni grazie al modo con cui li ha raccontati Agosti. Scriverne è stato un tentativo di analizzare perché il film mi ha colpito così in profondità e perché questi personaggi hanno lasciato un segno permanente.

Possiamo definire Don DeLillo il suo mentore?

Quando ho iniziato a scrivere ha rivestito un ruolo importante come artista: è un romanziere il cui lavoro è luminescente, e ogni frase riflette l'assurdità della vita. Quando ho scritto il mio primo romanzo mi ha mandato una lettera di complimenti e ho deciso di affidarmi alla sua editor Nan Graham. Poi siamo diventati amici, e ho dovuto trasformarlo da idolo letterario a persona reale. Non siamo sullo stesso livello, e forse qui entra in gioco il concetto di mentorship. E siamo molto diversi: il mio compito è farlo ridere, il suo è chiedermi se mi sto divertendo, una domanda che è così essenziale, perché mi ricorda che la vita non è mai opaca: è sempre così incredibile essere qui, anche nei momenti bui.

Lei ha una conoscenza approfondita della cultura italiana. In «I lanciafiamme» parla del nostro paese negli anni Settanta: cosa ammira di quei fermenti, che sono sfociati nella lotta armata?

Quando ho scritto il libro, esistevano pochi romanzi sul periodo che va dall'autunno del 1969 al movimento del 1978. Forse *Vogliamo tutto* e *Gli invisibili* di Nanni Balestrini. Ho voluto incontrare i protagonisti e ho raccolto storie incredibili, soprattutto in relazione all'arte impegnata del mio amico Claudio Guenzani. Le Brigate rosse erano dei folli leninisti, ma da un punto di vista storico hanno rappresentato un fenomeno interessante, e le rivolte alla Fiat meritano di essere studiate. Mi ha impressionato l'intervista a Mario Moretti di Rossana Rossanda e Carla Mosca, e la Libreria collettiva delle donne di Milano è probabilmente uno dei risultati più duraturi di quel periodo.

Oltre alla violenza, quali sono stati i loro errori maggiori?

Pensare di «colpire al cuore dello Stato». È stato un errore: lo Stato non ha un cuore. Il capitalismo non ha centro. Nulla è frutto di teorie del complotto come la gente pensa, ma poi c'è «la strategia della tensione», che sembra con ogni evidenza reale. Il mio compito è osservare, non giudicare: attribuisco la massima importanza a comprendere le persone: le studio e analizzo la loro dedizione al loro credo. Mi colpisce quanto l'Italia fosse vicina al collasso negli anni Settanta, ma nessuna rivoluzione ha avuto successo in Europa nella seconda parte del Novecento, nonostante i fervori del Maggio francese del 1968. *Creation Lake* parla proprio di questo ed è raccontato dal punto di vista di un cinico malizioso che non sono io.

Curzio Malaparte è un suo riferimento costante.

Per me la sua opera migliore è *La pelle*. È folle e brillante, e immortalata la Napoli liberata dagli Alleati. Le sue contraddizioni umane e artistiche sono affascinanti: comunista, fascista, cattolico, opportunista, e poi architetto, decoratore... dove si trova ora? Forse nel Mediterraneo, tra divinità e mostri marini.

Ritiene che scrivere sia un atto politico?

I romanzi sono arte. L'arte è una categoria a sé.

Soltanto il quattro per cento dei libri negli Stati Uniti è tradotto: cosa ne pensa?

Ringrazio i piccoli editori che pubblicano la letteratura in traduzione: grazie a Dio esiste la New Directions e Barbara Epler. E Archipelago Books e Deep Vellum, e lo stesso vale per tutti i piccoli editori che rendono possibile conoscere Antonio Moresco, che sta per essere pubblicato in America. Ma è anche logico che negli Usa si leggano soprattutto autori americani: a malapena riusciamo a capirci e i romanzi possono aiutare a comprendere chi siamo.

Come è cambiata l'America con la nuova presidenza?

L'Ice ha invaso le città americane e portato caos e paura. Il presidente ha iniziato una guerra con l'Iran, affondato la borsa e qui a La la benzina è salita a 7 dollari al gallone. Non dico nulla di speciale: è sotto gli occhi di tutti. Ci sono però anche le reazioni, come l'elezione di Mamdani a New York, che considero un trionfo. Ma è qualcosa di collettivo o locale? Chiunque pretenda di avere una lettura accurata di quanto sta accadendo in America, politicamente parlando, è un folle, o mente. Stiamo vivendo tempi convulsi.

Gli elettori degli Stati Uniti hanno eletto un presidente nero ma non una donna: perché?

Da come pone la domanda sembra che la responsabilità sia dei votanti invece che dei candidati. Hillary Clinton ha fatto una pessima campagna al posto di Bernie Sanders, che era di gran lunga migliore, ma non era voluto dall'establishment democratico. Kamala Harris è stata nominata all'ultimo minuto e il suo unico messaggio era «votate me o è la fine della democrazia». Forse era vero, ma non è il modo di gestire una campagna: minacciare la gente non è mai efficace, devi sempre promettere qualcosa.

Ritiene che Trump sia un'eccezione o una conseguenza inevitabile?

Non credo che sia un'eccezione, ma «inevitabile» è una parola che rigetto. L'America ha una storia di violenza, razzismo e crudeltà e quando chiedi a mio padre «ti

ha sorpreso che Martin Luther King sia stato assassinato?» mi ha risposto: «No, Rachel, per niente: questa è l'America». Ma il paese è anche tante altre cose.

C'è qualcosa che ammira in Trump?

Ha un talento nel catturare l'attenzione ed è molto efficace comunicativamente – mi duole dirlo – persino geniale. Penso a come ha reagito all'attentato: «Fight! Fight! Fight!».

Ritiene che rappresenti una reazione alla cultura woke?

I repubblicani in generale, e Trump e il suo circolo, Hegseth, Stephen Miller, Rfk Jr e gli altri, sono ossessionati dall'idea di reprimere la libertà di parola e hanno vietato l'uso di alcuni termini in campo medico, scientifico e perfino nelle biblioteche scolastiche: oggi nessuno può imparare correttamente cosa sia stata la schiavitù mentre vengono reinstallati monumenti degli Stati confederati. La scienza ha lasciato il posto all'apocalisse cristiana. Penso che sia la stessa tattica della cultura woke ma da una prospettiva diversa.

Ritiene che la sinistra sia diventata elitaria?

In tutta la mia vita non ho mai visto una sinistra unitaria. Insieme a molti politici scollegati dalla realtà vedo quanto è successo con Mamdani, che ha fatto una campagna porta a porta, cercando di interpretare le esigenze di tutti, a cominciare dai non privilegiati: ritengo che sia quella la strada. Questo succede mentre il Partito democratico è ad esempio legato allo Stato di Israele, che si sta macchiando di genocidio e dovrebbe essere rifondato come la Germania alla fine della Seconda guerra mondiale con una democrazia che garantisca uguali diritti a tutti. Questi politici liberal non rappresentano gli interessi degli americani e neanche del loro campo.

Quale crede sia il ruolo dell'artista oggi?

Creare dell'arte che penetri nello spirito e sia all'altezza della gravità dei tempi che viviamo. Questo è tutto – ed è tutto quello che conta. Ma so di parlare solo per me stessa.

Adelaide Barigozzi

Libri da mangiare

«Elle», 16 aprile 2026

Valerie Stivers, giornalista di «The Paris Review», indaga sul rapporto tra scrittori e cibo in un libro colto pubblicato in Italia da L'ippocampo

Chi non vorrebbe incontrare i propri scrittori preferiti in un'occasione conviviale, tra ricette letterarie ispirate ai loro libri più famosi e gustosi dettagli sulle loro abitudini alimentari? Valerie Stivers, giornalista e blogger statunitense, dopo averlo fatto a lungo nella rubrica Eat Your Words che tiene su «The Paris Review» dal 2017, ha raccolto gli incontri più sorprendenti in un libro deliziosamente colto, *A tavola con gli scrittori*, illustrato da Katie Tomlinson (L'ippocampo). Guidata dal principio che il detto «dimmi come mangi e ti dirò chi sei» debba valere anche per gli intellettuali, Stivers non si limita a setacciare le opere di Honoré de Balzac, Colette, Ernest Hemingway, Haruki Murakami, solo per fare qualche nome, in cerca di succosi riferimenti gastronomici, ma ricostruisce il loro rapporto con il cibo attraverso biografie ed epistolari, arrivando a dedicare a ciascun autore una ricetta che lo rappresenta. Un gioco che è anche un sorprendente percorso di scoperta.

A ispirarla è stato Nikolaj Gogol' o, meglio, il suo racconto La notte prima di Natale, dove il diavolo fa volare dei prelibati ravioli in bocca a un personaggio. Da qui, l'idea di associare un piatto a un classico della letteratura e al suo artefice, e poi cucinarlo. «In poche parole, si trattava d'individuare una pietanza che rappresentasse lo spirito di un'opera e in seguito

d'inventare o ricercare la ricetta più appropriata» racconta. «A forza di tagliare, affettare, friggere o infornare, mi son fatta strada tra *Moby-Dick* e *Gita al faro*, scoprendo curiose corrispondenze tra la sensibilità di un autore e una ricetta.»

Ogni abbinamento ha una storia da raccontare, in cui letteratura, sensibilità e gusti individuali, atmosfere, profumi, sapori e saperi sono perfettamente amalgamati fra loro. A Roald Dahl, per esempio, Stivers dedica una «torta gelato di Kitkat al cioccolato», scelta che va oltre al semplice tributo a uno dei romanzi più amati dai bambini di ogni età, *La fabbrica di cioccolato*. Lo scrittore, infatti, andava pazzo per i dolci e in particolare per le barrette di Kitkat che mangiucchiava ogni giorno. Una passione nata nell'infanzia, come racconta nel libro *Roald Dahl's Cookbook*, scritto con la seconda moglie Licky, che unisce ricette e ricordi. Mandato a sette anni in collegio, riporta Stivers, Dahl scoprì una realtà di violenza e bullismo, che combatterà a colpi di fantasia nei suoi futuri libri per ragazzi. A rendere quei giorni meno insopportabili erano solo i periodici arrivi di pacchi omaggio di una nascente industria del cioccolato desiderosa di promuovere le sue nuove creazioni.

Anche Jane Austen era interessata al cibo, ma in versione conviviale, oltre che decisamente più sana

e genuina, come confermano i frequenti riferimenti culinari presenti nei suoi romanzi e le testimonianze dell'epoca. La giornalista ha scelto per lei la ricetta della «zuppa bianca» a base di brodo di carne, tuorli d'uovo e mandorle in polvere, inclusa nella raccolta, pubblicata di recente, di appunti casalinghi e di cucina di Martha Lloyd, l'amica di famiglia che le fece da cuoca.

Di lì a poco, la convivialità si sarebbe sempre più imposta come un ingrediente essenziale nei circoli intellettuali tra Ottocento e Novecento: gli scrittori amavano riunirsi intorno a tavole imbandite, senza trascurare dell'ottimo vino. Stivers evoca il famoso «banchetto del pavone», dove il volatile fu servito con tutte le sue piume (l'autrice ce ne risparmia la ricetta), organizzato nel 1914 da W.B. Yeats a casa dell'anziano statista e autore di versi vittoriano Wilfrid Scawen Blunt, cui parteciparono ben sette poeti, tra cui un giovane Ezra Pound. Tra una pietanza e un calice colmo fino all'orlo, ci si scambiavano pareri, impressioni e spesso nascevano proficue collaborazioni. La storia della letteratura inglese, in particolare, è ricca di occasioni gastropoetiche ancora oggi leggendarie, basti pensare all'ultimo romanzo di Ian McEwan, *Quello che possiamo sapere*, in cui lo scrittore, spostandosi avanti di un secolo, indaga su un poema scomparso dopo un'immaginaria epica cena avvenuta nel 2014 a casa di un famoso poeta, citando un altrettanto memorabile banchetto, questa volta reale, passato alla storia come *The Immortal Dinner*, tenutosi nel 1817 a Londra, con ospiti illustri tra cui John Keats.

Dall'abbondanza pantagruelica dei salotti letterari ottocenteschi al minimalismo glam dei dinner party dei favolosi anni Ottanta e Novanta del Novecento, come quelli organizzati da Joan Didion, senza (quasi) un filo di grasso ma con ospiti ugualmente illustri, tra cui Patti Smith. Stivers ci porta nella casa di

«Il cibo **rifulgeva**
nella sua arte.»

Malibu, dove l'autrice di *L'anno del pensiero magico* scriveva, cresceva la figlia adottiva e preparava cene formali per una quarantina di persone nella stilosissima cucina in stile californiano-provenzale, tra erbe aromatiche e casseruole Le Creuset dai colori pastello. Joan Didion diceva di aver imparato a cucinare a vent'anni quando lavorava a «Vogue» come editor di ricette: la sua tavola non poteva che essere una questione di stile. Stivers ricorda che dopo la morte dell'iconica scrittrice fu organizzata una vendita all'asta di suoi cimeli: un matterello e alcuni grembiuli furono acquistati per 6000 dollari. Il nipote Griffin Dunne, regista del documentario *Joan Didion: The Center Will Not Hold*, raccolse in un libro i menu di quelle cene: Stivers per ricordarla ha scelto la ricetta dell'insalata di prezzemolo, un capolavoro di sintesi culinaria, quasi l'ologramma di un pasto.



Un'altra ospite di riguardo della tavola letteraria della giornalista di «The Paris Review» è Sylvia Plath. Nella sua breve vita, quando si è suicidata aveva appena trent'anni, ha prodotto un romanzo, *La campana di vetro*, raccolte di poesie fra cui *Ariel*, racconti, lettere postume, ma è nei *Diari*, la sua opera più profonda, che confida quanto ami cucinare. In Italia sono stati pubblicati nell'edizione censurata dal marito, il poeta Ted Hughes, con cui ebbe un rapporto a dir poco tormentato, mentre Stivers attinge all'opera integrale curata da Karen V. Kukil. Nel suo disperato sforzo di assolvere in modo perfetto ai doveri casalinghi, in realtà Plath dissimulava il disagio di vivere che l'avrebbe sopraffatta. Stivers cita il progetto di un racconto, *Il giorno delle ventiquattro torte*, in cui una donna sposata con due figli, che pensa al suicidio come via di fuga per sottrarsi a una vita che sente insopportabile, è salvata dalla



passione per la cucina. Nella vita vera non funzionò. Indicativa la scelta della ricetta: non una torta confezionata da Plath ma un elaborato, opprimente «coniglio alla Ted Hughes». Il rapporto fra scrittori e cibo naturalmente non si limita agli spazi domestici. Barbara Pym, autrice di argute commedie sentimentali, era solita cenare da sola al ristorante per osservare le coppie intorno a lei e prendere appunti. Vladimir Nabokov, autore di *Lolita*, fra i romanzi più scandalosi di sempre, abitò per quasi tutta la sua vita di esule russo in albergo, bocciandone invariabilmente la cucina, come risulta dalle lettere dello scrittore alla moglie, in cui annotava con indifferenza i menu del giorno. Chi è stato costretto a lasciare il proprio paese nutre una nostalgia che di rado gli consente di ritrovare gli stessi sapori dei propri ricordi. Eppure, nota Stivers: «Il cibo rifulgeva nella sua arte». Nabokov ha scritto pagine memorabili attingendo a conturbanti metafore alimentari.

E gli scrittori italiani? La giornalista ne invita alla sua tavola diversi, tra cui Italo Calvino e Andrea Camilleri, due stili letterari distanti fra loro, così come i loro mondi alimentari di riferimento. Per il primo la citazione d'obbligo è da *Il barone rampante*: l'abominevole zuppa di lumache preparata dall'eccentrica sorella del protagonista, che pur di non mangiarla si arrampicherà su un albero da cui non scenderà mai più. Per compensare tanto orrore gastronomico Stivers dedica a Calvino una crostata di frutta secca, i cui ingredienti principali, noci e pistacchi, sono agilmente a portata di ramo.

Sul fronte opposto della scala sensoriale, Camilleri farcisce i suoi gialli di tipiche squisitezze siciliane che riconciliano Montalbano alla vita, tra un morto ammazzato e l'altro. Per non sbagliare, la giornalista associa lo scrittore a un piatto di sarde a beccafico, le stesse di cui fa indigestione il commissario in *Ladro di merendine*.

«Ogni abbinamento ha una storia da raccontare.»

Stefano Montefiori

Bolloré caccia il capo di Grasset. Gli autori e gli editori in rivolta

«Corriere della Sera», 18 aprile 2026

L'imprenditore Vincent Bolloré vicino all'estrema
destra licenzia Olivier Nora perché non allineato

In tanti già volevano essere Olivier Nora: sessantaseienne competente, elegante, diplomatico, capace di guidare per ventisei anni una delle più prestigiose case editrici francesi pubblicando con amore e infinita cura letteraria autori nazionali e stranieri di ogni sensibilità politica, da Frédéric Beigbeder a Bernard-Henri Lévy, da Virginie Despentes a Sorj Chalandon, da Olivier Guez a Umberto Eco e Sandro Veronesi. E molti vorrebbero essere Olivier Nora anche adesso, benché sia stato licenziato in tronco, nello spazio di un weekend, perché le manifestazioni di solidarietà in suo favore sono notevoli – dal presidente Macron ai suoi autori ai colleghi editori – e pochi sarebbero capaci di riunire attorno a sé tanto affetto. Al Salon du Livre che si è aperto al Grand Palais di Parigi il caso Nora è al centro di ogni discussione, per la personalità speciale dell'editore e per la mossa di troppo del miliardario Vincent Bolloré, patron di Vivendi e dal 2023 anche del gruppo Hachette e quindi di Grasset. Cacciando Olivier Nora, Bolloré ha dato la dimostrazione definitiva di volere mettere il suo impero mediatico e editoriale al servizio di un progetto culturale reazionario e politico di estrema destra, a un anno dalle elezioni presidenziali che si annunciano decisive per la Francia e anche per l'Europa.

«Io non c'entro» ripetono i due autori sospettati di essere il pretesto del terremoto. Il primo è Boualem Sansal, lo scrittore rimasto prigioniero per un anno nelle carceri di Algeri, diventato beniamino

dell'estrema destra, che sarebbe stato imposto da Bolloré a Olivier Nora. Una prima ricostruzione indica che Nora avrebbe chiesto di pubblicare il racconto della prigionia di Sansal in ottobre, invece che a giugno, anche per lasciare spegnersi le polemiche che hanno accompagnato il recente, clamoroso addio di Sansal a Gallimard.

Ma questa pista sembra non essere quella più importante. L'altro motivo di cui si parla è il fatto che Bolloré abbia deciso di far pubblicare da Grasset *Rome, objet d'amour*, il racconto di viaggio di Nicolas Diat, altro celebre editore parigino, noto per essere vicino alla destra radicale.

Diat si è fatto una discreta fama nell'ambiente pubblicando i libri di dubbia qualità letteraria ma di grande successo del probabile candidato presidenziale lepenista Jordan Bardella, dell'esponente cattolico tradizionalista Philippe de Villiers, dell'ex presidente Nicolas Sarkozy e del cardinale reazionario Sarah. Sono i protagonisti messi continuamente in evidenza sui media di Bolloré: la tv all news Cnews, la radio Europe 1, il settimanale «Journal du Dimanche», la casa editrice Fayard e ormai, nelle intenzioni di Bolloré, anche Grasset. Che Diat sbarcasse a Grasset con il suo diario romano non è piaciuto a Olivier Nora. Secondo la ricostruzione del «Nouvel Obs», sabato 11 aprile Arnaud Lagardère (già erede dell'impero Hachette diventato uomo di Bolloré) telefona a Nora per dirgli che «Diat sogna la

tua copertina gialla, tesoro mio» (i libri Grasset sono gialli, Ndr), lui rifiuta. «Allora vediamoci lunedì alle 10 in ufficio.» Lunedì alle 10, nell'ufficio del gruppo Hachette, Lagardère dice a Olivier Nora «te ne devi andare». Lui propone di aspettare fino al gennaio prossimo, in modo da seguire l'uscita degli ultimi libri già in preparazione, ma l'uomo di Bolloré insiste: «No, meglio subito».

Il punto è che Olivier Nora è indiscutibilmente un ottimo editore, che ha ottenuto grandi risultati pubblicando autori accomunati solo dall'alta qualità, non certo dall'appartenenza ideologica. Quindi, su che basi cacciarlo? La manovra si infrange però sulla reazione, probabilmente mai messa in conto, degli scrittori. Sono ormai 200 – i già citati Bhl e Beigbeder, Guez e Desportes, e poi Pascal Bruckner, Dany Laferrière e tanti altri – ad avere firmato la lettera con la quale dicono addio a Grasset: «Il licenziamento di Olivier Nora è una ferita inaccettabile all'indipendenza editoriale. Ancora una volta, Vincent Bolloré dice “sono a casa mia e faccio quel che voglio io”, disprezzando chi pubblica, cura, corregge, produce, diffonde e distribuisce i nostri libri. E disprezzando chi ci

legge. Siamo autori Grasset, abbiamo pubblicato con Grasset o abbiamo un libro in uscita con Grasset, ma il nostro prossimo libro non verrà pubblicato da Grasset». Bolloré vuole mettere la casa editrice che pubblicò Marcel Proust al servizio della battaglia politica, ma senza Nora e i suoi scrittori, Grasset sembra destinata a diventare una scatola vuota.

È una rivoluzione per il mondo editoriale francese, che si appresta a conoscere una stagione di rotture contrattuali e battaglie legali. Teresa Cremisi, altra grande editrice a cavallo tra Francia (Flammarion) e Italia (Adelphi), è tra i duecento editori firmatari di un intervento pubblicato ieri sera su «Le Monde» in difesa di Nora: «La posta in gioco va ben oltre il mondo letterario. La varietà dei cataloghi, il pluralismo delle opinioni e della creazione, il rispetto della libertà editoriale costituiscono principi fondamentali per la sopravvivenza della democrazia». Dall'Italia arriva la solidarietà della Nave di Teseo di Elisabetta Sgarbi a Olivier Nora, «per ventisei anni anima dell'editore Grasset, un interlocutore insostituibile che ha contribuito a diffondere in Francia grandi autori italiani, da Umberto Eco a Sandro Veronesi».



Emanuele Zinato

Romano Luperini: l'eredità di un maestro

«Jacobin Italia», 18 aprile 2026

Luperini era un intellettuale complessivo, estraneo ai trasformismi di alcuni ex sessantottini e fedele ai conflitti e alle prospettive del moderno

Romano Luperini (1940-2026) è stato un intellettuale *complessivo*: a marcare tutta la sua lunga traiettoria esistenziale e pedagogica è stata la ricerca, inesausta e oggi perlopiù negata, di una saldatura tra lavoro culturale e progetto politico. Nel 1965 a Pisa ha fondato una piccola rivista, «Nuovo impegno», che divenne uno dei luoghi di discussione della nuova sinistra. Nei decenni Sessanta e Settanta è stato un intellettuale militante: attivo inizialmente nella Lega dei comunisti e nel Potere operaio pisano, ha poi ricoperto ruoli di dirigente in Democrazia proletaria e ha partecipato alla direzione del «Quotidiano dei lavoratori». Nell'ultimo ventennio del secolo si è trovato davanti alla vittoria del Capitale, che ha spazzato via i legami sociali e l'agire collettivo di tutto il ciclo di lotte del Novecento e che non ha risparmiato l'università e la scuola, rendendole sempre più servili e più simili a un'azienda.

Mentre svaniscono i soggetti del cambiamento e il neoliberismo frantuma la società, Luperini resta estraneo ai trasformismi che hanno coinvolto la maggior parte della generazione ex-sessantottina. Non è dunque un «pentito» ed è invece un «insistente» come uno dei suoi maggiori maestri, Franco Fortini. A differenza di Fortini, tuttavia, mantiene sempre salda la fiducia nel lavoro dei gruppi politicoculturali, anche ristretti; è un infaticabile

promotore di periodici e produttore di lavori di divulgazione o di storicizzazione (Il Novecento, 1981 e *La scrittura e l'interpretazione*, con Pietro Cataldi e Lidia Marchiani, 1998), dirige per un trentennio la rivista «Allegoria» che ha per sottotitolo *Per una teoria materialistica della letteratura*, intesse un dialogo costante con il mondo della scuola e promuove la resistenza degli insegnanti alle derive neoliberali, come attesta nel 2012 la creazione, con un collettivo di redattrici e redattori, del blog *laletteraturaenoi.it*. È perciò impossibile isolare il momento «scientifico» della sua eredità, caratterizzato dalle fondamentali monografie su Verga, Montale, Tozzi, Pirandello, dall'insegnamento rivolto a generazioni di studentesse e studenti nelle università di Lecce, Siena, Toronto, dalle centinaia di seminari per i docenti della scuola in tutta Italia e dall'impegno politico e civile. Come critico letterario Romano si è formato con Luigi Russo e ha dialogato precocemente con Sebastiano Timpanaro: lo dimostra il suo primo libro (*Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, 1968) derivato dalla sua tesi di laurea. Il verismo, con la sua carica demistificante, a suo parere ha in Verga lo stesso valore critico-negativo che l'illuminismo aveva avuto, nella prospettiva di Timpanaro, per Leopardi. All'origine del suo metodo vi è il rovesciamento dello storicismo progressivo ed evolutivo, dominante

nella cultura della sinistra ufficiale del dopoguerra. La sua critica procede per fratture e per dettagli prelevati sui singoli testi, descritti e interpretati con digressioni teorico-filosofiche e con strumenti desunti da Gramsci, Adorno, Lukács, Benjamin.

Nella sua saggistica si privilegiano la contraddizione, la disarticolazione, il montaggio: l'eredità, insomma, delle avanguardie storiche e soprattutto dell'espressionismo. Ciò implica una scommessa sulle persistenze del Moderno inteso come età del conflitto, in un contesto ormai postmoderno, di disincanto ben remunerato e di «nichilismo morbido», intimamente avverso alle ideologie e alle idee stesse di storia, di classe e di rivoluzione: Luperini, infatti, con il termine «modernismo» non si riferisce solo a un'importante tradizione culturale e letteraria europea e italiana ma anche – e soprattutto – a una rigorosa autocoscienza intellettuale e a una prospettiva antropologica e politica. Questo maestro ha dunque esercitato, nel passaggio del millennio, un capillare e coerente lavoro culturale *controtempo*: con Walter Benjamin, ha argomentato in tutte le sedi in cui ha potuto prendere la parola, la nuda consapevolezza della perdita di ogni «aura» delle arti nel quadro globalmente mercificato ma, al contempo, la puntigliosa ricerca nell'interpretazione dei testi di un'allegoria politica, di un senso socialmente condivisibile. È stato, perciò, un critico neomarxista straordinariamente originale: comparabile per statura a Fredric Jameson pur nella diversa severità di giudizio riguardo al postmoderno, e superiore al critico americano per la chiarezza didattica e discorsiva del linguaggio. I tratti tipici del suo stile, sia nell'oralità che nella scrittura, sono infatti la tenace lucidità e la limpidezza argomentativa che sottendono una fiducia nell'etica del dialogo e, con Lukács, nell'ontologia dell'essere sociale. Le sue formule, concise come parole d'ordine, sono destinate a un'efficace memorizzazione: «dialogo», «conflitto», «allegorismo», «contraddizione», «nichilismo morbido», «relativismo critico», «materialismo», «modernismo».

Nelle sue magistrali letture delle opere letterarie moderne e contemporanee – da Gadda a Volponi, da Cormac McCarthy a Annie Ernaux – ha dato rilievo ai frantumi intesi come allegorie prive di chiavi pre-stabilite di decifrazione: le *Bestie* di Federico Tozzi o le zoomate di Pirandello sui dettagli corporei dei personaggi, staccati dal tutto, divengono – come in Kafka – emblemi ed enigmi di un mondo destituito di senso, in cui sono divenute impossibili le «corrispondenze» simboliste, estetizzanti o mistiche.

La sua «ermeneutica materialista», argomentata nei volumi *L'allegoria del moderno* (1990) e *Il dialogo e il conflitto* (1999), si articola in quattro punti: 1) prende le mosse dal riconoscimento della materialità del testo e della sua storia, e dunque dal *contenuto di fatto* e dalla necessità del commento filologico; 2) tiene conto, tuttavia, con Benjamin, che compito del critico è enucleare dal testo il *contenuto di verità*, ossia quel significato che ne legittima la sopravvivenza e il valore nel mondo attuale; 3) è consapevole che ogni ipotesi di senso si inserisce in un conflitto, in una proposta educativa e in una lotta per l'egemonia; 4) dichiara, dunque, la propria responsabilità, la propria parzialità e il proprio impegno, perché l'intera cultura dell'Occidente, anche nei suoi più splendidi risultati estetici, consegue al dominio e alla barbarie che vanno smascherati dall'interprete materialista. Luperini è stato dunque, al contempo, un critico della cultura e della società, uno storico della letteratura, un teorico, un comparatista e un docente d'eccezione: con lui si sono formati centinaia di donne e uomini che hanno assunto, a vari livelli del lavoro culturale, una funzione critica. Forse il suo lavoro più ardito è *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale* (2007). Questo libro ha un taglio tematico, comparativo e interdisciplinare, a cavallo tra letterature occidentali e arti figurative, e la stessa parola chiave «destino», esibita dal titolo, implica il dialogo con il più importante critico del Novecento: Giacomo Debenedetti. *L'incontro e il caso* prendendo in esame testi di narratori europei tra Otto e Novecento (Manzoni, Joyce, Flaubert,

Maupassant, Verga, Tozzi, Proust, Svevo, Pirandello, Musil, Kafka) storicizza una costante antropologica: l'incontro con l'altro, scena fondativa della società umana che, traducendosi ora in dialogo ora in conflitto, indica simbolicamente un orizzonte comunicativo ma anche il rischio distruttivo soggiacente a ogni relazione ineguale tra gli uomini. La storicizzazione di questo tema nei testi permette di individuare una cesura radicale collocabile intorno al 1848: l'epoca dell'involuzione della borghesia e della reificazione della sua autocoscienza intellettuale, secondo Lukács e i francofortesi.

Ogni incontro con l'altro successivo a quella svolta, per Luperini, può avere un suo senso parziale, non più pieno o compiuto, perché ci rivela nello splendore delle opere l'orrore sociale che contiene: una civiltà infatti, come vuole Adorno, è degna di chiamarsi tale solo se consente agli uomini «di essere diversi senza paura». Dopo il 1848, la scena letteraria dell'incontro interpretata da Luperini cambia dunque in profondità: evapora l'esperienza, si privatizza il concetto di destino, l'altro cessa di essere il polo di un dialogo per diventare solo l'occasione di un turbamento nevrotico.

Tuttavia il *destino* dell'uomo occidentale, simboleggiato dagli incontri tra i personaggi nei romanzi del canone europeo, non viene del tutto annichilito dalla mercificazione capitalista delle esistenze. Qui Luperini sembra dare spazio, anche contro sé stesso, a una diversa lettura dei testi e del mondo in cui il tema letterario è anche *patèma*: il rapporto col mondo passa infatti attraverso il corpo e restituisce nonostante tutto un'«immaginazione materiale» e utopica che, nell'epoca della derealizzazione, mediante la forma e l'invenzione, riempie di consistenza le cose, obbliga il lettore a fare i conti con un bisogno negato di tenerezza e di senso, individuale e collettivo. Nelle opere narrative, questa persistenza di una dimensione sociale non nichilista, si dà soprattutto nei periodi di scelta, di pienezza e di speranza politica: a esempio, nelle opere resistenziali di Italo Calvino, di Beppe Fenoglio, di Primo Levi, di Gigi

Meneghello, di Renata Viganò. Anche Romano ha tentato questa via quando alla scrittura critica ha affiancato quella autobiografica e romanzesca: nei romanzi della sua tarda età, *I salici sono piante acquatiche* (2002), *L'età estrema* (2008), *L'uso della vita. 1968* (2014), *La rancura* (2016) e *L'ultima sillaba del verso* (2017) le voci narranti e i dialoghi rimemorano le pulsioni vitali, il rapporto con il padre, la malattia, l'invecchiamento e la dimensione sociale dell'esperienza individuale con una scrittura narrativa che mantiene una forte attenzione saggistica rivolta agli accadimenti storici.

In particolare *L'uso della vita* riesce nell'impresa di raccontare il Sessantotto senza toni nostalgici o apologetici e senza abiure. In questo romanzo le esperienze personali si accompagnano al progetto di cambiare il mondo, mentre personaggi e ambienti sono tratteggiati per dettagli: le calze colorate di Ilaria, gli occhi «taglianti» del padre, la testa bianca di Fortini sul palco di una piazza gremita, le urla dei carcerati, il poster della ragazza vietnamita che spinge con il fucile un colossale soldato statunitense. Il flusso dei dettagli rimanda il lettore a significati ulteriori così come l'eccezionalità decisiva della «corrente» del Sessantotto spinge Marcello, il giovane protagonista, nel vortice del movimento e delle assemblee, fra entusiasmo e introspezione.

Nella pagina conclusiva di *L'uso della vita* Marcello osserva il vagare di una piuma: «La leggerezza del passero non era come quella della piuma, andava conquistata e forse non sarebbe bastata una vita intera». Per un materialista come Romano, a dare un senso alla vita oltre la morte è la dimensione collettiva: l'eredità trasmissibile e la prassi che i compagni potranno condividere. La «costruzione» del volo è un'allegoria che chiede di essere decifrata: il tentativo di conquistare una direzione, una finalità e una «mediazione» raffigurate dal moto del passero, ben oltre le giravolte irrelate della piuma, ha caratterizzato la vita intera di questo maestro e quella di tanti suoi allievi che hanno avuto il privilegio di incrociare la sua traiettoria.

Francesca Borrelli

Jonathan Galassi, fra un titolo e la sua fama c'è la passione dell'editor

«Alias», 19 aprile 2026

Incontro con il presidente di Farrar Strauss & Giroux,
protagonista del mondo culturale, poeta, narratore e
traduttore in inglese di Montale e Leopardi

L'unico romanzo scritto da Jonathan Galassi è, in realtà, più che una autoconcessione alla propria vena narrativa, una irresistibile fotografia – al tempo stesso iperrealista e anamorfosica – del mondo editoriale, guardato dalla invidiabile vetta di una esperienza cinquantennale in quanto editor, mestiere oggi drammaticamente trascurato dalle case editrici e in via di estinzione per mancanza di risorse umane istruite ad hoc. Nulla e nessuno, in realtà, è altrettanto garante della professionalità di un editore (ma anche di qualsivoglia pubblicazione) quanto chi lavora con gli autori per migliorare la loro opera, o per rivedere la traduzione e la curatela di un libro in un'altra lingua.

Di Galassi, che ha avuto la chance di studiare con Robert Lowell e Elizabeth Bishop, per approdare successivamente dietro le quinte della Houghton Mifflin, poi della Random House, e finalmente alla Farrar, Straus & Giroux, dove a partire dal 1988 divenne l'editor principale, si citano sempre gli autori più noti e insieme più corteggiati dalla critica – Jonathan Franzen, Jeffrey Eugenides, Denis Johnson, Sally Rooney, Ben Lerner, Rachel Cusk, Roberto Bolaño – ma anche classici moderni come Flannery O'Connor, Susan Sontag, Philip Roth, Carlos Fuentes, Bernard Malamud, Tom Wolfe, Angela Carter... la tentazione di non fermarsi nello

stenderne l'elenco è pari al godimento che un autore come Gerald Murnane proverebbe nel passare in rassegna i cavalli, prima che la corsa abbia inizio.

Intitolato *La musa* (traduzione di Silvia Pareschi, Guanda, 2015) il romanzesco ritratto del suo mondo fatto da Galassi, viene annunciato, nella premessa, come «una storia d'amore», dunque «di una sofferenza terribile», che «ci toglie tempo e energia, ci rende svogliati e infelici quando non lo abbiamo e ci trasforma in creature inerti quando lo troviamo». Sebbene datato una decina di anni, il ricordo delle atmosfere evocate dal romanzo è ancora presente nella mente di chi, oggi, lavora nell'editoria: ambientato negli anni gloriosi del dopoguerra, si estende fino all'era digitale, mettendo in scena una sorta di cultural soap opera, perimetrata dalla squisitezza di ambienti fintamente fatiscanti o realmente squattrinati, dove agiscono, in cordiale rivalità, «carnivori rapaci» intenti a vendersi reciprocamente titoli e relativi autori «a un tanto al chilo».

Per chi sia stato anche solo una volta a una grande fiera dove vengono messi all'asta i diritti dei libri, la descrizione della Buchmesse di Francoforte scritta dal veterano Galassi, quando rappresenta gli editori letterari come pomposi flâneur che si aggirano per i padiglioni «ondeggiando come se fossero a bordo di... una enorme nave dei folli destinata fatalmente

«Anche gli agenti, tuttavia, proprio come gli editori, spesso si lasciano sfuggire i libri veramente originali. Cercano titoli che possano vendere e che facciano scalpore, ma le cose più singolari devono entrare dalla porta di servizio.»

a schiantarsi contro il grande iceberg digitale» è comicamente iperreale. Ma, in quanto autore, Jonathan Galassi – grande traduttore di Montale, Levi, Leopardi – è soprattutto un poeta, del quale è uscito da poco in America il long-form poem *The Vineyard* (Random House) composto di tre poesie, la centrale delle quali è dedicata (oltre che a suo marito) ai ritmi del giardino, dove piante che da una stagione all'altra sembravano rinsecchite, riappaiono anni dopo, e dove tutto muore e rinasce senza sosta, in una continua sorpresa di bellezze.

La nostra conversazione, che precede la premiazione di Galassi a Venezia, nel contesto del festival Incroci di civiltà, è stata tanto cordiale quanto artatamente generica, perché l'editore americano si è ben guardato dal fare nomi, dare giudizi, sbilanciarsi a favore di uno o l'altro dei «suoi» autori: formula che peraltro non userebbe mai, appartenendo alla fascinosa generazione del «noi», ovvero di chi è naturalmente abituato a non personalizzare i successi, attribuendoli piuttosto alla intera équipe della casa editrice per cui lavora.

Di quanti rivoluzionamenti del lavoro editoriale è stato testimone, nella sua lunga carriera di editor e di editore? I cambiamenti nella catena editoriale sono stati perlopiù legati all'evolversi della tecnologia: quando ho cominciato, come redattore, disponevamo solo di macchine da scrivere Selectric e fotocopiavamo i manoscritti con la Xerox, e tutto era molto, molto lento. Inoltre, quando ho iniziato negli anni Settanta, c'erano ancora molti editori indipendenti, le cui scelte seguivano i gusti individuali, mentre ora la letteratura è solo una delle tante attività che interessano i grandi conglomerati sotto i quali si concentra

buona parte del business editoriale, occupandosi di ogni genere di libro...

E l'irruzione, sul mercato mondiale, della figura dell'agente, un intermediario che in America c'è stato da sempre, così come c'era in altri campi artistici, ma che in Europa è arrivato molto più tardi, non pensa sia altrettanto responsabile?

Sì, ha ragione. Una volta Erich Linder era l'unico in Europa, o almeno di gran lunga il più importante: rappresentava gli editori stranieri, e attraverso di loro, gli autori; ma quella che si svolgeva tra loro era più una conversazione che una transazione economica, e lui agiva come una sorta di Re della traduzione da una cultura all'altra. Ora, ovviamente, gli agenti sono molto più potenti, ma credo che la loro importanza sia, in parte, una risposta al cambiamento nell'organizzazione delle case editrici, la cui conseguenza è che gli autori sentono di aver bisogno di maggiore protezione. Hanno meno rapporti personali con gli editori, rispetto al passato, e quindi tutto è diventato molto più assimilabile ad altre attività commerciali.

Una delle conseguenze della presenza degli agenti è che gli editori hanno, quasi tutti, abdicato al lavoro di scouting, e dunque al gusto di scoprire nuovi autori: se li fanno servire sul piatto dagli agenti...

E anche gli agenti, tuttavia, proprio come gli editori, spesso si lasciano sfuggire i libri veramente originali. Cercano titoli che possano vendere e che facciano scalpore, ma le cose più singolari devono entrare dalla porta di servizio. Lo scouting, però, esiste ancora, o meglio di nuovo. Penso a figure come quella della mia grande amica Maria Campbell, che ha

passato i suoi anni a fare il giro di tutti gli editori e gli agenti per parlare con ognuno di loro e scoprire cosa abbiano in mano; ora però il loro lavoro è organizzato in modo più commerciale.

In America è sempre stato diverso, ma in Italia il lavoro dell'editor è ormai negletto. Le case editrici patentemente non investono in questo anello della produzione editoriale, lei che ne pensa?

In questo momento, alla Fsg stiamo lavorando a una nuova biografia di Natalia Ginzburg, e, certo, la sua collaborazione con la Einaudi era l'esempio di un rapporto molto stretto fra autrice e editore. In Italia non succede più così spesso che si lavori effettivamente sul testo? Noi lo facciamo ancora: alla Farrar, Straus & Giroux abbiamo una dozzina di redattori che non solo trovano i libri, ma si adoperano per migliorarli e per aiutare l'autore a raggiungere una versione più riuscita. A volte, alcune persone pensano che di editing ce ne sia anche troppo, ovvero che ci sia una eccessiva personalizzazione del testo da parte dell'editor...

Sì, lo pensano gli autori, alcuni: di solito i meno bravi...
Beh, forse hanno anche ragione, perché a volte è l'editore a fare pressione per rendere il libro più appetibile per il lettore, e dunque più vendibile.

Nella sua esperienza, ci sono stati autori che hanno fatto tesoro dei suoi suggerimenti e, libro dopo libro, hanno raffinato le loro tecniche narrative o la loro scrittura...?

«Ho notato che spesso gli scrittori famosi, che hanno una grande carriera alle spalle, **non ricevono alcun editing** perché le persone che lavorano sui loro libri si sentono intimidite.»

Beh, insomma, credo di sì, d'altronde è per questo che ho iniziato a lavorare nell'editoria nel 1973. E lo faccio ancora oggi. Lavorare insieme agli autori sui loro libri è sempre stata una gioia per me. Ci sono scrittori che imparano a controllare meglio certi aspetti stilistici, fanno esperienza di cosa omettere e cosa tagliare; ma soprattutto imparano a conoscere meglio i personaggi. Uno scrittore davvero bravo fa tesoro di queste indicazioni e poi non ha bisogno che glielo si ripeta continuamente. Ma ho notato che spesso gli scrittori famosi, che hanno una grande carriera alle spalle, non ricevono alcun editing perché le persone che lavorano sui loro libri si sentono intimidite; in realtà, sono proprio loro a apprezzare di più una attenzione meticolosa ai loro testi, a sentirsi gratificati da un intensivo close reading dei loro libri.

Lei considera generalmente più arduo l'editing su titoli di saggistica, che implicano tutta una serie di controlli sulle fonti, o il lavoro sui romanzi?

Sono due cose molto diverse. I saggi implicano una scrittura più diretta, e quel che si può fare è soprattutto aiutare chi scrive a mantenere la rotta e a non divagare. Puoi chiedere: «Perché hai parlato di questo e non di quello, perché non ampli qui e riduci lì?». È un esercizio molto giornalistico, che anche i redattori fanno continuamente. Mentre con la narrativa, sebbene sia comunque in questione la logica interna a un testo, i modi di affrontare l'idea dell'autore sono altri. Perché ognuno di loro ha una sua immagine, da qualche parte dentro di sé, di cosa dovrebbe essere un romanzo; ma il lettore potrebbe fraintenderla, o potrebbe trovare che quella idea non sia ben sviluppata. Nella saggistica e nella narrativa sono coinvolti alcuni degli stessi processi mentali, ma il mondo del romanzo è molto più grande.

A chi penserebbe, se dovesse scegliere la soddisfazione più grande che ha ricevuto dal lavoro con un autore?

Quando vedi un libro prendere forma, quando lo vedi realizzato come oggetto, è ... come vedere

uscire un uccellino dall'uovo, sa? E quindi avere avuto una parte, avere dato un contributo è sempre davvero molto gratificante. È una soddisfazione che si prova spesso: trovare una persona all'inizio della sua carriera e vederla diventare un grande scrittore è un'attività davvero meravigliosa.

Lei ha avuto esperienza di scrittori il cui «stile tardo» sia stato qualitativamente migliore di quello dei decenni precedenti?

È una questione interessante. Mi è capitato di vedere scrittori che, con l'avanzare dell'età, si sono emancipati dalle loro rigidità iniziali sulla forma, e altri che hanno preso le distanze da affiliazioni a movimenti: quelli davvero grandi, man mano che vanno avanti, si liberano di questi pesi, e diventano più diretti, conquistano una maggiore purezza di linguaggio e di prassi. Abbiamo appena pubblicato l'ultimo romanzo di Mario Vargas Llosa, ed è meraviglioso. È l'ultima cosa che ha scritto, pubblicato in originale due anni dopo la sua morte: parla della musica in Perù, e di ciò che costituisce (o costituiva) l'essenza della cultura e della vita peruviana. Ed è ... sentimentale, in un certo senso. Ha la dolcezza di una sorta di addio. Ma, certo, è molto diverso dai suoi libri più famosi. Penso anche che gli scrittori più anziani a volte, quando devono lavorare sulla impostazione di un libro, perdano più presto la pazienza: vale anche per gli artisti, che diventano più interessati all'idea del momento e alla sua espressione, e meno disposti a concentrarsi sulla costruzione della loro opera.

Vargas Llosa non le sembra un buon esempio di scrittore che ha cominciato come un genio ed è finito per scrivere libri... indirizzati a un altro pubblico? Come del resto Gabriel García Márquez...

Infatti, l'ultimo di García Márquez è un libro che con ogni probabilità non avrebbe mai pubblicato; ma sa, i suoi eredi... succede spesso. Una volta che un autore è morto, non è più una persona, è un business. Pensi a Hemingway. È un dilemma

«Sto lavorando ora sulla poesia più tarda di Montale, molto diversa dalla prima, molto problematica, molto complessa. Ma indispensabile se vuoi capire davvero questo poeta.»

interessante; ma per tornare a Vargas Llosa: certo, se si deve leggere un solo suo libro non consiglieri l'ultimo, la temperie è completamente diversa da quella dei primi tempi, né l'atmosfera è paragonabile a quella della *Festa del caprone*, che è uno dei suoi libri più grandi; ma mostra un altro aspetto della sua mente e delle sue emozioni. A volte gli scrittori continuano a lavorare comunque sia, senza fermarsi mai. Del resto, sto lavorando ora sulla poesia più tarda di Montale, molto diversa dalla prima, molto problematica, molto complessa. Ma indispensabile se vuoi capire davvero questo poeta.

Non crede che, alla fin fine, la poesia sia intraducibile?

In quanto traduttore di poesia, sarebbe una conclusione davvero irrazionale: per me, il gesto di portare i versi da una lingua all'altra è esso stesso un tentativo di scrivere poesia... Sto rileggendo proprio in questi giorni le *Elegie duinesi* di Rilke, e sto per andare a vedere il castello di Duino dove le ha scritte. Certo, se penso alla famosa vecchia traduzione di Stephen Spender, conosco abbastanza il tedesco per dire che non suona affatto come l'originale. Quindi, per un verso sì, l'essenza del linguaggio poetico non può venire tradotta, ma altri aspetti sì...

Negli ultimi anni si sono intensificati i repêchage di autori che all'epoca della loro prima uscita erano passati inosservati o quasi: forse perché l'editoria è più capace di attirare su di loro l'attenzione?

Non si tratta di imporre vecchi libri, ma di offrirli a un gusto cambiato, a lettori giovani, che guardano

indietro e trovano del genio in autori i quali magari hanno perso velocemente la loro attrattiva. Il fatto che i libri non abbiano una sola stagione, bensì più di una vita lo trovo meraviglioso.

Torniamo alle trasformazioni del mestiere di editore. Al tempo in cui lei ha ambientato il suo romanzo, «La musa», c'era un evidente impegno di responsabilità, sia nel selezionare romanzieri coerenti con la fisionomia della propria casa editrice, sia nel far conoscere, per esempio, saggi fondamentali per la formazione di un senso critico dell'esistente. Ora chi direbbe che qualcosa di simile esiste ancora?

È vero. Ma quel nucleo di lettori di una volta non basta a far sopravvivere il settore editoriale. Quindi devi sempre trovare titoli che stiano da qualche parte tra l'analfabetismo e la serietà. Oggi si vogliono attrarre lettori purché sia; ma molti di loro sono scarsamente istruiti, e leggere è un'attività molto più occasionale di un tempo... L'editoria è un gioco, e – certo – ci sono molti modi diversi di giocare a quel gioco; ma libri stupidi ci sono sempre stati. Qualcuno li ha pubblicati, a suo tempo. Gente irresponsabile, sì; ma è anche vero che anche le idee politiche sono molto mutate. Concordo sul fatto che sia un peccato, ma così è la natura umana.

Nel suo romanzo spira un'aria solenne, in cui tutti – editori e scrittori – hanno una pomposa considerazione di sé, del proprio lavoro, degli autori che rappresentano, e insomma della loro missione nel mondo. Da qui, la comicità del romanzo, che finisce con l'entrata nel mondo digitale...

«L'editoria è un gioco, e – certo – ci sono molti modi diversi di giocare a quel gioco; ma libri stupidi ci sono sempre stati. Qualcuno li ha pubblicati, a suo tempo. Gente irresponsabile, sì.»

I due principali editori che si fronteggiano sono ispirati a persone molto importanti per me: Roger Strauss e James Laughlin, che era il fondatore di New Directions. Erano nemici, anche più che nemici, in eterna competizione. Sì, in un certo senso quel libro parla della fine di un mondo; ma la digitalizzazione non ha distrutto il piacere del libro fisico: ci sono più ebook che mai, e tuttavia i libri di carta piacciono ancora.

E la critica? Crede che abbia ancora qualche influenza?
Di certo, quella che in Italia si chiama «critica militante» è molto meno attiva di quanto non fosse un tempo. Ed è più specializzata. Lo scorso autunno, ho partecipato a una conferenza all'università di Siena sulle letture critiche di Montale: per me che ne sono fanatico è stato affascinante, ma era tutto molto interno alle mura dell'università. Penso che le discipline umanistiche siano in gravi difficoltà, dappertutto: nelle università americane certamente sì. Quanto ai giornali, ricordo che quando «The New York Times» ha eliminato le recensioni dal numero del sabato ho pensato che fosse l'inizio della fine: facevano parte della lettura del giornale, quando lo sfogliavi sapevi che una delle pagine su cui potevi contare per fermarti a leggere era la critica di un libro. Anche ora ci sono persone molto brave che ne scrivono, ma non a caso fanno soprattutto una gran quantità di ritratti di autori, mentre per la critica letteraria è un periodo triste, molto deludente, almeno in America. In Inghilterra è diverso: ci sono ancora molti giornali che recensiscono libri e... una cosa che mi ha sempre stupito è come certi titoli vengano recensiti tutti lo stesso giorno, magari su sei testate diverse!

Marco Bracconi

In quei mattatoi l'eterna Treblinka degli animali

«il venerdì», 24 aprile 2026

Maurizio Torchio firma un romanzo sul rimosso. «Il non vedere fa parte della complessa costruzione culturale che ci serve per accettare il sistema.»

Chi è *Homo sapiens* per decidere sulla vita e la morte degli altri esseri viventi? Non è facile, per un romanzo che sceglie di mettere nel mirino un architrave della civiltà evitare la trappola dell'ermeneutica a tutti i costi o – peggio – della dimostrazione di una tesi. E invece *La peggior specie* di Maurizio Torchio (Sellerio) ci riesce benissimo. Nella storia ambientata nelle Langhe, ai giorni nostri, la questione dello sfruttamento e sterminio degli animali non cala mai dall'alto ma si incarna in parole, opere e omissioni di personaggi umanissimi e non sempre lineari, anche quando portatori di convinzioni profonde. La trama in un reel: qualcuno ha postato un filmato girato all'interno di un mattatoio e il proprietario incarica lo Specialista – una sorta di mister Wolf – di risolvere il problema. Lungo questo plot si affollano animalisti radicali e meno, santuari per bestie salvate dal macello, mercatini della carne e case dal design lisergico. Disagi, entusiasmi, rimozioni e ipocrisie.

È tutto il necessario per fare di *La peggior specie* un romanzo filosofico mai speculativo, una storia di denuncia priva di moralismo perché qui l'orrore è *ex ante*, il dato di partenza: li facciamo nascere per sfruttarli o ucciderli, su questo c'è poco da discutere. Eppure nel mondo di sangue, tofu e antibiotici disegnato da Torchio non esistono buoni e cattivi.

Anche fosse, nessuno ha in tasca il placebo dell'ultima opinione. I personaggi di questo romanzo esistono per dirci che il primato della specie ce l'abbiamo tutti dentro, nessuno può dirsi innocente ma non possiamo nemmeno inchiodarci tutti alla colpa.

L'innesco narrativo del libro è un video passato in tv. L'atto del vedere e far vedere, in questo caso, sta anche per sapere e non sapere.

Il mio è certamente un libro che attiene al rimosso e a come il rimosso può convivere con altre cose in cui crediamo. Moltissimi esseri umani danno per scontato che non ci debbano essere schiavi e padroni, però con gli animali non umani trovano il modo di farselo andare bene. Il non vedere fa parte della complessa costruzione culturale che ci serve per accettare il sistema.

Specismo e antispecismo, dolore e coscienza del vivente, moralità della violenza. Perché un romanzo è meglio di un saggio?

Apertura ed empatia. La forma romanzo è un percorso che consente di avvicinarsi gradualmente alle domande e muoversi sui chiaroscuri. E poi c'è il lettore, da coinvolgere e sollecitare. L'empatia è la condizione necessaria per affrontare un tema complicato come la violenza sugli animali, e il

meccanismo del romanzo è esattamente questo, un veicolo di empatia.

In «La peggior specie» si fa anche riferimento alla Shoah. Il crinale è delicatissimo, ma ci sono illustri predecessori. Isaac Singer ha scritto che per gli animali è un'eterna Treblinka. E lo ha scritto in yiddish dopo essere scappato dalla Polonia occupata dai nazisti.

Coetzee fa dire cose simili a Elizabeth Costello, un suo personaggio.

Ed è interessante il meccanismo che usa, sceneggiando una serie di conferenze e incaricando il personaggio di dar voce a una tesi altrimenti scandalosa, indicibile.

Per Marguerite Yourcenar con gli animali ci alleniamo a fare violenza sui nostri simili.

È una lettura che si scontra con la nostra pervicace volontà di rimuovere. Non possiamo imparare da ciò che non vogliamo vedere.

Tirando le somme, che c'entra la Shoah?

C'entra soprattutto nell'aspetto, per così dire, testimoniale. Il parallelo più cogente che vedo tra lo sterminio ani male e l'Olocausto è nel nostro voltare lo sguardo davanti ai camion che portano le bestie al macello, nel meccanismo della rimozione. Ma c'è anche una differenza fondamentale.

Quale?

I nazisti sfruttavano e uccidevano gli ebrei in modo industriale. Ma, come ha notato a suo tempo Derrida, non li facevano nascere. Non li costringevano a moltiplicarsi.

Nel libro si affaccia anche la religione. Quante fedi fondate da pastori...

È un tema che piaceva a Foucault, il potere pastorale. Questa idea che ci sia una figura che fa da intermediario tra te e il mondo. Un modello di leadership che ci riporta al tema più universale, lo

«Giochiamo alla distopia, ci è utile.»

scambio sicurezza-libertà. C'è una favola di Fedro su questo.

Prego.

Il lupo è affamato e malridotto, il cane ben pasciuto. E spiega al suo collega selvatico: sono più sano e forte perché il mio padrone mi dà quello di cui ho bisogno, devo solo controllare che nessuno entri nel suo terreno. Il lupo sta per farsi domesticare, poi vede il segno della catena al collo del cane e sceglie di andarsene. Libero e malridotto.

Il suo romanzo è anche un «De profundis» per le narrazioni sul benessere animale.

Sì. Io lo chiamo il mito del nonno di Heidi, il gran battage sulle bestie allevate in ambienti naturali. Che infatti non cambia il cuore del problema. Sono bestie allevate per essere uccise oppure per essere ingravidate a scadenze forzate, produrre più latte e avvizzire in un quinto del tempo naturale. È l'ipocrisia sull'ipocrisia.

L'industria della macellazione è il gran teatro della supremazia di specie, e quella che descrive lei ha colori e odori novecenteschi. Ma questo è il tempo dell'intelligenza artificiale.

Giochiamo alla distopia, ci è utile. Si ricorda quando nei romanzi di fantascienza immaginavamo alieni che arrivavano e ci sottomettevano? Ora sono le Ia a farci venire il dubbio che qualcuno possa scalzarci dal gradino più alto. Ecco, tener conto di questo potrebbe farci riconsiderare molte cose del nostro rapporto con le specie che consideriamo «inferiori».

Al momento alle Ia stiamo insegnando che si possono mettere in cattività e ammazzarle.

Esatto. E intanto noi umani restiamo ancora all'idea che sia soprattutto il Logos a decidere chi è soggetto morale e chi non lo è.

Rosalba Castelletti

Aleksievic': «Così il fantasma di Černobyl' pesa sul futuro».

«la Repubblica», 26 aprile 2026

Intervista all'autrice premio Nobel, in esilio in Germania da sei anni. La tragedia dell'86 che anticipò la fine dell'Urss. «L'Uomo rosso ci riporta indietro.»

Il 26 aprile di quarant'anni fa il cielo ai confini dell'odierna Ucraina si illuminò. Un test di sicurezza presso la centrale nucleare di Černobyl' fece esplodere il reattore numero 4 proiettando una nube radioattiva su tutta l'Europa. Le autorità sovietiche tacquero per giorni esponendo migliaia di persone al peggior disastro tecnologico del Ventesimo secolo. Quattro mesi dopo Svetlana Aleksievic' s'immerse nell'abisso della «Zona di esclusione» intorno alla centrale e si trovò davanti a un mondo inesplorato. Undici anni dopo raccolse le voci dei protagonisti della devastante tragedia nel libro polifonico *Preghiera per Černobyl'* che ha ispirato una serie Hbo. «L'incendio divampò per giorni. La gente arrivava da ogni parte per osservare le fiamme che in effetti erano bellissime. Un bagliore cremisino, una meraviglia cosmica, uno spettacolo sbalorditivo. Questo era per la gente: uno spettacolo. Non capivano che si trattasse di morte. Oggi l'umanità è dimentica del passato e concentrata sul proprio destino, ma dovrebbe prepararsi alle nuove sfide naturali e tecnologiche.» La scrittrice settantasettenne, premio Nobel per la letteratura, madrelingua russa, padre bielorusso e madre ucraina, parla in videocollegamento con «la Repubblica» da Berlino dove è esiliata sei anni fa. E avverte: «L'Uomo rosso, l'*homo sovieticus*, è sopravvissuto al disastro di Chernobyl e al crollo

dell'Urss. Un uomo del passato senza idea di futuro. Siede al Cremlino e combatte in Ucraina».

Il disastro di Černobyl' è parte della memoria collettiva, anche di chi nell'86 non era ancora nato. La Zona, la Foresta rossa, la Pioggia nera, il sarcofago, i liquidatori sono entrati nel mito. Ma, come dice un professore nel suo libro, «non sappiamo come ricavarne alcun significato». Cos'è che neppure i suoi lettori potranno mai capire senza mai essere stati lì allora?

Nell'86 ci trovammo in un vuoto, un mondo nuovo a cui non eravamo preparati. Per chi come me ha visto le conseguenze dell'incidente coi propri occhi, non si tratta soltanto di immagini indelebili, ma di un vero e proprio trauma. Per i bielorusi Černobyl' è stato un trauma peggiore persino della repressione della rivoluzione e della successiva partenza di circa un milione di persone nel 2020. 1 bielorusi bevono Černobyl', mangiano Černobyl', respirano Černobyl'. Tutto è contaminato. L'incidente tormenterà diverse generazioni perché le particelle radioattive non sono visibili, non hanno odore, non si possono toccare, ma vivranno a lungo. Centinaia o addirittura migliaia di anni.

Viene chiamato «incidente» perché nessuno lo provocò intenzionalmente, ma quanto contribuirono al disastro

la segretezza e l'indifferenza ai vertici nei confronti della vita umana?

Di tutto ciò che è successo, la colpa è dell'uomo. Il test fu preparato male o affrettato. È la conferma che l'uomo a volte non è all'altezza delle tecnologie che ha inventato. Il quarantesimo anniversario di Černobyl' deve farci ricordare che ci aspettano nuove sfide. Ogni giorno assistiamo a cataclismi. La natura muta e le nuove tecnologie non fanno che deteriorare l'esistenza. L'umanità deve imparare a convivere con questi cambiamenti. E invece perde tempo con leggi «di seconda mano» imposte da uomini al potere venuti dal passato.

Nel suo discorso di accettazione del Nobel nel 2015, citando il filosofo Chaadaev, descrisse la Russia come «uno spazio di amnesia totale». Quarant'anni dopo Černobyl' sono state costruite altre centrali, ci sono stati altri disastri come Fukushima e si torna a parlare di nucleare. Abbiamo dimenticato?

Quanto è successo a Černobyl' non è stato compreso fino in fondo, né dagli scienziati, né dalla coscienza pubblica. Si spiega col fatto che, con la disgregazione dell'impero, ciascuno ha pensato alla propria sopravvivenza. Basti ricordare che, agli inizi della guerra in Ucraina, quando i russi si sono appropriati di Černobyl', ai soldati fu impartito l'ordine di scavare trincee nella Zona contaminata. Ovviamente, pochi giorni dopo, tutti quei soldati finirono in ospedale. Quando avvenne il disastro di Černobyl', ci eravamo avvicinati a una certa comprensione di quanto fosse pericolosa l'energia nucleare per l'umanità. Invece, adesso, nel clima di odio totale in cui

«La natura muta e le nuove tecnologie non fanno che deteriorare l'esistenza. L'umanità deve imparare a **convivere** con questi cambiamenti.»

viviamo, tutti vogliono centrali nucleari o bombe atomiche e tutto questo è molto pericoloso. Oggi su di noi, perlomeno nell'ex Urss, è crollato il passato. Viviamo una sorta di nuovo medioevo. Non siamo andati verso il futuro, siamo tornati indietro.

Con «Preghiera per Černobyl'» e poi con «Ragazzi di zinco» che raccoglie le testimonianze di reduci dall'invasione sovietica in Afghanistan, ha raccontato due tragedie che accompagnarono il crollo dell'Urss. Furono una causa o un effetto del collasso?

Stava per crollare già da tempo. L'architettura dell'idea di convivenza all'interno dell'impero sovietico stava già barcollando e il disastro e la guerra ne furono conseguenze e concause.

In «Tempo di seconda mano» parla dello shock che seguì la fine dell'Urss. Doveva essere l'ultimo libro del ciclo sulla crisi di quella che chiama «utopia rossa». Ma dopo la repressione della rivoluzione bielorusa del 2020, poi il conflitto in Ucraina del 2022, ha compreso che l'«homo sovieticus», incarnazione del regime comunista, non è davvero morto. Chi è «l'Uomo rosso», come lo chiama lei, su cui sta scrivendo il suo nuovo libro?

L'Uomo rosso combatte in Ucraina mandato a fare la guerra dall'Uomo rosso al Cremlino. Sono uomini del passato che non hanno mai rinunciato alle idee di una volta. Sì, ho capito che l'Uomo rosso non è per niente morto e molte idee comuniste non sono morte. Soprattutto in Russia dove si sta cancellando ogni eredità di quel periodo che fu «un assaggio di democrazia». Adesso c'è una tregenda di forze oscurantiste, come il filosofo Aleksandr Dugin o altri che chiedono di vietare spettacoli e libri e cancellano qualsiasi eredità di quel tentativo di democrazia. Forze risalite dal fondo che fanno tanta paura.

In Russia tornano i busti a Iosif Stalin e proprio in questi giorni l'Accademia dell'Fsb è stata reintitolata da Vladimir Putin a Feliks Dzeržinskij, il capo della polizia segreta sovietica...

«I dittatori cercano sempre di coinvolgere più gente possibile nelle loro nefandezze e di rendere i loro popoli **complici**.»

È la conferma che il passato avanza. Il Cremlino vuole recuperarlo, persino in una versione ancora più terribile. Non ha un'idea di futuro perciò recupera vecchie idee «di seconda mano». Putin ha più volte ripetuto che per la Russia non esistono altri alleati se non il suo esercito e la sua marina. Sono le parole di un vecchio zar. Perciò i suoi carri armati hanno invaso l'Ucraina e sono pronti ad andare oltre. Ma mi chiedo dove sia finito il popolo russo, quel popolo che amava la letteratura, che leggeva tanti libri, che demolì la statua di Dzeržinskij in piazza Lubjanka. Una parte del popolo tace perché è pericoloso dire la verità, ma un'altra parte è stata corrotta da Putin e va in Ucraina a fare la guerra e ad ammazzare perché viene ben pagata. I soldati a contratto tornano con le tasche piene di soldi e i loro vicini li invidiano e si arruolano a loro volta. È la perversione della morale per denaro.

Di chi è la colpa? Di Putin che ha corrotto il popolo o del popolo che si è lasciato corrompere?

I dittatori cercano sempre di coinvolgere più gente possibile nelle loro nefandezze e di rendere i loro popoli complici. Per farlo corrompono, intimidiscono, reprimono. Lo vedo nella mia patria, la Bielorussia, e in Russia. Ma condivido il parere di Hannah Arendt che invitava a non accettare la responsabilità collettiva perché ciascuno è responsabile di quello che ha fatto e di come ha vissuto. Capisco però chi tace pur consapevole di quel che accade. In Russia rischi anni di carcere.

Nel libro «La guerra non ha un volto di donna» racconta che, il giorno in cui finì la Seconda guerra mondiale, i soldati spararono in aria tutte le munizioni convinti che non avrebbero più combattuto guerre. In Russia invece lo slogan «mai più» è stato sostituito da «possiamo

ripeterlo». E nel mondo vediamo il moltiplicarsi di guerre, da Gaza all'Iran. Come mai?

Penso che fare la guerra sia insito nell'essere umano.

Anche le democrazie sono in crisi?

Stanno facendo marcia indietro. Tuttavia, credo sia un fenomeno temporaneo. Il mondo in ogni caso si muoverà verso la democrazia. Le nuove generazioni non accetteranno lo stile di vita medievale che viviamo adesso e che ci viene imposto. Lo spero tanto.

L'intelligenza costretta all'esilio che ruolo può avere?

Sembrava che saremmo potuti tornare nelle nostre patrie dopo un mese, poi dopo un anno, ma non è andata così. Io vivo in esilio in Germania da sei anni oramai e non vedo all'orizzonte alcuna possibilità di tornare nella mia casa a Minsk. Torneremo, magari non la mia generazione, ma i più giovani torneranno. Nel nostro piccolo, noi intellettuali facciamo di tutto per creare un'idea di futuro.



Molly Aitken

Bright I Burn

Controversi Edizioni, traduzione di Teresa Gallicchio



GENNAIO 1279

Una ragazza diventa adulta tra le fauci della bestia. Deve imparare a domarla. Ad accarezzare il suo pelo setoso. A cantarle delle ninnenanne. A darle da mangiare carne cruda e in qualche modo a continuare a essere bella mentre sgattaiola via, ogni qualvolta si avvicina troppo.

Mia madre aveva solo quattordici anni quando sposò mio padre. Il giorno del loro matrimonio, la sua borsa era vuota se non per una manciata di bacche rosso fuoco raccolte da un albero di sorbo. La sua protezione contro la morte. Portò con sé un baule di legno grezzo, colmo di sacchetti di semi, bulbi germoglianti e fiale di rimedi. Mia nonna le aveva insegnato che la luna di sangue, al suo sorgere, annuncia molti rimpianti entro l'alba, e che un infuso di aghi di tasso rallenta il battito di un cuore. Mio padre non sapeva nulla di tutto questo, né gli importava. Lei era una donna, sua moglie. Il suo scopo erano i figli. Il suo scopo ero io, solo che avrebbe dovuto partorire più figli, non soltanto me. Ma quando avevo nove anni non avevo né fratelli né sorelle, e sentii Alma, la serva di mia madre, dire alla cuoca che la signora non sanguinava più. Anche allora, sapevo che cosa significava. Aveva perso il suo valore. Anche allora, ebbi paura per lei.

Mia madre era sempre silenziosa. Quando parlava, le sue parole descrivevano il sapore della pioggia o il grido acuto del merlo. Se mi avvicinavo a lei,

profumava di terra verde e umida, ma per lo più era distante, a strappare erbacce nell'orto o in piedi accanto alle acque nere e profonde del fiume Nore. Fu lì, la sera dopo che ebbi incontrato la mia lince, che venne strangolata.

...

È morta da sette anni ormai, e nemmeno una volta da allora ho rincontrato la mia gatta selvatica.

Oggi giorno, quando riesco a strappare una mattinata al calore e alla fatica dello studio di mio padre, vado in cerca dei suoi ricordi o, meglio ancora, della mia gatta selvatica, che sento abbia ingoiato una parte di mia madre al momento della sua morte e ora vaga per la foresta alla ricerca della figlia che ha perduto.

È poco dopo l'alba, il cielo è ancora rosa. Trascino i piedi attraverso la neve. Pecore che si disperdono davanti a me, belando di paura. Dovrei sbrigarmi prima che Padre mandi qualcuno a cercarmi. Eppure, mi volto ancora una volta per cogliere un lampo di una testa pelosa che si sporge da dietro un cespuglio, o gli avvallamenti di impronte di zampe nella neve, ma l'unica cosa che vedo sono gli alberi, silenziosi, freddi e distanti. Metto piede sulla strada rimastata dalla fanghiglia. Davanti a me, le mura della città si innalzano grige e umide dalla neve, interrotte solo dalla porta aperta. Kilkenny ne ha nove, il che permette brevi fughe alla luce del giorno prima che cali il coprifuoco e dobbiamo essere a casa, all'apparenza

al sicuro nei nostri letti. Non ci sono stati assalti da parte dei Gaeli, che sono sulle tracce di noi coloni da prima che fossi nata, ma non importa. Ogni notte veniamo rinchiusi dentro.

Mentre entro a Kilkenny, irrigidisco la schiena, stringo la mascella e fisso lo sguardo davanti a me. Come la città, devo corazzarmi, non contro le spade dei nemici, ma contro i sussurri degli astanti. Sono sedici anni che sono sola in questa pelle, e a ogni stagione la loro fame per me aumenta.

Supero il castello, fastidiosamente bulboso e imponente, dimora dei Marshall a cui tutti dobbiamo tributare la nostra gratitudine senza riserve per aver costruito Kilkenny a partire da una semplice cittadina monastica al luogo grandioso che è ora, fiamma per falene: i mercanti, i cavalieri e tutti coloro alla ricerca di oro e lana.

Questa è Kilkenny. Ogni mattina, il nostro cane da guardia viene preso a botte finché non si sveglia. Ogni pomeriggio, guardo il venditore di pesce trascinare il suo carretto di corpi argentati: sgombro due penny; salmone dodici; uno squalo, la tua anima. In piedi fuori dalla gilda dei mercanti di stoffe, gli amici di mio padre sono avvolti in pellicce. Per evitare la loro attenzione, alzo lo sguardo verso i tetti che qui, a differenza della maggior parte delle città, sono troppo distanti tra loro perché un gatto possa saltare dall'uno all'altro. Tutti i mercanti ostentano una mite devozione, ma ognuno di loro, a modo suo, ha cercato di afferrare la mia carne, e io sono sfuggita a ognuno di loro con un sorriso, un complimento ai loro abiti, o un'osservazione crudele, a seconda di quella che giudico essere la loro particolare fragilità. Prima che possano fermarmi con i loro complimenti pronunciati con la zeppola sul colore delle mie guance nella neve, mi infilo in un vicolo, dove l'aria è densa dell'odore di pesce putrefatto. Mi affretto lungo il vicolo, mettendo piede nell'aria più limpida della strada più ampia sottostante. Attraverso la porta principale del locale della mia famiglia, Kyteler's Inn. Viaggiatori da ogni parte del mondo passano attraverso le nostre stanze. Ognuno di loro potrebbe essere convinto di portarmi via a vivere in una terra dove l'aria sa di agrumi e uvetta, ma Padre li ha rifiutati tutti. Mi scrollo di dosso l'impossibile e mi dirigo verso l'entrata laterale, a cui si accende attraversando un rigagnolo di liquami. La porta dell'orto sembra chiusa, ma l'avevo lasciata aperta quando ero sguosciata fuori prima dell'alba. Le tavole sopra il canale sono marcite durante l'inverno e si lamentano sotto il mio passo. Do un'occhiata al rigagnolo di piscio, valutando la caduta, e vedo una massa di pelo ricoperta per metà di neve. Mi inginocchio e cerco anche il minimo movimento. Ci sono quattro, no, cinque, gattini. Gli occhi della madre sono grigi, vitrei. «Alice Kyteler». Una voce radiosa e violenta rompe l'aria ghiacciata.

Lo spazio sopra di me si è spostato, facendo posto a qualcosa di nuovo. Lentamente, mi alzo. Un



monaco che indossa una tunica di lana grigia se ne sta pigro nell'arco del muro, la porta dell'orto spalancata dietro di lui. Ha lo sguardo strano e selvaggio di un sonnambulo, e, come tutti coloro che popolano i sogni, percepisco che non dovrei spaventarlo.

«Non sembri un'omicida», dice.

Si riferisce ai gatti.

«Be', non mi conosci», rispondo, fissandolo.

La sua postura rilassata mi dice che sa che è bello da guardare. Credo che abbia tre o quattro anni più di me. La sua pelle è insolitamente liscia, nessun segno di vaiolo impresso sulle guance; né alcuna piega della fame gli incornicia la bocca. Ha il volto di un uomo ricco. Mi sembra di conoscerlo. È solo che non riesco ancora a collocarlo. Ma conosco il suo tipo. Ho avuto a che fare per tutta la vita con uomini che adorano l'altare di se stessi, e, come la maggior parte di loro, vuole che io lo guardi con adorazione, e così ora fisso i gatti morti. Presto, un cane strapperà loro gli occhi, le lingue e le vivaci interiora viscose sotto il loro morbido pelo.

«Stavo giusto parlando di te con tuo padre poco fa», dice l'uomo vestito come un monaco.

Metà degli uomini scapoli d'Irlanda si sono inginocchiati davanti a mio padre, implorandolo per la mia mano come se io fossi il Paradiso e Padre il prete che può essere corrotto per la salvezza.

«Ho sempre saputo di saper trasformare un uomo santo in Satana».

«Quanta vanità», dice lui. «Tuo padre ha fatto il tuo nome. Non io. Pensi che mi abbasserei al vostro livello?»

Noi usurai siamo sempre odiati, ma comunque. Non posso fare a meno di guardarlo in cagnesco, e, ovviamente, lui ride.

«Come se potessi sposarmi nella tua famiglia», dico. «Oh, sì. So chi sei».

«Un uomo di Dio».

Indico le sue scarpe che sono ornate da ricami delicati. Nessun monaco ne possederebbe mai un paio del genere. Il suo sorrisetto si allarga, e odio il fatto che mi sembra di non riuscire a distogliere lo

«Ho sempre saputo di saper trasformare un uomo santo in Satana.»

sguardo, ed è allora che i volti della sua famiglia si formano nitidi nella mia mente.

«Il tuo nome è le Poer», dico.

«Beccato».

Lui è John, il figlio di un barone che possiede delle terre a Waterford.

«Non mi importa quale sei», dico. «Un criminale o un barone. Siete tutti uguali. Assassini e ladri, volialtri».

Ora sto sorridendo.

Mi aspetto che il suo volto diventi rosso per la rabbia, ma lui si massaggia solo la fronte, e all'improvviso vedo il bambino che è in lui, il ragazzo che prova a convincere suo padre del suo rapido intelletto e della sua forza per essere degno del suo titolo.

«Vuoi sapere perché sono vestito come un monaco», dice.

«Non proprio», rispondo. «Ora, spostati, così che possa andare nell'orto e non doverti più guardare».

Si illumina in un sorriso. I suoi denti sono insolitamente puliti. «Non hai mai desiderato di sapere com'è essere persone comuni, invisibili?»

«No, e sono sicura che non ne avrò mai voglia».

Faccio un passo in avanti per costringerlo a indietreggiare o a girarmi intorno, ma lui non fa nessuna delle due cose, e quindi ci ritroviamo entrambi in piedi, faccia a faccia, all'interno dell'entrata angusta. Appoggia la mano sul muro appena sopra la mia testa. Il suo respiro è caldo e sa di birra e chiodi di garofano, e sono quasi tentata di prendergli la mano, correre in chiesa e non fare mai più ritorno al fianco di mio padre. Ma non mi muovo. È lui che si infila una mano nella tunica e tira fuori una piccola torta scura. Prima che possa rifiutare, me la mette in mano.

«Mordila», mi dice, e io lo faccio.

È granulosa, dolce e stucchevole. Le sue labbra si addolciscono in un sorriso, la sua bocca quasi

vulnerabile, e penso che potrei premere la punta del mio coltello contro le sue costole e lui mi permetterebbe di farglielo scivolare tra le ossa.

«Un giorno», dice, uscendo dall'entrata. «Alice Kyteler».

Non riesco a resistere. Lo osservo inginocchiarsi sulle tavole, la sua mano persa dentro la pila di pelo morto. Lo guardo tirare fuori un gattino che miagola, color fuoco. Lo fisso mentre si dirige a grandi passi verso il fiume, fischiettando, una mano che tiene il gattino contro il petto.

• • •

Vomito nel cespuglio di rosmarino.

L'orto di mia madre è tutto nero e bianco. In fondo, i rami scuri dell'albero di sorbo sono vestiti di neve. È pallido come una vergine nel giorno delle sue nozze. Cerco di visualizzare mia madre in Paradiso. La vedo felice, la testa rivolta al cielo, gli occhi spalancati, chiari e senza paura, ma la mia immaginazione si spegne. Stavo cercando di immaginare una donna che non ha mai vissuto.

Sento qualcuno ridere dentro la locanda, il rumore di un piatto in peltro che cade. Mi pulisco la bocca e passo attraverso la porta sul retro, oltrepassando la cucina senza nemmeno sbirciare dentro. Una serva nella sala da pranzo sta rimestando i giunchi sudici del pavimento. Presto li sostituirà con canne fresche cosparse di lavanda. Di sopra, gli avventori discutono in uno degli alloggi adibiti al sonno. Ne abbiamo tre. Uno è grande, con dodici giacigli. Gli altri due sono più piccoli, ognuno con un grande letto, un giaciglio scorrevole e una cassapanca. Questi li riserviamo ai viaggiatori più ricchi, ma tutti i clienti devono avere

denaro, tutti devono arrivare a cavallo, o verranno mandati via. Di notte, dormo in una piccola stanza nell'attico con la mia serva, la Vecchia Alma, che russa accanto a me, e, alla porta un ragazzo armato di coltello, per minacciare gli avventori ubriachi o chiunque altro possa allontanarsi dal proprio letto.

Mi fermo davanti alla porta aperta dello studio. È illuminato da candele di sego e lumini di giunco. Le pareti sono rivestite di arazzi ricamati con lupi e orsi, e linci sanguinanti. È sotto gli occhi di questi predatori che ho trascorso tutte le stagioni della mia infanzia. Sempre a prendere appunti, a spingere sfere lungo la tavola di conto, a passare a un mercante un bicchiere di vino, a sorridere per alleviare il bruciore degli interessi di un prestito. Mio padre era sempre al mio fianco, con gli occhi che scorrevano sul mio corpo, valutando, giudicando, ammirando. Ero sempre veloce a distrarlo con una domanda su come risolvere un calcolo, sebbene sapessi già la risposta. Dopo, rivolgevo la sua attenzione a un viticcio di pettegolezzi utili su un vescovo in visita e la sua amante. Quando Madre è morta, l'ho incoraggiato a fare da precettore a Roger Outlaw, il figlio di un creditore, tre anni più grande di me e intelligente quasi quanto me. Il suo entusiasmo per ogni cosa distraeva Padre e me e portava leggerezza alle nostre giornate. Io e Roger studiavamo il nostro mestiere nelle case e nei negozi dei mercanti di Kilkenny. La moglie di un venditore di vino mi adottò per diverse settimane e mi insegnò l'italiano. Imparammo a leggere il latino da un monaco solitario. Tutto il resto, prendere gli appunti, contare le monete, stipulare accordi, lo imparammo da mio padre. Roger ama mio padre, e io non gliene faccio una colpa. Anch'io lo amo. Per lo più. Joseph Kyteler ti penetra sotto

«Imparammo a leggere il latino da un monaco solitario. Tutto il resto, prendere gli appunti, contare le monete, stipulare accordi, lo imparammo da mio padre. Roger ama mio padre, e io non gliene faccio una colpa. Anch'io lo amo.»

la pelle. La sua risata contagiosa, la naturalezza dei suoi modi, i suoi complimenti svegli, il suo aspetto curato. Come potrei non amarlo?

Ora, mio padre è piegato sul suo libro mastro, canticchiando armoniosamente. In apparenza, è il creditore perfetto: solido, inamovibile, tutto rigidità e spigoli. La sua mascella è segnata da linee decise, la sua pelle è bianca come calcare e altrettanto polverosa, eppure, sotto il tavolo, i suoi piedi, infilati in scarpe foderate di pelliccia, tamburellano una danza incessante, agitata. Mi schiarisco la gola e lui solleva lo sguardo: il suo volto passa da usuraio controllato a padre caloroso e affettuoso, una maschera comune. «Figlia», dice, «mi hai spaventato svolazzando fuori le mura. E se un Gaelo ti avesse presa?»

Rido, scuotendo la testa. «Sono maggiormente in pericolo tra le nostre quattro mura».

Fa il giro del tavolo, venendomi incontro a braccia aperte. Allunga una mano verso il mio viso, ma la arresta prima di sfiorarmi la guancia, così che resta sospesa, vibrando vicino al mio orecchio.

«Mi preoccupi», dice.

Rimango immobile, gli occhi rivolti al pavimento, esaminando ogni granello di sporco sulle assi di legno a spina di pesce. Non posso muovermi finché lui non si muove, e, come fa di solito, sospira e si allontana da me, appoggiandosi con disinvoltura contro il tavolo.

«Ho ricevuto un'altra richiesta per te», dice, intrecciando le dita dietro la nuca, compiaciuto, e io sento l'impulso di frantumare il suo sorrisetto con un commento pungente.

«Lo so già. John le Poer».

«Chi te lo ha detto?» Padre schiocca le dita, come fa quando perde un affare.

«Ho le mie fonti», dico.

«Le tue fonti sono le mie». Padre si batte la coscia. Può essere più che paziente con un cliente, ma non altrettanto con me.

«Ho appena incontrato le Poer» dico, e non riesco a incrociare del tutto il suo sguardo. «Nell'orto. Era vestito da monaco».

«E che ne dici di sposare un uomo santo?»

«E che ne dici di sposare un uomo santo?» Si è addolcito di nuovo. Tutto labbra sorridenti, denti gialli e fronte liscia. I suoi occhi vagano sul mio viso, e, per tutto il tempo lo fisso di rimando, il mio sguardo è fermo, ora che stiamo conversando.

«Le Poer è il candidato ideale», dico. «Ho sempre voluto un uomo la cui famiglia è famosa per assassinare e derubare».

«Il tuo senso dell'umorismo è meglio speso per i clienti».

«Se stessi scherzando, ridereste».

In due passi mi raggiunge e mi prende la mano, che trema, o forse è la sua. La mia mente mi abbandona, e vedo entrambi dall'alto. Quando avevo nove anni, danzammo in questo studio. Mi afferrò la mano, cantando una filastrocca sulla figlia di un fornaio che si trovava in un intreccio amoroso con quattro uomini. La ragazza avvelenò ognuno di loro con del pane cotto nel forno di suo padre. Mi fece volteggiare sotto il suo braccio, e saltellammo insieme sul pavimento dello studio. La porta che dava sulla sala era socchiusa. Alzai lo sguardo, e lì c'era Madre sulla soglia. Le sue braccia erano incrociate sul petto e io pensai che se le avesse liberate sarebbe caduta e sarebbe andata in frantumi.

Ora sono una donna come lo fu lei una volta, e mi sono staccata dal mio corpo. Vedo la sua mano che afferra ancora la mia, il suo pollice contro il mio palmo.

«Volete che vostra figlia», dico, «viva nella casa di un omicida?»

Lascia andare la mia mano. Lo sento aspirare aria. Lo guardo allontanarsi da me, fare il giro del tavolo e sedersi nella sedia, con la testa cadente.

«Ho detto a le Poer che non può avere né te né il mio denaro. È questo quello che voleva. Uno che araffa». Si sfrega gli occhi, le spalle incurvate. «Pensi che abbia pungolato un lupo?»

Scuoto la testa. «È vestito da lupo, ma è un agnello, un agnello che uccide».

. . .

È sera. Siedo sotto l'albero di sorbo. Madre e io abbiamo trovato l'alberello al limitare della foresta. Era una creatura selvaggia, piegata dal vento, bramosa di cielo. Madre aveva conficcato la sua paletta nella terra, l'aveva dissotterrato e aveva ordinato a una serva di portarlo a casa in un carretto a mano. Gli alberi di sorbo prosperano in pace e alla luce del sole, e così facemmo scavare la buca in fondo all'orto, lontano dal frastuono dei servi e degli avventori, solo sulla riva del fiume. Durante un'estate calda, mattina e sera, immergemmo un secchio nell'acqua e spruzzammo i suoi rami. Sussurrammo parole di incoraggiamento e gli dicemmo che lo amavamo. In autunno, le bacche erano splendenti, ancora più luminose di quei grappoli rossi indossati dal suo albero madre. Era un posto sicuro su cui riposare per le ali stanche della colomba e del corvo, un rifugio per le gatte in

fuga dai maschi, un'ombra per mia madre e un osservatorio per me. Per noi, segretamente e implicitamente, l'albero era più sacro di qualsiasi chiesa.

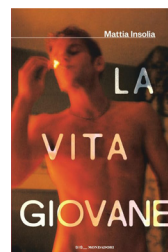
Guardo indietro verso la locanda, due piani e un attico, muri grigi e finestre sbarrate. Nelle stalle un cavallo scalcia. Di sopra un bambino piange. Un ghiacciolo cade da un ramo e si spacca sul terreno ghiacciato. So che non mi permetterà mai di sposarmi.

Era l'alba quando trovai mia madre. I suoi capelli rossi erano scoperti e impastati di fango, e sul suo collo c'erano segni viola, come penny deposti in offerta dalle mani di chi l'aveva uccisa. Le avolsi i capelli nel mio mantello, coprendo la sua vergogna: non avrei mai permesso a nessuno di vedere i suoi capelli all'infuori di me. Mi rannicchiai accanto a lei, aggrappandomi stretta. Profumava di acqua di fiume appena liberata dal ghiaccio. Non so per quanto rimanemmo stese lì, ma fu lui a scollarmi da lei, a tenermi a distanza, a esaminarmi le mani e a toccarmi la cuffia. Mio padre non riusciva a guardarmi negli occhi, e capii che era stato lui a ucciderla.

Molly Aitken è nata nel 1991 in Scozia ed è cresciuta a Ballydehob, West Cork, Irlanda. Il suo romanzo d'esordio, *The Island Child*, è stato nella long list dell'Authors' Club First Novel Award ed è uscito in Italia per Garzanti nel 2021 col titolo *Ritorno all'isola delle donne*. Nel 2024 ha pubblicato il suo secondo romanzo, *Bright I Burn*, con Canongate, ora edito anche in Italia per **Controversi Edizioni**. Il racconto *Thresholds*, apparso su «Ploughshares» nella primavera del 2023 (e tradotto per «retabloid» nel numero di gennaio 2026 col titolo *Soglie*), si è aggiudicato l'Alice Hoffman Prize for Fiction ed è stato adattato per Bbc Radio 4. Il racconto *This Is How It Happens* è stato invece pubblicato su «The New Yorker» il 9 febbraio 2026. Molly vive con il marito e il figlio a Sheffield, Inghilterra, dove è Associate Lecturer in scrittura creativa alla Sheffield Hallam University.

Esordio/ri/confirmatio

a cura di Lavinia Bleve



Non torno a Foro dal 2013 – da circa nove anni; era appena finita l'estate del diploma; Obama era di nuovo presidente mentre qui Letta provava a riparare ciò che era stato rotto da Berlusconi e che Monti non era riuscito a riassetare. Fosse dipeso da me, avrei perseverato nel mio confino, ma sabato si sposeranno Giorgio e Matilde e ho deciso di rientrare per tre giorni – prima o poi avrei dovuto. Mi sono tenuto lontano da Foro come fosse radioattiva – come vi terrestre alla larga da Černobyl'. Non sono tornato per Natale, Pasqua e i compleanni degli amici, per gli anniversari dei miei e la malattia di mia madre. Sì, dovevo farlo. E poi ho ventotto anni: credo sia giunta l'ora che impari ad affrontarle, *le cose*.

So di dare l'impressione di essere una brutta persona – figlio ingrato, turpe e schifoso: non fa ritorno a casa anche se la madre sta morendo –, però ho le mie ragioni e pian piano ve le racconterò. E comunque in tutto questo tempo i miei li ho visti: sono venuti spesso a trovarmi a Milano. È che non lo fanno da quasi tre anni, la salute di mia madre è peggiorata, e se ho deciso di tornare è pure per questo. Il punto è che traversare la patria dei nostri demoni è un'operazione difficile, e io ho atteso che i miei spiriti maligni sbiadissero.

A ogni modo, eccomi: sono tornato.

Alternando un capitolo sul passato a uno sul presente – certo di conferire così al romanzo quella che i tecnici dell'editoria chiamano «struttura» – Mattia Insolia in *La vita giovane* racconta la storia di Teo, i cui quasi trent'anni insistono a metterlo al riparo dalla pericolosa età adulta adagiandolo in una tarda adolescenza fuori tempo massimo che l'autore considera assolutamente interessante da scrivere e persino da far leggere a un pubblico che costantemente chiama in causa – «Ma prima di farli parlare faccio un passo indietro, così capite meglio», «E per raccontarvi la mia stanza, quella notte mi pare un buon momento», «però, per arrivare a quel sabato di sei anni fa, devo dirvi di Nicolò», «Quel che accadde dopo, però, ve lo

racconterò più in là», «Dopo quelle prime tre settimane di cui vi ho parlato», «Ma prima di procedere devo raccontarvi del gruppo» – e che si immola a finire la lettura di un libro la cui scrittura sarebbe imperdabile persino a un esordio.

Il lettore è tragicamente affascinato dal coraggio dell'autore di perdere tempo con mille storie in attesa di quella principale – «il nostro cataclisma», il «giorno del quinto liceo in cui la mia terra prese a franare», la «notte di maggio in cui il nostro mondo esplose – la notte verso cui si dirige questa storia» –; Insolita comincia a elencare i personaggi, compagni di scuola del protagonista che dichiara di voler studiare lettere per fare lo scrittore, e i loro progetti di futuro – Tommaso che «intendeva diventare ricco per potersi permettere un traghetto perenne e sicuro per il mondo che aveva eletto a suo rifugio: il pianeta della droga», Marta che decide di studiare economia perché «non aveva nessuna intenzione di stare in casa a crescere una cucciolata, vedere il Conad come una meta esotica da visitare due o tre volte alla settimana», Sofia che «voleva fare l'ambasciatrice» e «una direzione ce l'aveva, invece, e lavorava con l'energia tipica di chi non corre verso il futuro ma fugge dal passato», Giorgio e Matilde, «diade del gruppo, particelle che gravitavano l'una attorno all'altra in un moto sempiterno e schizoide», che «in testa avevano un solo obiettivo: fare soldi – soldi soldi soldi» –, anticipando al suo pubblico che «Naturalmente nulla andò come da programmi». Preso atto che «Rintracciare l'origine della catastrofe non è mai facile, geometrie di eventi intricati spesso prendono avvio da dettagli minuscoli che sul momento passano inosservati», il lettore sa di doversi sorbire pagine e pagine di avvenimenti del passato, colpevoli di aver trasformato la classe di sognatori in una squadra di individui depressi e irrisolti che, poverini, hanno patito in questo libro ogni disgrazia immaginabile – la violenza di un adulto su un bambino e quella di un uomo su una donna, il sesso fuori dal matrimonio di un genitore, l'alcolismo di un padre, la dipendenza dalla droga, la fine delle illusioni che coincide con le responsabilità genitoriali, la morte dell'amico, l'autolesionismo, le pene d'amore, le preferenze sessuali masochiste, il costo della vita in una grande città, il compromesso del lavoro per sopravvivere –; Insolita le racconta tutte e riesce nell'incredibile impresa di non raccontarne bene nessuna concentrandosi sullo spaventoso numero di frasi a effetto che tanto gli piacciono – «arrivare al punto più lontano del pozzo del tempo, del *mio* tempo, del Tempo», «E che non so cosa farci, con il suo dolore. Mi sono sempre sentito una cassa di risonanza per i sentimenti altrui ma non ho mai capito cosa farci, come gestirli – così mi riempiono e basta. Papà, come devo abitarla, la tua sofferenza?», «Parlarne al passato mi fa uno strano effetto, ciò che muore non cessa mai di esistere: la memoria di ognuno è vera quanto il mondo stesso», «una mano sulla maniglia, una sull'interruttore della luce. Accenderla avrebbe significato rendere reale qualcosa di cui gli sfuggiva pure la grammatica», «Ero un uomo solo in un buio infinito. E, mi dissi, in una certa misura lo sarei sempre stato», «Restano quelle notti. E resta la vita – risoluta e impavida», «Poi ho capito che davvero 'sto mondo non vuole essere salvato. Che le cose che facciamo sono cerotti che mettiamo su ferite che necessiterebbero di una marea di punti di sutura», «Sì, Sofia la amo ancora – faccenda strana l'amore, eh?»),

In fondo l'amore, le relazioni, sono un fuoco che va continuamente attizzato, rifocillato e loro, a discapito, ne sono sicuro, dei frangenti in cui la brace sembrava sul punto di estinguersi, sono sempre riusciti, mi pare, a dare in pasto a questo fuoco quel che era necessario; pure delle pirofile, all'occorrenza: i rapporti si mantengono in equilibrio su ruoli di cui, spesso, non ci rendiamo conto: io cucino e tu bruci gli arnesi – io ho bisogno di te, tu hai bisogno di me.

Innamorarsi è una faccenda strana, è un processo che succede allo stesso tempo gradualmente e in un istante – come se tutto avvenisse di nascosto pure a noi stessi: il seme piantato è coperto dalla terra, e solo quando la piantina comincia a crescere, quando riusciamo a scorgerne il tronco e i rami, siamo in grado di constatare la sua presenza.

L'amore vero non finisce mai. Un po' rimane per sempre, si calcifica dentro di noi e diventa una pietra d'inciampo sul tragitto, che ogni tanto ci fa ruzzolare, ricordandoci che siamo frangibili.

Il lettore è affaticato dalla domanda «Che fine hanno fatto i sogni che sognavamo?» che Insolita, certo di accaparrarsi con quella la letteraria fauna dei lettori sensibili, ripete con insistenza e che gli serve per diffondere le ennesime sciocchezze sulla morte delle illusioni – «Siamo già morti, è davvero tutto finito? Il futuro esiste? C'è qualcosa su questa strada davanti a noi, o altro non è che la nostra immaginazione che non si è ancora arresa alla realtà? E cosa resta, infine, di noi?» –; chi legge è così stufo delle storielle collaterali che quando arriva quella principale non ha più forze per opporsi alla «catastrofe» di scrittura i cui virgole e punti fermi andrebbero denunciati al Commissariato della punteggiatura e si sorbisce anche il lieto fine:

Ci siamo noi, tutti noi, con i nostri sogni.

I sogni non restano uguali per sempre, ma cambiano, e noi con loro. Io non so che fine hanno fatto i sogni che sognavamo, ma so che continuiamo a sognare, e che non smetteremo di farlo, perché abbiamo trovato la sola cosa che potesse salvarci: ci siamo trovati l'un l'altro. E abbiamo capito che le nostre rovine non sono inferni da cui fuggire: le nostre rovine possono essere degli altri la dimora. E così possiamo deporre le armi, adesso. Riposare.

C'è il mare, c'è l'aria, c'è la luce.

C'è un nuovo giorno, forse un mondo nuovo.

C'è un sogno nuovo.

A lettura conclusa, il lettore sorvola sull'amichettismo della dichiarazione nella quarta di copertina – «C'è il personaggio nudo, vero, difficile, che a volte ci prende a pugni, ci tiene stretti alla gola» – a firma della collega di casa editrice in cui l'autore è editor, e riflette sulla pericolosità di questa professione: se non si riesce a riconoscere le frasette in uno scritto proprio, se in quello si predilige la storiella alla scrittura, se si cerca con furbizia di arrivare al cuore tenero del lettore sperando sia così disattento da non accorgersi del disastro sulla pagina allora gli stessi danni possono essere liberati su scritti altrui; si potrebbe introdurre una norma che consenta l'esercizio legale della professione di editor solo ogni centomila abitanti e l'ammissibilità dell'esistenza di una scuola di scrittura almeno ogni trenta botteghe di lettura.

«C'è un sogno nuovo.»

Mattia Insolita, *La vita giovane*, Mondadori

ALTRI PARERI

«Mattia Insolita è capace di scrivere storie che si fanno largo nella mente scavando ruscelli che arrivano dritti verso dolori intimi e assopiti. Lo ha fatto nei suoi due precedenti romanzi e lo fa nell'ultimo, *La vita*

giovane [...]. Attraverso una girandola di personaggi e diversi colpi di scena è come se Insolita avesse inconsciamente seguito le molliche di pane lasciate lungo il sentiero da *Una vita come tante* di Hanya Yanagihara.»

Mario Manca, «Vanity Fair»

«[...] bellissimo e appassionante romanzo [...] intriso in ogni pagina di una tensione di attesa che ricorda il capolavoro di Michael Cimino, *Il cacciatore*.»

Giacomo Giossi, «Il Foglio»



Così ora tutti aspettano con ansia e speranza l'arrivo dell'estate, che metta fine a un anno tanto innaturale. In paese gli sguardi si alzano spesso al cielo per controllare il passaggio delle nubi e avvistare un temporale. Da fuori può sembrare un gesto rituale, una preghiera collettiva, ma in realtà è più simile a un tic nervoso – involontario e sterile. Spesso all'alzata di occhi al cielo segue un movimento opposto, verso la terra, sempre più crepata. La ragnatela di fessure sottili si allarga sul terreno, rimandando ad altri luoghi. Una steppa, un bacino prosciugato. Tutti cercano di fiutare un'alterazione nell'aria, il profumo anticipatore della pioggia che ha sempre scandito il succedersi delle stagioni.

L'ultima catastrofe è ancora fresca ma nessuno ne parla, quasi che nominarla rischi di attirare nuove sfortune. La paura aleggia sul fiume magro, tra i campi aridi.

In *La radura* un paese di pianura aspetta la pioggia estiva e Alessandra Castellazzi descrive l'immobilità di questa attesa attraverso la siccità del paesaggio – «Il fiume ha continuato a scorrere uguale a sé stesso, senza ingrossare le correnti e allargare il corpo per i mesi a venire», «In quei mesi non è arrivato il gelo a ripulire l'aria e la brina non ha irrigidito all'alba i campi, che sono rimasti marroni e flosci come un fazzoletto sporco», «il paese non è un posto poroso. Per la maggior parte del tempo resta chiuso in sé stesso, quasi fosse a tenuta stagna. Al suo interno le cose galleggiano e si rimescolano, si ripresentano sempre uguali oppure evaporano senza spiegazione, come se non fossero mai esistite, inghiottite dai silenzi o dal fiume» – che l'autrice oppone alla resistenza attiva della sua protagonista Viola, ragazzina delle scuole medie e sorella di Greta, sparita misteriosamente la notte dell'ultima alluvione invernale e motivo che spinge i genitori alla decisione di abbandonare «il paese delle scomparse».

L'autrice è brava a definire i contorni della paura di Viola nei confronti di un paesaggio che non sa comprendere – un gelso ricoperto da una ragnatela immensa, presenze invisibili che sente alle spalle, l'«azzurro malato del cielo» –, nemmeno quando è aiutata da Rachele, l'abitante di un quartiere che gli altri ritengono pericoloso e che spiegherà alla ragazza il mondo della radura cui accede solo chi è scelto dalla vegetazione:

Il mondo diventa verde. Dal tappeto di erba cipollina si leva un odore pungente, trattenuto dalle chiome degli alberi che disegnano un fitto intreccio contro il cielo; assorbono la luce del sole, poi la spremono in tonalità accese come il limone o cupe come il fiume che scorre poco distante. Con un soffio di vento la radura cambia d'umore, tingendosi di toni scuri, violacei come frutti maturi. Viola

resta incantata dal mutamento. Poi, con un altro colpo di vento, tutto torna come prima. La radura varia di continuo, diventa accogliente o minacciosa, solare o acqueea. Al centro nota alcuni antichi tronchi, ricoperti di muschio, che riprendono la forma degli alberi e disegnano un cerchio minore.

Viola trattiene il respiro, tanto è forte l'impressione di trovarsi sott'acqua.

«Che posto è questo?» si domanda a bassa voce. Rabbrivisce al pensiero che sia la tana del pesce gatto. Poi ricorda che è ancora sulla terraferma, sulla riva. Ha seguito un sentiero invisibile tra gli sterpi e si è ritrovata lì.

Il lettore non vuole anticipare a chi non ha letto il libro quello che succederà; si limita a dire che Castellazzi ogni tanto esagera con le virgole e con qualche frase eccessivamente stereotipata – chi legge avrebbe fatto a meno di «il pensiero che esista un “io” o un “mio” diventa assurdo. Smette di essere e non è mai stata così tanto», «Non ha che sé stessa con cui parlarne, e anche questo la fa sentire a tratti sola, a tratti pazza», «Anna vede quella versione zen della sua amica» – ma il tentativo di trovare la giusta voce per Viola quando si interroga sulla scomparsa della sorella è sufficientemente riuscito in questa «avventura che tiene insieme il new weird e la climate fiction»; interessante è la visione dell'autrice del rapporto tra umano e natura: la radura appare quando vuole fidarsi della ragazza e scompare chiudendo le porte quando la presenza dello straniero è d'intralcio al suo progetto di riappropriazione, Viola deve decidere se rispondere al richiamo e a quale mondo appartenere – e il lettore arrivato all'ultima pagina è contento di non saper stabilire chi sia la stata la buona e quella cattiva nella storia che ha letto.

Poi guarda un punto dove l'erba le sembra particolarmente soffice. Si inginocchia, infine si sdraia, allarga le gambe e le braccia, per occupare più superficie possibile con il corpo. La pioggia aumenta di intensità, ne sente il rumore. Nella radura non cade neanche una goccia.

Alessandra Castellazzi, *La radura*, edizioni e/o

ALTRI PARERI

«Si sentono, in questo esordio coraggioso e originale, tutti gli influssi di una letteratura del perturbante (Mariana Enríquez soprattutto) e la consapevolezza di poter parlare di temi urgenti come il cambiamento climatico, su uno sfondo magico e inquieto.»

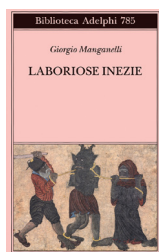
«Rivista Studio»

«Un po' *Twin Peaks*, un po' *Stranger Things*. Non so decidermi su quale consistenza abbia *La radura*: se non fosse per un monologo-spiegazione, direi che è un romanzo costruito per sottrazione, per ovattare un senso di perturbante. Lo si legge a tratti con frustrazione, lo si chiude sentendoci chiamare indietro come la radura con Viola.»

Nadeesha Uyangoda, «Internazionale»

Giusto qualche parola

a cura della redazione



«La morte di mio cugino ha invitato ogni altra morte. Tutto questo dolore futuro mi toglie il respiro.» E il sonno. Notturmi opprimenti. La sensazione di cadere dal cinquantesimo piano di un grattacielo e la paura «che non ci sia proprio nessuna terra su cui schiantarsi» – quando ogni appiglio viene meno. L'insonne è un mendicante, si dà al contrabbando, è «sempre in cerca di qualcosa da scambiare o da ottenere, o da sfruttare per avere qualcosa», ma «come può l'insonnia concedere il sonno? Non è forse l'ultima cosa al mondo a cui chiedere di dormire?». A nulla serve la memoria, il ripiegamento nel passato; nessuna forma di distrazione contrasta lo stillicidio di ore che si susseguono impietose – «Giro in tondo nell'arena della mia mente, con il perimetro che si restringe, come un orso polare nel suo sudicio recinto di plastica bianco-azzurro con le finte calotte di ghiaccio e l'acqua bassissima. Mi giro e rigiro. Sono le tre, le quattro. Sono sempre le tre, le quattro. Giro in tondo». Men che meno può essere di conforto la fede, o la scienza, la terapia – «Lei vorrebbe sentirmi dire che i miei problemi di insonnia sono di natura psicologica, non biologica, e quindi mia responsabilità e non sua» –, i farmaci – che ti regalano solo «l'oblio ottuso, anestetizzato e senza sogni», come stare in una bara. L'unico modo per liberarsi dalla caverna della mente, per Samantha Harvey, è scrivere, perché «scrivere è sognare», «emergere attraverso le parole» – «quando scrivo mi sento sana di mente, i nervi si placano». Un libro colto, intimo. Silenzioso, pur nella cacofonia del rimuginare notturno.

Samantha Harvey, *Le infinite notti. Il mio anno di insonnia*, Nn, traduzione di Gioia Guerzoni



Manganelli recensiva i libri per goderne più intimamente; ne divorava le parole – nel tripudio di annotazioni –, allenava i suoi filotti di aggettivi che sfidavano gli autori che leggeva.

Pinocchio è «neghittoso, fantastico, ingenuamente furbo, [...] partecipa a un'antica figura insieme meno e più che umana: il “trickster”, il dio astuto e sciocco, buffone, avventuroso, infimo e irriducibile ribelle, di natura eternamente canagliesca». Deve dir altro? Ovidio è «querulo e delicato, [...] frivolo e fantastico»; le *Bucoliche* sono «un testo irrequieto, drammatico, enigmatico, segreto, di estrema eleganza e di continua nascosta violenza, un testo insensatamente doloroso ma non mai sentimentale, nel quale tutte le emozioni si fermano nella pace ben disegnata di una cerimonia»; gli accoppiati Aretino e Doni dell'antologia Ricciardi sono «entrambi scrittori solitari, di nessuna scuola, vagabondi, bizzosi; scrittori di invenzioni e fantasticaggini, e insieme impegnati in una lite, torbida e torva, con “il Mondo”»; «Tom-maseo era un meticoloso predatore di parole. Un re dei predatori, un mastodonte, una bestia preistorica colma di catarro e di schede. [...] fu un Balzac del dizionario.» Manganelli è ammirato fino alla commozione davanti a parole come geldra, sanguidotto, scroba custodite in questo «arsenale di depositi per costruire città intere, castelli e mura [...], una biblioteca putativa del domani», e si preoccupa che tal ricettario possa offendere «i sacri sentimenti degli scrittori di questo pomeriggio, che amano scriver asciutto e sciatto». Manganelli, procelloso e ghignante, ci ricorda che «viviamo immersi nelle parole e non siamo noi a catturarle, ma quelle appunto ci predano». Prediamolo noi Manganelli.

Giorgio Manganelli, *Laboriose inezie*, Adelphi

Dedicamenti e disgraziamenti

un genere letterario

DEDICATO

Ai cuori solitari per scelta. Altri.

A quelli che non riescono a lasciarsi, ma nemmeno più a stare insieme.

A quelli che sono stati appena lasciati e non ci stanno.

A quelli che ci starebbero anche, se solo trovassero qualcun altro disposto a stare con loro.

A quelli che fanno gli innamorati a senso unico o gli amanti in lista d'attesa e hanno smesso di credere nel colpo di scena.

A quelli che, nonostante tutto, ci credono ancora.

A quelli che non si ricordano più che sapore ha un bacio e mangiano troppi cioccolatini.

A quelli che se lo ricordano benissimo e per questo mangiano troppi cioccolatini.

A quelli che hanno il gioioso terrore di innamorarsi.

A quelli che ci starebbero anche, se solo trovassero qualcun altro disposto a stare con loro.

A quelli che «io dall'amore non mi aspetto più niente», ma sperano di avere detto una bugia.

A quelli che «com'è che faceva la canzone dove anche tu trovavi un gancio in mezzo al cielo?»

A quelli che «un gancio? Ma fammi il piacere!» e alzano la testa, così, per controllare.

A quelli che soffrono di torcicollo emotivo e la testa non la alzano più.

A quelli che «se potessi tornare indietro» o «se riuscissi ad andare avanti» e intanto intralciano il traffico.

A quelli che si sentono esclusi, sconfitti, diversi, incompresi, inadeguati.

A quelli che si sentono soli, anche in coppia.

A quelli che non sentono più niente e, dopo averlo rincorso invano, adesso scappano dall'amore.

A quelli che tanto l'amore prima o poi li raggiunge.

Perché...

Massimo Gramellini, *L'amore è il perché*, Longanesi

[...] Questo libro non sarebbe venuto alla luce senza la *cazzimma*, la forza, la determinazione, la dedizione e la professionalità e l'affetto di Cristina Prasso. Lei non è un'editor: è una benedizione (anche se a volte non sembra). È la persona più testarda, ruvida e generosa che mi sia capitato di conoscere; mi ha aiutato a dare corpo e anima a una storia complessa e non ha mai dubitato delle mie capacità. Abbiamo davvero toccato il fondo e siamo risalite: siamo state cacciatrici di perle, noi due. Se dovessi augurare a qualcuno un'editor straordinaria e un meraviglioso essere umano, gli augurerei di trovare una persona come lei.

Come sempre, grazie a voi, lettori. Ora, sullo schifazzo dei Florio che va verso Palermo, ci sono anch'io, e proprio come loro sto guardando altrove, verso nuove mete da scoprire, verso nuove case da abitare, verso nuove avventure da raccontare. Sto lasciando Bagnara e i Florio e spero che vogliate seguirmi nei viaggi che farò, che vogliate ancora ascoltare le mie storie. Perché le storie rendono la vita ricca e piena di passione, soprattutto quelle cui affidiamo emozioni e ricordi e che ci porteremo dentro sino alla fine.

Perché, come dice il Doctor Who: «*We are all stories, in the end. Just make it a good one*».
Stefania Auci, *L'alba dei Leoni*, Nord