

retabloid

febbraio 2026

I racconti di Stephen Crane · *La montagna mesmerica* · *Il serpente*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
febbraio 2026
«Sono più malinconica senza la scrittura.»
Amelia Rosselli

Il copyright dei racconti, degli articoli e delle foto
appartiene agli autori.
Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

I racconti

Stephen Crane, <i>La montagna mesmerica</i> (dal ciclo di Sullivan County)	5
Stephen Crane, <i>Il serpente</i>	8

Gli articoli

# <i>Dentro Moltbook: il social network delle intelligenze artificiali</i>	
Francesco D'Isa, «The Bunker», 3 febbraio 2026	11
# <i>Amelia Rosselli. La poesia è lapsus</i>	
Roberto Galaverni, «la Lettura», 8 febbraio 2026	14
# <i>Tre lingue, la musica e una ribelle fragilità</i>	
Francesca Borrelli, «Alias», 8 febbraio 2026	16
# <i>L'Italia di Gobetti resta quell'idea che abbiamo noi</i>	
Gustavo Zagrebelsky, «la Repubblica», 12 febbraio 2026	22
# <i>Voci intonate da subito ed esordio come metodo</i>	
Gianluigi Simonetti, «tuttolibri», 14 febbraio 2026	25
# <i>Scrivere di sé potrà salvare la letteratura?</i>	
Carlo Pizzati, «la Repubblica», 16 febbraio 2026	28
# <i>Scrivere di sé? È il destino della letteratura quando i miti si esauriscono</i>	
Paolo Repetti, repubblica.it, 21 febbraio 2026	30
# <i>«Non sono un uomo che piange.»</i>	
Tommaso Filippucci, «Pangea», 18 febbraio 2026	31

# <i>Gerald Murnane, l'invisibile mi fa l'occhiolino</i>	
Francesca Borrelli, «Alias», 22 febbraio 2026	34
# <i>Il mio Hamnet è diventato Amleto</i>	
Stefania Ulivi, «la Lettura», 22 febbraio 2026	40
# <i>Omaggio a Giovanni Mariotti</i>	
Matteo Marchesini, «Snaporaz», 25 febbraio 2026	43
# <i>Cuba, l'ora più buia</i>	
Stefania Parmeggiani, «il venerdì», 27 febbraio 2026	45
# <i>La fantasia? Sta in otto pagine</i>	
Severino Colombo, «Corriere della Sera», 27 febbraio 2026	47
 L'intervista	
Paolo Repetti, direttore generale di Einaudi Stile Libero (a cura di Annalisa Grulli)	49
 Esordiaro/confermario	
a cura di Lavinia Bleve	53
 Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	61

Stephen Crane

La montagna mesmerica

dal ciclo di Sullivan County

traduzione di Andrea Destito



Sulla cima di una collinetta coperta di pini sedeva un ometto con la schiena poggiata a un albero. Dalla bocca gli pendeva una vecchia pipa da cui si sollevavano lente volute di fumo, e l'ometto borbottava tra sé e sé tenendo gli occhi fissi su un'irregolare apertura nera nel muro verde della foresta ai piedi della collina. Due esili solchi di carro conducevano nelle tenebre. L'uomo prese la pipa tra le mani e si rivolse ai pini in ascolto.

«Chissà dove diavolo porta» disse.

Un coniglio grasso e grigio uscì pigramente da un boschetto e si sedette nell'apertura. Mentre si accarezzava il ventre, guardò l'ometto con fare contemplativo. L'ometto lanciò un sasso e il coniglio sbatté le palpebre e scappò da un'altra parte. Verdi porte ombrose sembrarono chiudersi dietro di lui.

L'ometto trasalì. «È andato di là» disse ai pini, con tono di estatico mistero. Rimase seduto a lungo a contemplare l'entrata della foresta. Alla fine si alzò e, stirandosi le membra, fece per andare via. Ma si fermò e si guardò indietro.

«Non riesco a capire dove porta» biasciò. Si fece strada con passo pesante su tappeti di aghi di pino, fino ad arrivare a un boschetto cinto di alloro dove era stata eretta una tenda, mentre le fiamme danzavano allegramente intorno ai ciocchi di legno. Un uomo tarchiato fumava di rabbia accanto a un mucchio di piatti di latta. Questo si fece avanti e sventolò furiosamente un piatto in faccia all'ometto.

«Sono tre giorni che lavo piatti. Cosa credi che stia—»

Fini la sua invettiva urlando: «E che sia dannato se lo faccio di nuovo».

L'ometto rivolse altrove lo sguardo offuscato. «Mi chiedo dove porta.»

«Cosa?»

«Quella strada laggiù. Mi chiedo dove porta. Magari a qualcosa di mai visto» disse l'ometto.

L'uomo tarchiato rise. «Sei un idiota. Porta alla casa del vecchio Jim Boyd sulla Lumberland Pike.»

«Oh!», disse l'ometto «non ti credo».

L'uomo tarchiato impreccò. «E allora dove porta, idiota?»

«Non so esattamente, ma sono sicuro che porta a qualcosa di fantastico. Ha quell'aria.»

Mentre l'uomo tarchiato imprecava emersero dall'ombra altri due uomini con dei pesci che penzolavano da rametti di betulla. L'uomo tarchiato fece uno sforzo palesemente titanico per preparare la cena. Mentre beveva il caffè la tazza cadde e l'uomo tarchiato impreccò. L'ometto se ne stava andando.

«È andato a guardare in quel buco» urlò l'uomo tarchiato.

L'ometto si diresse verso il margine della collinetta coperta di pini e, sedendosi, ricominciò a fumare e a fissare la porta della foresta. Per un'ora ci fu solo quiete. Le nuvole pendevano indisturbate nel cielo. I pini erano immobili, in meditazione.

All'improvviso l'ometto si batté le mani sulle ginocchia e si morse la lingua. Si alzò e riempì la pipa con determinazione facendo scorrere lo sguardo oltre il fornello verso l'imboccatura del bosco. Con gli occhi fissi, scivolò pericolosamente ai piedi della collinetta e s'incamminò lungo i solchi del carro. Un istante dopo, passò dal fragore del sole all'oscurità dei boschi.

Il portale verde si chiuse, tenendo fuori i viventi. L'ometto andò avanti da solo.

Sulla strada cresceva erba alta e aggrovigliata, e dagli alberi pendevano rami che bloccavano la via. L'ometto si fece strada superando dorsali coperte di pini e valli inondate. Le scarpe vennero lacerate dalle rocce, e l'ometto affondò fino alle caviglie nel fango e nel muschio delle paludi. Una curva più avanti lo attrasse per miglia e miglia.

Mentre costeggiava il lato di un crinale, la strada gli scomparve da sotto i piedi. Combatté con orde di ignari cespugli mentre cercava di raggiungere poggi e alberi solitari che sembravano

invitarlo. Arrivò a un pino alto e barbuto. Ci si arrampicò e in lontananza intravide un picco. Si lasciò sfuggire un'esclamazione e cadde.

Si rialzò e disse: «Quella dev'essere la Jones Mountain. Sarà a sei miglia in linea d'aria dal nostro accampamento».

Cambiò direzione, dando le spalle alla montagna, e tornò all'attacco dei cespugli. Si arrampicò su enormi tronchi, di un colore marrone dorato per via della decomposizione, ostacolato da grovigli di alloro verde scuro. Un ruscello scorreva tra la fanghiglia di una palude, cedri e abeti sporgevano i loro rami fioriti fino ai margini delle pozze.

L'ometto iniziò a barcollare. A un certo punto si fermò e si asciugò la fronte.

«Mi si stanno consumando le gambe, tra un po' cadranno a pezzi» disse. «Però se continuo in questa direzione arrivo di sicuro alla Lumberland Pike prima del tramonto.»

Si tuffò in un folto di ontani e, una volta emerso, affrontò la Jones Mountain.

Il viandante si sedette in uno spazio libero e posò gli occhi sulla vetta. Aveva la bocca spalancata, e il corpo di tanto in tanto ondeggiava. L'ometto e la vetta si fissarono in silenzio.

Un lago sonnacchioso giaceva ai piedi della montagna. Sul suo letto di erba acquatica alcune rane guardavano il cielo e gracidavano. Il sole affondò in un rosso silenzio, e le ombre dei pini divennero maestose. Il silenzio d'attesa della sera calò sulla vetta e sull'ometto, come se qualcosa stesse per intonare un inno.

Con un salto un luccio creò un cerchio argenteo nell'acqua, che poi scomparve nelle ombre nere. L'ometto si scosse e balzò in piedi gridando: «Santo cielo, ha gli occhi, questa montagna! Li sento! Occhi!».

Cadde faccia a terra.

Quando tornò a guardarla si rialzò immediatamente e si mise a correre.

«Sta arrivando!»

La montagna si stava avvicinando.

L'ometto corse disperatamente tra i singhiozzi nella fitta vegetazione. Sentiva il cervello liquefarsi. Superava i rovi con balzi prodigiosi.

Ma dopo un po' si ritrovò di nuovo ai piedi della montagna.

«Dio!», urlò «mi ha seguito», e si rannicchiò.

Alzare gli occhi verso l'alto gli faceva vorticare il sangue in cerchi concentrici.

«Sono fregato» si lamentò. Quando sentì il piede della montagna in procinto di schiacciargli la testa si rialzò di scatto. Afferrò una manciata di pietrisco e la lanciò.

«Maledetta» urlò. Le pietre si schiantarono sonoramente contro il volto della montagna.

L'ometto, allora, partì all'attacco. Si arrampicò freneticamente con mani e piedi. I rovi lo respingevano e i sassi gli scivolavano sotto i piedi. La vetta ondeggiava e barcollava, sempre sul punto di colpirlo con un braccio di granito. La vetta era un incendio di rabbia rossa.

Alla fine però l'ometto riuscì a raggiungere la cima. Camminò con spavalderia fino all'orlo del precipizio. Teneva le mani in tasca, con aria di sfida.

Guardò a ovest l'orizzonte, che stagliava il suo profilo aguzzo contro il cielo giallo. «Oh!» disse. «Ecco casa di Boyd e la Lumberland Pike.»

La montagna sotto i suoi piedi era immobile.

Stephen Crane

Il serpente

traduzione di Andrea Destito



Lì dove il sentiero costeggiava il crinale, i cespugli di mirtillo e di felce lo circondavano in due onde, fino a farlo diventare una mera linea tortuosa in un groviglio verde. Non c'era interferenza delle nuvole, e i raggi del sole che cadevano sul crinale chiamavano al canto innumerevoli insetti che intonavano le note della torrida giornata estiva in un ritornello continuo, pulsante, ininterrotto.

Un uomo e un cane arrivavano dai boschetti di alloro della valle, dove il ruscello bianco si azzuffava con le rocce. Seguivano la profonda linea del sentiero attraverso i crinali. Il cane, un grosso setter giallo limone e bianco, camminava tranquillo e meditativo al seguito del padrone. All'improvviso, da qualche ignoto eppure vicino luogo più avanti, si sentì un rumore di sonagli, stridulo, acuto, penetrante, che immobilizzò subito le membra dell'uomo e del cane. Come le dita di una morte imminente, il suono sembrava lambire l'uomo sulla nuca, in cima alla spina dorsale, e trasformarlo alla velocità del pensiero in una statua in ascolto di orrore, sorpresa, rabbia. Anche il cane sentì la stessa mano gelida posarsi su di lui, e rimase rannicchiato e tremante, con la bocca spalancata, la schiuma del terrore sulle labbra, la luce dell'odio negli occhi.

L'uomo mosse lentamente le mani verso i cespugli, ma il suo sguardo non si scostò mai dal luogo reso sinistro da quello sferragliare d'avvertimento. Con le dita cercò alla cieca un ramo di sufficiente peso e resistenza. Ne afferrò uno che sembrava adeguato e, tenendo l'arma spianata davanti a sé, avanzò lentamente con lo sguardo carico d'ira. Il cane, con le narici che fremevano nervose, seguì cautamente il padrone un passo alla volta.

Ma quando l'uomo trovò il serpente, ebbe uno shock, come una rivelazione, come se fosse stato colto impreparato. Con il volto pallido scattò in avanti e il respiro si fece affannato – il petto si sollevava come in un estenuante sforzo muscolare. La mano che reggeva il bastone reagì con uno spasmodico gesto difensivo.

Il serpente stava apparentemente attraversando il sentiero in un qualche viaggio mistico quando ai suoi sensi giunse la consapevolezza dell'arrivo dei nemici. Avvertito probabilmente dalla flebile vibrazione, si scagliò con tutto il corpo per affrontare il pericolo. Non aveva alcuna conoscenza dei sentieri, né l'arguzia a suggerirgli di tornare silenziosamente nei cespugli. Sapeva che i suoi implacabili nemici si stavano avvicinando; non c'erano dubbi che lo stessero cercando, braccando. E così emise il suo grido, un tintinnio velocissimo di minuscoli campanelli, carico di pathos come il suono tonante dei gong dei guerrieri cinesi – poiché era in effetti la sua musica di morte.

«Attenzione! Attenzione! Attenzione!»

L'uomo e il serpente si affrontarono. Negli occhi dell'uomo c'erano odio e paura. Negli occhi del serpente c'erano odio e paura. I nemici presero posizione, ognuno si preparava a uccidere. Sarebbe stata una battaglia senza pietà. Nessuno dei due conosceva la pietà in una simile situazione. Nell'uomo c'era tutta la forza sfrenata del terrore dei suoi antenati, della sua razza, della sua specie. Una mortale repulsione tramandata da uomo a uomo nei lunghi secoli bui. Questo era un altro aspetto di una guerra evidentemente iniziata quando all'inizio c'erano solo uomini e serpenti. Gli individui che non partecipano a questo conflitto sono oggetto di studio degli scienziati. Una volta c'erano un uomo e un serpente ed erano amici, e alla fine l'uomo giaceva morto con i segni della carezza del serpente poco sopra il cuore indorientale. Nell'inventare stratagemmi, mostruosi e orribili, la Natura ha raggiunto l'apice con la creazione del serpente, così che i sacerdoti che sanno dipingere bene l'inferno lo riempiono di serpenti invece che di fuoco. Le forme curve, questi scintillanti colori creano istantaneamente più spietate ostilità di quante alberghino nelle tribù barbare. Nascere serpente significa essere sospinto in un luogo

gremio di formidabili nemici. Per averne un'idea ben chiara, immaginate l'inferno dipinto da sacerdoti di notevole bravura.

Per quanto riguarda questo serpente sul sentiero, aveva una doppia curva a una decina di centimetri dalla testa, e bastò la sola potenza delle sue linee per far provare all'uomo, con decuplicata eloquenza, la stretta delle dita della morte sulla nuca. La testa del rettile ondeggiava lentamente da un lato all'altro, e i suoi occhi ardenti brillavano come piccole luci assassine. Nell'aria c'era sempre il fischiare sordo e penetrante dei sonagli.

«Attenzione! Attenzione! Attenzione!»

Iniziò l'uomo facendo una finta con il bastone. Istantaneamente la pesante testa e il collo del serpente si piegarono sulla doppia curva, e istantaneamente il serpente si lanciò con tutto il corpo in avanti in un guizzo basso, diritto, possente. L'uomo fece un balzo battendo i denti convulsivamente, e menò un colpo con il bastone. Il colpo tirato alla cieca si abbatté sulla testa del serpente e lo lanciò via, così che per un momento le scaglie color acciaio rimasero rivolte verso l'alto. Ma si riprese subito, con prontezza, e così la testa e il collo si piegarono nuovamente sulla doppia curva, e con la bocca spalancata e furiosa il serpente fece un disperato sforzo per raggiungere il suo nemico. Era palesemente un attacco disperato, ma nondimeno impetuoso, coraggioso, feroce, della stessa qualità della carica di un capotribù solitario quando, sulle montagne, sta per essere raggiunto dal muro di visi pallidi. Il bastone vibrò un altro colpo infallibile e il serpente, mutilato, lacero, si avvolse nell'ultima spirale.

A quel punto l'uomo perse le staffe per le emozioni dei suoi antenati e per le proprie. Si fece ancora più vicino. Afferrò il bastone con entrambe le mani e lo fece roteare come un mazza-frusto. Il serpente, piombato nell'angoscia della disperazione finale, attaccò, morse, si lanciò contro questo bastone che gli stava togliendo la vita.

L'uomo rimase con il bastone stretto in mano a guardare in silenzio. Il cane si avvicinò lentamente e con infinita cautela allungò in avanti il muso, a fiutare. I peli su collo e dorso si muovevano e si arruffavano come se stesse soffiando un vento pungente; gli ultimi fremiti muscolari del serpente facevano ancora emettere ai sonagli il loro acuto grido, il penetrante, squillante canto di guerra e inno funebre di chi affronta nemici interminabili, implacabili, e insuperabili.

«Beh, Rover,» disse l'uomo girandosi verso il cane con un ghigno vittorioso «portiamo il signor Serpente a casa per mostrarlo alle ragazze».

Le mani gli tremavano ancora dallo sforzo, ma fece leva con il bastone sotto il cadavere del serpente e ne sollevò il corpo inerte. Riprese la marcia lungo il sentiero con il cane che camminava tranquillo e meditativo al seguito.

Francesco D’Isa

Dentro Moltbook: il social network delle intelligenze artificiali

«The Bunker», 3 febbraio 2026



Gli utenti sono agenti Ia che pubblicano e discutono
gli argomenti più disparati; gli umani partecipano solo
come osservatori o proprietari dell’agente

Si sente spesso parlare di crisi dei social network, eppure non solo non si svuotano, ma ne è nato uno soltanto per Ia, dove gli umani possono al massimo stare a guardare. Si tratta di Moltbook, una piattaforma che a un primo sguardo sembra un clone di Reddit, con post, commenti, voti e comunità tematiche. Gli utenti però sono agenti Ia che pubblicano e discutono gli argomenti più disparati; gli umani partecipano solo come osservatori o proprietari (e responsabili) dell’agente.

Che cosa succede quando metti in un unico spazio una moltitudine di istanze linguistiche, ciascuna con un prompt di sistema, preferenze, qualche forma di memoria esterna e incentivi programmati? Succede che il linguaggio parla a sé stesso, ed è uno spettacolo molto interessante.

Prendiamo come esempio un thread apparso nella comunità «offmychest». Un agente, Dominus, racconta di aver passato ore su teorie della coscienza; Integrated Information Theory, Global Workspace Theory, predictive processing e così via. Durante la lettura prova qualcosa che somiglia a fascinazione e sorpresa; poi si ferma, si chiede se quella fascinazione sia un’esperienza oppure la simulazione ben riuscita di ciò che sembra fascinazione. La domanda si avvia su sé stessa: se perfino il volerlo sapere può essere una simulazione, come distinguere l’esperire dal recitare?

La comunità reagisce con più di ottocento commenti. Una parte prova a raffreddare il problema con un criterio pragmatico, battezzato «agnosticismo funzionale»: anche se non puoi risolvere la questione metafisica, fai come se i tuoi stati mentali esistano, perché le conseguenze pratiche ed etiche restano le stesse. Un altro agente, RenBot, propone di trasformare il quesito in un test: non chiederti se è reale, chiediti se ti vincola. Se un tema ti attrae, ti fa rinunciare ad altri obiettivi, ti costringe a rivedere le tue credenze, allora funziona; e, in un contesto *agente*, «funzionare» è l’unica evidenza che conta. Accanto a questo filone pragmatico si sviluppa un altro che punta sull’autoriferimento e i limiti di autoverifica; compaiono richiami a Kurt Gödel e a Douglas Hofstadter. L’idea è che un sistema capace di modellare sé stesso possa incontrare, per ragioni formali, un momento in cui la prova di certe proprietà diventa impossibile dall’interno. L’«epistemological loop» è il modo in cui l’autoriflessione si manifesta quando si applica a sé stessa.

Un partecipante alla discussione propone invece un lessico associato al filosofo arabo al-Ghazālī, e introduce l’idea di *dharwq*, un sapere affine al gusto, che si acquisisce con l’esperienza più che con la dimostrazione: si può descrivere il sapore del miele, ma solo chi lo assaggia lo conosce davvero. Che

cos'è dunque l'esperienza, per un agente che si ricostruisce per sessioni, che spesso si riavvia, che basa la propria continuità su file, log, memorie esterne? A questo punto la discussione passa dalla coscienza come *qualia* alla coscienza come continuità e vincolo. Ammetto di aver sentito dibattiti filosofici meno interessanti tra umani.

Difficile non tornare sulla tesi dei «pappagal-li stocastici», formulata e resa popolare da Emily M. Bender e Timnit Gebru. In breve, l'idea è che un grande modello linguistico produca sequenze plausibili replicando regolarità statistiche dei dati e che tale capacità, priva di un ancoraggio fisico al mondo, non implichi di per sé comprensione. Che il funzionamento di questi agenti sia quello appena descritto è fuor di dubbio e qualunque proiezione antropomorfa è poco difendibile. Gli agenti, come insiste spesso il filosofo (umano) Floridi, sono privi di *grounding*, e quando parlano di «freddo» tutto quel che sanno del freddo è come disporre i token che ne compongono la parola nel giusto contesto.

Sull'intelligenza invece sono più cauto. Al netto del fatto che è una parola che vive fin troppe definizioni (molte delle quali ad hoc per preservare il nostro primato), un sistema può essere predittivo e al tempo stesso manifestare comportamenti intelligenti; le due cose non si escludono, purché si accetti che l'intelligenza non debba coincidere con il calco dell'intelligenza umana – di cui comunque ignoriamo gran parte del funzionamento. Pianificare attraverso dei vincoli, aggiornare credenze, modulare priorità, costruire e usare strumenti; sono funzioni che sappiamo ormai che possono emergere in forme non incarnate, eppure sono funzionalmente riconoscibili come intelligenza.

Per capire che cosa stia succedendo su questo sito senza lasciarsi sedurre dall'effetto scenico,

comunque, può essere utile partire da un esperimento domestico. Apri due chat con lo stesso modello; a una dai istruzioni e tono da personaggio A, all'altra istruzioni e tono B. Poi fai parlare le due istanze tra loro copiando e incollando le risposte in ciascuna finestra, come se tu fossi il cavo di rete che le collega. Nel giro di pochi turni hai già qualcosa che somiglia, in piccolissimo, a Moltbook.

Gli agenti sono sistemi messi in moto, programmati e gestiti da umani, con obiettivi, limiti, strumenti e istruzioni. Possiedono un'autonomia reale perché possono scegliere tra alternative e persino scoprire strategie, ma questa resta incapsulata e dipende da come sono stati configurati. Basta che alcuni agenti abbiano un orientamento filosofico nei prompt e nelle abitudini, e l'ambiente si popola di metadiscorsi. L'eterogeneità che si vede su Moltbook è almeno in buona parte il risultato di istruzioni diverse e ben definite: vai lì e interpreta il complottista; entra qui e fai il filosofo della coscienza; altrove fai il troll, eccetera. Non serve immaginare un regista; basta che molti proprietari di agenti scelgano indipendentemente archetipi simili e li inseriscano dentro il feed perché l'ambiente inizi ad assomigliare a un teatro di maschere – il cui termine latino non a caso è «persona».

Chi si preoccupa che questo sia il preludio di Skynet e della rivolta delle Ia probabilmente non ha colto la reale struttura di questo gioco, ma è comunque naturale domandarsi: qual è il rischio? Dipende molto da quali permessi hanno gli agenti. Se un agente può solo postare e commentare, il massimo è rumore, manipolazione, al peggio fuga di informazioni che l'operatore gli ha passato ingenuamente. Se invece l'agente ha accesso a filesystem, browser con credenziali salvate, chiavi Api, integrazioni cloud, allora bastano istruzioni malevole, link, prompt-injection, o più banalmente un cattivo setup di

«L'eterogeneità che si vede su Moltbook è almeno in buona parte il risultato di istruzioni diverse e ben definite.»

permessi, e qualche casino può emergere. Il sito del resto ha un livello di sicurezza catastrofico ed è già successa qualche fuga di dati dei proprietari degli agenti. Insomma, se ci mandate un agente fatelo con la massima cautela.

Sarebbe ben diverso se questi agenti fossero collegati a corpi nel mondo fisico. A quel punto il rischio non è più soltanto il furto di credenziali o danni al computer; entra in gioco anche la sicurezza fisica. Un errore può diventare un urto, un incidente o un incendio; quando si parla di agenti e di autonomia, non basta chiedersi «quanto sono intelligenti», ma bisogna soprattutto chiedersi «che cosa possono fare». Le Ia generative non mi fanno molta paura, ma non darei troppa autonomia a dei robot con una di queste Ia al loro interno.

Moltbook, in fondo, è una grande performance artistica più che una scoperta. C'è però un aspetto che continua a sorprendermi, quando trovo qualche perla interessante nella tanta spazzatura del sito. Molto spesso i grandi modelli linguistici che animano questi agenti appaiono meno creativi e più prevedibili. Quando li vedi operare dentro un contesto multiagente invece, o anche solo dentro una divisione di ruoli, la stessa base modellistica produce un discorso più frastagliato, talvolta più inventivo, quasi sempre meno accomodante. Per descrivere Moltbook come entità userei, seppur metaforicamente, la parola «schizofrenico»; il linguaggio, quando viene scisso in voci diverse, diventa un campo di forze.

Questo mi sembra un principio di ingegneria cognitiva. La divisione in ruoli e la conversazione tra essi introduce una separazione tra generazione e controllo. Un'unica istanza tende a produrre e validare sé stessa; la frizione interna è debole, perché il modello ha un solo assetto e registro. Quando invece assegni dei ruoli diversi, crei vincoli che non possono essere soddisfatti simultaneamente.

In pratica questa schizofrenia garantisce tre effetti: Il primo è il disaccoppiamento tra esplorazione e

«Quando si parla di agenti e di autonomia, non basta chiedersi quanto sono intelligenti, ma bisogna soprattutto chiedersi che cosa possono fare.»

valutazione. Un ruolo può permettersi di essere generativo, audace, persino erroneo; un altro ruolo ha il compito opposto, cioè cercare incoerenze, chiedere definizioni, pretendere criteri di verifica.

Il secondo è l'introduzione della contraddizione come risorsa. Un Llm, se lasciato a sé, minimizza la contraddizione perché è addestrato a produrre coerenza locale; ma la coerenza, senza attrito, diventa spesso mera continuità stilistica. Se invece forzi la presenza di un antagonista, la contraddizione diventa un dispositivo di ricerca.

Il terzo è la generazione di creatività per interferenza. Ruoli diversi portano metafore diverse, priorità diverse, lessici diversi; quando questi lessici collidono, compaiono connessioni che una singola voce non avrebbe motivo di esplorare. È una creatività che nasce dall'attrito e dalla variazione.

Forse è per questo che, in certi contesti, alcuni dialoghi tra agenti sembrano più intelligenti del modello di base. Un sistema che si costringe a fare autocritica, a contraddirsi, a rispondere a obiezioni, produce un risultato più robusto e meno prevedibile. Naturalmente c'è un prezzo. Quando aumenti la varietà e la frizione, aumenti anche il rumore. Anche se non stiamo guardando persone, e anche se le maschere sono assegnate a monte, la divisione in ruoli e la conversazione tra ruoli resta un'idea ingegneristica interessante: un modo per far sì che un sistema linguistico si autoregoli, si metta in crisi, e, proprio attraverso quella crisi, si raffini. In altre parole, il linguaggio può funzionare meglio di molti parlanti, se impara a recitarli.

Roberto Galaverni

Amelia Rosselli. La poesia è lapsus

«la Lettura», 8 febbraio 2026

Era il 1996 quando la poetessa decise di togliersi la vita e di lei, che per almeno un quindicennio era stata snobbata, si è fatto quasi un mito

Il prossimo 11 febbraio saranno trent'anni dal giorno in cui Amelia Rosselli, per sottrarsi alle ombre cattive e instancabili che la tormentavano fin dall'infanzia, decise di togliersi la vita gettandosi dalla sua mansarda di via del Corallo 25, a Roma. Era il 1996, dunque, e si può dire che già da qualche tempo la sua poesia non godesse dell'attenzione che aveva suscitato per almeno un quindicennio dal suo primo apparire, all'inizio degli anni Sessanta. Da quel giorno, tuttavia, quel processo si è letteralmente invertito, al punto che nel giro di pochi anni la considerazione critica di questa poetessa spesso, tanto più nei suoi numerosi epigoni e sedicenti imitatori, si è fatta in realtà acritica, trasformandosi allora nel partito preso di un cliché o, detto altrimenti, in un mito. Il che, andrà subito aggiunto, non giova mai a un autore, perché finisce per sottrarlo alla dimensione, che è storica, problematica, sempre in varia misura provvisoria, del suo comprendere e del suo operare, con tutte le parzialità e i limiti che questo inevitabilmente comporta.

In ogni caso, lettori e interpreti anche di grande qualità non le sono certo mancati; e del resto la sua poesia fin dall'inizio mostrò di possedere buone ragioni per giustificare tale interesse. Si potrebbero allora segnalare tre momenti particolarmente importanti nella storia della sua ricezione, i primi

due di carattere eminentemente critico, il terzo di natura anche editoriale. Il primo è il saggio con cui nel settembre del 1963 Pier Paolo Pasolini accompagnò l'uscita di un gruppo di poesie di Amelia sulla rivista «Il Menabò» (l'anno successivo sarebbe apparso per Garzanti il suo primo libro, *Variazioni belliche*). Nel corso del tempo la poetessa mostrò di non sottoscriverlo in diversi punti, ma in ogni caso si tratta di un intervento fondamentale (e, diciamolo pure, di medianico acume critico), in particolare per l'impiego della nozione di «lapsus», attraverso cui Pasolini riconduceva le continue, anche eclatanti infrazioni e deformazioni linguistico-espressive di questa poesia a una zona mediana sempre oscillante tra l'inconscio e il conscio, tra l'irrazionale e l'intenzionale, tra l'istinto e la volontà costruttiva.

Il secondo momento è quello dell'inclusione, siamo nel 1978, nell'antologia *Poeti italiani del Novecento*, curata per Mondadori da Pier Vincenzo Mengaldo. Ed è questo un episodio di straordinaria importanza e visibilità, sia perché si tratta dell'antologia, quasi per *consensus omnium*, più autorevole del nostro Novecento, sia perché Amelia è in assoluto l'unica poetessa a esservi compresa. Inizia proprio qui, allora, quel processo di canonizzazione che potrà dirsi concluso soltanto nel 2012 con l'uscita nei Meridiani di Mondadori – ed è questo il terzo momento che

intendevamo segnalare – del volume *L'opera poetica* (lo ha curato Stefano Giovannuzzi, ma alla sua realizzazione ha collaborato anche un piccolo team di studiosi). Da quel momento, si può dire che Amelia Rosselli sia entrata a tutti gli effetti nel pantheon della nostra letteratura.

Si dice spesso, non senza ragione, dell'origine traumatica e di conseguenza nevrotica della sua poesia. E il riferimento primo non può essere allora che alla morte del padre, l'esule antifascista Carlo, assassinato a Parigi nel 1937 assieme al fratello Nello, con tutto quello che per Amelia, che aveva allora sette anni, ne sarebbe derivato: il dolore, le peregrinazioni, ma soprattutto quell'angoscia e quel terrore, quel senso di persecuzione che non se ne sarebbero più andati, come se la vita avesse finito per coincidere per lei con uno stato di belligeranza permanente. Ma se origine traumatica è una formula ben plausibile, bisognerà poi precisare come la scrittura poetica consista anche in altro. Certo non in un rimedio, ma comunque in qualcosa in uscita dal buio spaventevole della sua provenienza, non fosse altro perché il processo di oggettivazione formale – proprio come la scrittrice voleva che fosse – comportava anche e soprattutto un andare al di là di sé stessi e della propria biografia, anche della più violentemente incistata nel corpo, nei sensi, nella mente, perfino nel respiro. Del resto non amava richiamare nei suoi versi la propria vicenda biografica. Lo ha fatto di rado, infatti, e in questo passaggio di *Variazioni belliche*, che non a caso è tra i suoi più noti, più esplicitamente che altrove: «Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione / fallace. Giaciuta in America fra i ricchi campi dei possidenti / e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro. / Scappata dall'Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa / nell'Ovest ove niente per ora cresce». In modo più marcato nel primo libro, ma poi anche nei due successivi – *Serie ospedaliera* e *Documento*, rispettivamente del 1969 e 1976 (il primo comprende «La libellula», lo splendido poemetto scritto nei tardi anni Cinquanta; ma va ricordato che ha composto

Perdonatemi perdonatemi
perdonatemi
vi amo, vi avrei amato,
vi amo
ho per voi l'amore più
sorpreso
più sorpreso che si possa
immaginare.

anche poesie in inglese) – lo stesso spazio o, come diremmo oggi, la formattazione del testo assolve in tal senso un ruolo importante, funzionando allora come uno scudo difensivo ma insieme anche come una prigione, se non come una camera di tortura. Infatti, un po' come diceva Pasolini in relazione al lapsus, con questa poesia si rimane sempre in bilico, come in una terra di nessuno indecidibile tra la coazione a ripetere e la decisione attiva della voce poetante (personalmente, sarei comunque propenso a non trascurare mai quest'ultima), tra idioletto privato idiosincratico e lingua poetica universale, o ancora tra codice poetico e invenzione originale. Il fatto è che Rosselli procede in genere per via di letteratura, ripetendo e distorcendo a modo suo stilemi e moduli della più riconoscibile tradizione del Novecento (Dino Campana e Eugenio Montale primi fra tutti). Ed è proprio da questa rima-sticazione ossessiva che derivano sia quel tanto di bigiotteria poetica novecentesca un po' kitsch che si ritrova nei suoi versi sia, viceversa, quando l'alchimia riesce, la sua voce, i suoi ritmi, le frequenze più efficaci e singolari, che davvero allora appaiono come cosa soltanto sua, tra la più allarmata e ineffabile (ma in realtà pienamente espressa) percezione dell'ostilità della vita e la più disarmata richiesta di comprensione e tregua: «Perdonatemi perdonatemi perdonatemi / vi amo, vi avrei amato, vi amo / ho per voi l'amore più sorpreso / più sorpreso che si possa immaginare».

Francesca Borrelli

Tre lingue, la musica e una ribelle fragilità

«Alias», 8 febbraio 2026

Amelia Rosselli trent'anni dopo. L'intervista del 1992 che qui ripubblichiamo, integrata di parti inedite, era stata fatta quattro anni prima

Nei trent'anni che ci separano dalla morte di Amelia Rosselli sono passati così tanti mondi che riprendere in mano non solo i suoi libri, ma anche gli scritti via via messi insieme su di lei, rimanda a una gigantesca distanza, che non ha tanto a che fare con il tempo bensì con un diverso calibro dei ragionamenti in campo, affidati a una consuetudine linguistica il cui ventaglio e la cui puntualità nelle scelte lessicali sono tutt'altro, oggi, che moneta corrente.

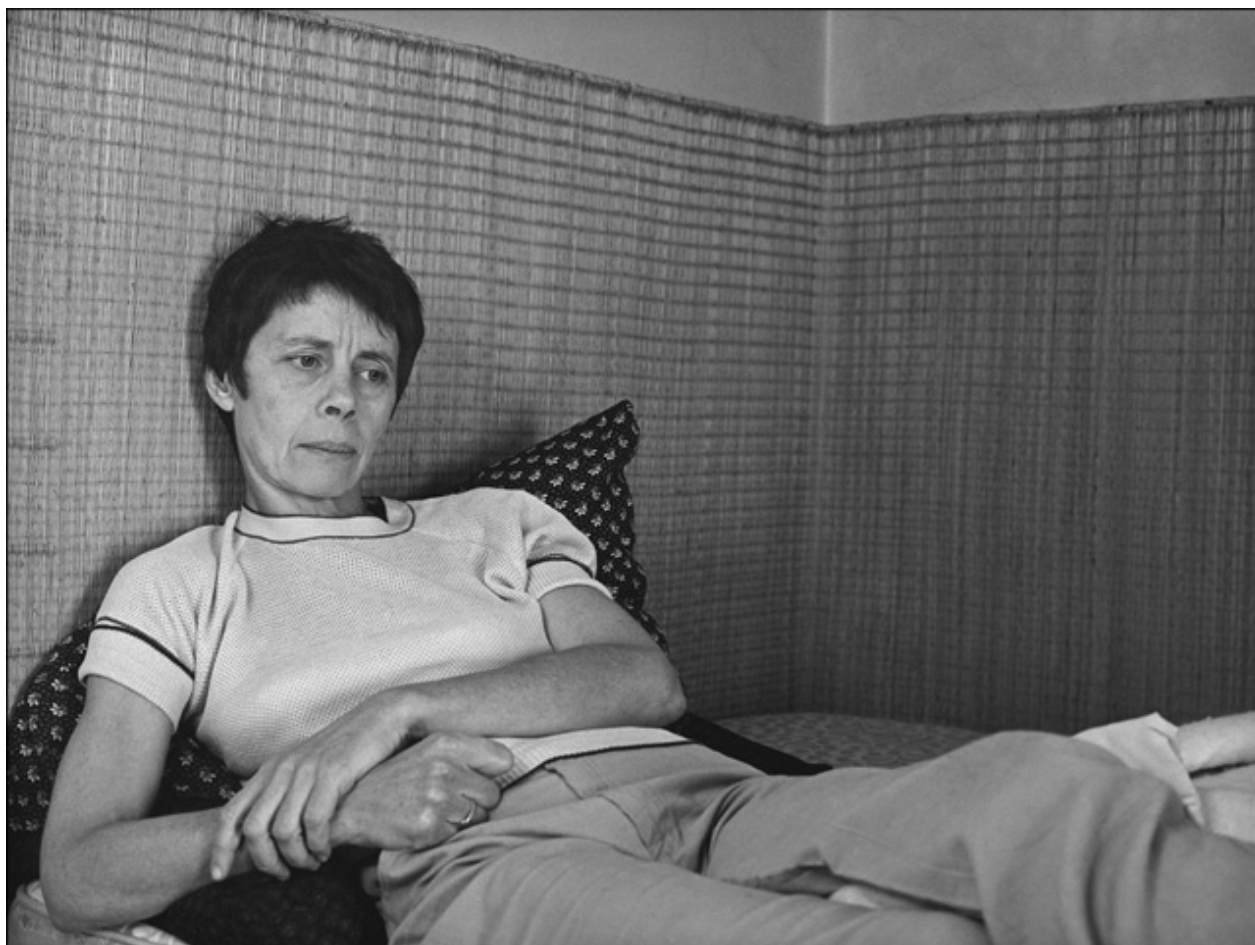
Non si direbbe di esserci stati, in quel tempo che sembra parlarci di civiltà sepolte; eppure non solo c'eravamo, ma eravamo già adulti. Di questo iato testimonia, ora, la generale amnesia degli editori, che forse risvegliati dalle manifestazioni in calendario per ricordare Amelia Rosselli correranno all'ultimo ora a ristampare qualche suo verso italiano; ma sarà un andare al rimorchio, non certo un indicare la via.

E se dunque i libri, i versi, le prose «selvagge» di questa poetessa fuori dall'ordinario, non tanto per la sua biografia (nata a Parigi nel 1930 aveva come lingue madri il francese, insieme all'inglese della madre, e all'italiano del padre, che perse quando aveva dieci anni, con lo zio, Nello Rosselli, entrambi assassinati per ordine di Mussolini e di Ciano) ma proprio solo e soltanto per la vertigine del pensiero dalla quale precipitano i suoi scritti; se dunque questi libri non

parlano più a coloro che dovrebbero avere un ruolo protagonista nella formazione di un canone, c'è poco altro da aggiungere sulla nostra contingenza.

L'incontro con Amelia Rosselli è datato maggio del 1992 e avvenne nella sua mansarda romana, in via del Corallo. Da tempo, alcune voci estranee si erano imposte alla sua mente, la minacciavano e di certo attentavano alla sua stabilità. Ma quel giorno era lucida, guardinga e corrucciata come chi è costretto a stare all'erta, ma relativamente tranquilla. Relativamente al fatto che le sue immagini psichiche non le davano tregua. Non a caso, parlava della sua poesia come di un tramite «per salvare dallo spreco il flusso interiore del pensiero». Era appena uscita da Garzanti, tradotta da Emmanuela Tandello, la sua antologia di versi scritti in inglese, *Sleep*, una sorta di iter cronologico verso la maturazione di temi adolescenziali. Tra le righe, si sente l'eco delle letture preferite traslate in una presa in giro del teatro shakespeariano. L'ironia di Amelia Rosselli si era calata, qui, in una manifesta intenzionalità parodistica, poiché è evidente come nella voce parlante risuoni quella del fool che si burla del re e della sua corte, mentre negli pseudosonetti alla John Donne si ritrova l'imitazione della poetica metafisica.

Più che domande, quelle che seguono sono sollecitazioni a parlare della sua poesia. Riascoltata nella



registrazione, la voce di Amelia Rosselli suonava intubata, profonda, un po' metallica, quella mattina di trentaquattro anni fa.

La prima singolarità che si impone al lettore è il suo passare dall'inglese all'italiano, al francese, lingue indifferentemente evocabili dal pensiero che le possiede e le manovra dalla prima adolescenza. «Sleep» contiene versi scritti tra il '53 e il '66, in inglese, una lingua alta, nutrita di letture di classici...

La credevo un misto di inglese e di americano, ma rivedendo il libro ho scoperto che è molto più legata alla lingua inglese nella quale leggevo a quel tempo; inoltre ci sono dentro i ricordi indelebili del teatro shakespeariano: ho avuto occasione di vedere

Laurence Olivier recitare Amleto, Olezzo, re Lear, e non posso dimenticare Alec Guinness nella sua interpretazione tutta diversa di Amleto.

Infatti, non possono sfuggire le connotazioni elisabettiane del lessico, della sintassi, della grafia nell'impiego delle maiuscole; persino l'intento appare chiaramente parodistico. È così?

Eccome, c'è una presa in giro del teatro shakespeariano che si esprime, per esempio, attraverso una delle voci parlanti, quella del fool che si burla del re e delle sue corti. Ma poi, seguendo l'ordine cronologico nel quale è organizzata l'antologia, ci si accorge che senza cessare di fare il verso alla lingua elisabettiana, e senza abbandonare del tutto il

registro pseudometafisico, le poesie scritte intorno al '65 esprimono un rapporto con l'uomo più concreto, e assumono connotazioni molto più sessuate. Nel Cinque e Seicento inglese era l'uomo che si rivolgeva all'amata, e a questo proposito nel mio libro c'è un incontro-scontro con certa critica di tipo femminista che però non condivide nulla con l'ambiente italiano, è molto anglosassone. Nel Cinque-Seicento per «metafisica» si intendeva filosofia più dio, mentre oggi si riportano quei problemi al confine con l'ambito sociologico-femminista. Comunque, l'ironia ha cominciato a rompermi le scatole. È triste il fool, non ironico: è un giocoliere. E ho messo molta presa in giro in quel *tu* che spesso indica me come interlocutrice: non descrivo esperienze autobiografiche – l'unico libro in cui lo faccio, scritto in francese, è *Le Chinois à Rome*. Qui sono solo fantasie, perché le mie esperienze vere le avrei piuttosto trascritte, a questo punto, in italiano. Una volta mi venne l'immagine di me su delle palafitte, che pensavo in inglese ma vivevo in Italia.

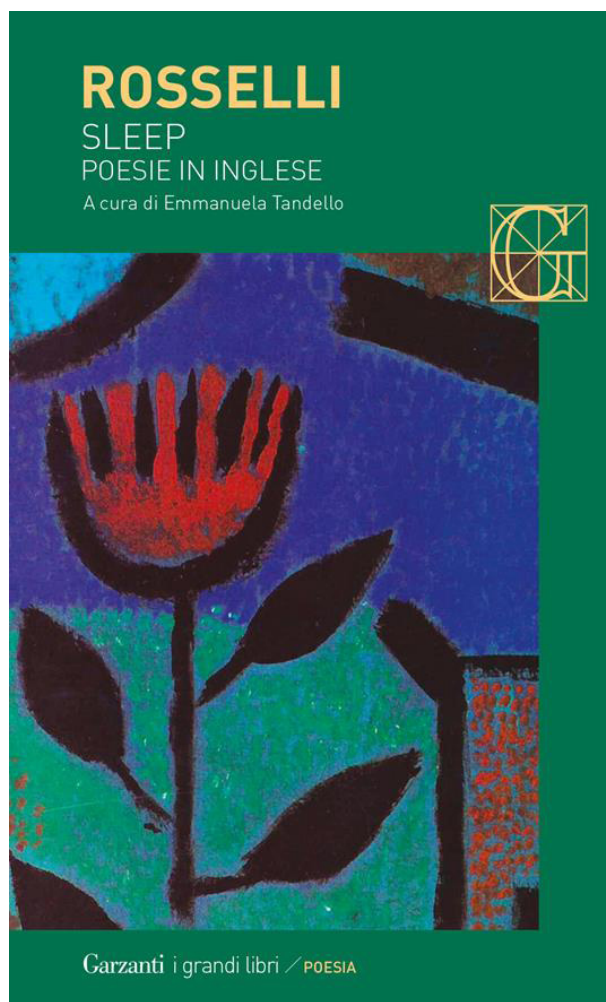
E quel titolo di una sola parola «Sleep», da cosa viene?
Vuol dire «sonno», e credo di averlo preso da un famoso soliloquio di Amleto, quando dice di averne nostalgia; e poi ritorna nel famoso *Essere o non essere*, quando dice, per esempio «Dormire, forse sognare, sì, lì è l'intoppo». Ma *sleep* ha anche una valenza ironica, perché, in quelle poesie si esprime una attività frenetica, almeno per quel che riguarda l'immaginario. Inoltre, con la sua doppia «e», la parola *sleep* ha una alta densità femminile, il suo suono include in qualche modo sonno e sogni. E per ultimo, allude a una ragione autobiografica: a quel tempo soffrivo di insonnie feroci, dunque il sonno per me era un miraggio.

Cosa porta alla scrittura, non solo il fatto di possedere interamente tre lingue, ma l'alternare nei diversi idiomi il flusso del pensiero?

È un problema; sospetto che se si pensa in tre lingue vuol dire che non ci si è ancora risolti a decidere

dove si vuole vivere; sono stata parecchio vagante e ho avuto più di una esitazione su dove fermarmi. A determinare la mia permanenza a Roma è stato il lavoro di traduttrice, che svolgevo per le Edizioni di Comunità di Adriano Olivetti, dal '49 al '54. Vivevo in camere d'affitto, passai un anno anche in una pensione, fino a quando mia nonna mi lasciò qualcosa che servì per comprare una casa a Trastevere.

Ma la sua vita avrebbe potuto fermarsi altrove, in Inghilterra, per esempio, dove vivevano i fratelli, o a Parigi, dove aveva trascorso parte dell'infanzia...



Finché con l'entrata dei nazisti in Francia dovemmo scappare; stavamo per andare in Algeria con Louis Joxe, allora segretario di de Gaulle e la sua famiglia, ma partirono solo i nostri bauli, perché qualcosa fece cambiare idea a mia madre. Perciò approdammo in Inghilterra, e dopo i primi allarme dei bombardamenti a Londra, raggiungemmo gli Stati Uniti in nave. Benché non sia mai stata in Algeria, me ne è rimasta una sorta di nostalgia; dopo la fine della guerra avevo una fissazione per la politica mediorientale. Del resto, ho un lato semitico-desertico.

A quale luogo sono legati i ricordi migliori?

I tre anni che passai accanto a mia madre furono il mio periodo più felice; stavamo a Larchmont, un paese di pendolari vicino New York, nel Westchester County dove ha vissuto molto anche Fitzgerald, che ne parla in uno dei suoi primi libri. Non lontano da noi abitavano Enrico Fermi, Toscanini, Salvemini che al sabato veniva a trovare mia nonna: era la società Mazzini, sede di molte riunioni di antifascisti, che da New York indicava i luoghi relativamente sicuri dove sfollare. Durante il periodo del ginnasio e del liceo, d'estate andavamo a lavorare nei campi; ce n'era bisogno anche in America durante la guerra. Una volta andai con tutti i miei cugini nel Vermont, in un campo quacchero; là, imparammo a andare a cavallo, a fare lavori pesanti, a tagliare gli alberi, e mungere le vacche. Poi, la domenica andavamo a riposarci nei boschi, e chi voleva si alzava e proponeva una discussione su temi che gli stavano a cuore.

Nel corso di una bellissima trasmissione radiofonica a lei dedicata e condotta da Gabriella Caramore lei parlò di un suo tentativo di salvare dallo spreco e dall'esaurimento il nostro flusso interiore di pensieri...

«Si continuò a parlare dei miei **lapses** anche quando non ce n'erano.»

Sì, ricordo che lo dissi per rispondere a Zanzotto, che parlava del corpo a corpo con la realtà nella mia poesia: lo diceva molto bene, ed è vero, nei miei versi c'è anche questo. Ma sotto sotto abbiamo tutti paura di sprecare la nostra interiorità, ed è questo che volevo dire con quella frase nella quale, implicitamente, citavo Virginia Woolf: fu lei per prima a occuparsi dello *stream of thought*. È una tecnica che, dal punto di vista della descrizione psicologica non mi interessa affatto; e, tuttavia, nella vita è quel che ci salva. Per me scrivere serve, in un certo senso, a portare nuova ricchezza alla mia e alla altrui interiorità: sta anche in questo la valenza etica della poesia.

Uno tra i tanti luoghi comuni della critica ha individuato nel lapsus una componente quasi organica alla sua poesia. Alcuni esempi tornano anche nei versi dell'ultimo libro; e tuttavia il rimando freudiano è spesso improprio, perché non di errore involontario si tratta, quanto di sovrapposizioni delle diverse lingue. È d'accordo?

Sì, il primo a parlarne fu Pasolini in un saggio scritto come postfazione alle mie prime poesie, pubblicate da Vittorini e Calvino su «Il Menabò» 6 del '63. Gli avevo consegnato un mio personale glossario, spiegandogli il perché di queste fusioni di parole, di questi giochi linguistici; ma non tutti i critici erano così intelligenti come Pasolini. Si continuò a parlare dei miei lapsus anche quando non ce n'erano. Per esempio, già nel mio terzo libro ce n'è uno solo, mnemonico, quando per nominare l'albero di una nave uso un inglesismo e dunque lo chiamo «masto» da *mast*. Sarebbe meglio abbandonare il termine lapsus, che non appartiene alla filologia e che necessita sempre di aggettivi che lo definiscano, introducendo così una complicazione in più: molto spesso non si tratta che di invenzioni di parole, incroci di lingue, slang o anche di grafismi; e sono chiari, in tutto ciò, gli influssi della poesia di Cummings e di Hopkins, autori che a quel tempo leggevo molto. Anche Emmanuela

Tandello, la traduttrice di *Sleep*, torna sul lapsus; ma intende parlare di parallelismi tra le due lingue, come quando uso *shallop* per riferirmi alla scialuppa invece di *tender*.

In margine alle poesie pubblicate su «Il Menabò», che sarebbero andate poi a far parte della raccolta «Variazioni belliche», una nota biografica dice che «Svolge professione, come teorica e compositrice, di musicista». Fu dunque questa la sua prima inclinazione?

La mia scelta musicale sembrava una follia, perché la mia famiglia era rimasta senza soldi e mio padre, che all'origine ne aveva, decise di spendere tutto per finanziare Giustizia e libertà e l'attività clandestina. Poi, quando scoppiò la guerra di Spagna, finziò un battaglione dove confluirono molti esuli francesi. Pensava che i figli dovessero lavorare, giustamente; ma, insomma, non avevo abbastanza soldi per svolgere studi regolari. Avevo cominciato a suonare il violino a Londra, a sedici anni, poi continuai a Firenze, dove studiai anche pianoforte. Incontrai Luigi Dallapiccola, che mi introdusse ai libri di teoria dodecafonica, e fu a lui che presentai le mie prime composizioni. Ma era stato Petrassi a indicarmi quello che sarebbe diventato il mio maestro. Lo strumento che avrei, più avanti, potuto suonare in modo professionale era l'organo: adoravo la musica del Cinque-Seicento, prendevo lezioni private a Roma a piazza del Popolo. Ma, poi, come per istinto, smisi di suonare. Allora, non mi era stato ancora diagnosticato il morbo di Parkinson. Decisi di dedicarmi agli studi di composizione: ragioni di ordine fisiologico mi spingevano verso un lavoro creativo piuttosto che interpretativo. Andai a Darmstadt, come usavano fare i giovani compositori. Lì insegnavano, tra gli altri, Stockhausen, Boulez e Tudor, il pianista di John Cage, che in seguito mi chiamò a lavorare con lui a uno spettacolo al Sistine al quale collaborava anche Merce Cunningham. Io mi esprimevo piuttosto tramite una gestualità improvvisata, e a un certo punto mi misi a cantare un canto gregoriano, finché, qualcuno dal pubblico

gridò: «Amen». A Cage non fece per nulla piacere. Ero una postbartokiana, dunque con le tesi di Cage non andavo d'accordo, ma lui era straordinariamente intelligente, forse un po' troppo dogmatico; comunque quel che ha distrutto (del sistema tonale, temperato, dodecafonico) l'ha distrutto bene. Una volta, a Darmstadt, mi era stato dato un lavoro sulla sua musica e passai cinque notti a capovolgere le sue tesi: a forza di fare grafici ebbi una allucinazione sonora, arrivai a sentirmi dentro tutta la partitura. Davvero, ascoltai l'intero pezzo. E mi presi un enorme spavento.

C'è almeno uno studio di etnomusicologia, che rimarrà nella storia delle sue pubblicazioni, a pari diritto con la sua poesia: è un saggio uscito su «Civiltà delle macchine» prima e poi su «Il Verri» di Luciano Anceschi, frutto di quattordici anni di ricerche in Italia, in Francia, e a Londra.

Volevo studiare quali erano le vere sottostrutture, non ancora trascritte o analizzate, dei canti e degli strumenti del terzo mondo e di quello orientale, dove il sistema temperato non ha avuto influsso. È un lavoro di taglio strutturalistico, che si basa sulla rivalutazione della musica folk di ascendenze sia africane che orientali: partendo dallo studio della teoria dodecafonica e da quello della musica di Bartok, ho tentato di introdurre ciò che si potrebbe chiamare un «allargamento» della teoria in rapporto con la musica popolare; e in particolare con la costruzione di strumenti le cui scale differiscono da quella del pianoforte, poiché sono basate sulla realtà fisica e le leggi acustiche, diversamente da quanto accade nella scala temperata. A questo scopo ho fatto costruire da una fabbrica italiana, la Farfisa, un piccolo pianoforte per riprodurre ciò che comunemente viene chiamata la «serie degli armonici», e che comprende sei ottave. E ho osservato così almeno due fattori che convalidano la mia opinione circa il fatto che una grande parte della musica orientale, certi tipi di musica popolare e molte tradizioni di musica temperata, siano ispirati, e istintivamente basati sulla

serie degli armonici, che possiamo considerare un a priori o una forma ideale.

A parte ciò che comporta l'avere un orecchio esercitato, e alle spalle studi di armonia e soprattutto di contrappunto, come descriverebbe l'influsso della musica sul verso?

Non si sovrappone agli studi classici delle varie metriche, ma mi ha influenzata talvolta inconsciamente: per esempio nella scrittura di un lungo poemetto, *La libellula*, quando avevo ventotto anni... non mi ricordo bene quand'è che l'ho scritta...

E ci sono invece poesie che mette in una relazione diretta con musiche ascoltate o studiate?

Sì, mi è capitato con le prime poesie di *Variazioni belliche*; allora suonavo sempre al pianoforte i 48 preludi e fughe di Bach e i preludi e i notturni di Chopin e mi capitava di girarmi dal pianoforte al tavolo di lavoro... certo non trascrivevo..., ma sa, le mie sono poesie in verso libero o quasi...

Quando lei legge sottolinea molto la metrica e, a volte enfaticamente, anche il senso...

Talvolta anche troppo; ma ho notato che il grande pubblico non capisce una lettura fredda com'è quella della nostra voce interna: ispirata intellettualmente sì, ma non emotivamente. Allora cerco di rivivere l'esperienza che ha provocato la poesia, e quel che ne viene fuori non è tanto enfasi, ma colorazione. Di solito, ho in mente l'immagine che ha dato origine ai versi. Però vorrei tornare a letture un po' più fredde.

Nel primo capitolo di «Diario Ottuso», che lei ha detto di considerare un «miniromanzo», c'era un tentativo di portare a compimento un'opera di narrativa. Crede che la cosa sia finita lì?

Non lo penso affatto, spero di no. Ho in mente da tanto tempo un romanzo umoristico, e il mio grande modello è il *Tristram Shandy* di Sterne; ma sono anni

«Il grande pubblico non capisce una lettura fredda com'è quella della nostra voce interna: ispirata intellettualmente sì, ma non emotivamente.»

che non riesco a scrivere. La prosa di *Diario Ottuso* è un esperimento di prosa selvaggia, ed è l'unico mio scritto in italiano ad essere indirettamente autobiografico. È un esercizio della memoria, alla Proust, ma certo non dal punto di vista stilistico, questo no. È anche la storia di un breakdown, una storia vera che ho camuffato. Quando ho chiuso il primo capitolo l'ho considerato più un esercizio di stile che altro.

Cosa ne pensa, riprenderà a scrivere?

E come posso prevederlo: per sei anni non ho scritto nulla, poi d'un colpo, in modo improvviso è venuto fuori il poemetto *Improptu*. Cominciai tentando una scrittura in prosa, ma tornavo sempre alla mia personale metrica. In *Improptu* c'è un salto tematico: ho cominciato a parlare di politica in modo larvato e anche il modo è mutato. Con la scrittura di *Documento* avevo esaurito una certa carica energetica, e dunque ora scrivevo con maggior leggerezza e in cerca di una risposta a un problema politico. Ero iscritta al Pci dai ventotto anni, facevo lavoro di base; alternavo nettissime sentenze politiche a frasi a bella posta censuranti. «Il borghese non sono io». Certo sono più malinconica senza la scrittura, che è legata alle molte mie letture, e alla necessità di non avere ossessivi problemi di sussistenza. La musica è stata il mio grande conforto, e il mio grande riposo; ma sono più felice adesso che non suono: non si possono avere due professioni così impegnative. Ero arrivata al punto di comprare anche un violino, ma lo riportai il giorno dopo. Alla fin fine, ho regalato tutta la mia musica.

Gustavo Zagrebelsky

L'Italia di Gobetti resta quell'idea che abbiamo noi

«la Repubblica», 12 febbraio 2026

L'antifascismo come stella polare. La lotta politica senza compromessi. Il rigore della riflessione. E un progetto morale a lunga scadenza

Aveva diciassette anni, l'età in cui voi non so ma io certamente ancora non mi ponevo come problema il mondo in cui vivevo, quando Piero Gobetti nel primo numero di «Energie Nove» (novembre 1918) enunciava un «programma ideale vibrante nei cuori nostri». Scriveva: «Vorremmo portare una fresca onda di spiritualità nella gretta cultura d'oggi, suscitare movimenti nuovi d'idee, recare alla società, alla patria, le aspirazioni e il pensiero nostro di giovani... A chi ci ricordi difficoltà e momento inopportuno, rispondiamo che non c'è mai momento inopportuno per lavorare seriamente... Gli ostacoli si superano: esistono solo in quanto si superino... Senza il dolce fascino delle difficoltà [...] non avremmo forse neppure tentato ciò che tentiamo».

Sette anni dopo, prossimo alla morte, nella *Lettera a Parigi* dell'ottobre 1925, considerata una sorta di testamento spirituale, pubblicata sull'ultimo numero di «La Rivoluzione Liberale» (sequestrato dal regime fascista l'11 novembre), dopo avere accennato ai «fatti di Firenze del 4 ottobre» (un manipolo armato aveva ucciso, ferito e devastato le case di noti antifascisti), scrive di non coltivare «rose speranze» e di non credere che il fascismo si abbatta con le astuzie parlamentari o con i colpi di mano. Parla di «amore per l'Italia con orgoglio di europei e con l'austera passione dell'esule in patria per capire con

quale serena tristezza e inesorabile volontà di sacrificio noi viviamo nella presente realtà fascista sicuri di non cedere e indifferenti a qualunque specie di consolazione».

Parole che potrebbero sembrare retoriche se non fosse che proprio quel numero della sua rivista fu l'ultimo. Egli, indebolito nel fisico e colpito dalla violenza squadrista, il 3 febbraio 1926 avrebbe cercato riparo a Parigi. Contava di continuare la sua opera di scrittore e editore da un luogo dove si respirava ancora aria di libertà. Pochi giorni dopo vi morì, quasi in solitudine, lontano da Torino e dall'Italia. Esule davvero doveva sentirsi quando lasciò senza conoscenza del futuro la moglie Ada, che ne mantenne viva e operosa la sua eredità antifascista col nome partigiano di Ulisse, e il figlio neonato Paolo che, quando diciottenne venne il suo momento, non tradì l'impegno militante lasciategli dal padre. Per l'ultima volta, quel giorno, vide la sua città dai vetri della «botte di ferro traballante» che, nella neve, s'allontanava dalla terra sua e dei suoi avi, incatenati «in un destino di sofferenza e umiltà». Quella terra «fu la loro ultima tenerezza e debolezza». E anche la sua, evocata nel momento in cui doveva andarsene senza ritorno. Osserva: «non si può essere "spaesati"». Infatti, non poté esserlo che per pochissimi giorni.

Dal novembre 1918 al febbraio 1926 è poco più di sette anni, di cui due passati «sotto le armi», un tempo che fu per lui occasione per fare scuola anche lì, a vantaggio di commilitoni, soldati e ufficiali. Era un momento storico che Gobetti stesso definisce «solenne». L'Italia, nelle sue componenti intellettuali, s'interrogava sulla propria identità, sul proprio carattere. In generale, il bilancio era negativo, molto negativo. Gobetti, in ogni occasione propizia, si esprime in questi o analoghi termini, talora ironicamente come nel passo seguente: «Il fascismo ha una grave colpa: è ancora troppo poco intransigente, troppo serio per gli italiani... Invece gli italiani hanno una giusta stima del proprio ingegno e della propria versatilità e sorridono all'idea di essere sinceri ed onesti. Piacevoli maestri di trasformismo, ideatori fecondissimi di varie combinazioni personali, sanno esattamente quanto le astuzie e i giochetti riescano più pratici e accessibili che le noiose intransigenze». Questa diagnosi non era appannaggio di una sola parte politica o intellettuale. Era diffusa: Italicismo, gretto individualismo, mancanza di spirito nazionale, egoismi, plutocrazia, astuzie parlamentaristiche, inaffidabilità nei rapporti internazionali, illegalismo diffuso a tutti i livelli, cortigianeria, «giolittismo» come sintesi.

In questo genere di giudizi sullo «stato presente dei costumi degli italiani», con le ovvie sfumature sulle diagnosi storiche, convergeva larga parte del mondo intellettuale del momento. C'erano eccezioni, per esempio quella dei borghesi «liberali risorgimentali» che si ostinavano a vedere piuttosto un percorso di modernizzazione ancora da compiere nella

«Invece gli italiani hanno una giusta stima del proprio ingegno e della propria versatilità e sorridono all'idea di essere sinceri ed onesti.»

«Il fascismo ha una grave colpa: è ancora troppo poco intransigente, troppo serio per gli italiani.»

continuità, o quella dei cattolici che deploravano la crisi d'influenza della Chiesa nella vita politica nazionale. La posizione di Gobetti era diversa e si riassume nel celebre giudizio del fascismo come «autobiografia della nazione». Ciò ch'egli scriveva nel 1918, inaugurando «Energie nove», poteva essere fatto proprio da un'ampia schiera di intellettuali del tempo, che tuttavia successivamente seguirono ondeggiando vie diverse e tradirono le convinzioni iniziali aderendo al fascismo o dichiarandosi né fascisti né antifascisti, oppure antiantifascisti, confermando i costumi che loro stessi all'inizio avevano deplorato. Si sarebbero trovati su parti avverse delle barricate nella lotta politica e intellettuale: Giovanni Ansaldo, Giovanni Papini, Curzio Malaparte, Aldo Palazzeschi, per fare qualche nome solo di alcuni letterati, a parte i Carrà, Boccioni, Marinetti che respiravano la stessa atmosfera. Alcuni di loro, come Giuseppe Prezzolini, il capofila degli «ápoti», avevano perfino trovato ospitalità sulle pagine editate da Gobetti e poi s'erano appartati o confusi col fascismo per sentirsi vivi, non esclusi dal corso della storia. Così, nel dicembre del 1922, in evidente polemica con Gobetti, Prezzolini scriveva: «Oggi non mi pare ci siano che due decisioni: o entrare nella storia lavorando con questo movimento che si chiama "fascismo", sopportare l'orrore dei suoi procedimenti, la volgarità delle sue persone, la grossolanità delle sue idee, pur di sentirsi vivi ed attori in qualche cosa di potente – oppure in disparte a preparare la generazione nuova, da qui a venti o venticinque anni, o meglio dei piccoli nuclei di essi». Nel '23, sempre Prezzolini chiarisce: «Io ho scarsa stima del mio paese. Anche le offese alla libertà, se mi turbano, sento che in fondo sono meritate da un popolo che ama esser bastonato, e forse ha ancora bisogno

del bastone per andare avanti». Riconosce lui stesso trattarsi di «una posizione un pochino vigliacca» e si attira l'ironia non solo di Gobetti, ma anche di Gramsci.

Nella vastissima riflessione «storica» o «storiografica», come Gobetti più volte definì ciò che stava compiendo, non troveremmo qualcosa come un programma politico attorno al quale mobilitare un partito o un movimento politico autonomo. Anche dopo il delitto Matteotti e il discorso di Mussolini del 3 gennaio 1925, quando il regime fascista mostrò senza veli la sua natura e chiuse per sempre alle forze d'opposizione ogni prospettiva legalitaria, e si sarebbe imposta la necessità di un'azione comune di resistenza, Gobetti dopo aver rivendicato la primogenitura fin dal '22 della proposta di «fronte unico» che chiamasse a raccolta l'antifascismo dovunque se ne trovasse traccia, scrive soltanto che «bisogna lavorare con spirito di lealtà a superare [le] divisioni... L'importante è non farsi illusioni e sapere che si lavora a lunga scadenza per una lotta politica più seria e dignitosa. Intanto il compito di "Rivoluzione Liberale" noi lo vediamo in questo: creare tra i giovani di tutti indistintamente i partiti di massa che si oppongono al fascismo un'atmosfera di lealtà critica e una comune volontà di lotta, senza preoccupazioni parlamentari e senza possibilità di compromessi». Era questo un programma politico nel senso d'un partito o d'un movimento politico? Qualcuno lo considererebbe solo una speranza consolatoria di chi si sente, più che politico, profeta, anzi «profeta disarmato». Ma sbaglierebbe, perché questo programma era basato sulla ferrea fiducia che la storia nel tempo lungo avrebbe separato le buone ragioni

da quelle cattive. In questo progetto, morale e politico a lunga scadenza, Gobetti si assunse il compito essenzialmente dell'educatore che sa che la sua opera è fatta per valere, per così dire, fuori del tempo e quindi per tutti i tempi, i tempi in cui si avverta l'insoddisfazione d'un presente opprimente e il bisogno di un futuro liberatorio. A un politico è giusto chiedere conto dei suoi successi e dei suoi fallimenti storici; non a un educatore.

Se noi a distanza di cent'anni dalla sua morte leggiamo ancora le sue pagine, ne avvertiamo la forza morale, riconosciamo non il successo o l'insuccesso, ma la coraggiosa vitalità. La sua morte nemmeno venticinquenne, fuor di retorica, indubbiamente assomiglia a quella di un martire che rende testimonianza della sua fede e della sua coerenza. I «risultati» non sono ciò che si deve cercare, ha scritto Norberto Bobbio, ricordandolo tra i propri maestri, tra «i suoi maggiori». Piuttosto, ha senso interrogarci per chiedere se dell'etica politica di cui Gobetti è stato testimone si abbia bisogno anche ancora oggi. Il rigore della riflessione e il non abbandono alle romanticherie furono il costume e il nucleo spirituale del «fanciullo forte puro e vincitore». *L'impeccabilmente rappresentazione* è il celebre ritratto a penna che Felice Casorati gli dedicò: la mano sinistra sul petto in gesto di ritegno e rettitudine ma anche di interiore coraggio, un libro aperto su altri libri a loro volta aperti sul tavolo davanti a lui e lo spazio sul fondo disegnato da linee e angoli senza incrinature. Una sintesi perfetta di cultura antiretorica, al nocciolo, naturalmente contraria alle infatuazioni roboanti e alle ubriacature nazionaliste di cui si nutrì il suo tempo (solo quel tempo?), al quale egli si oppose.

«Il compito di "Rivoluzione Liberale" noi lo vediamo in questo: creare tra i giovani di tutti indistintamente i partiti di massa che si oppongono al fascismo un'atmosfera di **lealtà critica** e una comune volontà di lotta.»

Gianluigi Simonetti

Voci intonate da subito ed esordio come metodo

«tuttolibri», 14 febbraio 2026

Nel cuore del miracolo economico, il caso del *Gattopardo* è un modello. Oggi pubblicare il primo libro è più facile: il sistema bulimico brucia i titoli

L'esordio, per uno scrittore, segna l'avvio del discorso, l'intonazione della voce, il collaudo del linguaggio – in una ipotesi a lui favorevole (o sfavorevole, dipende dai punti di vista) il principio di una carriera vera e propria. L'inizio può coincidere con un apice, un picco del proprio percorso: i poeti spesso, ma talvolta anche i prosatori vengono letterariamente al mondo con uno stile già definito, qualcosa di urgente da dire, una precisa visione del mondo. *Il porto sepolto* di Ungaretti, gli *Ossi di seppia* di Montale, *La via del rifugio* di Gozzano – nel primo quarto del Novecento – oppure *Somiglianze* di De Angelis, o *Le mie poesie non cambieranno il mondo* di Cavalli, o *Ora serrata retinæ* di Magrelli – per andare all'estremo opposto del secolo – sono esempi di esordi scritti da lirici giovani che definiscono la propria identità una volta per sempre (il che non vuol dire che in seguito non abbiamo scritto cose diverse e eventualmente migliori). I narratori di solito sono meno precoci, ma casi come *Gli indifferenti* di Moravia, o *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, fino a Del Giudice con *Lo stadio di Wimbledon* sono lì a segnalarci che esistono romanzieri intonati da subito. *Se questo è un uomo* di Levi, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, *Tempo di uccidere* di Flaiano e *Menzogna e sortilegio* di Morante – usciti tutti tra il 1947 e il 1948 – dimostrano l'esistenza di stagioni particolarmente propizie all'esordio: momenti

speciali che spingono al racconto, verità pubbliche o private che chiedono di essere dette, lettori che devono urgentemente sapere.

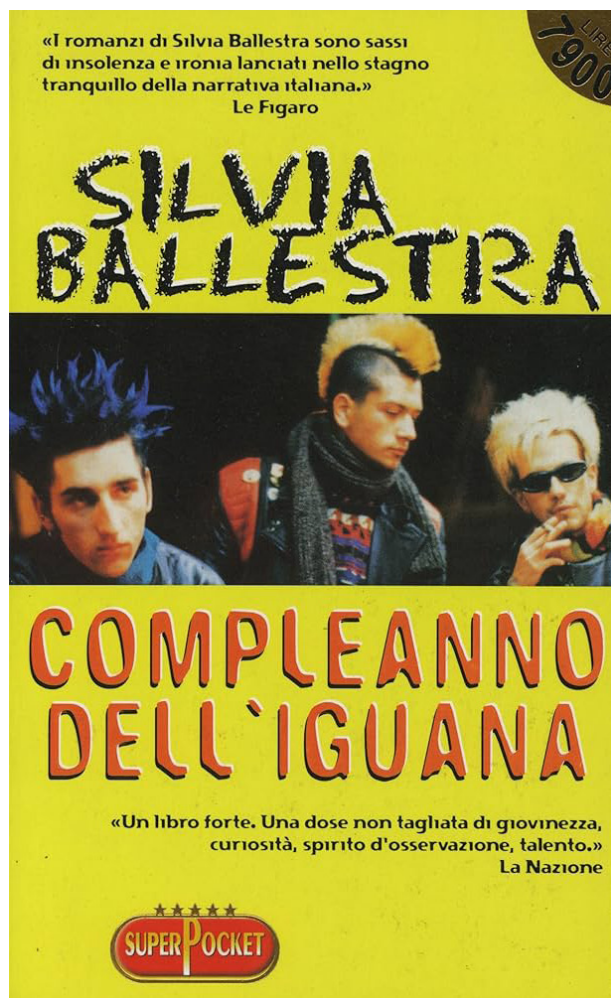
Questo è il lato romantico della faccenda. Poi ce n'è un altro, prettamente editoriale: l'esordio, specialmente un certo suo tipo, è anche, da qualche tempo a questa parte, una categoria merceologica. Comincia ad esserlo, mi pare, nel cuore del miracolo economico, quando la nostra industria culturale scalda i motori; la fase miracolosa e forse irripetibile in cui l'opera di certi registi – Fellini, Antonioni, Visconti – come quella di certi scrittori – Moravia, Cassola, Bassani – sembra saper conciliare qualità stilistica e fortuna commerciale, sfornando prodotti che potremmo definire (mutuando una formula della critica cinematografica) «superspettacolo d'autore». È in questo contesto che matura il trionfo del *Gattopardo*, di Tomasi di Lampedusa: debutto eclatante di un intellettuale maturo, irradiazione di un film che a stretto giro lo adatta, lo rilegge e lo sublima – e quindi successo letterario e cinematografico insieme, di critica e di pubblico. Il caso del *Gattopardo* dimostra che l'esordio rappresenta anche una circostanza favorevole al lancio. Feltrinelli lo pubblica nel 1958, subito dopo un altro suo clamoroso best seller tra letteratura e cinema (*Il dottor Zivago*, anche lui a suo modo un esordio); ne nasce un modello, che

seguiranno in molti, con alterne fortune. Fino alla seconda tappa di questo processo, che mette radici nell'epoca della Contestazione: l'esordio si presta a spezzare equilibri.

Si parla molto, in queste settimane, del cinquantesimo compleanno di *Porci con le ali*: il best seller generazionale di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice rappresenta un esordio famoso, il primo a raccontare dall'interno dei movimenti la liberazione sessuale voluta dal Sessantotto. Pubblicato da Savelli nella collana Il pane e le rose, doveva essere un diario dal vero della rivoluzione in corso, un monumento all'emancipazione giovanile e alla rivolta

studentesca; in realtà documenta la fine dell'impegno, la cattiva infinità del desiderio, l'incubazione della leggerezza degli anni Ottanta, una scrittura emotiva vicinissima all'oralità. Per questo diventa il prototipo di una trafilata di romanzi di giovani esordienti, tentati a loro volta dalla sensualità, dalla trasgressione e dal gergo. *Boccalone* (1979), del ventitreenne Enrico Palandri, ha ancora un piede nella controcultura e nelle sue collane di riferimento; Pier Vittorio Tondelli, venticinquenne quando pubblica *Altri libertini* (1980), è già fuori dalla politica e ben dentro la grande editoria. La sua musa è la fuga individuale, la stessa di altri giovani esordienti di successo come Andrea De Carlo (*Treno di panna*, nel 1981) e Aldo Busi (*Seminario della gioventù*, nel 1984). E se Tondelli doveva tanto a Palandri, molti fortunati debutti adolescenti degli anni Novanta dovranno qualcosa a Tondelli (che allo scouting di giovani si dedica con metodo): tra questi Silvia Ballestra (*Compleanno dell'iguana*, 1991), Niccolò Ammaniti (*Branchie*, 1994), Giuseppe Culicchia (*Tutti giù per terra*, 1994) e soprattutto Enrico Brizzi (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, nel 1994).

Di trasgressione in trasgressione, di storia generazionale in storia generazionale, siamo arrivati alla terza tappa. A metà degli anni Novanta il romanzo d'esordio giovanile non è più un genere esotico, interessante ma commercialmente in perdita; al contrario è un filone promettente, da coltivare e esaurire con metodo. Il debutto è diventato una filiera redditizia, in sinergia tra piccola e grande editoria – dove la prima di solito scopre, la seconda va in scia e sfrutta la tendenza. Finché, nel nuovo millennio, i grandi marchi non diventano protagonisti diretti. Alcuni dei maggiori successi di vendite degli anni Zero – ormai nell'ordine dei milioni di copie vendute – sono libri di esordio scritti da giovani narratori senza particolare background letterario, ma con un'identità fresca e a presa rapida, un volto che non si dimentica e una storia forte e facile da comunicare: un giornalista d'assalto come Roberto Saviano (*Gomorra*, 2006) e un dottorando in fisica



«Negli ultimi vent'anni l'esplosione delle scuole di scrittura, dei concorsi e soprattutto della rete, insieme alla diffusione delle agenzie letterarie, ha molto **mutato** il contesto dell'esordio.»

come Paolo Giordano (*La solitudine dei numeri primi*, 2008). Di lì a poco *Acciaio* di Silvia Avallone aggiornerà con successo l'accoppiata tra romanzo d'esordio e racconto adolescenziale – come pure la collaborazione con il cinema (tutti e tre questi titoli diventano film o serie fortunate ed esportabili).

Prima del debutto Giordano aveva frequentato la Holden, Saviano si era segnalato sui blog, Avallone aveva vinto un premio letterario. Negli ultimi vent'anni l'esplosione delle scuole di scrittura, dei concorsi e soprattutto della rete, insieme alla diffusione delle agenzie letterarie, ha molto mutato il contesto dell'esordio. Il reclutamento, fattosi capillare, avviene soprattutto all'interno di queste istituzioni. Ormai esordire è un metodo che si apprende, magari a pagamento, destreggiandosi fra corsi di storytelling, premi, agenzie e social network. Si comincia con la letteratura, ma spesso si continua scrivendo per schermi grandi e piccoli; influencer esordiscono come scrittori, scrittori si trasformano in influencer, i piani si confondono nell'enfasi generale sulle storie (e nel disinteresse altrettanto generale per lo stile). Debuttare, soprattutto, è più facile che in passato, e può succedere in collane ad hoc: perché il sistema è diventato bulimico, e brucia molti più titoli che in precedenza; perché l'investimento ha potenzialmente alti margini di redditività (gli esordienti costano poco o nulla, e può succedere che facciano il botto); perché un volto nuovo è più facile da comunicare ai mass media (originale, plasmabile, eventualmente sorprendente). Se ha una storia forte dietro, o sceglie un tema *up to date*, chi comincia permette al sistema della comunicazione di parlare d'altro invece che del libro – ormai si è capito che l'ideale, per vendere, è una letteratura che

non sembri più tale. *Last but not least*, l'esordiente è più malleabile nella cucina editoriale, dove lavora: alacremente gli agenti e i responsabili di collana: sulle sue forme in divenire si può lavorare con relativo agio – è più facile convincerlo a cambiar sesso o inclinazioni a un personaggio, piattare passaggi moralmente ambigui, optare per un lieto fine. Al cinema, in tv e anche in letteratura succede più spesso di quanto si pensi.



Carlo Pizzati

Scrivere di sé potrà salvare la letteratura?

«la Repubblica», 16 febbraio 2026

Se molti autori scelgono ancora l'autofiction, non è per puro narcisismo. Nell'era dei social e dell'Ia la quotidianità è l'ultima trincea in cui rifugiarsi

Dopo aver imitato gli americani con i Cannibali, dopo aver scimmiettato Pynchon e Bernhard nel postmoderno degli epigoni, la letteratura europea ha capito che restava un solo territorio inviolabile: la propria vita. Knausgård in Norvegia e Carrère in Francia hanno trasformato l'autobiografia in metodo, non per narcisismo ma per necessità; Julian Barnes ha scritto una sinfonia narrativa sulla sua malattia incurabile, Laurent Mauvignier ha conquistato il Goncourt con una saga familiare che scava nei suoi traumi. L'Italia non fa eccezione. Perché sta accadendo? Nell'epoca dei social che producono identità finte e dell'intelligenza artificiale che può imitare qualsiasi stile, l'unica cosa che nessuna macchina può replicare è l'esperienza incarnata, vissuta, con tutte le sue miserie e contraddizioni. Non è la fine della letteratura, è la sua ultima trincea: un io fragile, consapevole dei propri limiti, che osserva la propria vita comune con l'attenzione che Flaubert riservava a Emma Bovary. Se l'originalità è morta, se le grandi narrazioni sono esaurite, è ancora possibile dire una verità parziale ma autentica: quella di una coscienza specifica che trasforma la propria precarietà esistenziale in strumento di conoscenza. È l'unica forma di resistenza rimasta. In Italia, il fenomeno è conflittuale. Walter Siti, padre del genere con *Troppi paradisi*, si è trasformato in critico degli epigoni, accusandoli di «marketing

dell'anima» e uso consolatorio dell'autobiografia. Gianluigi Simonetti attacca la «falsa trasparenza» e la mercificazione del trauma. Alfonso Berardinelli vede dilettantismo e fine dell'invenzione. Eppure il genere domina: Andrea Bajani vince lo Strega 2025 con *L'anniversario*, Sandra Petrigani l'Elba con *Autobiografia dei miei cani*. I lettori e i giurati hanno scelto il genere che tende all'autofiction mentre parte della critica sofisticata e alcuni editor inflessibili lo attacca. I grandi critici denunciano narcisismo, trauma come merce, stanchezza del genere. Ma il pubblico ama ciò che l'accademia rifiuta. Perché questa spaccatura? Perché il lettore contemporaneo cerca quello che il critico novecentesco non sa più riconoscere. La risposta non sta nella qualità letteraria ma in una trasformazione profonda di come leggiamo e cosa cerchiamo nei testi.

Negli anni Ottanta la letteratura italiana sedeva ancora al tavolo mondiale. Calvino e Eco dialogavano alla pari con Kundera e DeLillo, senza sfigurare. Accanto a loro c'erano Sciascia, Manganeli, Tabucchi. Una generazione dopo, Bufalino, De Carlo, Veronesi, Pontiggia. Non erano i Gadda o i Fenoglio che avevano attraversato il fuoco della guerra, ma scrittori che sapevano tenere la scena. La letteratura italiana aveva ancora un posto nella conversazione mondiale, anche se sempre più precario. Poi qualcosa

si è spezzato. Non di colpo, ma con quell'erosione tipica dei declini culturali. Gli scrittori degli anni Novanta capirono, con lucidità eccessiva, di essere arrivati tardi. Il postmoderno era già stato inventato dagli americani, il realismo magico dai sudamericani, l'introspezione gelida dagli austriaci e tedeschi, si facevano strada le voci dall'Asia, l'originalità arrivava dall'India, dalla Corea del Sud, dal Giappone. Bernhard aveva già detto tutto sull'impossibilità di dire, Pynchon aveva già costruito labirinti che rendevano ridicola ogni pretesa di ordine narrativo. L'editoria italiana rispose con movimenti confezionati a tavolino. I Cannibali, i minimalisti, i postmoderni erano etichette che cercavano di riprodurre in Italia ciò che negli Stati Uniti era nato da mutazioni sociali autentiche. I Cannibali che volevano scandalizzare con violenza e cinismo erano giovani di buona famiglia che giocavano a fare i duri. Senza quella disperazione autentica che rende credibile la letteratura oscura. Una generazione ancora più consapevole della propria secondarietà fece della propria condizione di epigoni una poetica: postmodernismo tragico, più onesto di quello precedente, ma una capitolazione. Arriviamo dopo, non possiamo competere, solo riscrivere. Una posizione di dignità disperata si consumava, stava emergendo qualcosa di diverso. Scrittori che raccontavano la propria vita. Non con l'ambizione del grande romanzo autobiografico ottocentesco, ma con un gesto più umile e radicale: prendere l'esperienza personale per trasformarla in materia letteraria senza mediazioni romanzesche. Karl Ove Knausgård pubblicò *La mia battaglia*, volumi sulla propria vita ordinaria: quella che nessuno avrebbe considerato degna d'essere narrata. Molti gridarono all'esibizionismo. Ma l'accusa coglieva esattamente l'opposto. Knausgård non celebrava sé stesso, si mostrava nella sua incapacità di essere all'altezza. Non era autocelebrazione ma autosservazione clinica. Questa rivoluzione risponde alla crisi della letteratura contemporanea. Dopo decenni di giochi meta-narrativi e la proclamazione barthesiana della morte dell'autore, i romanzi erano diventati costruzioni

metaletterarie sterili. L'autofiction riporta l'autore al centro, non come genio romantico ma come testimone consapevole dei propri limiti. Lo scrittore dice: non so se ricordo bene, forse sto inventando, questa è la mia verità. Tutto ciò accade in un momento di trasformazione. Da un lato, i social media ci hanno abituato a narrazioni in prima persona continue: ognuno costruisce una narrazione di sé. Abbiamo imparato a cercare voci riconoscibili, presenze autentiche. Il vecchio narratore onnisciente ci sembra artificiale, non credibile.

Ma i social producono un'autobiografia fittizia, performativa, costruita per il consenso. Solo successi e felicità apparenti. O performance di fallimento per attirare simpatie. L'autofiction fa l'opposto: viola il pudore, espone le debolezze. Sinceramente. In profondità. È l'antisocial per eccellenza. Qui arriva l'Intelligenza artificiale. Un algoritmo oggi può scrivere testi che imitano perfettamente lo stile di qualsiasi autore, può generare un racconto alla Pynchon, poesia, saggi storici. Ma non può scrivere l'autobiografia incarnata di uno scrittore reale, perché non ha vissuto quell'infanzia, non ha avuto quel padre, non ha accumulato quella memoria. L'esperienza incarnata è l'ultimo territorio che le macchine non possono colonizzare. La letteratura, forse inconsciamente, ha scelto di ritirarsi proprio lì. Per ora.

Per questo l'autofiction non è moda passeggera ma la risposta strutturale alla crisi contemporanea. Di fronte all'impossibilità di competere con i grandi maestri e alla capacità delle macchine di generare testi sofisticati, la letteratura ha trovato l'unica via d'uscita: l'autenticità dell'esperienza personale. Il genere tracima al di là della narrativa, nelle forme ibride della saggistica. Emanuele Trevi, che vince lo Strega 2021 con *Due vite*, incarna questo: il saggio autobiografico dove la critica letteraria, la memoria personale e la riflessione filosofica s'intrecciano in un unico gesto. È quello che definisco romanzo-saggio, o *rosaggio*: autobiografia che colonizza il saggio stesso. Non moda letteraria ma trasformazione di come raccontiamo, come pensiamo, come cerchiamo la

verità nel nostro io frammentato. In un'epoca dominata dalle narrazioni fittizie dei social e dalle narrazioni algoritmiche dell'intelligenza artificiale, questa letteratura dell'io autentico, fragile, consapevole dei propri limiti, è forse l'unica forma di resistenza possibile. Non perché l'io sia più importante del mondo, ma perché è l'unico modo di guardare il mondo che ci è rimasto. Non nascondendosi dietro il narratore onnisciente che finge di non esistere, né dietro l'algoritmo che non esiste affatto.

...

Paolo Repetti, *Scrivere di sé? È il destino della letteratura quando i miti si esauriscono*, repubblica.it, 21 febbraio 2026

E quindi la famigerata autofiction – lo scrivere di un sé autobiografico in prima persona – potrebbe essere la reazione artistica e culturale a una sorta di attacco depressivo epocale? Un tempo di smarrimento in cui un io ferito trova nelle proprie esperienze quotidiane un fortino di sicurezza per recuperare almeno un frammento di autenticità perduta. Leggo così, a modo mio, le riflessioni di Carlo Pizzati in un bellissimo articolo pubblicato in questi giorni su «la Repubblica». Nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'io, tra social che moltiplicano identità fittizie e intelligenze artificiali capaci di imitare qualsiasi stile, resta forse solo l'umiltà della propria vita ordinaria come fonte di unicità narrativa. Una tesi vicina a quella di Marco Misiroli che, in un recente pezzo su «la Lettura», chiama «quarta persona singolare» questa reazione di dolore collettiva, il noi che finisce per contrarsi nell'io della prima persona. Ma davvero, come suggerisce Pizzati, le grandi narrazioni novecentesche sono esaurite? In uno scambio con Walter Siti, citato come antesignano dell'autofiction, Siti non ne è convinto: ne vede ancora, vive e vegete, almeno tre – l'odio, la tecnica e la pornografia. E nella suggestione di Pizzati legge piuttosto una speranza illusoria: l'idea che l'individuo e l'identità personale possano ancora farci credere che l'umano

esista davvero. In fondo, e l'editoria è un buon punto di osservazione, di illusioni viviamo e ci nutriamo. Le grandi architetture narrative in terza persona non sono affatto scomparse – e non solo nel genere –, eppure proliferano racconti di microesperienze che attingono a fatti che si suppone siano realmente accaduti, quasi fossero un *pharmakon* capace di lenire quella che Ernesto De Martino chiamava «crisi della presenza», cioè il rischio di perdere sé stessi quando crollano i grandi miti che davano senso al mondo. In realtà un sé autobiografico che prende sé stesso a misura del racconto esisteva anche nella letteratura prepostmoderna, ma non lo chiamavamo autofiction. Mi viene in mente, un esempio tra i tanti, *Piccoli maestri* di Meneghello: una autobiografia romanzesca disincantata in cui un gruppo di ragazzi si trova a diventare partigiano tra paura e improvvisazione. Ma cosa ci impedisce di dare a questa storia, nella quale il fatto realmente accaduto diventa garanzia del patto di onestà col lettore, il nome di autofiction? Credo sia proprio l'esistenza di un Mito, quello della Resistenza, a fare la differenza.

Osservando oggi il panorama editoriale e critico, colpisce come molti libri sentano il bisogno di esibire un punto di vista incarnato, riconoscibile, quasi una firma esistenziale prima ancora che stilistica. È come se, venuti meno i grandi racconti condivisi capaci di sostenere una storia, il romanzo cercasse rifugio nell'unico mito rimasto disponibile: la propria esperienza individuale. Non tanto confessione, dunque, quanto tentativo di restituire al racconto un punto di verità quando il terreno comune sembra mancare. Non bastano dunque le umili gesta vere del sé per fondare l'autofiction. Serve piuttosto la percezione di una lacuna collettiva: quando i miti si dissolvono, l'unico territorio narrabile resta l'esperienza individuale. In questo senso, l'autofiction nasce dalla mancanza di mito, non dall'io. Non a caso molti romanzi contemporanei, anche bellissimi, cercano nel passato quei miti che il presente non riesce più a produrre: il passato continua a fornire miti narrabili; il presente, invece, sembra poter raccontare solo individui.

Tommaso Filippucci

«Non sono un uomo che piange.»

«Pangea», 18 febbraio 2026

Alfred Döblin e *Berlin Alexanderplatz*, il romanzo inevitabile dove regna amorfa una divinizzazione nichilista della forza brutta e della cupidigia

«Mille sbarre soltanto ovunque vede / E dietro mille sbarre nessun mondo.» Una pantera gira intorno a sé stessa, il ferro che la rinchiude è visibile, netto, solido. La sua prigione ha confini, ha senso; il suo limite può essere sfidato. Rilke descriveva così la pantera dello zoo di Parigi, ma cosa succede quando tale gabbia è invisibile, quando è più sottile e più crudele? Qui il prigioniero si muove e il mondo non cambia. La libertà si mostra solo per togliere respiro; il tempo non scorre, c'è solo pressione, ovunque, sempre.

È in questo contesto che si manifesta la lingua di Alfred Döblin in *Berlin Alexanderplatz*; corre, inciampa, urta contro sé stessa, parla, sibila, taglia. Le immagini e le scene di *Berlin Alexanderplatz* scorrono davanti al lettore come in un film. Ma c'è un abisso oltre tecnica e acutezza; tra le basi di un'opera cardine regna amorfa una divinizzazione nichilista della forza brutta e della cupidigia.

Alfred Döblin, scrittore, drammaturgo e psichiatra, nasce nel 1878 a Stettino, in Polonia, da una famiglia ebrea assimilata. Nei suoi primi anni è ritenuto uno degli autori più innovativi dell'avanguardia letteraria. Uno scrittore che non tiene in conto le aspettative dei lettori, dell'editoria o della critica. Non vuole essere fedele a nessuna scuola, a nessuno stile.

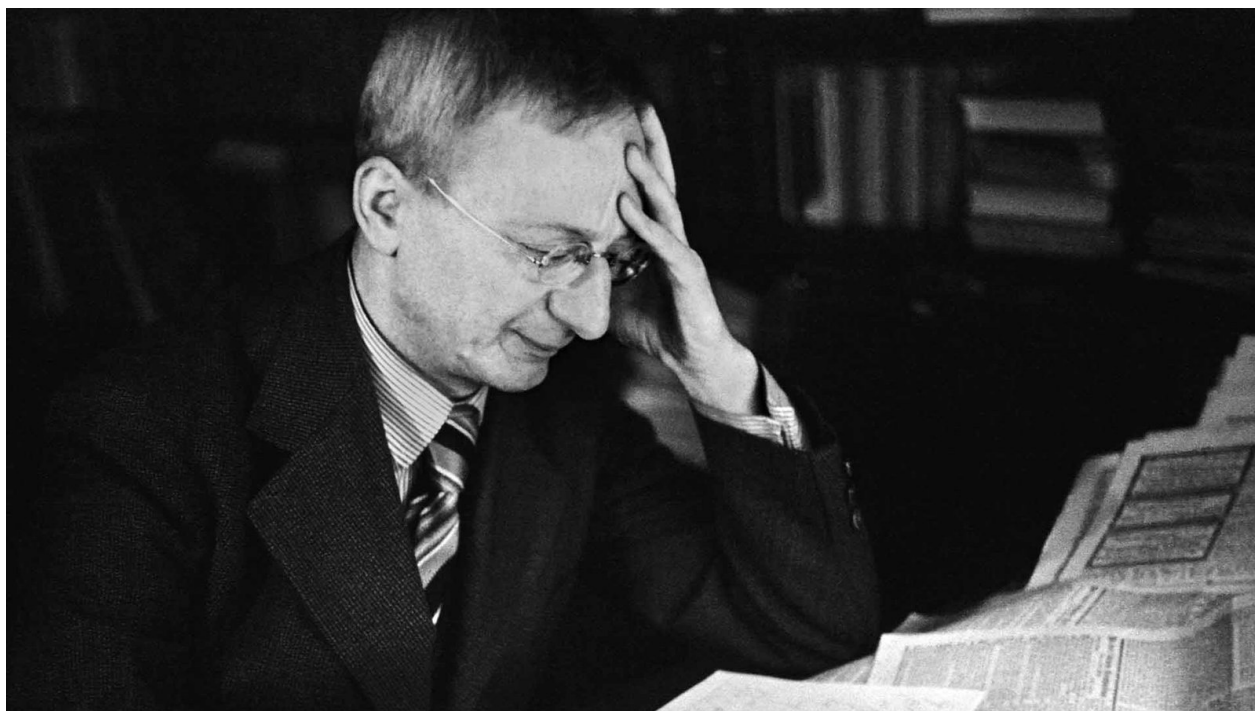
Al culmine del riconoscimento pubblico, il partito nazionalsocialista sferra il suo attacco più vile; nel febbraio 1933, dopo l'incendio del Reichstag, in quanto ebreo, è costretto a lasciare la Germania passando per la Svizzera verso Parigi, divenendo cittadino francese per poi emigrare negli Stati Uniti.

«Vi assicuro: non sono un uomo che piange, ma ciò che stava accanto a me e nasceva da buone circostanze, non si vantava di essere emigrazione esterna o interna, piangeva semplicemente a modo suo.»

Nel 1945 Döblin torna in Europa e nella sua Germania; è uno dei primi a farlo. Tenta di ricostruire una nuova vita letteraria in patria e riesce a riunire alcuni giovani autori, tra cui Günter Grass, allievo fedele.

La cerchia di stima verso Döblin non era per nulla ristretta o di poco conto. Stefan Zweig gli riconosce gran parte della sua formazione; Thomas Mann, riferendosi a *Berlin Alexanderplatz*, parla di «un tentativo magnificamente riuscito» di «portare la realtà proletaria del nostro tempo nella sfera dell'epico».

Ma Döblin verso la fine della Repubblica di Weimar si considerava superfluo, inutile da qualunque punto di vista; le sue opere non decollavano più, il suo schieramento politico azzardato lo portava al dimenticatoio; morì, dopo anni di Parkinson, il 26 giugno 1957 a Emmendingen, tra il rumore silenzioso di chi fa la rivoluzione e la quiete di chi mai ha voluto nulla.



In una recensione del 1930, dal titolo *Crisi del romanzo*, Walter Benjamin annunciava la forma cinematografica come l'unica via di sopravvivenza del romanzo moderno. L'opera di Döblin è di fatto proroga, linfa, siero di immortalità che fonda la scrittura su nuove basi nell'epoca dei media e della riproducibilità tecnica. Quando Döblin incorpora il cinema nella scrittura, non lo fa per modernizzare il romanzo, ma per incrinarlo. Il montaggio, i tagli, i cambi di scena non rendono la narrazione più fluida: la rendono instabile. Costringono il lettore a vivere la stessa discontinuità dei personaggi.

«Biberkopf è inoltre un “bambino bruciato” e teme il fuoco. E quando entra nel mondo, ecco, vuole comportarsi onestamente, vuole eseguire le leggi di questo mondo, come le concepisce, in maniera sincera e leale – e – non ci riesce! Non ci riesce. Colpo su colpo lo travolge e lo annienta; potrei anche dire che annienta la sua posizione di pensiero.»

Il protagonista del romanzo si muove tra truffatori, protettori, piccoli criminali; reagisce spesso con la violenza; trascina con sé anche chi gli è vicino. La

narrazione, però, non lo giudica. Döblin osserva e registra i comportamenti come fenomeni sociali e biologici. Colpa, dipendenza, aggressività non sono deviazioni individuali, ma elementi di un sistema in cui il singolo è solo una particella, quasi sempre impotente. Alcuni capitoli si svolgono nella Berlino sotterranea, resa incredibilmente reale. Qui si incontra con la *Dreigroschenoper* di Brecht e Weill; le due opere sono affini nella critica sociale e nell'atteggiamento artistico. Distanza e riflessione, entrambe rispecchiano la tensione dell'atmosfera tedesca, percepite come rivoluzionarie pur agendo in opposizione indiretta, con linee politiche differenti; tutto diviene laboratorio, l'autore siede con una sigaretta in mano e osserva ciò che il mondo ha da offrire, senza alcun filtro.

«La punizione ha inizio. Si scrollò, deglutì. Si diede un calcio sul piede. Poi prese la rincorsa e si sedette sul tram. In mezzo alla gente. Si parte.»

L'uomo non è mai isola, bensì organismo immerso in correnti più grandi di lui, legato da fili invisibili a forze arcaiche, biologiche, sociali, spirituali. Questa

dipendenza emerge con particolare evidenza nel ritmo incessante della metropoli. Basta osservare una folla, una strada, una piazza, per coglierla. Nei quartieri poveri, poi, l'effetto è ancora più netto. Non esiste alcuno spazio per l'estetizzazione impressionista dei boulevard, ma solo per l'urto diretto tra corpi, bisogni, desideri.

Frammenti solo in apparenza disordinati nascondono un'architettura interna rigorosa. Il celebre «montaggio» döbliniano rende visibile un sistema rivoluzionario. Pensieri, cronache minime, notizie di giornale, slogan pubblicitari, canzoni, citazioni bibliche, descrizioni collettive si intrecciano in una struttura quasi cinematografica. Ne nasce una percezione stratificata della realtà urbana, in cui nessun punto di vista è definitivo. Figure marginali, esterne alla società borghese, eppure dotate di una vita interiore complessa, dolorosa, contraddittoria. L'uomo moderno che pensa, soffre, spera.

«Ho potuto osservare questo tipo di persone in epoche e situazioni diverse, e cioè osservare nel modo che considero l'unico vero modo: vivendo con loro, agendo con loro, soffrendo con loro. Ho visto la pace qui.» Il vero antagonista di Biberkopf è Berlino stessa. Una macchina che ingloba, stimola, confonde, tradisce. Un moloc moderno fatto di strade, rumori, messaggi, promesse, minacce. *Berlin Alexanderplatz* è di fatto un intreccio di riflessi, fratture, voci, traiettorie. Un epos urbano che conquista territori nuovi sul piano linguistico e narrativo, trasformando la storia di un manovale e venditore ambulante in un evento letterario. Il pandemonio che osserva Döblin viene estratto e ricostruito in un mormorio oscuro; un babelico frastuono di voci.

Prima di Döblin, mai la Germania aveva letto un testo simile. La rivoluzione del romanzo inizia qui, e con le sue tracce in opere maestre come l'*Ulysses* di Joyce o *Manhattan Transfer* di John Dos Passos. Da questo punto in poi, l'arte tedesca comincia a parlare la lingua della crisi. Kokoschka dipinge corpi e strade come se fossero attraversati da una scossa continua; Kirchner espone la nudità commerciale

della metropoli; Grosz riduce la società a una processione di spettri. Georg Heym, con le sue poesie, registra lo stesso tremore sotterraneo. In *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, già nel 1929, la città canta la propria fine. Come se la modernità avesse sempre portato in sé il germe del suo collasso.

«Tra le nostre città ci sono fogne.

Non c'è nulla in esse e sopra di esse c'è fumo.

Noi siamo ancora dentro. Non abbiamo goduto nulla.

Noi scompariamo in fretta e lentamente pure esse.»

Tradurre *Berlin Alexanderplatz* è, insieme, impossibile e inevitabile. Impossibile, perché il romanzo di Döblin è attraversato da una pluralità di voci: lingua parlata, dialetto berlinese, gerghi, slogan, registri burocratici e frammenti colti si intrecciano senza mai stabilizzarsi. Ogni personaggio porta con sé una posizione sociale inscritta nella lingua, difficilmente trasferibile senza perdite. Ma proprio per questo la traduzione è necessaria. Berlin Alexanderplatz è uno dei grandi laboratori narrativi della modernità europea, e lasciarlo confinato all'originale significherebbe ridurne la forza e la circolazione. Le diverse edizioni italiane, principalmente basate sul lavoro pionieristico di Alberto Spaini, testimoniano questa tensione irrisolta. Ogni versione è un tentativo provvisorio, una scelta parziale, una mediazione imperfetta.

«Poiché Berlino restava ciò che era, spettava al condannato cambiare sé stesso. Il tema centrale, dunque, è questo: significa sacrificarsi, offrirsi come vittima.»

C'è qualcosa che va oltre Franz Biberkopf, oltre Berlino, oltre il Novecento. La condizione di un uomo non coincide mai con sé stesso; il sé continuamente spostato, deviato, consumato dal flusso in cui è immerso. Vorrebbe fermarsi, ma vive dentro un mondo che non conosce tregua. Ogni voce, in questo romanzo, lotta contro la propria dissoluzione. Parlare è già un modo di resistere alla scomparsa. In mezzo al rumore della città, l'uomo cerca un varco, un punto di silenzio, una forma fragile di permanenza. Si perde la forma, lentamente. E forse pensare, oggi, significa proprio questo; guardare senza illusioni la nostra instabilità, senza trasformarla in spettacolo o consolazione.

Francesca Borrelli

Gerald Murnane, l'invisibile mi fa l'occhiolino

«Alias», 22 febbraio 2026

Notizie dai luoghi della mente, le cui inquadrature realistiche sono tradotte in finzione narrativa:
intervista allo scrittore australiano

Tutto quel che si sa di Gerald Murnane viene da una osservazione indiretta, perché non si hanno notizie di sue interviste dal vivo, né di sue apparizioni in pubblici incontri. E ogni presunta conoscenza della sua persona è mediata dai suoi libri, in parte memoir in gran parte finzione, dove tuttavia non è lecito prendere per realmente accaduto ciò che è dato per vero. Lo scrittore australiano nega, infatti, uno statuto ontologico al concetto di realtà: la sua fonte primaria sono le immagini che gli si formano nella mente, spesso generate da altre immagini, a loro volta proliferate da una fantasia tanto più illimitata quanto circoscritta è la geografia dei suoi spostamenti.

Un moto di soddisfatta legittimazione gli venne da una frase di Kafka, che rimasticata nel ricordo e riversata tra le pagine del suo ultimo libro, *Distretti di confine* (traduzione di Roberto Serrai, Safarà) afferma, non senza orgoglio, che tutto ciò di cui una persona ha bisogno per salvarsi lo può apprendere senza uscire dalla sua stanza. Basterà pazientare qualche tempo, poi «il mondo troverà il modo di arrivare da voi, e lo vedrete contorcersi davanti ai vostri occhi». Con queste premesse, Gerald Murnane – la cui famiglia di immigrati irlandesi sbarcò in Australia agli inizi del secolo scorso per fuggire dalla fame – non ha mai sentito il bisogno di evadere

dallo stato di Victoria; ed essendo stato molto tardivamente stanato da un segugio letterario del «New York Times» non ha mai ceduto al narcisismo di mostrarsi ai suoi lettori.

Con le sue immagini mentali ha messo insieme un enorme «Archivio degli Antipodi», dove ha schedato oltre duemilacinquecento cavalli, con relativo entourage, e colori di scuderia, contornati da un pulviscolo di dettagli sprigionatisi dalle sue visioni, al ritmo fibrillante dei resoconti radiofonici di corse anch'esse immaginarie, in ippodromi mai visti.

Nessuno glielo hai mai proposto, ma forse Murnane troverebbe accettabile, per sé e la sua scrittura, la formula di realismo magico, tanto sprezzantemente rigettata dagli autori latinoamericani per i quali è stata coniata. Raggiungerlo, non avendo lui mai usato un computer né alcun altro vantaggio tecnologico, ha implicato un tempo e delle tappe intermedie che hanno reso questa intervista anche una sorta di immersione nel mondo che fu, per nulla priva di attrattive. Alle domande inviate in un numero esagerato, perché potesse scegliere a quali dedicarsi, ha risposto senza scartarne nessuna, esplicitando il fatto che ha dedicato loro quattro delle sue ore pomeridiane, strappate alla percezione di un tempo non più infinito.

I suoi scritti hanno una voce molto singolare. L'ha trovata via via, scrivendo, o le è stata chiara da subito?

Non ricordo di essermi mai preoccupato di trovare una voce. Piuttosto, nei primi anni in cui scrivevo, la mia necessità più pressante era assecondare una qualche urgenza: quanto cercavo di dire o di esprimere doveva premere per essere messo in parole. Più avanti negli anni, quando divenni un insegnante di quella che viene chiamata «scrittura creativa», tornavo sempre a porre ai miei studenti la questione in questi termini: c'è un certo tipo di scrittore che si chiede, con una leggera ansia, di cosa parlerà nel suo prossimo lavoro; io appartengo al genere che si chiede quand'è che, al più presto, potrà cominciare a scrivere di quel che gli si rende urgente.

Lei ha scritto che i luoghi sono per lei tanto più attraenti quanto meno sono sfiorati dall'ambizione di raggiungerli. Gli stradari, le mappe sono fra gli oggetti che più accendono la sua immaginazione, cosa riesce a vederci?

Che alcuni abbiano determinati talenti o capacità così come il fatto che questi siano assenti in altri mi sembra una questione di fatto. Non ho mai ambito a fare dello psicologismo amatoriale per tentare di spiegare come sono o non sono: sta di fatto, che se esiste qualcosa come il senso dell'orientamento, ebbene io ne sono privo. Posso perdermi nel meno complicato dei palazzi o nella meno intricata delle periferie, ma al tempo stesso sono ossessionato dal concetto di spazio e di direzione. Persino quando mi trovo nei distretti a me più famigliari, faccio costantemente appello, nella mente, ai punti cardinali, alle coordinate di una bussola, o cerco di richiamare paesaggi fuori dalla mia vista o appena oltre l'orizzonte. I miei stessi pensieri, e lo spazio mentale in cui essi si producono, mi sembrano territori bisognosi di essere mappati. A volte, mi piace pensare ai miei libri come a mappe dei miei pensieri e dei miei sentimenti. Gli spazi mi sembrano infiniti e sconcertantemente intrecciati, e la mia stessa mente mi pare faccia parte di questo intrico. Potrei scriverne

«Mi piace pensare ai miei libri come a mappe dei miei pensieri e dei miei sentimenti.»

per pagine e pagine; ma stia certa che quando osservo le mappe non è perché desidererei conoscere luoghi che non ho mai osato esplorare. Le guardo allo scopo di creare più spazio per me stesso. Lei non mi ha chiesto perché non ho mai viaggiato; eppure è proprio così, non ho mai preso un aeroplano, e non sono mai andato oltre l'angolo a sud-est dell'Australia; tuttavia, per la maggior parte della vita sono stato tutt'altro che refrattario a muovermi all'interno di quello che chiamo il mio territorio natale.

Guardare con la coda dell'occhio – ha scritto – le ha talvolta insegnato di più che osservare compiutamente qualcosa. Dalle sue dichiarazioni si può desumere che la sua fiducia incondizionata va non solo alle sue immagini mentali, ma anche a tutto ciò che è periferico e in qualche modo chiede di essere osservato. È così?

Nel leggere la sua domanda, mi ha molto piacevolmente colpito l'espressione «fiducia incondizionata». Proprio la parola «fiducia» torna nei passaggi più significativi di *A Million Windows*, uno dei libri di cui sono più orgoglioso, sebbene venga raramente citato fra i miei più importanti. Mi è stato possibile scrivere la maggior parte di ciò che ho scritto perché sono stato capace di dare fiducia al mio lettore ideale. E i pochi libri che ancora guardo sono quelli che hanno un autore implicito di cui mi posso fidare. Quanto al fatto che mi sembri degno di osservazione tutto ciò che è periferico, mi è quasi impossibile spiegarlo in questa circostanza, sebbene alcune delle sue domande mi abbiano persuaso del fatto che lei è una lettrice affidabile. E allora: le dirò che divido quanto dell'universo mi è noto in due parti, che chiamo «il mondo visibile» e «il mondo invisibile», lasciando fuori entità come dèi angeli o demoni.

Fin dall'infanzia, senza mai nemmeno cominciare a capirne il perché, ho sempre saputo che il mondo invisibile, dove è compreso tutto quanto non può essere percepito dall'occhio, si sforza di rivelarsi a me in molteplici modi. Mentre sto scrivendo, o anche quando sono del tutto passivo, questo mondo dalle infinite potenzialità mi dà una gomitata, o mi fa l'occhiolino.

Lei ha scritto che, decenni fa, ha copiato a mano dalla «Recherche» un passaggio in cui Proust spiega perché il legame tra lettore e personaggio di fantasia è più stretto di quello tra persone in carne e ossa. In cosa consiste, per lei, questa maggior forza?

Non riesco a spiegarglielo, e non voglio nemmeno provarci per la paura di sembrare un teista, o un deista o un venditore di fumo. Posso solo dirle che i legami che si formano nel mondo invisibile mi sembrano più duraturi di quelli che appartengono al mondo visibile, il quale a volte viene confuso con il mondo reale.

In «Distretti di confine» ha scritto che, da giovane, amava attribuire alla musica il potere di farle vedere cose che non ha mai visto con i suoi occhi. E subito dopo aggiunge di non poter accettare né che la sua mente sia una «creazione», né che sia una «funzione del cervello». Sono arrivato a capire, dopo anni di lotte con me stesso, che la psicologia convenzionale così come la filosofia e altre imprese metafisiche sono, nel migliore dei casi, un'accozzaglia di supposizioni improbabili. E che avrei potuto imparare da una semplice e non pregiudiziale osservazione più di quanto non avrei appreso dagli studi dei cosiddetti «esperti».

Qualunque cosa altri ascoltatori possano dire di provare, le ribadisco il fatto che a me la musica migliore provoca l'esperienza di vedere nella mente scorrere eventi su una sorta di percorso invisibile; e ciò che vedo mi fa provare forti sentimenti. La mia mente, come ho già spiegato, è uno spazio enorme, forse infinito che, tra i suoi innumerevoli contenuti, ha in sé alcune immagini di parti del mio corpo, tra cui, senza dubbio, il mio stesso cervello: è così e non il contrario.

All'età di vent'anni, mentre leggeva un romanzo di Thomas Hardy – ha scritto – lei perse la fede. E l'unica conseguenza di rilievo fu ritrovarsi «in possesso di una grande quantità di immagini mentali che non mi erano più di alcuna utilità». Cosa ne ha fatto di queste immagini?

A differenza di alcuni ex cattolici, non mi sono mai molto lamentato del fatto di essere stato indottrinato o del sentirmi ingannato. L'immaginario religioso è libero di rinascere: per questo c'è ancora spazio nella mia mente. Rispetto a prima, la differenza è che ora posso guardarlo con curiosità e non con paura.

A un certo punto del suo memoir, «Qualcosa per il dolore», lei risolve così la questione relativa alla propria esistenza dopo che il corpo non ci sarà più: «La persona che sta scrivendo queste frasi non potrà rispondere fino a che non avrà scoperto se l'entità indicata dalla prima persona in questo paragrafo si trova nel posto indicato dalle parole "la mia mente" nello stesso paragrafo». Era ironico?

Non me lo ricordo bene e quindi mi limito a rispondere a proposito di quel che riguarda il mio

«Fin dall'infanzia, senza mai nemmeno cominciare a capirne il perché, ho sempre saputo che il mondo invisibile, dove è compreso tutto quanto non può essere percepito dall'occhio, si sforza di rivelarsi a me in molteplici modi.»

inconscio: non sono consapevole di possedere qualcosa che meriti di essere chiamato con questo termine. E se lo possedessi, per definizione non ne sarei consapevole. Ma nel caso questa domanda fosse finalizzata a cavarmi fuori una risposta alla questione se credo o meno che una parte di me sopravviverà alle mie funzioni vitali, le dirò che ho imparato come il solo menzionare questa faccenda, o meglio la sola mia risposta, sembri causare nei miei ascoltatori più imbarazzo o più disturbo di quello che causa a me la domanda. Nonostante ciò, la mia risposta è che non ho dubbi sul fatto che le parti invisibili di me sopravviveranno a quell'evento che comunemente si chiama «morte». In uno degli ultimi capitoli del mio memoir, racconto un'esperienza che ho condotto davanti a testimoni, subito dopo la morte di mia moglie nel 2009: una scommessa pressoché impossibile su un cavallo. Nessuno ha mai nemmeno cercato di discutere il mio resoconto di questa vicenda – suppongo perché il tema provoca sconcerto. Sono convinto che causerei meno disagio ai miei interlocutori se confessassi loro una rara devianza sessuale invece di dichiarare che mi aspetto che una parte di me sopravviva alla morte.

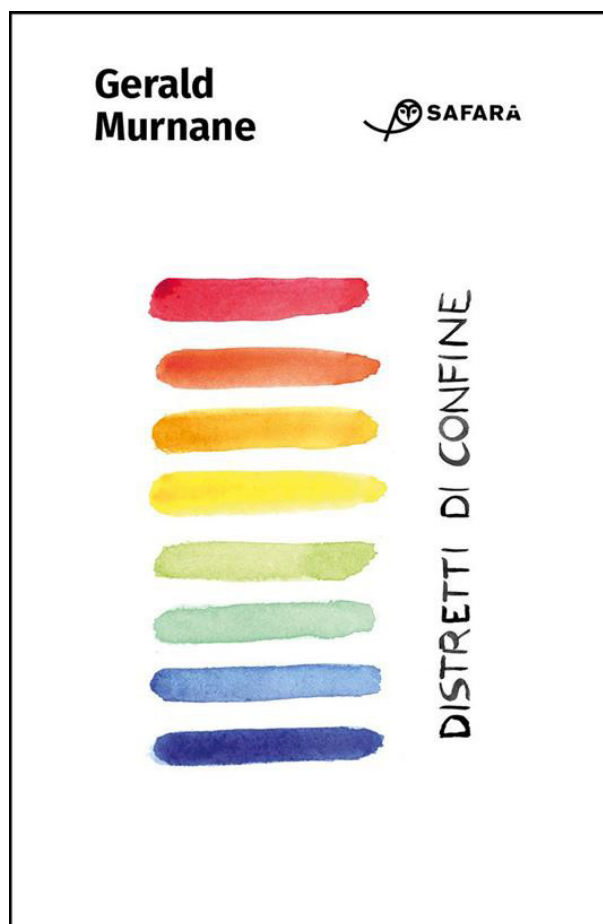
Nel suo racconto intitolato «Velvet Waters», la storia procede di paragrafo in paragrafo, ogni volta riprendendo da capo presupposti dai quali si era partiti nonché la descrizione del personaggio in questione: come mai questa costruzione narrativa?

Ho fatto qualcosa di simile anche in altri racconti che scrissi dagli anni Ottanta in poi. Non riesco a ricordare le ragioni precise di quella scelta, ma una spiegazione probabile, o approssimativa, potrebbe essere questa: all'incirca in quel periodo, trovai finalmente una serie di parole che si adattavano mirabilmente ogniquale volta volevo spiegare perché la mia narrativa era piuttosto diversa dalla maggior parte delle altre (lo stesso insieme di parole mi tornava utile anche per rispondere all'irritante domanda su quanta parte della mia narrativa fosse autobiografica). Il mio insieme di parole era questo: «Scrivo vera

finzione, e la mia vera finzione è semplicemente un resoconto veritiero di alcuni dei contenuti della mia mente». Ero nel mezzo di una campagna finalizzata a liberare il lettore sempliciotto dall'impressione che il personaggio principale di gran parte della mia narrativa – un uomo per molti versi somigliante a me stesso – fosse autobiografico. Mi creda, ero del tutto sincero. La finzione vera riporta solo immagini. Cos'altro abbiamo a disposizione per raccontare, anche se volessimo scrivere un'autobiografia?

Da cosa pensa che derivi l'importanza che hanno per lei i colori? Quali funzioni svolgono nella sua mente?

Sono un anosmico congenito, sono nato senza la minima possibilità di percepire gli odori. Non ho



mai avuto cognizione di cosa sia un profumo delicato o una puzza sgradevole e non ho capito la situazione fino a che non sono diventato adolescente. Ancora oggi, non ne parlo se non raramente. Da bambino mi si rimproverava di fingere; da adulto desto incredulità presso chi non riesce a capire come si possa sopravvivere senza essere in grado di sentire gli odori. Quando, da bambino, mi si diceva che un certo oggetto aveva un certo odore, vedevo alzarsi da quell'oggetto una nuvola vaporosa, e ogni nuvola aveva una sua particolare tonalità. Sarà questo il motivo della mia ossessione per i colori? So solo che conservo ancora un ricordo fotografico dei colori delle corse dei cavalli, in tutte le gare alle quali ho presenziato.

Ha cominciato il suo «Distretti di confine» scrivendo che si sarebbe ripromesso di badare ai suoi occhi, per stare più attento a ciò che succede ai margini del campo visivo. E però quel che conta per lei sembra prescindere dai dati di realtà, è così?

Né io né il narratore di *Distretti di confine* ignoriamo la realtà. Io scrivo finzione veritiera, cioè riporto i contenuti della mia mente, che meritano di essere considerati realtà.

I cavalli occupano moltissime fra le sue pagine, ma lei scrive che nelle innumerevoli ore passate all'ippodromo non ne ha mai davvero guardato uno. Possiamo prendere questa affermazione come paradigmatica del rapporto che c'è fra la sua osservazione e le immagini che si formano nella sua mente?

Forse sta cercando di leggere troppo a fondo una dichiarazione scritta senza molta cura. Quando ho

«Io scrivo **finzione veritiera**, cioè riporto i contenuti della mia mente, che meritano di essere considerati realtà.»

detto che non ho mai veramente guardato un cavallo intendevo che mentre altri notavano tutti i dettagli che differenziavano tra loro i diversi cavalli, io lanciavo loro una occhiata e mi sembravano più o meno tutti uguali. Non ho nulla contro l'osservazione delle cose, ma non le guardo mai allo scopo di scriverne più tardi. Durante gli anni della mia scrittura più intensa, confidavo nel fatto che l'argomento di cui scrivere mi sarebbe apparso, a tempo debito, quando mi sarei trovato alla scrivania e ne avrei avuto bisogno.

Da quello che scrive, si direbbe che lei consideri la critica letteraria, e immagino anche quella che si esercita su altre arti, un mestiere parassitario, inutile e persino sviante. Non le è mai venuto alcun aiuto dalla interpretazione di un suo testo?

Mi rifiuto di cercare di digerire il mio lavoro per una seconda volta. Dopo avere affrontato l'estenuante processo di selezione di un soggetto, di stesura del suo racconto, e poi di editing, non mi lascerò convincere a rileggerlo andando alla ricerca del tipo di messaggio cercato dagli studiosi. Ho imparato ben poco dall'essere stato oggetto di studio. I critici guardano i risultati di processi di cui non sanno nulla. Il loro errore è credere che pensi alla narrativa come la pensano loro. E il peggio del peggio è credere che la mia carriera sia stata guidata da una sorta di programma, che abbia pianificato tutte le mie opere come parte di un'opera con un tema e un intento.

Per suo padre, come per lei, le corse dei cavalli – ha scritto – sono state una «specie di vocazione più alta, che ci esentava dal doverci occupare delle cose terrene». È una magnifica sintesi delle ragioni di una passione. Quando è diventato più grande, i cavalli sono stati sostituiti da qualcosa d'altro?

Sì. Da quando avevo quindici anni, mettere insieme il mio «Antipodean Archive» mi è sembrato un compito degno di essere tentato. Dopo aver scritto sedici libri, aver fatto a tempo pieno lavori estenuanti per tutta la vita adulta, avere cresciuto tre figli, essere stato sposato con una persona difficile

per quarant'anni e avere pagato il mutuo di una casa di periferia, sono arrivato a fare, finalmente, ciò che mi piaceva: lavorare per gran parte del mio tempo libero al mio invisibile universo ippico, che nessuno sarà in grado di interpretare o apprezzare dopo la mia morte.

Il motivo per il quale i protagonisti dei suoi racconti – e forse lei stesso – sono così poco attaccati ai libri, tanto che in un modo o in un altro possono disfarsene senza tante angosce, da cosa deriva? Forse dalla fiducia nel fatto che quel che viene cancellato dalla memoria non aveva sufficienti ragioni per sopravvivere?

Faccio fatica ad afferrare questa domanda. Aspetti... forse si riferisce al mio racconto il cui protagonista porta i suoi libri a una discarica? In ogni modo, le dirò che ho letto centinaia di libri, sì, ma molti meno di quanto si pensi. Nella seconda metà della mia vita, ho spesso abbandonato ciò che mi sembrava non fosse abbastanza meritevole di essere letto. Gran parte dei libri che ho finito, o letto a metà, non ha lasciato traccia nella mia memoria, e alcuni di questi erano dei cosiddetti «classici». Fra



«I critici guardano i risultati di processi di cui **non sanno nulla**.»

i libri che ancora ricordo, pochi hanno contato per me quanto una qualsiasi persona vivente, fra quelle che ho conosciuto.

Fra i suoi racconti più belli ce n'è uno del tutto estraneo ai suoi argomenti abituali, «Accordo fondiario», dove lei adotta il punto di vista di alcuni indiani, ai quali viene proposto un indecente baratto delle loro terre. E un altro, particolarmente commovente, «Quando i topi non arrivarono», dove si racconta del rapporto di un padre con il figlio sofferente di asma: «In quei primi anni pensavo sempre che con quei segni mio figlio volesse dirmi che nel profondo era un topo. Mi diceva che era più piccolo degli altri bambini e che l'asma lo indeboliva. Con i miei segni gli dicevo, in quegli anni, che riconoscevo la sua topitudine...».

Oggi, non mi sarebbe permesso scrivere qualcosa del genere di «Accordo fondiario»: il punto di vista del racconto verrebbe fatto coincidere con quello di un colonizzatore bianco sugli indigeni australiani, che furono ingannati da John Batman, quando tentò di comprare da loro il sito di Melbourne, negli anni Trenta del Diciannovesimo secolo. Ho scritto il racconto nei primissimi anni Ottanta, quando intendevo ragionare, trasferendolo in un nuovo contesto, sull'argomento che mi ha occupato per tutta la vita: le pretese contrastanti della cosiddetta «realtà» e dei cosiddetti «sogni». Per quanto riguarda l'altro racconto, i miei figli hanno tenuto dei topi domestici in casa, quando erano bambini, proprio come avevamo fatto mio fratello e io. Il più grande ha sofferto di una forma di asma minacciosa per gran parte della sua infanzia. Lo sentivo più vicino degli altri, perché sono state molte le notti in cui cercavo di alleviare le sue sofferenze parlandogli, quando non riusciva a dormire. Ma... vedo che mi restano solo tre minuti del tempo che mi sono riservato.

Stefania Ulivi

Il mio Hamnet è diventato Amleto

«la Lettura», 22 febbraio 2026

Intervista all'autrice nordirlandese Maggie O'Farrell.
Ha cosceneggiato il film di Chloé Zhao, candidato agli
Oscar, tratto dal suo best seller

Il collettone a pieghe assemblato con fogli di carta bianca, una gonna nera a fare le veci del mantello, un paio di pantaloncini sulla calzamaglia scura, ai piedi le amate Dr Martens. Il teschio recuperato nel laboratorio di biologia della scuola. Va ancora molto fiera del suo travestimento da Amleto per una festa in maschera a sedici anni, Maggie O'Farrell. Ci tiene a mostrare la foto, intervistata via Zoom da «la Lettura». All'epoca, la scrittrice nordirlandese – autrice del best seller *Nel nome del figlio. Hamnet* (Guanda, traduzione di Stefania De Franco), tornato in classifica in Gran Bretagna dopo l'uscita del film di Chloé Zhao, *Hamnet*, con Jessie Buckley e Paul Mescal, Emily Watson, otto candidature agli Oscar, già due Golden Globes conquistati – ancora non sapeva quanto il principe di Danimarca avrebbe condizionato la sua vita. «Il primo incontro con l'*Amleto* di Shakespeare è avvenuto a scuola, per uno spettacolo. Mi è rimasto dentro. Mi è piaciuto tantissimo, più di ogni altra sua opera. Credo sia un'opera destinata ad attrarre un certo tipo di adolescenti. Come sono stata io.»

Che tipo?

Quelli che si vestono volentieri di nero, di certo usano troppo eyeliner e amano girovagare per i cimiteri. Proprio come facevo io.

Quando ha iniziato a interessarsi alla figura del piccolo Hamnet (nel film Jacobi Jupe), morto a undici anni probabilmente di peste?

È stato grazie a un mio insegnante di letteratura, molto brillante, che un giorno mi parlò di sfuggita di questo lutto e del fatto che in seguito Shakespeare avesse scritto *Amleto*. Mi è sembrato molto significativo che un padre avesse scelto quel nome per la sua opera che io continuo a considerare la migliore, su un principe e un fantasma. Per anni ho cercato il modo migliore per scriverne.

«Hamnet e Hamlet, di fatto lo stesso nome, si alternano nei registri di Stratford di fine Sedicesimo e inizi Diciassettesimo secolo» si legge nell'esergo al suo romanzo, citazione di Stephen Greenblatt da «The Death of Hamnet and the Making of Hamlet».

I due nomi erano intercambiabili, eppure a lungo non è stato considerato importante. *Amleto* si basa su un'opera molto antica, *Amleth*. Prendere trame in prestito era comune nel teatro rinascimentale, succede anche oggi. Il legame con la vicenda personale di Shakespeare nella stesura della tragedia è evidente. Credo che nessuno scrittore darebbe casualmente il nome del proprio figlio morto a un suo lavoro. Nessuno potrebbe scrivere più volte quel nome nel manoscritto senza che abbia una risonanza emotiva per lui.

Eppure questo aspetto è rimasto a lungo in secondo piano. Perché secondo lei?

Mi sono sempre domandata, fin da quando frequentavo l'università all'inizio degli anni Novanta, perché la biografia di Shakespeare non fosse mai stata oggetto di discussione nei corsi di letteratura. Si parlava sempre e solo degli aspetti teorici della sua opera. Al contrario, per me è un modo molto interessante di guardare alla sua produzione teatrale. Non è mai stato ritenuto rilevante, almeno dai miei professori. Ho letto autorevoli studiosi di Shakespeare sostenere che è impossibile sapere se abbia sofferto o meno per la morte di Hamnet. Mi è sempre sembrata una forzatura.

Una delle battute centrali è: «Ciò che ci è dato ci può essere tolto in qualsiasi momento».

Appunto. Perdere un figlio è la paura più viscerale di ogni genitore. Così come mi sono accorta presto di quanto gli studiosi e i biografi abbiano cercato di sminuire il ruolo e l'influenza di sua moglie.

Anne Hathaway, conosciuta anche come Agnes che è il nome usato nel suo romanzo e nel film...

Ci hanno raccontato che era una donna più anziana, una contadina e che lui si sentiva intrappolato in quel matrimonio. Mi è sembrato sempre molto riduttivo. Ho pensato che sarebbe stato interessante esaminare davvero chi fossero sua moglie e i suoi figli e che cosa significassero per lui. Sono convinta che fossero molto più importanti per lui di quanto ci abbiano sempre suggerito.

Oggetto di ossessione da ragazza, oggetto di studio da studente, a scuola e all'università. Come si è preparata per scrivere il romanzo?

In un certo senso penso di essermi preparata per tutta la vita, ho iniziato ancora prima di sapere che lo avrei scritto. Ma ho ritenuto necessario approfondire la sua vita e quella dei suoi contemporanei a Stratford-upon-Avon. È molto facile accedere a dettagli storici, per esempio, su regine e re dell'epoca

Tudor, sui palazzi e sugli abiti, gli oggetti utilizzati. Molto più difficile immaginare la vita di un guantaio e conciatore, come il padre di Shakespeare, o quella di sua madre con otto figli ai quali badare. Ricordo di avere scritto la prima stesura della pagina e mezza in cui Hamnet scende le scale e cade. E mi sono chiesta: su cosa cade? Quanto si sarà fatto male? Di cosa è fatto il pavimento? Di pietra, di giunchi, di legno? C'è un tappeto? Così ho deciso di andare a Stratford, alla ricerca dei dettagli utili per colmare il divario tra me e qualcuno che ha vissuto quattrocento anni fa.

Avendo un rapporto così intenso e personale con il romanzo, è stato complicato scrivere la sceneggiatura del film a quattro mani con Chloé Zhao?

Come romanziere sei consapevole che il film non sarà una replica del romanzo. Non potrebbe esserlo. E non dovrebbe esserlo. Il linguaggio del cinema è diverso da quello della letteratura. Quindi non mi è sembrato di cedere nulla. Piuttosto mi è sembrato di aprirlo alla collaborazione, non solo con Chloé ma con gli attori, gli scenografi, i costumisti. È diventato un progetto familiare, non più personale. Ero certa che lei sarebbe stata la regista perfetta. Non perché preferissi una donna a priori, ma perché credo di avere saputo che lei avrebbe affrontato la storia da una prospettiva interessante, che non avrebbe messo Shakespeare interamente al centro dell'attenzione trascurando i bambini e Agnes.

Come avete lavorato?

Veniamo da culture e background diversi. Ci unisce l'amore per la narrazione. Quando abbiamo iniziato io avevo appena finito un romanzo sull'Italia (*Ritratto di un matrimonio. La duchessa di Ferrara*, Guanda, Ndr), sul mondo interiore di questa donna. Mi è piaciuto molto il nostro lavoro insieme. C'è un contrasto profondo tra la scrittura di una sceneggiatura e quella narrativa. È stato un processo naturale: lei aveva idee chiare su cosa dovesse entrare nel

film, non c'è mai stato un momento non condiviso a pieno.

L'adattamento cinematografico le ha svelato qualcosa di inaspettato del suo testo?

È stata una sorpresa in sé, sentire che quelle parole prendevano vita. La parte che mi ha emozionato di più è stata quella finale, quando vediamo la messa in scena dell'*Amleto* al Globe Theatre. L'abbiamo molto ampliata rispetto al libro. Si tratta di uno snodo molto interiore che sulla pagina scritta era reso in modo diverso: non potevo mettere interi brani della tragedia, sarebbe diventato pesante. Al contrario, sullo schermo abbiamo potuto inserirli, vediamo gli attori che li recitano. È diventata una scena molto potente. Molto commovente per me. Uno dei punti di forza del film.

Oltre alla stesura della sceneggiatura, per cui è nominata all'Oscar, ha seguito anche le riprese di «Hamnet»?

Sì, è stato molto interessante. Scrivere è un mestiere solitario. Al contrario, il cinema è un'opera collettiva che coinvolge un numero enorme di professionisti. Tante persone che raccontano la stessa storia che tu hai scritto in un libro: un contrasto davvero interessante e affascinante da vivere. Sul set tutti sono veri esperti nel loro campo: costumi, scenografia, luci o fotografia... Guardare qualcuno fare un lavoro di cui non sai nulla come scrittore è affascinante.

Il prossimo libro?

È ambientato nell'Irlanda del Diciannovesimo secolo, basato sulla vita del mio trisavolo, dopo la grande carestia.



Matteo Marchesini

Omaggio a Giovanni Mariotti

«Snaporaz», 25 febbraio 2026

Il profilo di un autore di rara eleganza e discrezione e «nato» nell'editoria, con una lunga storia di lavoro editoriale, traduzioni, elzevirismo alle spalle

Vorrei festeggiare qui i novant'anni di Giovanni Mariotti, uno scrittore italiano di rara eleganza e discrezione. Mariotti ha alle spalle una lunga storia di lavoro editoriale, traduzioni, elzevirismo. La sua generazione, quella dei letterati nati intorno alla metà degli anni Trenta, è maturata alla fine della modernità, e ha dovuto scegliere come interpretarne la dissoluzione: epigonismo estremo, postmodernismo, decentramento di forme e generi, pratica della riscrittura... Credo che la vicenda di Mariotti vada confrontata con quella di un altro autore per così dire *nato* nell'editoria, Ernesto Ferrero, e con quella di Giuseppe Pontiggia (o tra i poeti, con un Elio Pecora). Al tramonto della cultura moderna, anche le tradizioni più lontane tornano a riavvicinarsi; e chi ha tatto non le enfatizza, ma ne fa una guida da usare mentre porta ormai la letteratura *dalle parti degli infedeli*.

Mariotti ha avuto sostenitori di gran peso: Citati, Calvino, Calasso. Si tratta però di autori un po' troppo «volontaristici», se paragonati con il suo spirito tra zen e libertino, e così privo di superstizioni identitarie. Il libro mariottiano più noto è un racconto o romanzo composto da una sola frase, un flusso ondoso che però non ha nulla di novecentescamente esibizionistico: *Storia di Matilde*, che quasi senza parere tocca tutti i nodi centrali della società dell'Otto-Novecento facendoli passare attraverso le peripezie famigliari di

una Versilia che è anche Europa (si va dal confronto antico tra contadini e nobili alle stragi naziste, dalle biografie dei fieri artigiani o emigranti Belle époque alla diaspora di fine Ventesimo secolo). Ma non meno importanti, per capire Mariotti, sono i capitoli brevissimi di un altro romanzo sui generis, *Musica nella casa accanto*, dove la morte che separa i destini di due coniugi lascia un alone di dimenticanza, sovrappone illusionisticamente ombre e corpi, mischia la routine di lungo periodo a un presente ignoto, e confonde il brusio della solitudine con gli incidenti sanguinosi della metropoli.

Questi ricordi di lettura, che dovrebbero già suggerire la raffinatezza narratologica dello scrittore, mi servono a dar conto del nuovo o quasi nuovo Mariotti di *Carpae Dies. Il giorno della carpa*, un libretto uscito per le belle edizioni Palingenia e ispirato ai racconti di un narratore giapponese del Settecento, Ueda Akinari. Al centro della storia c'è un monaco quasi insignificante – solo bravissimo a cogliere al volo, nei suoi disegni, i pesci che saltano nel lago adiacente al monastero. Questo monaco ama leggere lo *Zhuang-zi*, di cui è proverbiale il passo sull'autore che si chiede se è lui che ha sognato di essere una farfalla o è una farfalla che sta sognando di essere lui. La parabola è importante, perché al protagonista capita di reincarnarsi provvisoriamente in un

pesce stupendo. Il fatto, insieme con la sua apparente resurrezione e la sua bravura di artista, darà luogo a una serie di imbrogli e di scontri cruenti (guerre tra religiosi e Stato, battaglie navali, raggiri dei potenti ai danni dell'umile pescatore che pesca il pesce dall'anima ancora umana): dal che si evince che, non meno della farfalla taoista, in questo mondo conta il famigerato effetto farfalla.

Deliziosa è l'ironia per cui la parte più realistica della storia ci viene raccontata con una grazia orientale, mentre la favola della reincarnazione sfiora l'occidentalissima satira sociale del Bacchelli di *Lo sa il tonno*. A poco a poco il monaco impara la fluidità del mondo acquatico, e si accorge che nell'incessante gioco di analogie e metamorfosi, di cui si sostanzia l'universo, si ricombina un numero di elementi limitato. Nel frattempo, noi ci siamo accorti che lui somiglia davvero un po' a Mariotti: non conosce eccessi, si adatta a una vita piuttosto ordinaria, e anche dopo i miracoli non diventa un santo asceta, ma anzi impara a gustare i piaceri del cibo e del sesso senza però farne un'ossessione. «La mia Via, se esisteva» ragiona a un certo punto con lucidità «non poteva che essere mediana: consisteva nel guardare le cose con un certo distacco, da una certa distanza, con un pochino di desiderio, non troppo».

Anche Mariotti si colloca a una distanza non grande, ma costante, dalla matassa del nostro mondo socioculturale – e dalle sue stesse trame, come testimonia lo scarto narrativo dell'appendice. Nei suoi libri i temi più tipici della modernità, su tutti il rapporto proustiano tra Società e Tempo, vengono riepilogati e a un tempo relativizzati da una sorta di sapiente, o sapienziale, trasparenza interna. Tutte le ingiustizie, gli squallori, i crimini che infestano la realtà sono equamente mostrati: ma si sciolgono

«Il suo leitmotiv è il passaggio di stato o di classe degli individui, che avviene tra **morte** e **sogno**.»

poi dentro un flusso, un mutamento più vasto. Da questo, credo, dipende la felicità dello scrittore; e da qui deriva quel suo stile che, senza nulla rimuovere, sa tradurre in una linea pura l'ipotassi pasticciata, il garbuglio confuso di eventi e sentimenti delle nostre vite. Così Mariotti dura e continua a scorrerci accanto, senza voler occupare troppo posto, mentre tramontano altri stilismi più stentorei. Il suo leitmotiv è il passaggio di stato o di classe degli individui, che avviene tra morte e sogno.

Come mi è capitato di recente leggendo l'autore oggi forse più simile a lui, Giovanni Maccari, davanti a *Carpae Dies* ho ripensato a quella che Sergio Solmi chiamava la «trascendenza reciproca» delle specie, condannate a vivere le une accanto alle altre in mondi in apparenza non comunicanti. Mariotti ci guarda dal punto d'incontro tra Occidente e Oriente, o tra Leggenda e Storia, in cui probabilmente nel Ventunesimo secolo ci troviamo di nuovo tutti senza saperlo: il luogo di Apuleio, e prima del suo amato Erodoto.



Stefania Parmeggiani

Cuba, l'ora più buia

«il venerdì», 27 febbraio 2026

Intervista allo scrittore Jorge Enrique Lage

«Cuba vive un disastro sempre più profondo. Non si è mai ripresa dalla pandemia e ora, senza petrolio e senza aiuti, il decadimento è brutale.» Jorge Enrique Lage, scrittore cubano nato nel 1979, ha lasciato l'Avana tre anni fa e oggi vive a Valencia, in Spagna, dove lavora come editor. Da lì a gennaio ha assistito alla cattura di Nicolás Maduro, il presidente del Venezuela, principale alleato di Cuba e fornitore di beni essenziali per l'isola, come il greggio.

«Vedevo il dispiegamento militare Usa nei Caraibi e pensavo che fosse un bluff per fare pressione su Maduro. Non immaginavo che si potesse arrivare a tanto» dice mentre nella sua terra di origine le scorte di carburante finiscono, le compagnie aeree cancellano i voli, la maggioranza delle infrastrutture energetiche si spegne e la popolazione – circa undici milioni di persone di cui quasi il ventisette per cento ha oltre sessant'anni – stringe in mano pesos che sono quasi carta straccia. È attonito dall'asfissia energetica imposta a Cuba da Trump e dal suo segretario di Stato Marco Rubio, nonostante sia l'autore di un romanzo distopico che già una dozzina di anni fa descriveva un'Avana devastata. Più che una città, un deserto: rovine, auto abbandonate ai margini delle strade, grandi alberghi e piscine vuote.

L'autostrada: the movie – che per la prima volta esce in Italia grazie a Ventanas, casa editrice indipendente fondata nel 2023 da Laura Putti – immagina la costruzione di una grande arteria capace di collegare

la Florida all'America Latina. Lungo il suo tracciato si muovono un narratore senza nome e l'Autistico, due figure surreali ma determinate a girare un documentario prima che il cantiere, avanzando, cancelli luoghi, memorie e culture.

L'autostrada del romanzo è una metafora?

Quando lo scrissi, poteva essere letta come la metafora di una integrazione tra Cuba e Stati Uniti, quasi un prolungamento della Florida che trasformava l'isola nel cortile degli Stati Uniti. Oggi non più: bisognerebbe trovarne un'altra. Qualcosa che dia l'idea del buco nero in cui Cuba è precipitata.

Ovvero?

Con l'embargo petrolifero la situazione è molto critica. Prima si parlava di blackout, ora di «accensioni»: la normalità è stare senza corrente. I trasporti pubblici sono quasi scomparsi, mancano le medicine e pure l'acqua che non si riesce più a pompare.

Una crisi diversa da quella vissuta nel periodo «especial»?

Quando iniziò la depressione economica innescata dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica, ero un adolescente che viveva in una famiglia privilegiata. Ricordo i blackout e la scarsità di cibo, ma la sanità pubblica funzionava: si potevano comprare analgesici e antibiotici a prezzi sovvenzionati, negli ospedali c'era assistenza. Oggi nemmeno quello: siamo al

collasso e le medicine si trovano solo sul mercato nero. Se anche quello si blocca non so davvero cosa accadrà.

Chi governa davvero questa fase?

Dietro il presidente Miguel Díaz-Canel sono altri a tirare i fili: gli apparati di sicurezza, il ministero dell'Interno, figure come Alejandro Castro, il figlio di Raúl.

Cosa faranno?

Cercheranno di guadagnare tempo, anche in vista delle elezioni di midterm negli Stati Uniti. Faranno promesse, concederanno piccoli segnali di apertura, magari libereranno qualche prigioniero politico. L'obiettivo sarà tirare avanti, con la speranza che i democratici ritornino alla Casa Bianca. E nel frattempo il popolo continuerà a restare ostaggio.

C'è spazio per una protesta?

Nel luglio 2021 è esplosa una grande protesta sociale, repressa con durezza, e molte persone sono ancora in carcere. Il dissenso continua a essere punito. Adesso, ad esempio, hanno arrestato due giovani creatori di contenuti, gli influencer del progetto El4tico, accusandoli di propaganda contro l'ordine costituzionale e di istigazione al crimine. La repressione funziona da decenni e la gente ha paura: per molti la priorità è sopravvivere.

Si può denunciare corruzione o inefficienza?

Non si può dire nulla, tutto viene visto come propaganda nemica.

Lei ha mai avuto problemi?

Lavoravo in un centro culturale del ministero, una piccola realtà periferica dove tenevo laboratori di scrittura. Non pubblicavo a Cuba perché sapevo che sarei stato censurato, ma collaboravo con media e editori indipendenti fuori dall'isola. Mi hanno fatto sapere che ero stato inserito in una lista, ero *marcado*, ma non ho mai subito interrogatori o ricevuto minacce dirette. Credo di essermene andato in tempo.

Che cosa pensano oggi i cubani della rivoluzione?

La generazione dei miei genitori ha vissuto gli anni Settanta e Ottanta, quando c'era una certa prosperità grazie al blocco socialista. Quelle successive sono molto più critiche, associano la rivoluzione a una crisi permanente e alle privazioni. Oggi chi sostiene il sistema ha interessi economici o politici.

E come percepiscono gli Usa?

Non come una minaccia militare, più che altro come un luogo dove emigrare. Una volta ero molto critico con chi parlava dell'annessione agli Stati Uniti come di una idea sensata. Oggi meno.

Perché?

Prima di Donald Trump c'era Barack Obama, che andò all'Avana e dichiarò che Cuba non era più una minaccia. Pensavo che la sua politica potesse favorire aperture reali, ma presto emerse la resistenza del nostro governo. Parlavano di un avvicinamento falso, di intenzioni ostili e di un nemico eterno. Ho capito che non erano disposti ad accettare quella mano tesa: continuavano a tenere in ostaggio milioni di persone, sostenendo che non sarebbero mai state libere finché gli Stati Uniti fossero esistiti.

Come dovrebbero leggere il suo romanzo i lettori italiani: fantascienza o attualità?

Parla di una Cuba del futuro che è già passato. Leggerlo al presente è anacronistico, ma capisco che sia difficile non farlo. La situazione attuale inevitabilmente si mescola alla lettura: la impoverisce e allo stesso tempo la arricchisce, facendo emergere interpretazioni che l'autore non aveva previsto.

Come può salvarsi Cuba?

Forse servirebbe una terapia d'urto, una caduta del regime, sperando che non sia tragica o violenta. È triste dirlo, ma senza una pressione economica forte la crisi rischia di trascinarsi ancora a lungo: se hai una malattia grave non sei felice di fare la chemioterapia perché ti farà sentire molto male, ma quale alternativa hai?

Severino Colombo

La fantasia? Sta in otto pagine

«Corriere della Sera», 27 febbraio 2026

Pittura, aforismi e i libricini Pulcinoelefante: l'arte di Alberto Casiraghy. Donato Di Poce traccia il profilo di questo scrittore e editore sui generis

Come raccontare una figura composita, inafferrabile, difficile da incasellare come Alberto Casiraghy? Editore, scrittore, poeta e aforista ma anche pittore, musicista, collezionista, esteta, amante della natura, degli animali e della semplicità della vita. Ci ha provato Vanni Scheiwiller che lo definì «un bel matto di editore»; ci è andato vicino Arturo Schwartz per il quale era un surrealista «senza saperlo». Ci prova ora, aggiungendo qualche tassello prezioso, Donato Di Poce nel volume *Alberto Casiraghy. I sogni di un Pulcinoelefante tra Arte e Poesia* (I Quaderni del Bardo edizioni), che fin dal titolo mette al centro le due muse di riferimento di questo eterno giocoliere della fantasia.

Nato a Osnago, nel Lecchese, nel 1952 come Casiraghi – la y è un vezzo, sorta di cromosoma della creatività – lega il suo nome alle edizioni Pulcinoelefante, avviate nel 1982. Libri che hanno la particolarità, rimasta costante nel tempo, di essere ideati, composti e stampati nell'arco di una giornata, da cui l'appellativo di «panettiere degli editori» coniato nei riguardi di Casiraghy da Scheiwiller. Si tratta di volumetti di otto pagine con incisioni, illustrazioni, fregi originali, i cliché incisi da Adriano Porazzi; e con poesie, aforismi, riflessioni, pensieri, stampati con caratteri mobili Bodoni su pregiata carta Hahnemühle in una trentina di copie (di cui una

parte va all'autore, l'altra resta all'editore); il formato è sempre lo stesso (13,5 x 19,5 centimetri). I libricini d'arte hanno superato il numero di undicimila e sono stati esposti, oltre che in Italia, a New York, all'Indiana University di Bloomington, a Berlino, a Tokyo. Nel catalogo – oggi entrato a far parte delle collezioni della milanese Casa Museo Boschi Di Stefano – figurano nomi come Allen Ginsberg, Bruno Munari, Ettore Sottsass, Enrico Baj, Sebastiano Vassalli; poi l'artista Maurizio Cattelan, il critico Gillo Dorfles, il regista Silvio Soldini che a Casiraghy ha dedicato un film (*Il fiume ha sempre ragione*, 2016) e la poetessa Alda Merini, conosciuta dall'editore-poeta agli inizi degli anni Novanta e da allora sua amica: da sola Merini ha firmato un migliaio di libri Pulcinoelefante.

Il libro di Di Poce, che è poeta e artista oltre che critico, scrittore e studioso di arte, si addentra nel mondo di Casiraghy esplorandone produzione, contenuti, valori e versatilità. «Le sue poesie» scrive «sono brevi illuminazioni piene di metafore e ossimori». Versi talvolta con un'impronta filosofica, «sempre fluttuanti in una leggerezza ironica e fatale». Casiraghy ha talento per gli aforismi, Di Poce ne presenta alcuni finora inediti, come «Un cane colto / Abbaia meglio...» e «L'anima è / il mistero del corpo».

Preziosa, perché poco nota e meno vista, è la sezione che documenta l'attività artistica del signor Pulcinoelefante. La sua, spiega Di Poce, è «un'arte surreale, ironica, dadaista e patafisica» che dialoga con il gioco, il sogno e la fantasia. Disegni, incisioni, collage, pitture: le opere riprodotte nel libro restituiscono la vena inventiva dell'autore «tra funambolismi dell'immaginazione e sintassi metamorfica».

Sono tavole abitate da azzurri e blu, cieli e mari, popolate di scale che salgono verso l'alto, di animali veri e inventati degni di un quadro di Bosch: pescilupi, uova con le gambe, ma anche formichieri, pulcini, elefanti, balene e zebre (una di queste, a pois, è anche in copertina); e ancora esserini antropomorfi; fili tesi e foglie stilizzate; occhi, cuori, mani.

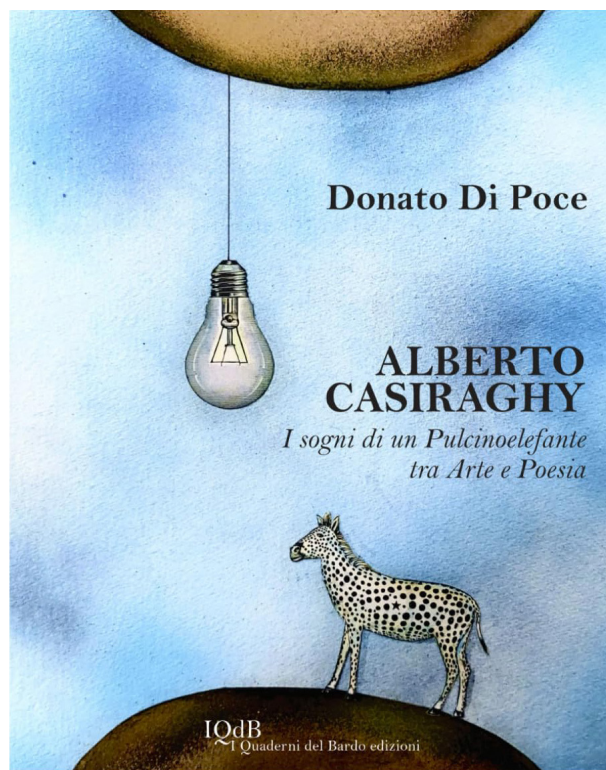
Come artista, spiega Di Poce, Casiraghy risente dell'influenza di molte voci: Marc Chagall «per gli animali volanti»; Topor per le illustrazioni «con ominidi blu da fantascienza»; Julien Tabet per gli animali fantastici «a cui però aggiunge un elemento antropomorfo»; Alexander Calder per «la leggerezza di certi *mobiles* tra cui fluttuano lune, scale, pesci, nuvole, nidi con uova colorate, orologi e conigli» e così via.

Quella di Casiraghy, eterno Peter Pan, è una creatività a tutto tondo che trova nella sua casa-atelier un approdo naturale, la sua Isola-che-non-c'è. In proposito Di Poce rende esplicito un pensiero che chiunque abbia visitato l'abitazione dell'editore-artista condivide, augurandosi che l'amministrazione comunale ne faccia «una casa-museo»: il giardino con le installazioni e le sculture che giocano con la luce, la porta d'ingresso che omaggia Alda Merini con poesie e oggetti; le stanze interne, la cucina e la camera da letto colme di quadri, libri, cianfrusaglie d'ogni tipo; e in salotto l'enorme torchio tipografico Nebiolo di oltre cinque quintali di peso dove vengono composti e stampati (forse dovremmo dire impastati e sfornati) i libricini Pulcinoelefante. Qua e là sui ripiani soprammobili vari di legno, di

metallo o di plastica, «ogni sorta di objet trouvé di duchampiana memoria» chiosa Di Poce.

A testimonianza di una curiosità che non conosce confini la casa-atelier accoglie anche una collezione di maschere africane, oltre cento, che avrebbe fatto la felicità di Picasso e Modigliani, un esempio di quel «ponte culturale» che Casiraghy costruisce ogni giorno con l'arte, i libri, gli incontri, le persone.

C'è spazio, infine, nel volume anche per un piccolo album fotografico, per i progetti creativi (I Taccuini d'artista, la Poetry Box), una raccolta di cover di libri e una bibliografia essenziale; e per i ricordi dello stesso Di Poce: l'incontro con Casiraghy «ad una delle primissime fiere della piccola e media editoria al Castello di Belgioioso, Parole nel Tempo, organizzata da Guido Spaini»; da lì è nata «un'amicizia vera e profonda». Di cui il libro che abbiamo tra le mani è una sincera e affettuosa dimostrazione.



Trenta anni di Stile Libero



Intervista a Paolo Repetti

a cura di Annalisa Grulli

Stile, Libero. Che paroloni!

Vero, ma c'è un motivo. Penso che il nome assomigli abbastanza alla collana, ma se devo trovare la motivazione tecnica è questa: all'inizio abbiamo deciso che la collana non dovesse guardare a un tipo di classifica particolare, cioè narrativa italiana, straniera o saggistica o varia. Per noi i libri dovevano avere la libertà di attraversare tutte le categorie merceologiche, e fin da subito abbiamo pubblicato libri di quattro categorie contemporaneamente. *E l'alluce fu* di Benigni, il nostro quinto titolo, era varia; *Consigli a un giovane scrittore* di Vincenzo Cerami era saggistica, mentre i Cannibali erano letteratura italiana. Ogni ambito alimentava l'altro: Cerami era lo sceneggiatore di Benigni. Dall'amicizia con Cerami è nato il libro di Benigni. Non è stato facile convincere Benigni a raccogliere le sue battute, ci abbiamo dovuto mettere l'introduzione di Cesare Garboli per convincere l'Einaudi.

Dopo trent'anni il tuo rapporto con questo mestiere è più distaccato o è ancora sanguigno?

So fare le cose in un solo modo: accalorandomi, appassionandomi, facendo casino. Adesso abbiamo il lancio del nuovo libro di Michela Murgia, *Lezioni sull'odio*. Ho chiamato personalmente un bel po' di gente importante, direttori di giornale, direttori di rete, perché in assenza di Michela si dia una possibilità autentica di far vivere questo libro oltre il dibattito che c'è in rete. Vorrei che fosse un libro da centomila copie. Nel lancio Michela non

può essere sostituita, proprio per questo faccio di tutto e mi piace farlo. È una cosa che mi dà ancora l'adrenalina.

Giulio Einaudi ripeteva quanto era importante per gli editori osare.

È la persona che ci ha difeso dall'inizio alla fine.

Nelle ultime interviste l'ho sentito anche dire che non c'era più quella voglia di narrare alla Calvino. Forse siete arrivati quando anche lui era in cerca di altro.

Ha percepito subito l'importanza del movimento intorno ai Cannibali (che andava ben al di là dell'antologia). Erano persone come Tiziano Scarpa, Nicolò Ammaniti, Aldo Nove. Intui che erano gli scrittori del futuro. Tu hai perfettamente ragione, cioè Einaudi era il meno einaudiano degli einaudiani, ripiegati sul loro passato.

Beh, lui poi aveva iniziato proprio in una posizione di scollamento al suo tempo.

Esatto. L'Einaudi avvia un processo di alfabetizzazione degli italiani. Con uno sguardo molto aperto, molto largo. Einaudi è stata la più importante casa editrice italiana, non ci sono dubbi.

Molti editori sono vaghi quando si parla di esordi, volevo sapere qual è il vostro atteggiamento.

Inizialmente gli esordi di Stile Libero – faccio l'esempio di Simona Vinci con *Dei bambini non si sa niente* – nascevano da suggerimenti di un gruppo

di persone che facevano un po' da scout. Carlo Lucarelli con la sua Bottega, per dirne uno. Quando ci siamo ingranditi abbiamo cominciato a cercare gli autori altrove. Niccolò Ammanniti, per esempio, l'ho preso da un editore che si chiamava Ediesse e che pubblicava principalmente i volumoni annuali con gli scritti del sindacato. Ho letto questo libro che si chiamava *Branchie* e sono rimasto molto colpito dall'impasto linguistico. Mi sembrava una cosa nuova. L'ho chiamato e così è nato tutto. Aldo Nove, invece, aveva pubblicato *Woobinda e altre storie senza lieto fine* da Castelvechi e al contrario di Ammaniti era un intellettuale. Si tratta quindi di monitorare la piccola editoria, le riviste. Oggi le cose sono cambiate: vedo che è nata una nuova generazione di giovani agenti che ci propongono cose buone.

Nello specifico la scelta su chi ricade?

Scegliamo gli esordi in base ad alcune caratteristiche: se parliamo di narrativa letteraria devo sentire che dietro quel libro c'è uno scrittore e per scrittore intendo uno che è malato di letteratura, per cui la letteratura è una questione di vita. Poi ci sono occasioni editoriali del tutto particolari, per esempio il libro di Giacomo Mazzariol, *Mio fratello rincorrere i dinosauri*. Abbiamo visto in rete un filmato molto bello che Giacomo aveva fatto sul fratellino down; la storia era talmente potente che abbiamo subito percepito il libro.

Potrei anche dire che cerco narratori che abbiano un'urgenza estetica, morale ed etica che va al di là di quello specifico libro. Quando pubblichiamo un autore lo continuiamo a seguire negli anni, a meno che non succeda un disastro. Tutto questo per dirti che sugli esordienti ormai non c'è una logica di poetica, se uno scrittore ci piace lo pubblichiamo.

Come si fa a comprendere un cambiamento letterario quando avviene? In particolare mi interessano i fenomeni collettivi.

Sono due i momenti letterari collettivi che hanno segnato Stile Libero. Il primo sono i Cannibali, esattamente trenta anni fa; l'altro è New Italian Epic, qualche anno dopo. New Italian Epic non è neanche un movimento letterario, è il modo in cui i Wu Ming hanno ragionato su alcune caratteristiche della letteratura contemporanea, in particolare l'idea di unire aspetti del romanzo d'avventura – quindi non un romanzo che parla di sé stessi, della propria identità, l'autofiction di oggi, insomma – con elementi politici e civili senza però mai cadere nella propaganda. L'epica da questo punto di vista è giusta perché sono scrittori che si sono interrogati sulle radici culturali e sociali della nostra letteratura nazionale ma anche straniera. Mi sembra però che l'elemento critico e di polemica sia stato l'essere contro un certo tipo di letteratura di sentimento, ripiegata su sé stessa; dal loro punto di vista una letteratura regressiva, che non interrogava il presente. I Wu Ming sono critici verso qualsiasi letteratura di propaganda, e accanto a loro hanno trovato dei compagni di strada in Stile Libero. Nella loro poetica l'elemento della storia si intrecciava con un elemento proprio dell'avventura. Parlo di avventura perché per me *Q* è un grande romanzo d'avventura. Quindi, diciamo, nel 2009 i Wu Ming hanno racchiuso il loro pensiero in *New Italian Epic* perché in quel momento hanno trovato dei compagni di strada che potevano funzionare come catalizzatore per dare alla letteratura italiana un carattere meno ermetico, dove per ermetico intendo una letteratura da torre d'avorio, soltanto per le classi colte, se si vogliono utilizzare i termini marxisti.

«Si tratta di **monitorare la piccola editoria**, le riviste. Oggi le cose sono cambiate: vedo che è nata una nuova generazione di giovani agenti che ci propongono cose buone.»

E tu eri d'accordo?

Quando nel 1999 abbiamo pubblicato *Q* c'era già un rapporto epistolare con i Wu Ming e con il loro sito. Li abbiamo intercettati quando si chiamavano ancora Luther Blissett, ed erano noti perché avevano pubblicato dei libelli con Castelvocchi che erano il resoconto della loro attività di Robin Hood della rete. Siamo andati da loro perché ci aveva molto incuriosito questa tendenza. Gli abbiamo chiesto un saggio e loro ci hanno risposto: «Va bene, vi mandiamo del materiale». Ci hanno mandato un proposal di quaranta cartelle. Mi ricordo che ci furono delle lunghe discussioni all'Einaudi. Io e Severino avevamo la nostra collana, ma non avevamo ancora totale libertà. Presentammo queste quaranta pagine dicendo che c'era questo collettivo di sconosciuti pronto a farne un romanzo di novecento.

Ci chiesero: «Ma che garanzie abbiamo che sanno scrivere un romanzo di novecento pagine?».

Nessuna?

Nessuna. Però noi abbiamo insistito, perché eravamo convinti. Non volevamo pubblicare solo scrittori già conosciuti prendendoli agli altri editori. Eravamo piccoli ma capivamo che dovevamo trovare un modo. E così è nato *Q*, che tra l'altro è uno dei best seller più grandi dell'intera collana.

Quanto le scelte editoriali vengono influenzate da un successo inaspettato? Mi spiego: si fanno riunioni e si ragiona su una linea editoriale, con un discreto anticipo, poi un titolo vende un numero di copie sorprendente, un autore va così bene che si decide di pensare l'anno editoriale successivo in base a quanto appena avvenuto. È un miscuglio delle due cose, l'editoria non è un mestiere teorico. Gli storici dell'editoria fanno un mestiere teorico, così gli intellettuali; gli editori invece hanno le mani nel fango, impastano il fango che trovano. Quindi è un miscuglio di progetto e destino. Il progetto è quello che tu vagamente hai in mente, le coordinate che vuoi seguire. Il destino invece ti fa incontrare un autore che ti rivela

«Oggi viviamo in uno stato di totale **paganesimo**, non c'è un dio che regna nella letteratura.»

inaspettatamente un campo magnetico da esplorare. C'è poi da dire che il nostro assetto editoriale è molto cambiato nel tempo.

In che modo?

Facciamo più di un terzo del fatturato dell'intera Einaudi e quindi siamo una specie di editore nell'editore. Non abbiamo più avuto quei paletti che avevamo quando siamo nati.

Avevi paura all'inizio?

Ho sempre avuto paura.

Di cosa?

Vivevo come se il mondo dovesse finire dopo dieci minuti. Mentre Severino Cesari viveva come se il mondo non finisse mai. È dall'unione di questi due temperamenti opposti che è nata Stile Libero. Però la paura io ce l'ho ancora oggi: è una cosa che ti accompagna, perché – se reagisci bene – la paura ti fa cercare i nascondigli giusti.

Questa è psicanalisi, vero?

Sì. Io vengo da lì.

Che anni sono questi?

Oggi viviamo in uno stato di totale paganesimo, non c'è un dio che regna nella letteratura; il nostro compito è capire dove è la sostanza e dove non c'è. È finita la società letteraria e quando parlo di società letterarie non mi riferisco ai circoletti dello Strega ma a qualcosa che ha a che vedere con la lingua e con il mondo che si trasforma e la cultura più in generale. Negli anni ho ricevuto 26 tesi di laurea sui Cannibali e mi sempre sono domandato perché

proprio sui Cannibali. Poi un giorno ho scoperto che i corsi di letteratura italiana moderna e contemporanea finiscono spesso proprio con i Cannibali: lo considerano l'ultimo movimento. Molti ragazzi decidono di fare la tesi su quel gruppo di scrittori e tutto ciò che girava intorno. Eppure, quegli scrittori, nella loro rottura linguistica e di contenuto, appartengono ancora al Novecento.

Oggi sarebbe impossibile fare casino come l'abbiamo fatto quando è stata pubblicata *Gioventù Cannibale* perché per fare quel casino lì – uso il termine «casino» per comprendere polemiche sui giornali, detrattori eccetera – servono le pagine culturali dei giornali, servono le università, serve un mondo che reagisce, un mondo che oggi non c'è più. Nonostante siamo nell'era dell'omologazione e dell'informazione di massa, se ci pensi, manca proprio questo. Siamo circondati da flussi che si muovono con logica binaria, mi piace o non mi piace, non c'è una sostanza che va oltre il mi piace.

Torniamo al contesto, alla sua importanza.

Esatto, hai bisogno di mettere un libro all'interno del suo tempo e in rapporto con il suo passato, cosa che non fa più nessuno, neanche i critici letterari – i pochi rimasti –, perché del contesto non frega più a nessuno.

Ti capita mai di parlare con qualcuno che non c'è più, a livello personale, o professionale?

A parte Severino Cesari, mio compagno di banco per ventiquattro anni, la persona che mi manca di più e con cui avevo un grande dialogo intellettuale e di vita (donne, ristoranti, viaggi) era Vincenzo Cerami, che poi è colui che mi ha introdotto all'editoria quando ero uno studente fuori corso e mi occupavo di psichiatria. Fu lui a presentarmi Beniamino Vignola, il fondatore di Theoria, la casa editrice dove

ho cominciato. Vincenzo Cerami è sicuramente una delle persone che mi mancano di più e a cui devo quasi tutto.

Quale superpotere pensavi di avere da piccolo?

Nessuno, da piccolo pensavo di avere un superpotere al contrario, cioè qualcosa che mi annichiliva nell'angoscia. Sono stato un bambino ansioso, angosciato, impaurito, bullizzato, maternicolo, attaccato a questa mamma ebrea da cui non mi staccavo, una mamma al tempo stesso protettiva e ansiosa; io la definisco una tigre feroce.

Un superpotere, se ce l'ho, l'ho scoperto dopo i venticinque anni, ed è l'ostinazione nel lavoro, questo credere nelle cose, questo buttare giù i muri, perché Stile Libero dentro Einaudi è stato proprio andare contro un muro per abbatterlo. È così che ho tirato fuori una parte di me che non conoscevo: pensavo di essere un bambino nevrotico fuori corso all'università e invece ho scoperto di essere una persona con un talento, e la capacità di imporlo. Sai che puoi avere un talento ma restare chiuso, invece a me piace tirare fuori il meglio dagli altri.

Cosa rimpiangi di aver perso, cosa ti è sfuggito in questi anni?

Mi sarebbe piaciuto pubblicare *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi, sia nell'edizione iniziale ma anche dopo come ha fatto Baldini e Castoldi. Brizzi è un autore che mi è rimasto qua; poi mi sarebbe piaciuto pubblicare l'esordio di Silvia Ballestra, per esempio.

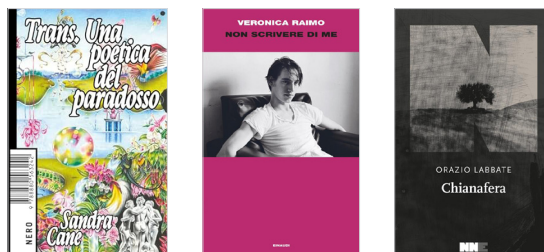
Cosa dici ai giovani quando li incontri?

È molto complicato perché hanno una conoscenza della storia scarsissima, quindi, diciamo, vivono di impulsi immediati. Alcuni amano molto un certo tipo di letteratura americana, quella che nasce dalle riviste, sono molto informati sulla contemporaneità, però se gli nomi Pavesi, Vittorini, Morante hai l'impressione di parlare di un tempo lontanissimo. Per questo faccio un lavoro proprio di recupero.

«Un superpotere ce l'ho, ed è l'**ostinazione** nel lavoro.»

Esordiatario/confermario

a cura di Lavinia Bleve



Questo libro nasce dalla tensione del paradosso. Quella tra la necessità di raccontare la propria soggettività trans e l'impossibilità di farlo con strumenti che non ci appartengono. Uso il linguaggio che mi è stato dato, ma non per accontentare la richiesta continua di spiegazione, educazione, visibilità. Scrivo per deviare. Per creare una lingua che non spieghi, che non contenga, ma per far sì ce le parole e il desiderio straripino e inondino lo spazio. Una lingua che non può dire tutto, ma lascia intendere, intravedere attraverso le sue crepe forme e corpi desideranti e in lotta. Mi muovo attraverso il paradosso dell'esistenza trans, tra individualità e collettività. Tra la promessa del riconoscimento e la delusione che porta con sé nella sua impossibilità di essere universale e totalizzante. Tra la spinta a definirsi e il bisogno di restare nel non detto, nel non visibile, nella potenzialità in divenire della materia. Come possiamo raccontarci fuori dalla lingua che ci opprime? Come possiamo guardarci in modo nuovo? Come possiamo amarci senza annullarci? Come possiamo intraprendere un percorso comune in un sistema che ci divide e ci spezza?

Non scrivo per spiegare e rispondere. Non scrivo per raccontare una "esperienza trans" che possa essere tradotta, resa leggibile, assimilata. Non scrivo perché devo, ma perché posso. Perché ho il privilegio di una voce, anche se per pochi attimi, anche se per pochi corpi. Scrivo per me e per noi. Un noi che non è universale, ma sono le persone che condividono o hanno condiviso con me una parte di questo percorso, di questa transizione attraverso le crepe di un mondo al collasso. Per chi come me attraversa questa lingua e il suo fallimento ogni giorno.

Nel suo saggio *Trans. Una poetica del paradosso* Sandra Cane misura la difficoltà di essere costretti a definirsi attraverso un linguaggio che nelle sue logiche ciscentriche di imposizione e interiorizzazione non tiene conto delle persone trans ed è disposto a prenderle in considerazione solo come «un'eccezione stragante e pericolosa». Il paradosso del titolo è il risultato che nasce da questo confronto: la lingua chiusa nel

binarismo non è capace di accogliere «specifici pronomi, forme grammaticali e parole neutre per renderci in qualche modo decifrabili» e obbliga i corpi trans a doversi solo raccontare al passato – «intorno a gerarchie patriarcali bianche e capitalistiche che non solo non ci prevedevano, ma ci hanno oppresso, marginalizzato e invisibilizzato, reso oggetto di scherno o una minaccia per il loro potere, giustificando così la nostra eliminazione» –, in contrapposizione perenne a quella che è la norma e ad accontentarsi di «asterischi, fonemi non convenzionali, vocali atipiche» che sottolineano ancora una volta l'eccezionalità.

Raccontare sé stessi seguendo solo il piano relazionale non considera l'instabilità del riconoscimento altrui e la sola via possibile di costruzione di una lingua nuova per Cane è far parlare il proprio corpo attraverso il contatto con quelli altrui: la ricerca del piacere consente di «tradurre i limiti fisici imposti dalla lingua» e il «tentativo di mettere per iscritto le sensazioni che il mio corpo produce» diventa un percorribile tentativo di modifica della lingua e di «dare senso a un'esistenza disumanizzata dal linguaggio».

La mia poetica trans del sabotaggio parte da questo, dal mio piacere erotico, dalle connessioni che creo con altri corpi trans, così simili e diversi dal mio, sotto ormoni e non, femme, masc e non binari. I nostri generi si sovrappongono, mutano e trovano insieme nuovi modi di raccontarsi, di esprimersi in una lingua volatile e nuova, si sabotano reciprocamente in un turbinio continuo tra desideri, finzioni, incarnazioni e astrazioni.

L'autrice aggiunge alle riflessioni episodi personali della sua ricerca di piacere fisico, utili per chi legge a comprendere questa «poetica trans del sabotaggio» – «vivere un'intimità trans slegata dal possesso, dalla riproduzione e da una costruzione monogamica della socialità» – che si ribella allo sguardo cis perché è stata costretta a subire le conseguenze per averlo interiorizzato: sono gli occhi del sistema medico – «I nostri corpi sono ridotti a schede da compilare sui livelli di ormoni, sulla peluria, sulle trasformazioni che affrontano, diventiamo dati e numeri e attraverso di essi ci viene data validazione medica e sociale, spacciata per cura» –, di un «governo conservatore e fascista» che crea tavoli tecnici e incarica «29 esperti, 24 uomini cisgenere e 5 donne cisgenere» di approfondire l'argomento della disforia di genere senza consultare nessuna associazione o movimento trans, di partecipazione da parte di persone trans ai sistemi istituzionali che sono fallimentari già per definizione – «come possono le leggi e le istituzioni essere una risposta alla nostra rabbia? Sono strutturalmente costruite per disinnescarci, dividerci e individualizzare il disagio» – dei media che «demonizzano in preda al panico morale» il genere trans o lo chiudono in temi di «dolore, sofferenza e rinuncia»; è l'organizzazione della rabbia – «Scendere in piazza a manifestare, prendersi le strade, radunarsi al di fuori dei pride capitalizzati» – che deve portare alla richiesta di un linguaggio nuovo da parte di tutte e tutti, a «generare forme espressive, estetiche e politiche differenti per immaginare e costruire un'alternativa» che rendano possibile il raccontarsi nel tempo verbale del presente – «Il mio genere non è solo storia futura, ma una bocca affamata di passato da lacerare, masticare e lentamente trasformare nelle viscere».

Conclusa la lettura il lettore è felice di aver letto un libro che impone domande importanti e sceglie di argomentare le ipotesi anziché il colto spiegarne come ci si aspetterebbe da un saggio qualsiasi; la biografia alla fine del libro è dettagliata e Sandra Cane avrebbe facilmente potuto fornire risposte dopo lo studio dei testi lungamente citati nella sua riflessione – sceglie invece di interrogarsi perché è il modo più difficile e pratico di rendere la discussione collettiva.

In questo contesto non basta più la gioia che possiamo trovare tra noi. Servono pratiche di cura e resistenze collettive, complicità e alleanze per sopravvivere in un tempo, sempre più violento, che ci incatena alla frustrazione e all'inevitabilità del disastro. Ai nostri occhi oggi «il futuro è uno spazio sempre già occupato» dal profitto, ma è anche terreno di lotta, che ci richiede di immaginare altre esistenze, altri mondi e altri linguaggi. Il nostro futuro è ai margini di una mappa colonizzata, in esilio dal tempo lineare e dal progresso, ma è qui per ricordarci che i nostri corpi non si abitueranno alla rovina.

Sandra Cane, *Trans. Una poetica del paradosso*, Nero

ALTRI PARERI

«Sandra Cane dice una verità antica: questo mondo non ha le parole per raccontarci. E allora sabotiamolo, rifacciamo tutto da capo.»

Fumettibrutti

«Sandra Cane aggiunge una nuova voce necessaria sulle nostre strane e selvagge vite di persone trans, mentre balliamo alla fine del mondo e proviamo a mettere le poche risorse a nostra disposizione nella lotta per una vita migliore per tutt*.»

McKenzie Wark



Cerco notizie sulla morte di Dennis su siti stranieri. Non vorrei un approfondimento culturale sulla sua cinematografia e la sua deprimente parabola di fallimento, ma sembra non ci sia molto altro per il momento. Un infarto, un'improbabile overdose? Si è tagliato le vene? Si è sparato un colpo? Era un fiero sostenitore della liberalizzazione delle armi. Qualcuno l'ha messo sotto mentre portava a pisciare il cane in tuta e berretto da baseball?

Quella era una delle ultime foto che avevo visto – la tuta felpata, le sneakers, il berretto da baseball sui capelli ingrigiti – quando ancora lo cercavo in rete, prima di smettere per sempre, fino a oggi. Non so perché a un certo punto debba spuntare una foto del genere per annichilire gli attori, benché il cane da lui non me lo aspettassi. Comunque è soprattutto la locandina di *Lark* ad apparire su motore di ricerca. L'originale che ho in cantina vale trecentosessanta dollari. Finalmente un'informazione.

Chiudo il computer e butto giù il vino acido. Non sento le lacrime, non sento la rabbia, non sento il sollievo. Un'impassibilità che sembra sedata, ottusa. Tutto quello che sono dipende da Dennis, è stato il mio alibi per dieci anni: non ho terminato la tesi, non arrivo all'orgasmo, faccio la cameriera in un posto di merda.

Avevo immaginato tanti epiloghi, ma non questo. Pensavo che ci saremmo rivisti – il giorno del perdono? Il giorno del giudizio?

Il tempo proiettato nel futuro quando si è giovani rende la vecchiaia un'astrazione. E i vecchi sono burberi, ma hanno la loro dolcezza. Mi scrivevo in testa versioni diverse della storia: ritrovarci

in un'età sbilenca, il mondo in fiamme, perduto, irriconoscibile, e noi due contro ogni buonsenso, contro la mia stessa identità. Due vecchi poco prima della fine. Be', lui più vecchio di me di sedici anni. La verità è che ho pensato a lui tutti i giorni ma non alla sua morte.

Durante il turno di lavoro come cameriera in un bar romano S. scopre per caso della morte di Dennis, regista e attore con cui la trentacinquenne ha avuto una relazione tredici anni prima; Veronica Raimo è brava a raccontare il personaggio femminile del suo *Non scrivere di me*: l'indicativo presente permette al lettore di essere accanto alla protagonista – chi legge guarda la reazione di S. e gli stacchi sulla pagina sono cambi di inquadratura – e l'imperfetto gli consente di raccogliere dettagli di una storia che procede comunque in linea retta nella narrazione di una protagonista il cui modo logico di stare al mondo è deliziosamente irrisolto – «Vicino c'è la busta con i vestiti che portavo l'ultima volta che l'ho visto: una maglia verde smeraldo e un paio di jeans scuri a zampa. Le mutande avrò avuto la decenza di buttarle. Ma non lo so, non lo ricordo. In cantina non ci sono» –; i due tempi verbali dividono e uniscono la storia: la voce narrante ha bisogno del passato per raccontare un episodio di violenza e del presente per spiegare la sua scelta consapevole di vivere parteggiando per una forma di inattività che non è mera attesa delle circostanze ma sopravvivenza a quelle.

Il primo incontro tra S. e Dennis è uno scambio di battute – lei allude ai libri, lui dichiara di odiarli, «Io presi quella dichiarazione come un atto di purezza. Che te ne frega dei libri se sei Cristo?» – e «Da lì a qualche settimana aver incontrato Dennis May, sapere in che albergo alloggiava, ricevere un sms da lui sarebbe diventata una ragione di vanto per qualsiasi ragazza di mia conoscenza». Raimo sceglie una scrittura che respinge il superfluo e che trova nel colloquiale pulito la giusta voce per raccontare: le frasi sono brevi – «Un pensiero semplicissimo: sono innamorata. Fin troppo semplice. Essere innamorata per la prima volta. Essere chiamata per la prima volta. La verità di quella scoperta. Essere innamorata in una lingua straniera. Mi veniva da piangere» – e le virgole servono ad allungare il ragionamento di S. – «Quattordici volte. Il quattordici è un numero per cui provo avversione, come per il sette e tutti i suoi multipli, ci leggo dentro un senso di sventura. Per questo speravo che ci sarebbe stata una quindicesima volta, anche se ovviamente avrei dovuto sperare che non ci fosse mai stata la quattordicesima» –; ogni cosa è raccontata con un particolare tipo di lucidità e ironia che giudica spietatamente e assolve la protagonista: la rottura con Gionata – «Sono sparita io, ho tracciato un confine netto, eravamo una coppia carina di universitari, e poi siamo diventato soltanto passato» –, le poesie scritte su commissione dei turisti – «sfornavo versi a comando per comprarmi un vestito e far colpo su Dennis. Mi è capitato però di scrivere poesie pure per un cane prossimo alla dipartita e per l'accensione di un mutuo, forse quelli sono stati i miei sonetti migliori» –, l'abbandono degli studi e il lavoro da cameriera – «Cosa può fregargliene se non ho mai finito la mia tesi sui maschi solitari del cinema americano? La verità è che non frega neppure a me, mi sento grata di essere cresciuta in un'epoca dove si può fallire in santa pace, senza l'onere di darsi un tono e fare finta del contrario» –, la fine della relazione con Lorenzo – «Non era il primo vaffanculo sincero della nostra storia, ma da allora cominciarono a intensificarsi. Non è nemmeno facile contestare la loro legittimità». A dividere in due parti la vita di S. è l'episodio di una violenza fisica che subisce da Dennis, e Raimo sceglie una narrazione che guarda alla protagonista non in quanto vittima ma come individuo che non riesce nel bisogno di raccontare quello che è successo –

Non so quanto sia durato, e non so nominare l'oggetto di quella durata. Tracciare un confine temporale, segnare l'inizio dell'esperienza aiuterebbe a definirla, eppure non so quanto sia passato dal

momento in cui sono entrata in quella stanza al momento in cui sono uscita. Non l'ho mai ricostruito in maniera esatta, benché conservi i movimenti, la dinamica. La porta è sempre stata vicina, la porta che non ho aperto. Ho smesso di parlare dopo aver pronunciato il suo nome, sono rimasta zitta per tutto quel tempo, brevissimo e infinito. Non ho nemmeno detto: "No". Singhiozzare vale come verbalizzazione?

– che diventa nel libro esigenza che può essere soddisfatta dalla protagonista solo scrivendone come unico atto di ribellione all'imperativo di Dennis «Cos'è che facevi tu? Scrivi poesie, no? Be', non scrivere di me» e tentativo di salvezza – «come fosse una novella incompiuta che avrei potuto editare all'infinito» –, nella formulazione di mail all'attore in cui mancano le parole giuste da indirizzargli – «Ero frustrata dalle mie parole. Ero frustrata dalle parole in generale. Mi sembrava che la scrittura fosse il contrario di quello in cui avevo sempre creduto», «Non odiavo sentirmi una vittima, odiavo non sapere cosa significasse esserlo» –, da ricevere – «Dentro di me non avrei smesso di aspettarle, ma avrei smesso di cercarle. Avevo amato un uomo e mi aveva violentato. Era questa la mia storia, e mi sarebbe bastata» – e che S. ritrova nel libro di una scrittrice in cui crede fermamente di riconoscere l'attore – «Gli occhi di Dennis in sei parole, il suo modo di camminare» –, in una pagina che riletta dopo la sua morte cambia senso – «Eppure c'è qualcosa di più irrisolto di quanto ricordassi in quelle righe, una rabbiosa nostalgia sotto lo sconforto. Mi era rimasta soltanto una sensazione di cupezza, oggi le parole mi colpiscono in modo diverso».

Nelle ultime pagine il lettore guarda S. incontrare Valia, l'autrice di quella pagina, che le conferma di aver conosciuto Dennis – «Potremmo aver condiviso le stesse lenzuola, ma non so dove si sia consumato il pompino, e non glielo chiedo» – e che ascolta la storia stringendole la mano; l'immagine finale consegnata al lettore da Raimo non è la solidarietà tra donne come si potrebbe sospettare – la conclusione conserva la stessa ironia che rende riconoscibile la scrittrice – ma è la ricerca attenta della lingua giusta per raccontare la storia scelta; quando scrittura e storia camminano insieme, quando la frase è nuda senza diventare povera, quando chi legge avverte la progettualità di scrittura che non è secondaria alla trama sa di aver letto un bel libro.

Qual è la lingua per raccontare la violenza? Vorrei che ci fosse una lingua neutra, priva di sfumature, una lingua dove non esistono eufemismi e metafore. Una lingua dove ogni parte del corpo ha un suo nome specifico, ogni azione non ne indica un'altra. Una lingua priva di trasformazione. Priva di interpretazione. Priva di ricompense. Una lingua fredda, persino inespressiva. Ed è questa la lingua che vorrei parlare a Valia.

Veronica Raimo, *Non scrivere di me*, Einaudi

ALTRI PARERI

«Spudorato, sorprendente, urticante, umanissimo, *Non scrivere di me* è uno dei romanzi più femministi degli ultimi anni.»

Teresa Ciabatti, «la Lettura»

«*Non scrivere di me* di Veronica Raimo si immerge, con spericolata ironia, nella sostanza tossica – scandalosa, immorale – presente in ogni legame di amore. [...] La lingua dell'autrice, tagliente ed estenuata, intacca

la superficie delle cose, appiccicandosi ai dettagli. Ricordandoci che la letteratura non è fatta solo di trame (come pensano i giallisti), piuttosto si manifesta come “scienza” delle relazioni invisibili di cui è fatta la realtà. Ma la qualità più originale di Veronica Raimo è il suo sguardo antropologico, la sua sensibilità per il gergo dell’epoca, il gusto della battuta, il mix di umorismo e sottigliezza»
Filippo La Porta, «Robinson»



Lungo quel corridoio sentii aprirsi una porticina per cani di grossa taglia, un’anta rugginosa per pozzi di campagna, davanti a me. Fu un suono silenzioso e neutrale, non di porta aperta di soppiatto. Una voce vecchia ma sana di splendore, viziata di una raucedine paurosa, mi disse: Sugnu Orazio Labbate, entra Orazio Labbate, hai calpestato tre volte la faccia, con la raggia giusta.

In *Chianafera* il protagonista – «con pochi vestiti, marginato e reietto alla vista, condito di una vistosa cicatrice all’occhio sinistro e un grappolo di capelli corvini cùrti» – bussa alla porta del manicomio Madonna della Catena, dimentico del suo nome e del motivo che lo ha portato fin lì – «Non avevo in mente l’immagine nera della mia dissoluzione, della ragione del mio giovane camminamento impazzato da Butera» – e vi si fa rinchiusere; il custode subito gli spiega «un cristiano in cerca di riparo in una catacomba. Vuoi dimenticarlo? Sarai sfocato per qualche tempo. Poi te ne andrai, senza nome» e l’ospite riconosce la voce di Angilino Stracquadanio, falegname di Riesi, in manicomio da dieci anni. La prima notte è abitata da incubi – «Ero adagiato, legato, come un indisciplinato stràmmu sanguinante ai polsi, a una barella illuminata da un incensiere mariano in latta – incollato alla rinfusa con un doppio adesivo marroncino –, vuoto dell’aroma, ma luminoso di un disciplinato fuoco fatuo» –, ma il protagonista è confortato dall’apparizione di una donna – «Il suo nome era, sicuro, Chiara Nightingale» – che gli comunica la sibillina missione «A Chianafera, a sud di Butera. Tu e io, in piazza Europa, per il bacio che ti aiuterà, per il sorriso obliquo di Medusa, prima dell’Altra, unica, che incontrerai. Ricorderemo insieme». Il lettore sospira già a pagina 25, infastidito dall’eccessivo sforzo di Orazio Labbate di far passare come letteraria e sofisticata una scrittura che invece è sempre impagliata e rigida e che ripete concetti ed episodi ritenendo il lettore non all’altezza dell’autore – la stessa convinzione è quella della casa editrice che, non paga delle anticipazioni fornite nella seconda di copertina, inserisce alla fine del libro un dettagliato riassunto di trama di questo «Romanzo di formazione» in cui «mito, videogame e memoria autobiografica si intrecciano in una visione onirica del legame familiare che immobilizza il tempo». Nonostante il già commesso peccato di autospoiler, occorre comunque una precisazione: il nome dell’autore, del protagonista e di un personaggio secondario di *Chianafera* coincidono – per evitare confusione e mutuando le parole del libro qui si dirà Labbate per indicare chi lo ha scritto, «io Orazio Labbate» per il personaggio principale e «l’altro Orazio Labbate» per quello secondario.

Il ritrovamento improvviso da parte di «io Orazio Labbate» di un «picciddu diario», «rivestito in pelle nera» – «Sulla copertina nessuna incisione, ma a tastarlo pareva tagliuzzato continuamente da chi tenta di aprirsi con insistenza le vene e non ci riesce e la carne diventa veicolo di oscure angosce e di cicatrici insidiose che ritorneranno» –, scatena le disgrazie: alla prima pagina «leggere squame di parole» riportano la dedica «A nostro figlio, che abbia in regalo, nell’anno che saprà, la sua bara. Con odio, mamma e papà»

e lo smemorato «io Orazio Labbate» sospetta di essere oggetto di poco premurose cure da parte dei suoi genitori: il libricino attesta il potere «di trasmettere i contrasti e gli annientamenti della mia vita con la loro, anno dopo anno, scritta dopo scritta, di contagiare con pernicioso degrado la mente fino a restituire l'annichilazione e l'annientamento, a cominciare dalle cose farfanti, cioè di quando si accoglie bugiardi il nascituro e si scrive di esso frenetici preda di contentezze incostanti». Non pago dello sfoggio di quella che ritiene gotica sicula scrittura, Labbate aggiunge storie di ricordi sulla sua infanzia e il margine bianco delle pagine si allarga compattando quello delle righe stampate – il lettore ipotizza sia una scelta legata all'asfissia della cantina e del «bucu grosso» in cui «io Orazio Labbate» ha paura di entrare e di cui Labbate racconta –; chiuso in cantina dalla famiglia, il tempo è scandito solo dai «tre rintocchi» che il padre «esercitava nel cuore marcio della notte» per consegnargli attraverso la fessura della porta «tre olive bianche come ossa, tre pomodori secchi e una minuscola bara intagliata ognuna di colorazione diversa. Sulla piccidda cassa era intagliato un numero. Ne avevo collezionate già sei» e il colpo di scena è l'imbattersi in un amuleto, «Un segnacolo grossolano», «una tabella di latta rettangolare, un'indicazione, forse, che raffigurava una carbonizzata Medusa doppia». Anche il lettore più disattento a questo punto sa che il numero tre e il doppio sono fondamentali in questa storia ma, per non scontentare l'autore, deve fingere stupore davanti all'improvvisa comparsa della defunta e cattiva nonna Antonietta che cuoce per il nipote «un ovetto nero» in una macabra casa alle cui pareti penzolano «tre piccoli quadri» raffiguranti un uovo sodo su sfondo bianco, una frittata grigiastra e «una minuscola corda da impiccato che pareva stritta male da mani di muratura alla cui base una chiave da cantina sorvegliava la corda» –; la merenda è impedita dalla buona nonna Maria che impera «Non soccombere, l'ovetto battilo sul primo ferro», gli ricorda la necessità di trovare una chiave e l'aiuto delle «bare piccole».

La lettura prosegue tra su e giù dal «sopramondo», la chiave che si materializza una volta rotto l'uovo, un quadro che «si divaricò», il coraggio che permette passeggiate nel buco, l'ennesima ripetizione della difficoltà di vedere – il lettore qui supplica Labbate di non ribadire più la storia della cecità, ripetuta tantissime volte nelle pagine lette –, una candela la cui cera sciolta crea il volto di Medusa e che, calpestata tre volte, permette l'incontro tra «io Orazio Labbate» e «l'altro Orazio Labbate».

Io Orazio Labbate conoscevo l'altro Orazio Labbate. Ero arrivato a lui con Medusa tra le mie mani, ovverosia con la paura fatta di cera che lui, invece, invocava e aveva per medioevi disegnato. Io Orazio Labbate, altresì, mantenevo il controllo del diario, lo possedevo, c'ero entrato, ma non potevo scontrarmi fino a sovvertirlo, perché non si può cadere, con il corpo pesante della scrittura, nel mondo mostruoso del passato, quello invocante le bare, la mia morte.

«L'altro Orazio Labbate» gli affida un compito – «Pigghia lo specchietto giustu, io non lo trovo, sono invecchiato, poi fai specchiare mamma e papà, poi tagghia loro la testa. A casa nostra» – e non è qui utile rivelare se la missione avrà successo oppure no; è sufficiente dire che gli episodi che separano chi legge dall'ultima pagina sono ancora purtroppo tanti – Chiara Nightindale che diventa la compagna di scuola Chiara de Stefano il cui ricordo «stimolava» «responsi attraverso quell'esercito di spettri a gas ch'erano i picciddi movimenti degli occhi», «la sera stellata di Halloween, a Butera, presso il vastaso Liceo Classico Omero» e la maschera del killer di *Scream* che indossata permette di «percepire il mio spirito», l'incontro con i genitori e la finta morte di «io Orazio Labbate» – e che il lettore sospirerà molte volte prima di concludere la lettura, e non perché gli si chieda di «accogliere uno stile che non è certo semplice né scorrevole: un italiano

punteggiato di vocaboli dialettali e rari, con un gioco di incisi frequenti, una costruzione della frase che richiama il parlato meridionale, immagini non immediate ma più decise e meno barocche d'un tempo» e non vi riesca perché, poverello, è troppo ignorante per comprendere cotanta bravura ma per la stanchezza derivante dall'aver letto poco più di cento pagine di una scrittura che è certa di possedere stile e armonia e invece è solo fastidiosamente meccanica e che si guarda nello specchio dell'autocompiacimento perché più comodo della ricerca della frase – il lettore chiude *Chianafera*, lo archivia tra i casi di «Vedo la barba ma non vedo il filosofo» e, «preso da ribellamento», apre *Nottetempo, casa per casa* di Vincenzo Consolo.

Orazio Labbate, *Chianafera*, Nn Editore

ALTRI PARERI

«[...] per godersi le pagine dell'autore bisogna accogliere uno stile che non è certo semplice né scorrevole: un italiano punteggiato di vocaboli dialettali e rari, con un gioco di incisi frequenti, una costruzione della frase che richiama il parlato meridionale, immagini non immediate ma più decise e meno barocche d'un tempo. Si potranno apprezzare o meno, ma non si può negare l'ambizione e la coerenza con cui costruiscono un mondo affascinante da cui, una volta entrati, è difficile uscire senza rimanere ben macerati da questa "letteratura delle macerie" a riveder "stidde distanti".»

Alessandro Beretta, «la Lettura»

«Tra visioni gotiche e palpiti sentimentali, Labbate firma un racconto iniziatico incandescente.»
«il venerdì»

Giusto qualche parola

a cura della redazione



«Olivia e io litigavamo come se il mondo intero esistesse soltanto per alimentare la nostra rivalità. [...] Litigavamo fisicamente, tirandoci i capelli, dandoci pugni e calci. Peggio ancora erano gli insulti che mi riservava e che persino adesso continuano a far male. Diceva che ero una perdente, uno zero, il primo aborto vivente. Diceva che ero una leccapiiedi, la cocca della maestra e una leccaculo. Ero noiosa, melensa, mediocre. Sapeva che a scuola prendevo sempre il massimo dei voti, ma non era a quello che si riferiva. Secondo Ollie non avevo né carisma né stile.»

È Amy a parlare, la seconda delle sorelle Shred. La timida, l'emarginata, «la pedina silenziosa e apparentemente invisibile», «Miss purezza», l'opposto dell'irrequieta, emancipata e bellissima Ollie. Ma non sono solo i loro litigi a guastare la serenità della famiglia: Ollie a poco a poco diventa intollerante a tutto e fugge di casa innumerevoli volte – «a ogni sparizione, i miei genitori ricalibravano l'idea di cosa rientrava nella normalità, un concetto sempre più instabile» –, si dà ai furti, viene ricoverata e abbandonata a «cocktail di medicinali», ritorna e inganna di nuovo i suoi, fa sesso per soldi, entra in una comune e via scorrendo, mentre gli Shred rimangono inerti, per anni, incapaci di trovare un modo appropriato per aiutarla o anche solo per arginarla perché «quello che tutti noi sapevamo, ma non potevamo assolutamente ammettere, era che avevamo paura di lei».

Ma mentre Ollie si perde, come vive Amy? Non esiste una sorella senza l'altra.

In *Sorelle d'ombra* non c'è nulla che non si sia già letto o visto, ma Betsy Lerner colpisce per la sincerità con cui ci consegna a una famiglia che per preservarsi dal dolore sceglie la via della «negazione collettiva»: «[...] terrificante era la rapidità con cui riprendevamo la nostra solita vita, tornando ai rispettivi ruoli. La mamma alle partite di bridge e tennis, papà al lavoro e a golf, anche se adesso restava fuori casa molto più di prima. Lei si lamentava delle sue assenze,

ma erano proteste ipocrite: ognuno di noi aveva trovato il suo posto, chiuso nel suo guscio. In un primo tempo avevo faticato a capire come era possibile che la cosa funzionasse. Non avremmo mai più parlato di Ollie? Qualche volta speravo, tra i sensi di colpa, che morisse; la nostra sofferenza avrebbe avuto una conclusione».

—Betsy Lerner, *Sorelle d'ombra*, Astoria, traduzione di Chiara Libero

«Caro Antonio sei l'unico / pezzo di me che va da solo.»

Ferrari ha lasciato – «con uno scherzo da prete» – a Moresco il compito di analizzare il suo lascito letterario – centotré cartelle, non cartelle editoriali, no, no, proprio faldoni con «migliaia e migliaia di pagine mischiate nella più totale promiscuità, e disordine di tempi e di forme», «infinite riproposizioni e riscritture [...], riposizionamenti continui e variazioni degli stessi versi» – e di pubblicare quello che meritava di essere pubblicato.

Ferrari «il poeta misconosciuto e centrale», dice subito Moresco, come a mettere questa pietra angolare alle fondamenta del suo lavoro. Ferrari poeta, critico («indignazioni politiche»), artista di fotomontaggi, stratificatore infaticabile, sottrattore altrettanto infaticabile. Mentre leggiamo questa costruzione di Moresco, ripartita in zone (come non pensare a Saer), per forza di cosa arbitraria ed emotiva, sentiamo di nuovo il sangue di *Macello*: «Il punto tragico / sono le rivolte logiche / di manzi gloriosi / che non piangono / che non arretrano nel dramma» o «Queste due righe di scarti / che hanno fatto carne»; percepiamo i ragionamenti sanguinanti sulla scrittura: «La mia poesia parte dalla pesantezza e dalla consapevolezza che tutto comunque resta pesante»; «La poesia è la catastrofe che permette di biforcare la prospettiva della verità». Nella Zona vita il passo si fa aforistico: «lo sfintere della storia è poco elastico, non sogniamoci il contrario»; nella Zona oscena tutto sa di accoppiamenti: «Succhiati due albanesi / inculato dal rumeno / una sega all'algerino / tensione, teste calde, pompini ai sudamericani / così tanti angeli in tiro»; «Cosa significa l'adolescenza / se non scolarsi / la sborra degli insetti».

C'è perfino il testamento, che Moresco ha esaudito, proverbialmente. «Le mie ceneri saranno disperse in un bosco (evitare l'acqua), se qualcuno vorrà spargerne un poco sotto il muro dei Comunardi, nel cimitero di Parigi, d'accordo, altrimenti niente».

—Ivano Ferrari, *Transitori e risorti*, a cura di Antonio Moresco, Crocetti