

retabloid

giugno 2026

Il racconto · Juliana Adelman · *Il lago*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
giugno 2026
«Vorrei proprio sapere perché siamo al mondo!»
Frank Wedekind

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

Il lago di Juliana Adelman è stato pubblicato
su «The Stinging Fly» il 2 luglio 2025 con il titolo
The Lake.

L'illustrazione del racconto è di Matilde Bruni.
Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Il racconto

Juliana Adelman, *Il lago* 5

Gli articoli

- # *David Foster Wallace, il segreto e lo straziante*
Vanni Santoni, «Limina», 3 giugno 2026 11
- # *Marjane Satrapi, la ragazza punk che ha inventato un'altra resistenza*
Cristina Piccino, «il manifesto», 5 giugno 2026 15
- # *Samuel Beckett, vaniloquio nella vana attesa di un senso*
Ivan Tassi, «Alias», 6 giugno 2026 17
- # *La mia vita di traduttore*
Mauro Querci, allonsanfan.it, 9 giugno 2026 19
- # *Addio al talento di Mr Hockney*
Dario Pappalardo, «la Repubblica», 13 giugno 2026 22
- # *Ingeborg Bachmann-Max Frisch, la paura ci rende crudeli*
Marco Rispoli, «Alias», 14 giugno 2026 24
- # *Ingeborg Bachmann, la prosa si sfalda lungo le venature di un cuore ucciso*
Massimiliano De Villa, «Alias», 14 giugno 2026 26
- # *«Io e la malattia siamo una squadra.»*
Christian Raimo, «Style», 15 giugno 2026 28
- # *Addio Ginzburg, la microstoria come virtù civile*
Antonio Gnoli, «la Repubblica», 18 giugno 2026 30
- # *Un raddomante, ha ridato una voce ai dimenticati*
Roberto Colajanni, «Corriere della Sera», 18 giugno 2026 32

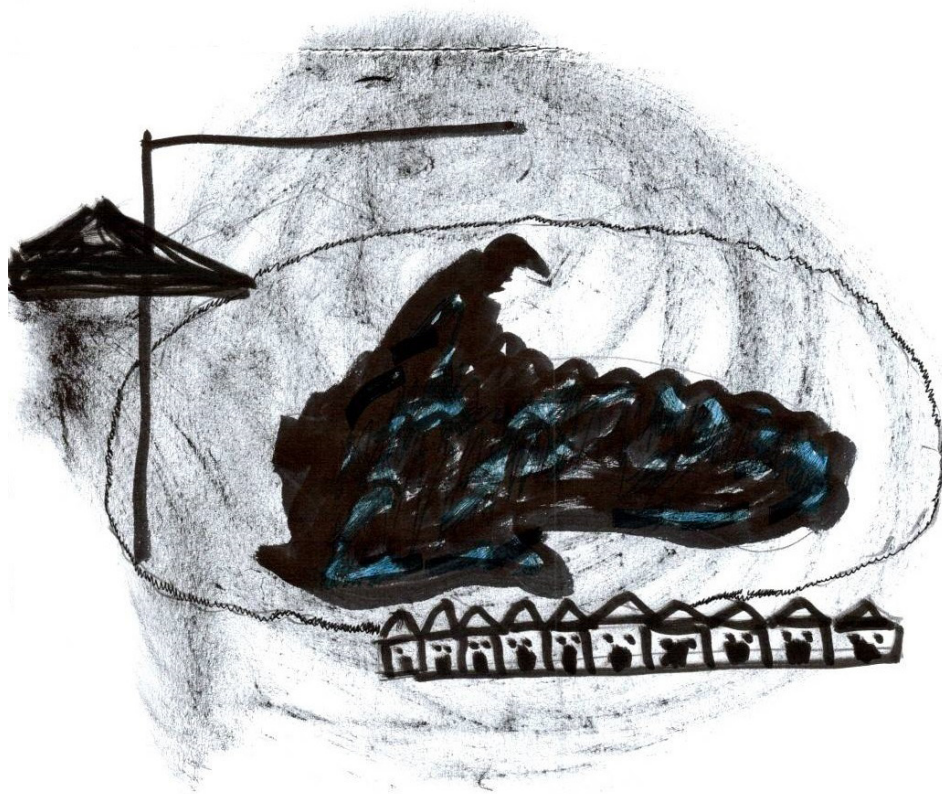
<i># Il signor Feltrinelli e una certa idea di editoria militante</i>	
Simonetta Fiori, «la Repubblica», 19 giugno 2026	34
<i># Constance Fenimore Woolson e Vernon Lee, scrittrici diverse a Firenze</i>	
Margherita Ghilardi, «Alias», 21 giugno 2026	36
<i># Resistere non serve. Ma io resisto</i>	
Nicola Mirenzi, «il venerdì», 26 giugno 2026	39
<i># Cercasi lieto fine disperatamente. Il fenomeno romance</i>	
Olga Campofreda, «d», 27 giugno 2026	42
<i># Il fattore H</i>	
Silvia Schirinzi, «d», 27 giugno 2026	43
Lo sfuggito	
<i># Contro la fiction</i>	
Andrea Cortellessa, «Finzioni», maggio 2026	45
Esordiaro/confermario	
a cura di Lavinia Bleve	49
Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	56
Dedicamenta e disgraziamenti	58

Juliana Adelman

Il lago

traduzione di Elvira Grassi

illustrazione di Matilde Bruni



Sulla strada verso ovest c'è uno spiazzo che ospita il parcheggio di un lago. I cartelli annunciano un belvedere con piccoli triangoli che stanno lì a indicare che c'è qualcosa da ammirare. La gente si ferma al parcheggio e si siede sull'erba a bere tè dai thermos. Ci andavamo anche noi quando i miei figli erano più piccoli.

Il giorno del primo incidente, ricordo, non era particolarmente caldo né assolato. Eravamo in quel parcheggio a fare una grigliata per i diciott'anni di mio figlio. Mio cognato aveva portato un paio di quei barbecue usa e getta; avevamo bollito le salsicce e il pollo a casa per scongiurare il rischio di un'intossicazione. I cugini stavano seduti su una coperta a bere birra. Mio marito se ne era già scolate parecchie e biassicava in un modo che associavo a sua madre. Mio cognato non faceva che mettere carne sulla griglia scacciando le mosche con le pinze. Era sera inoltrata e non eravamo ancora scesi al lago. Mi scaldava il cuore vedere i cugini chiacchierare tra loro e pensavo a quanto fossero fortunati. Io non avevo cugini della mia età e comunque quelli che avevo erano cresciuti in maniera completamente diversa da me. Mia zia e mia madre su molti aspetti erano agli antipodi.

Dall'area picnic la collina scende ripida fino all'acqua, dove si apre una spiaggetta. A sinistra della riva ci sono ampie sporgenze di cemento su cui la gente d'estate stende gli asciugamani. Il cemento si scalda e ci si sta volentieri, benché siano sempre disseminate di roba abbandonata: calzini e teli logori e occhialini con una lente rotta.

Dalle sporgenze si vede la piattaforma per i tuffi. Per lanciarsi da lì bisogna attraversare la spiaggia e percorrere un pontile di legno. Poi si sale per una scaletta di metallo che corre lungo il lato di un pilastro di cemento; il trampolino sporge dal lato opposto. In cima c'è spazio solo per poche persone. Sembra una postazione per bagnini, ma in quel lago i bagnini non ci sono mai stati.

Ricordo ancora le urla di chi si tuffava mentre raccoglievo piatti di carta unti e sacchetti di patatine vuoti. L'acqua del lago rimane fredda tutto l'anno, più fredda di quella del mare, per cui l'impatto è uno shock perfino in piena ondata di caldo. La gente strilla quando precipita e grida appena riemerge. Mia cognata cercava di convincere i ragazzi a scendere e a tuffarsi nel lago mentre io spalavo spazzatura nei sacchi neri.

Le urla sembravano farsi sempre più forti. Poi un uomo è venuto di corsa su per la collina gridando qualcosa a proposito di un bambino scomparso. Credo che le prime parole siano state «un ragazzino è caduto nel lago e non riusciamo a trovarlo». Ho capito subito che non era caduto. Si era tuffato nel lago, dalla piattaforma. Mia cognata ha gettato acqua sul barbecue e abbiamo seguito l'uomo giù per il pendio.

Mia figlia non c'era quel giorno perché aveva deciso di andare a Dublino col ragazzo. Prima di partire aveva detto a mio marito che non sarebbe tornata prima di qualche giorno. Ricordo di aver pensato che ci sarebbe rimasta male per essersi persa tutta quella eccitazione. Poi ricordo di aver pensato che tanto non avrei nemmeno avuto il piacere di raccontarglielo visto che non mi rivolgeva la parola. Ad ogni modo, lei era a Dublino, mio figlio era accanto a me e mio marito probabilmente si trovava nel bagno chimico. Eravamo tutti sani e salvi. Ho provato una leggera eccitazione, tipica di quando sei a un passo dal pericolo ma sai che, in fondo, non ti succederà niente.

Alle sporgenze di cemento, quando siamo arrivati, c'era un gran caos. Era come se la gente pensasse che il ragazzino scomparso potesse sbucare all'improvviso da sotto un asciugamano o da un mucchio di vestiti gettati alla rinfusa nella fretta di darsi da fare. Alcuni camminavano avanti e indietro sulla spiaggia gridando il suo nome. Altri si accalcavano sulla piattaforma per i tuffi e, con le mani a visiera sugli occhi, scrutavano l'acqua in cerca di un segno. C'era chi urlava

al cellulare la notizia dell'incidente e io mi immaginavo un operatore del pronto intervento indaffarato a gestire cinque o sei telefonate tutte insieme.

Di lì a poco ho sentito le sirene avvicinarsi e poi la polizia e forse il personale dell'ambulanza sono apparsi sulla spiaggia con i giubbotti ad alta visibilità e gli walkie-talkie. Ci hanno riuniti in un unico gruppo e abbiamo battuto la riva, fino al limitare del bosco, sulle tracce del ragazzino. Ogni pietra sembrava la sommità di una testa; ogni ombra sull'acqua suggeriva un corpo sommerso. All'inizio anche i genitori del ragazzino hanno partecipato alle ricerche ma hanno abbandonato il gruppo quasi subito. Sono andati sul pontile e si sono seduti lì a fissare il vuoto. La donna, ricordo, piangeva in silenzio. Il marito (ho dedotto che fosse il marito) le stava accanto con il braccio attorno alle sue spalle. Aveva le gambe così lunghe che gli penzolavano nell'acqua. Faceva uno strano effetto che stesse toccando la stessa acqua che aveva inghiottito suo figlio.

Non hanno trovato nessuno. Si sono procurati una barca e il giorno dopo hanno scandagliato il fondale. Si sono spinti sempre più a fondo ma invano. Qualche giorno dopo hanno sospeso le ricerche. Hanno affisso avvisi nel parcheggio, chiuso la piattaforma per i tuffi con delle catene e hanno piazzato cartelli con la scritta **PERICOLO ACQUE PROFONDE** sulla spiaggia.

La gente ha formulato le teorie più disparate. Che un fiume sotterraneo avesse trascinato via il ragazzino. O che la squadra di soccorso fosse incompetente. Una delle ipotesi più fantasiose voleva che qualcuno avesse liberato nel lago dei piranha da acquario capaci di sbranare un corpo in trenta secondi netti. I complottisti del mostro di Loch Ness sono andati a nozze. Le solite sciocchezze che dice la gente quando non c'è una buona spiegazione per qualcosa.

*

Mi è tornata in mente una storia che mi raccontava mia madre, una specie di leggenda popolare su una strega che aveva creato quel lago. La strega era arrivata in paese travestita da vecchia e vagava mendicando un giaciglio dove passare la notte. Aveva bussato a ogni porta ma nessuno le aveva aperto. La gente fingeva di non essere in casa. Mia madre non faceva che descrivermi questa strega con gli orribili capelli aggrovigliati e le unghie simili ad artigli gialli e la bocca piena di denti aguzzi e spezzati. Mia madre non era il tipo da censurare le fiabe. Alla fine qualcuno l'aveva fatta entrare perché la strega prometteva una generosa ricompensa. L'indomani mattina quella casa era l'unica superstite di tutto il paese. Nottetempo la strega aveva fatto sorgere un lago dal nulla e tutte le altre case erano rimaste sommerse dalle sue acque.

Dopo l'incidente il consiglio comunale ha cercato di tenere la gente lontano dalla piattaforma. Se la cosa avesse funzionato, forse se ne sarebbero dimenticati tutti, tranne i poveri genitori del ragazzino, naturalmente, che non avrebbero pensato a nient'altro per il resto dei loro giorni. E invece la settimana successiva un altro ragazzino, più o meno della stessa età del primo, si è tuffato. È scomparso anche lui. Hanno fatto le solite ricerche ma prima ancora che la perlustrazione dei fondali entrasse nel vivo si è tuffata una ragazzina. E poi un bambino, e un altro ancora. A quanto pare, ogni notte un ragazzino riusciva a salire sulla piattaforma e a lanciarsi. Al che il consiglio comunale ha mandato le ruspe a smantellare il pontile, e gruppi di genitori hanno cominciato a pretendere l'abbattimento della piattaforma. Le sporgenze di cemento sono

state convertite in luoghi della memoria, ricoperte di fiori di plastica o fiori veri appassiti avvolti nel cellophane e fotografie plastificate di giovani tutti sorridenti che strizzavano gli occhi contro il sole. Ho sentito l'impulso di tornare lì più e più volte, come se avessi un'intuizione che agli altri sfuggiva. Come se fossi sul punto di trovare una traccia di quei ragazzini. Ma le foto sbiadivano quasi alla stessa velocità dei fiori, fino a quando è diventato impossibile distinguere se ritraessero maschi o femmine, e se fossero in sella a una bicicletta o in piedi accanto al proprio cane.

La gente ha ipotizzato che si trattasse di un patto suicida. Il paese era tappezzato di cartelli dei servizi di salute mentale e dei numeri di supporto psicologico, oltre che di poster che chiedevano di radere al suolo l'area picnic e il parcheggio. I preti ne parlavano alla messa domenicale: la vita, ci ricordavano, non ci appartiene e non possiamo disporne a piacimento.

Non riesco a dormire. Non facevo che immaginare i miei figli che si lanciavano dal trampolino. Ogni notte mi alzavo cinque o sei volte per controllare che mio figlio fosse a letto, e se non c'era gli mandavo messaggi e aspettavo, con gli occhi fissi sul cellulare, una risposta. Mia figlia ormai si era trasferita a Dublino e ignorava i miei messaggi, nonostante la tempesta. Monitoravo il suo profilo Instagram con la stessa ansia con cui le controllavo il respiro quando era nella culla.

*

Poi hanno cominciato a circolare i video. Erano stati girati proprio dai ragazzi che si tuffavano ma la cosa inquietante è che venivano caricati sempre dopo la loro scomparsa. Si lanciavano dalla piattaforma una certa notte poi, tre giorni dopo, ecco che appariva un video. Anche gli esperti, gente in grado di risalire alla data effettiva della realizzazione del video e al luogo esatto, dicevano che i filmati erano autentici. Non erano stati manipolati in alcun modo rilevabile. Nelle riprese i ragazzi giocavano sulla riva del lago. Chiedevano agli amici di filmarli mentre saltavano: lì si vedeva cadere nell'aria, urlare di gioia e poi riemergere dall'acqua, ansimanti, tra le ovazioni degli amici. Il sole splendeva e sembravano tutti divertirsi un mondo. Nei video il posto era riconoscibile, era proprio il lago, solo che qualcosa non tornava: il pontile di legno era ancora lì ma c'era qualcosa di sbagliato nella superficie dell'acqua, qualcosa che non saprei descrivere. Non c'era una spiegazione per quei video. I genitori dei ragazzini scomparsi giuravano che i loro figli non erano amici delle altre persone inquadrate, che loro non le avevano mai viste prima, che non ricordavano un solo giorno di quell'estate che fosse stato così assolato.

Le congetture proseguivano nella sezione commenti sotto i video. La gente proponeva le idee più strampalate: che i ragazzi non fossero realmente annegati, che nel lago ci fosse un portale e che per entrarci bastasse tuffarsi. Io non riesco a togliermi dalla testa il vecchio paese sommerso dalla strega, rimasto lì sotto il lago per secoli. Ci sono alcune vecchie case nei pressi del lago e io mi immaginavo lei che bussava alla porta e che veniva lasciata entrare. E proprio in una di quelle case ho pensato di riconoscere il posto in cui era stata accolta.

Il lago avrebbe dovuto essere un cimitero di corpi, eppure scintillava sotto il sole quando lo costeggiavi dalla strada. Non ero l'unica a conoscere la storia della strega. Qualcuno diceva che i bambini erano andati nel vecchio paese sotto il lago: un posto migliore, dove la gente si godeva il riflesso felice di una vita che in superficie era grigia e senza sole. Perfino gli adulti hanno cominciato a credere di aver frainteso la loro stessa esistenza, che in realtà non si trovassero

sulla superficie della terra ma, a tutti gli effetti, sottoterra, e che l'unico modo per fuggire fosse tuffarsi nel lago. La piattaforma, dicevano, era necessaria a prendere lo slancio sufficiente per rompere la barriera e passare dall'altra parte.

Anche gli adulti hanno iniziato a lanciarsi. Prima i genitori in cerca dei figli perduti, poi altri bambini o i fratelli o i loro stessi genitori. Erano sempre di più, ogni giorno che passava. Il consiglio comunale ha reagito sbarrando il bordo della strada e i boschi con recinzioni metalliche. Hanno fatto a pezzi le sporgenze di cemento. Ma la piattaforma è rimasta, in attesa che sulla spiaggia venisse montata una gru da demolizione. E finché è rimasta lì, la gente continuava a tuffarsi.

*

Una notte ci sono andata anch'io sulla piattaforma. Mentre guidavo mi ripetevo che era solo curiosità. Immaginavo di raccontarlo a mia figlia, se mai avesse chiamato. Magari c'era qualcosa che agli altri era sfuggito, qualche spiegazione. Il cielo era così limpido quella notte che la mezzaluna rischiarava tutto il lago. Ho parcheggiato sul ciglio della strada e mi sono avventurata giù per la collina, tra gli alberi.

Sono rimasta sorpresa da quanto l'acqua fosse bassa, dal fatto che potessi raggiungere la piattaforma camminando sul fondale. Sono arrivata al pilastro e sono riuscita ad arrampicarmi usando le catene avvolte intorno. Una volta sopra ho guardato giù nell'acqua e ho pensato a cosa avrebbe detto mio marito a mia figlia se mi fossi tuffata. Mi piaceva l'idea di scomparire, l'acqua scura che mi inghiottiva in quel freddo silenzio. Immaginavo lo sprofondare come un dolce scivolare via della coscienza, come sfilare una tovaglia da un tavolo. Sono rimasta lì a guardare la luce della luna sulla superficie del lago, sperando in un segno. Magari un volto familiare nell'acqua o il richiamo di chi si era lanciato.

Juliana Adelman è originaria di Concord, Massachusetts, ma vive a Dublino con la sua famiglia. È docente di storia presso la Dublin City University. Ha esordito in narrativa con *The Grateful Water* (New Island Books, 2024). Ha pubblicato due saggi, *Civilised by Beasts* (Manchester University Press, 2020) e *Communities of Science in Nineteenth-Century Ireland* (University of Pittsburgh Press, 2009), e contributi su «The Dublin Review» e «The Stinging Fly».

Elvira Grassi fa parte di Oblique Studio. Traduce preferibilmente narrativa irlandese.

Vanni Santoni

David Foster Wallace, il segreto e lo straziante

«Limina», 3 giugno 2026

Alcune considerazioni su *Infinite Jest* in occasione dell'uscita dell'edizione celebrativa di Einaudi Stile Libero per il trentennale

Qualche giorno fa, su una piattaforma per appassionati di libri, sono incappato nella recensione del romanzo di un collega, romanzo certo non facile e certo non breve (ma neanche troppo difficile né troppo lungo), da parte di un utente – gran «scaffalatore» di gialli ultracommerciali – che lo definiva «incomprensibile» e gli affibbiava di conseguenza una stellina. Ora, si sa che la recensione negativa di opere rilevanti da parte di obnubilati è un piccolo genere comico a sé, che da quando esistono Goodreads, Anobii e gli store on line lo stesso trattamento è stato riservato a qualunque scrittore, anche ai più grandi, e che pertanto non si dovrebbe far caso a simili recensioni, se non per il loro portato, appunto, comico; pure, ho sofferto per il mio collega, dato che, come tutti gli scrittori e tutte le scrittrici, so quanto sia sgradevole ricevere una recensione del genere¹, e mi è venuto in mente David Foster Wallace, dato che qualche mese prima avevo letto una recensione da una stella del suo capolavoro *Infinite Jest*, sempre su Goodreads. Se fosse vissuto e avesse lavorato un po' più tardi, quante recensioni da una stella avrebbe ricevuto un libro lungo e difficile come il suo *Infinite Jest*? Quante ne avrebbe dovute vedere, da sotto la sua bandana, Dfw? Ci avrebbe sofferto? Oppure se ne sarebbe sbattuto, troppo impegnato a soffrire per proprio conto? In realtà, questo numero possiamo

saperlo, nonostante il dato sia ovviamente ribassato dal sopravvenuto status di classico – con conseguente aura di rispetto – del romanzo: su Goodreads, *Infinite Jest* ha ben 4207 recensioni da una stella; su Amazon 408; su Anobii solo 53 (era forse un ecosistema letterario più sano di altri? Peccato si sia estinto); sull'Amazon italiano 18, che però riguardano per lo più la nuova edizione del trentennale, accusata di avere la copertina sottile, un cofanetto che si rovina subito e in generale di non soddisfare i requisiti di un'edizione celebrativa.

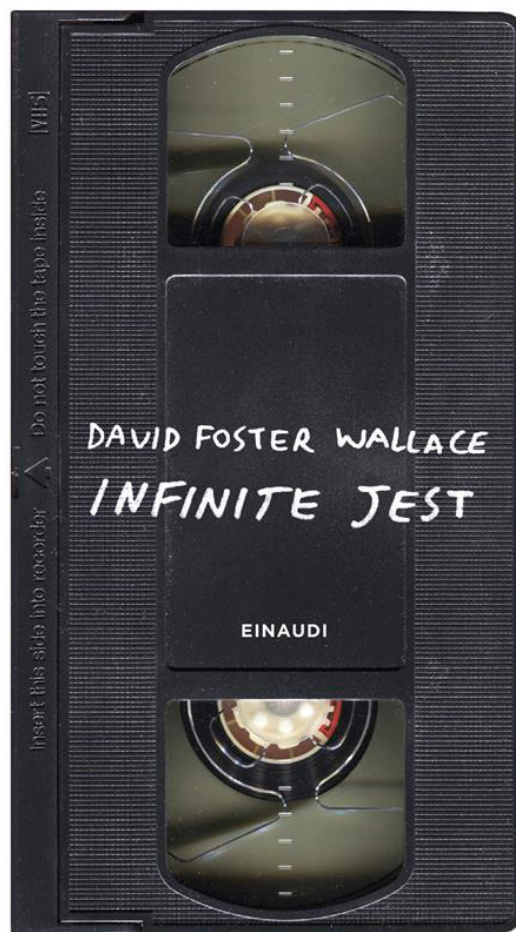
Già, perché in effetti è il trentennale di *Infinite Jest*... A ben guardare, l'edizione celebrativa, che ha sul cofanetto l'immagine di un vhs, conferma l'altra caratteristica precipua di questo romanzo, il venir spesso comprato ma non letto, poiché, se lo si fosse letto prima di provare a disegnarne una copertina, si saprebbe che *Infinite Jest*, all'interno del romanzo, è sì un film (di John O. Incandenza, il padre del protagonista di una delle tre linee narrative principali Hal Incandenza, e dei suoi fratelli Mario e Orin, che pure hanno ruoli di rilievo) ma non è mai esistito in vhs, dato che al momento della sua uscita, nel mondo leggermente spostato nel futuro di *Infinite Jest*, lo home video non usa più quel supporto e i film esistono su cartucce simili a quelle del Super Nintendo².

Forse ci si potrebbe fermare qui, elevando questo aneddoto a parabola, invitando per il resto chi sta leggendo questo articolo a leggere *anche* il romanzo di Dfw. Fatelo, almeno voi! Ma andiamo avanti: un altro autore che oggi avrebbe ricevuto moltissime recensioni da una stella per manifesta incomprendibilità³, che viene spesso citato⁴ e molto meno spesso letto, e che è essenziale per capire da dove venga *Infinite Jest* (e pure quali scopi abbia) è **William Gaddis** – soprannome «**Mr Difficult**». In genere, quando si parla di *Infinite Jest*, viene fuori il nome di Thomas Pynchon (2671 recensioni da una stella su Goodreads per il suo capolavoro *L'arcobaleno della gravità*), forse perché al momento dell'uscita di *Infinite Jest* in Italia il suo nome era ancora noto e i suoi libri relativamente letti, mentre quelli di Gaddis, sia pur egregiamente tradotti⁵ (cosa che non si può dire sempre di quelli di Pynchon, ma sia chiaro che se un libro difficile ha una traduzione insufficiente è sempre e solo perché i traduttori sono pagati troppo poco, specie quando si tratta di opere del genere), erano ormai scomparsi dalla coscienza dei lettori di casa nostra⁶.

Prima però di arrivare alla connessione Gaddis-Wallace è impossibile non ricordare che, in effetti, Gaddis le recensioni a una stella le ebbe, e non da anonimi obnubilati su Goodreads, ma dai critici letterari, sui giornali, almeno al suo esordio. Tanto pesto ne uscì *Le perizie* che Gaddis si inventò – o almeno così pensano alcuni: l'identità del personaggio è tuttora dibattuta – un personaggio immaginario, il critico Jack Green, tutto preso a difendere la sua poetica... Ma oggi sui giornali non si stronca più nessuno⁷ e quindi il problema non si porrebbe... Ma stiamo divagando – come è del resto normale in un pezzo su *Infinite Jest*, che è, di fatto, un libro sulla divagazione (oltre che sull'intrattenimento), un libro di comparse e sulle comparse e sui pensieri di sfondo, sottofondo & contorno –, quindi torniamo al rapporto tra Gaddis e Wallace.

Mi era capitato di ricordarlo in una conversazione apparsa su «Telegraph Avenue», da cui riprendo ora

alcuni concetti: quando ci fu da inquadrare *Infinite Jest* in quattro parole, «The Atlantic» scrisse «*think Pynchon, think Gaddis*», e in effetti leggendo Gaddis il lettore italiano vi troverà la parte più rilevante del dna di Wallace – sì, più di quella che viene dal pur presente Pynchon, e nonostante l'allievo superi il maestro in cura, oltre che in prosa⁸. Forse anche per questo Wallace ci sorprese tanto: mancava, almeno alla maggior parte dei lettori italiani, un ramo fondamentale dell'albero genealogico. Fa venire in mente un po' quello che è accaduto con la tardiva traduzione del *Lanark* di Alasdair Gray: d'un tratto i lettori nostrani hanno dovuto rivedere tutto ciò che credevano di sapere sul sistema di influenze che ci ha portati al new weird⁹... Quando Dfw atterrò





da noi come romanziere, lo fece in un contesto per lo più d'ignoranza rispetto a Gaddis: per questo ci fu quell'effetto di novità squassante. Ciò detto, non basta Gaddis a spiegare l'eccezionalità di Wallace: certo, *Le perizie* e *JR* sono capolavori (e si potrebbe persino tracciare un doppio parallelo: *Le perizie* sta a *Infinite Jest* come *JR*, con tutti i suoi dialoghi, avrebbe potuto stare a quello che avrebbe potuto essere *Il re pallido*) ma Wallace ha qualcosa in più rispetto a lui e a Pynchon¹⁰, qualcosa che riguarda *il suo modo di dire le cose*: non c'è, in *Infinite Jest*, la freddezza nei confronti del lettore che è propria di Pynchon e Gaddis.

Il grande romanzo massimalista postmoderno trova infatti, con Dfw, una nuova e inattesa umanità. Anche per questa ragione, quell'etichetta posticcia di «realismo isterico», al di là del fatto di mettere

assieme autori molto diversi e tutti inferiori a Wallace, appare oggi risibile per *Infinite Jest*, che di isterico non ha proprio niente – ha, invece, una straziante, dolcissima e strappacuore¹¹ umanità, nonché una capacità tuttora ineguagliata di ascoltare ogni voce, anche le vocine sullo sfondo – anche le vocine su uno sfondo ormai passato, o futuro, o mai esistito¹² – e dare a ciascuna, sempre, una comprensione e un'empatia che vanno persino oltre la pietas, per arrivare a una vera e propria *comunione*. E come lo fa? Non tanto, o non solo, mettendoci il cuore (sai quanti scrittori *davvero* da una stella ci mettono il cuore...), né solo con il facile dispositivo dell'identificazione¹³: lo fa con le parole, e in particolare con l'*esattezza* nella scelta delle parole.

Per questo Wallace è così grande: perché ci ricorda *cosa può fare la prosa*, se usata a piena potenza; che

«Il grande romanzo massimalista postmoderno trova infatti, con Dfw, una nuova e inattesa **umanità**.»

razza di potere connettivo, oltre che mitopoietico, può avere per l'umanità tutta. E non solo. Ci sono anche gli schemi segreti – un capolavoro massimalista deve avere per forza delle stanze segrete, o no? – solo che, lungi dall'esser meri vezzi, come quasi sempre accade sono anch'essi strazianti.

Vado avanti? Bene, si consideri allora che *Infinite Jest* è il titolo del film di James O. Incandenza, padre di Hal, Orin e Mario, o meglio di cinque film: *Infinite Jest*, *Infinite Jest II*, *Infinite Jest III*, *Infinite Jest IV* e *Infinite Jest V*; in altri punti si lascia intendere che, nel mondo ricorsivo del romanzo¹⁴, *Infinite Jest* (il romanzo) potrebbe essere stato scritto dallo stesso James O. Incandenza. Quindi potrebbe esser considerato *Infinite Jest VI*. VI, preso come una coppia di lettere e non come una coppia di numeri, è contenuto nella parola «David». Togliete «vi» da «David» > «Dad». Teoria del complotto da Reddit letterario o messaggio segreto di Dfw? Lo saprete solo leggendo – davvero – *Infinite Jest*¹⁵.

NOTE:

1. La quale, comunque, abbassa la media sul portale, e per quanto si possa essere, si debba essere e si sia superiori a tali dinamiche, giacché la letteratura è altro eccetera, è comunque un piccolo danno che viene fatto in modo gratuito, per pura pigrizia intellettuale, a qualcuno che aveva messo anni di lavoro per licenziar quel libro: una volta, almeno, si aveva il coraggio di ammettere di non aver capito – o forse no, forse è un ragionamento da boomer ed era solo che gli imbecilli non avevano parola, come ebbe a notar Eco a suo tempo...
2. Dispositivo peraltro utile a rendere *Infinite Jest* (il film) meno replicabile e giustificare la caccia all'unica cartuccia esistente...
3. Oggi i suoi due capolavori, *Le perizie* e *JR* ne totalizzano rispettivamente 185 e 101, a fronte però di una diffusione dei due romanzi di circa un venticinquesimo rispetto a *Infinite Jest*. A parità di diffusione, *Infinite Jest* ne avrebbe 168, restando quindi nella mediana.
4. In America, più che da noi.
5. Da Vincenzo Mantovani.
6. Vedremo se la recente riproposizione delle *Perizie* e di *JR* da parte del Saggiatore cambierà qualcosa.
7. A me, per dire, è capitato una sola volta, guarda caso col mio libro più lungo e complesso, per mezzo di un pezzo apparso – guarda caso – su un inserto concorrente di quello per cui lavoro, e trovai peraltro immediata giustizia grazie a un recensore Instagram – ah, a volte internet ha lati positivi! – che pochi giorni dopo pubblicò un post dove dimostrava come la recensione fosse stata scritta senza leggere il libro.
8. *Le perizie* è infatti punteggiato di piccoli errori nel campo – pur centrale nel romanzo – della storia dell'arte europea, forse più facili da notare per chi viene dal continente.
9. Oppure fa venire in mente *a me* quello che accadde a me quando nel 2008 lessi 2666 di Bolaño senza aver ancora letto *Rayuela* di Cortázar, *Sopra eroi e tombe* di Sábato e *I sette pazzi* di Arlt: COME HA FATTO?!
10. Al quale pur lo accomuna un certo gusto per la farsa.
11. In mancanza di migliori traduzioni per *heartrending*, a parte «straziante», che però abbiamo già usato.
12. In effetti c'è persino una dichiarazione di poetica, tanto poco citata da essere essa stessa dimostrazione di quanto poco *Infinite Jest* sia letto per intero: a un certo punto James O. Incandenza si esprime sull'importanza di comparse e figuranti.
13. Che pure c'è: *Infinite Jest* è pur sempre un romanzo su intrattenimento e dipendenze, *anche da sostanze che non danno dipendenza*, e Dfw ebbe a dire che amava passare intere giornate strafatto di ganja davanti alla televisione.
14. Che è strutturato come un *triangolo di Sierpinski*, ma questa è un'altra storia.
15. Bonus aggiuntivo: difficilmente, dopo averlo fatto, gli darete una stellina passando da obnubilati con chi vi incontra per caso on line.

Cristina Piccino

Marjane Satrapi, la ragazza punk che ha inventato un'altra resistenza

«il manifesto», 5 giugno 2026

Un ricordo dell'artista iraniana che ha creato un racconto dell'Iran intimo e collettivo. Un intenso percorso creativo insieme alla lotta contro il regime

«La ragazzina che vedete nel film e che crescendo diventerà la giovane donna che ero io quando ho lasciato il mio paese, a ventitré anni, oggi non avrebbe mai lasciato l'Iran ma sarebbe scesa in strada, avrebbe combattuto, forse avrebbe perso un occhio. All'epoca noi eravamo così terrorizzati che non ci azzardavamo a parlare. Ma questa nuova generazione non è spaventata, quel muro di paura è stato abbattuto. Adesso la paura è dall'altra parte, sono loro ad avere paura di noi e fanno bene a essere spaventati» diceva Marjane Satrapi a Bologna due anni fa presentando la versione restaurata di *Persepolis* (a cura della Cineteca di Bologna). Quel film, realizzato insieme a Vincent Paronnaud, con le sfumature del bianco e del nero che dall'universo della sua graphic novel graffiavano lo schermo ispirandosi al neorealismo italiano e all'espressionismo, aveva conquistato il Festival di Cannes nel 2007 – premio della giuria – facendo infuriare la Repubblica islamica che aveva accusato l'artista di «dare un'immagine falsa della società iraniana a beneficio delle potenze straniere». Satrapi, come la piccola Marjane protagonista di *Persepolis*, lei stessa e insieme tante altre donne iraniane e anche di ovunque, non si faceva però intimidire. La sua era la resistenza delle storie che narrava, l'umorismo di fronte all'orrore, quel tono duro e lieve allo stesso tempo, non sottrarsi alla realtà e

continuare a cercare le forme e i modi per narrarla mettendo in discussione anche le proprie certezze. Quando era stato pubblicato in due volumi, agli inizi del Duemila, *Persepolis* era diventato subito il riferimento di un genere fino allora inedito, l'autobiografia a fumetti. Quel tratto di ombra e di luce, di paura e di felicità raccontava l'infanzia e l'adolescenza di Marji, l'alter ego di carta dell'autrice, ma era anche un documento politico di grande potenza e affermava la presa di parola di un femminile contro le convenzioni della propria rappresentazione. La ragazzina punk e inventiva di Satrapi mette in discussione i barbuti islamici e le suore di Vienna dove adolescente arriva per studiare. Il maschilismo in Oriente e in Occidente mentre cerca il sogno di un Iran senza dogmi, e come alleata migliore ha la combattiva e caustica nonna la quale della tradizione le insegna la sensualità di profumare col gelsomino la biancheria intima. In un altro suo romanzo grafico, *Embroideries* (2003), un gruppo di donne iraniane di ogni provenienza sociale si ritrovano per un tè e parlano di sesso: interventi chirurgici, superstizioni, tabù religiosi, l'umiliazione, il rifiuto e le assurdità degli uomini in una lunga conversazione che rompe il limite di «dentro» e «fuori» imposto dalla società iraniana al femminile così come una certa immagine dell'Iran nello sguardo dell'Occidente.

È la resistenza vitale, inventiva che era Marjane Satrapi, inconfondibile col suo look nerissimo, come i capelli, e le labbra rosso acceso, che le amiche fra cui Chiara Mastroianni – voce di Marjane nel film *Persepolis* – ricordano per la sua gioia. E per quel pensiero libero che affermava nella ricerca artistica e nello stare al mondo, lei che da piccola si immaginava prigioniera politica, e sognava di essere Bruce Lee. Che dall'Europa aveva deciso di tornare in Iran per andare via di nuovo, e per sempre portando con sé l'immagine della madre – di cui parlava spesso – che era svenuta mentre lei stava partendo e che l'aveva fatta studiare per essere libera, in una famiglia colta, laica, con lo zio comunista e il nonno vittime dello scià.

Marjane era nata nel novembre del 1969 a Rasht, sul Mar Caspio, aveva studiato a Teheran, a Parigi, dove era esiliata e aveva continuato a studiare arte, e grazie all'amicizia con dei disegnatori che avevano aperto una loro casa editrice realizza *Persepolis* – «Mi hanno sempre incoraggiata e sostenuta».

Un'opera con cui appunto inventa una nuova narrazione, e che contiene già quella sua volontà di non rimanere intrappolata neppure in sé stessa. Al cinema, in una filmografia di sei titoli, dopo il successo di *Persepolis* aveva sempre rifiutato il 2 cercando nuove sperimentazioni possibili. Aveva declinato le proposte blockbuster Usa per confrontarsi con materiali molto diversi, sempre insieme al suo compagno, lo sceneggiatore e attore Mattias Ripa, e al di là degli esiti la scelta afferma comunque il desiderio di tracciare una propria strada. Così dopo *Persepolis* arriva *Poulet au prunes – Pollo alle prugne* (2011) anch'esso legato a una sua graphic novel e realizzato insieme a Paronnaud – nel quale narra l'Iran degli anni Cinquanta attraverso la figura di un musicista, con degli attori – nel cast ci sono Mathieu Amalric e Golshifteh Farahani – e in un decor stilizzato di studio. A questo seguono *La bande de Jotas* (2012) un omaggio al cinema di genere girato in Spagna, con lei stessa e Mattias Ripa nel ruolo dei protagonisti; *The Voices* (2014), un horror schizofrenico, che

è anche il suo primo lungo in lingua inglese, interpretato da Ryan Reynolds; *Radioactive* (2019) sulla figura di Marie Curie e *Paradis Paris* (2024), un film corale che la riporta a girare in Francia.

Ma è sempre lei, è sempre Marjane, che nei mesi della rivoluzione esplosa in Iran dopo l'omicidio di Mahsa Amini cura il progetto *Donna, vita, libertà* (Rizzoli Lizard), una raccolta di quasi 300 pagine, di cui 192 tavole disegnate, su cui hanno lavorato quattro fumettisti iraniani e tredici provenienti dall'Europa e dall'America, insieme a un politologo, un giornalista e uno storico, tutti esperti di Iran o di origini iraniane schierandosi senza esitazione con il movimento. E che lo scorso anno aveva rifiutato la legione d'onore francese non «contro» la Francia ma come gesto di critica verso la politica francese «ipocrita» nei confronti dell'Iran, e il suo mancato sostegno a chi lottava contro il regime, gli artisti, i dissidenti, ai quali si rifiutava persino il visto per rifugiarsi sul suo territorio.

Marjane Satrapi adesso se ne è andata, nel comunicato che ne ha annunciato la morte i famigliari hanno scritto che è morta «di dolore dopo la perdita dell'amore della sua vita», Mattias Ripa. Come che sia questo morire di tristezza in qualche modo le appartiene, era già la storia di *Pollo alle prugne*, dove il protagonista si lascia morire quando la moglie distrugge il suo prezioso violino che non potrà mai sostituire perché racchiude un segreto che lo ha accompagnato per sempre, quello di un amore perduto nelle violenze di regole sociali che condannano all'infelicità. Alchimista del fantastico, Satrapi nei suoi frammenti di memoria tesse la trama dei sentimenti calpestati insieme a un'altra parte di storia iraniana che riguarda l'America e le ingerenze della vita politica del paese – il colpo di Stato nel '53 e il ritorno dello scià, non un'autobiografia ma nuovamente una storia e un sentire condivisi. Perché era questa la sua scommessa e il suo desiderio, un'arte legata all'esperienza ma che sapesse dire di tutti, che fosse una voce e uno spazio comuni. Mantenendo la gioia del desiderio e il piacere della rivolta. Punk is not dead.

Ivan Tassi

Samuel Beckett, vaniloquio nella vana attesa di un senso

«Alias», 6 giugno 2026



1947: Beckett scrive in francese *Molloy*, primo pannello della sua trilogia, con il quale congeda l'esuberanza linguistica di Joyce

In un'intervista del 1987, Samuel Beckett dichiarò al suo futuro biografo James Knowlson che la svolta decisiva della sua carriera risaliva a un'improvvisa rivelazione, avvenuta circa quarant'anni prima. Tutt'è un tratto, in una notte d'estate del 1945, Beckett si era reso conto che non avrebbe più dovuto lavorare per esuberanti aggiunte linguistiche, come faceva Joyce, ma per sottrazione, puntando a «togliere», in stretta alleanza con l'impoverimento, la mancanza di conoscenza e l'oscurità. Da quella crisi di «folia», specificava Beckett, era nato anche *Molloy*, il romanzo composto nel 1947 proprio a ridosso del cambio di rotta, e oggi ripubblicato (a distanza di vent'anni) per la collana Letture di Einaudi (nella traduzione di Aldo Tagliaferri e con una postfazione di Paolo Bertinetti). L'avvertimento resta prezioso per chi rilegge un testo che continua ad apparirci come una delle più sofisticate sfide alle leggi della narrazione tradizionale.

Bastano poche pagine per capire che il lavoro di sottrazione, in *Molloy*, punta a far sparire ogni residuo di quel basilare congegno romanzesco che il lettore comune chiama «trama». Al posto del consueto intreccio, dato da una riconoscibile concatenazione di eventi, Beckett lascia sopravvivere soltanto le voci di Molloy e Moran, due narratori destinati a scompaginare la logica del racconto con le loro paradossali

posizioni. Né l'uno né l'altro, infatti, sa mai cosa dire né come esprimersi, eppure entrambi si ostinano a parlare di sé, per tutto il tempo, nel tentativo di ingannare la morte attraverso un inarrestabile vaniloquio. Ha notato Blanchot nel *Libro a venire* che l'inquietante «processo di disgregazione» scatenato da Beckett non ci impedisce di distinguere la fisionomia e i moventi delle voci in campo, impegnate ad aggirarsi attorno a una «meta oscura». Il primo a parlare è Molloy, un essere storpio e decrepito che ricorda il pellegrinaggio affrontato per ricongiungersi con la madre; mentre la seconda parte della storia cede la parola alle indagini di Moran, investigatore ingaggiato da forze arcane per pedinare e riferire gli andirivieni di Molloy. Inutile, in ogni caso, ricostruire le tappe dei due percorsi di ricerca, che ci conducono alla deriva, attraverso boschi sinistri e imprecisate città, solo per concludersi con un fallimentare nulla di fatto. L'interesse suscitato ancora oggi dal romanzo sta tutto negli ordigni narrativi che i due deliranti viaggiatori disseminano lungo i rispettivi tragitti.

Molloy si comporta come uno straordinario fabbricatore di enigmi irrisolti. Non c'è parola, gesto o decisione del personaggio che non serva a scatenare dubbi sul senso e sui presupposti della sua «avventura mentale». Non appena afferma l'esistenza del mondo da lui ricordato, Molloy si affretta subito a negarla

o a rimetterla in discussione. «Non so perché», «non rammento più», «posso sbagliarmi», «forse mi confondo» e «invento» sono gli ossessivi tic linguistici di una creatura che procede nella più totale irriverenza del principio di non contraddizione, in base a nozioni diverse dalle nostre, per parlarci di un universo minaccioso, estraneo alla geometria euclidea e ormai prossimo al crollo, dove «una cosa vale l'altra» e non ci è più dato distinguere tra finzione e realtà.

Se l'anima di Molloy si slancia sulle cose senza metodo e «come impazzita», ancor meno rassicurante è il rapporto poliziesco di Moran, che si presenta come un capolavoro di rallentamento e reticenza, fatto apposta per deludere le aspettative innescate dal suo indagato. Ci si attenderebbe, dalle scoperte del detective, che esse riescano a darci quella visione di insieme che manca dal labirintico resoconto di Molloy. Moran, al contrario, offre «pesce» quando gli altri chiedono «pane». Le sue ricerche si disperdono in un susseguirsi di irrilevanti preparativi, battono sentieri dove non c'è nulla da trovare e si esauriscono ancora prima di aver individuato la preda, mettendo per giunta in dubbio la realtà dei fatti riportati. «Non starò a raccontarvi» è l'incessante leitmotiv dell'investigatore, che col suo misero lavoro di scrivano complica gli enigmi della controparte, invece di risolverli.

Sosteneva Forster in *Aspetti del romanzo* che quando ascoltiamo una storia tutti noi assomigliamo al marito di Sheherazade nelle *Mille e una notte*: «preendiamo di sapere che cosa succederà dopo». Questa stessa pretesa, con Beckett, deve essere ridimensionata in modo drastico. A contatto con i narratori di Molloy, non siamo più in condizione di chiederci: «E poi? Cosa succederà?», ma siamo indotti a pronunciare un imbarazzante «e dunque? Che cosa significa e dove conduce tutto ciò?» Poco importa, poi, se in questo modo il romanzo, come ha notato Coetzee nei *Saggi*, «ci invita all'interpretazione e allo stesso tempo ce la sottrae». L'essenziale, per Beckett, è che i lettori rimangano nel buio, non più in uno stato di semplice suspense, ma nell'angosciosa attesa

di un senso rimandato in eterno. A partire da *Molloy* e per tutti i successivi romanzi della trilogia – *Malone muore* e *L'innominabile* – l'alleanza con l'oscurità di cui raccontava Beckett diventa un principio irrinunciabile. Per ottenerla, bisogna intraprendere un'operazione di scavo nell'io del personaggio, calarsi in profondità nei suoi paradossi e lasciar libero corso alle divagazioni, alle assurdità e alle idiosincrasie senza chiarirle. Ma con l'aiuto di nuovi modelli di riferimento. Se nei romanzi precedenti – *Murphy* e *Watt* – Beckett aveva tentato di emulare Joyce, maestro di virtuosismi verbali, in *Molloy* il modello diventa Dostoevskij, capofila delle discese letterarie nel sottosuolo. «Nessuno ha saputo cogliere come lui l'insensatezza del dialogo» aveva detto Beckett nel 1931 in una lettera all'amico McGreevy.

Anche nel saggio su Proust, pubblicato nello stesso anno, Dostoevskij appariva a Beckett come esponente di un metodo estraneo al «principio di ragione», che presenta i protagonisti senza «spiegarli». Non è difficile riconoscere in Molloy un lontano discendente del ripugnante uomo-insetto che nelle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij striscia fra le contraddizioni e scava gallerie di risentimento per condividere con gli ascoltatori il proprio malessere. Anche Molloy è un «punto nero» di origine escrementizia, che abita nella sua «scatola» fra la schiuma e il fango ed esplora dal basso del suo brodo primordiale, con passi maleodoranti, tutti gli spazi interni e le caverne dove sentimento e pensiero «tengono il loro sabbia». Con la differenza che Molloy scava ancora più a fondo – e a «testa bassa» – lungo i cunicoli aperti dal suo predecessore, fino a far crollare le fondamenta stesse della comunicazione.

Diceva Calvino nelle *Lezioni americane* che Beckett racconta «l'esaurirsi di tutte le storie». La voce di Molloy, per parte sua, non ci impone di rinunciare alle narrazioni, ma ci domanda soltanto di continuare ad aggirarci tra le loro macerie e di guardarle per quel che sono: il frutto di «un mondo congelato e in perdita di equilibrio».

Mauro Querci

La mia vita di traduttore

allonsanfan.it, 9 giugno 2026



Intervista a Riccardo Duranti

Raymond Carver e sua moglie Tess gli avevano preparato il letto tra i libri di casa. Quella notte, però, ha avuto un buon motivo per non dormire. Richard Ford lo aveva stregato. Poi gli ha fatto un'intervista e le cose sono cambiate. Traduttore della migliore letteratura anglosassone del Novecento, Riccardo Duranti è un collezionista di ricordi. Ma a settantasette anni, non ha perso la passione di una vita. Ha appena curato, per esempio, una molto lodata edizione della *Fattoria degli animali* per Donzelli.

Le case editrici lo chiamano quando sembra proprio impossibile rendere in italiano una storia: è l'uomo che risolve i problemi, come il Mr Wolf di *Pulp Fiction*. «Ai miei studenti ho sempre detto che la traduzione è il secondo mestiere più antico del mondo» scherza, raccontando quando alle sue lezioni all'università portava come esercizio una lirica in polacco, lingua che né lui né chi frequentava il corso conosceva. «Eppure con un po' di etimologia – e molta fantasia – riuscivamo a mettere insieme un testo. Di sicuro non c'entrava nulla con l'originale, però in italiano suonava bene. D'altra parte tradurre è un'attività paradossale.» Dopo Roma è tornato ad abitare nella Sabina, la provincia di Rieti, dove ha le radici. «Ho recuperato questa casa del mio bisnonno.» E qui, in compagnia di quattro cani e cinque gatti, accudisce i libri, fa passeggiate nella campagna e, scattando foto, compone haiga. Sono micropoesie come gli haiku giapponesi, accompagnate da

immagini, ovvero kaiga. Una dice: «Spettri di foglie / brulicano nei rami / la quercia sogna»: e mostra l'albero addormentato in inverno. [...]

L'amore per i libri quand'è cominciato?

Mia madre, pur avendo frequentato soltanto la terza elementare, si accorse molto presto che avevo un interesse verso le cose scritte. Avevo tre anni e, senza nessuna preparazione pedagogica, mi insegnò a leggere e a scrivere. A quattro anni ero già bravino. Provavo a leggere qualsiasi cosa, dal giornale con cui veniva incartato il pesce ai pochi libri in casa: *Il manuale dei carabinieri*, perché mio padre era nell'arma, *Pinocchio*, *Cuore* di De Amicis, *L'uomo che ride* di Victor Hugo, *Senza famiglia* di Malot, *Via col vento* della Mitchell. E la vocazione traduttrice è coetanea a quelle letture.

Cioè?

C'era questo volume dalla copertina rossa, *The Cambridge Murders*. Mio padre aveva riportato quel giallo dalla prigionia in India, durante la Seconda guerra mondiale. Leggevo delle parole ma non trovavo un senso. Era diventato un mito personale: racchiudeva i misteri dell'universo, e se l'avessi decodificato avrei capito tutto. Dopo svariati tentativi andai da mio papà: «Perché non lo capisco?». E lui: «Perché è in inglese». Io non sapevo nemmeno che esistessero altre lingue. Ho dovuto aspettare fino ai

dodici-tredici anni, quando in seconda media ho avuto i primi strumenti, i dizionari e una professoressa di inglese.

Aveva pure l'orecchio assoluto?

Mah. Dai sette ai diciotto anni ho letto qualsiasi cosa. Mi colpì un passo dal *Libro dei proverbi* di Leonardo da Vinci: «Chi può bere dalla fonte, non beva dalla brocca». La fonte è il testo originale. «Ma chi ha sete e non può arrivare alla fonte, che fa? Muore di sete?». Da allora ho pensato di aiutare gli altri ad abbeverarsi. Ho messo l'acqua in quella brocca, provando a mantenerne qualità organolettiche, purezza, temperatura...

Il libro più ostico che ha affrontato?

Per esempio, *Una ragazza lasciata a metà* dell'irlandese Eimear McBride. È scritto con una voce inarticolata – senza una frase finita, una sintassi che funziona, è tutto interrotto, spezzato. Ma si intuisce che la protagonista non è bloccata per capriccio, ma perché ha subito tanti e tali abusi che riesce a esprimersi solo in quella maniera. La scrittrice ha una grandissima capacità mimetica. Il traduttore dev'essere un detective che pedina l'autore e ne imita le mosse. Così impari tanti trucchi del mestiere.

E a rendere la voce dello scrittore?

Qualcosa della sua voce – anche se poi è chiaro che una parte di te si infila e la «inquina». A volte anche la migliora. Non si vince mai, comunque quando si riesce a pareggiare è una gran soddisfazione.

In editoria lei è considerato un Mr Wolf...

Ogni tanto accade. Qualche anno fa c'era questo libro di una rapper inglese. «Solo tu puoi affrontarlo» mi dicono. Kae Tempest ha cominciato come rapper ma poi è diventata drammaturga, scrittrice, romanziera. Ha scritto per il National Theatre una versione femminista del *Filottete* di Sofocle – che io avevo letto in greco al liceo. Ci siamo capiti subito, diventando amici.

Questo le succede con tutti gli scrittori che traduce?

Con molti, sì. Ho avuto un grande privilegio: non ho mai dovuto tradurre per campare, ma per passione. Avevo comunque il mio mestiere di docente. Certo, ci sono stati momenti in cui dovevo pagare il mutuo, e ho tradotto di più per integrare. Però non ho mai lavorato «a forza».

Carver è sempre l'americano che preferisce?

In generale non faccio classifiche. Con Ray però c'era un'amicizia interrotta tragicamente, che è stata una svolta nella mia carriera. E mi ha lasciato in eredità un suo amico: Richard Ford. Lo intervistai a Milano, rimasi affascinato da quell'uomo magnetico con gli occhi azzurri. Poi sbobinai la conversazione e mi resi conto che non aveva detto niente – tutto fascino, nessuna sostanza. Cadde un mio idolo. Quando dalla Feltrinelli mi mandarono il suo libro successivo, *Sportswriter*, risposi: «Non mi piace più». Non lo tradussi.

Un episodio della sua amicizia con Carver che lo rivela?

Forse il nostro primo incontro a Syracuse. Ero andato a conoscere Tess Gallagher, poi diventata la sua seconda moglie. Al telefono Tess mi disse: «Appena vedi un grosso orsacchiotto timido, è lui». L'ho riconosciuto subito, insieme alla sua timidezza al limite del patetico. Mi sembrava un idraulico. O un taglialegna. Tutta la responsabilità della conversazione ricadeva su di me – che pure sono abbastanza schivo.

Una gara tra introversi.

In timidezza mi batteva! Per tutta la serata non ha mai detto che era uno scrittore. Tranne quando Tess mi chiese cosa stessi traducendo e lui drizzò le orecchie: «Potresti darmi un parere tecnico?». Pensavo mi chiedesse di rubinetti o seghe circolari... Tornò con in mano un libro: la prima edizione Mondadori di *Cattedrale*, 1984. In copertina, il nome Raymond. Allora mi ricordai che anni prima una mia amica americana mi aveva consigliato i suoi racconti, ma non avevo dato seguito. Balbettai qualcosa, Tess

capi che ero in imbarazzo, ci distrasse con un'enorme scatola di cioccolatini belgi. Quella notte non dormii: mi avevano sistemato a dormire nella loro biblioteca e mi lessi tutto Carver.

Qual è il segreto del suo stile?

Una testimonianza personale, umana. Ha distillato uno stile tra due poli opposti: Hemingway e Faulkner. Riesce a mantenere un equilibrio tra massima empatia e distacco – non tratta mai i suoi personaggi dall'alto in basso, non li irride mai. E nelle poesie usa un umorismo inaspettato. Certamente non direi «minimalista».

Quello era un «copyright» del suo potentissimo editor Gordon Lish?

Lui è intervenuto pesantemente in *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* – voleva usare un autore di talento per sdoganare il proprio stile. Lish è uno scrittore illeggibile, un misantropo, come se volesse stropicciare sugli occhi dei lettori un vassoio pieno di sabbia. E fece strage della parte più partecipata dei racconti di Carver, mentre lui stava uscendo dall'alcolismo. Con il libro successivo, proprio *Cattedrale*, spalleggiato da Tess, Ray gli intimò di non farlo più.

Altrimenti...

Lo avrebbe preso a botte! C'è un episodio emblematico. Ray ogni tanto veniva convocato da Lish in ristoranti eleganti. Il suo editor ordinava soltanto un Martini. Ray cominciava a mangiare come un lupo, poi posava la forchetta, affascinato dalle storie del mentore. A quel punto Lish prendeva il suo piatto e mangiava gli avanzi. Un po' quello che faceva con l'editing dei racconti.

Le manca Carver?

Sì. Ho cominciato a lavorare sui suoi racconti poco prima che se ne andasse, dall'ultimo che aveva scritto – «L'incarico», ispirato a Čechov. Quando morì, due giorni dopo mi telefonò il mio quasi omonimo Francesco Durante dall'editore Pironti, che aveva

comprato i diritti di *Fires*, un'antologia fatta dallo stesso Carver. I racconti li curai io, i saggi li dividemmo.

Chi le piacerebbe tradurre?

J.D. Salinger e Kurt Vonnegut. E anche Ian McEwan. Tre giganti che nessun editore mi ha affidato.

Perché ora vive in Sabina?

Appena finiva la scuola a Roma, mi mettevano su un autobus e mi portavano qui. Per me è stato il posto della libertà, della non-scuola, della natura. Con gli spazi, le erbe, i colori, gli animali, i tassi. Ieri notte non sono riuscito a dormire perché i cani abbaivavano – c'erano i cinghiali qui intorno. Ma mi piace.

Scrive poesie. Anche narrativa?

Confesso di sì, quasi in segreto. Ho sempre scritto poesia dai quattordici-quindici anni e ho pubblicato cinque o sei libri. Però a forza di tradurla ho capito che non rende – è più difficile e la pagano pochissimo. Ci sono dei racconti, alcuni pronti, altri no. Ci farò qualcosa un giorno. Poi faccio altri esperimenti: ho scritto degli haiga in dialetto reatino...

Ultimi lavori?

A dicembre è uscito *La figlia del cronista mondano* di Peter Orner, un grande scrittore che ho portato in Italia. E poi ho tradotto *Tomi*, un'infanzia sotto il nazismo di Tomi Ungerer: racconta la sua infanzia in Alsazia tra il 1939 e il 1943, vista dagli occhi di un bambino che poco a poco diventa antinazista. Straordinario.

Nel suo «giorno perfetto» che cosa fa?

Passeggio con i cani lungo il fiume Farfa – un luogo molto primitivo, un tempo fiume serio, oggi ridotto a torrentello da un acquedotto. [...]

Di sé che definizione darebbe?

Walt Whitman diceva: «Contengo moltitudini». Io, più modestamente: sono un guazzabuglio di contraddizioni. E adesso devo dar da mangiare ai cani.

Dario Pappalardo

Addio al talento di Mr Hockney

«la Repubblica», 13 giugno 2026

Dalle piscine della California alle campagne dello Yorkshire ai ritratti fulminanti: un genio pop, conscio del potere delle immagini

«Ho fatto tutto quello che volevo fare. Non rimpiango nulla.» Lo poteva dire bene perché era il più grande pittore del mondo. David Hockney, morto l'11 giugno a ottantotto anni, con il suo sorriso, gli occhialini tondi, la frangetta prima ossigenata e poi candida, ha lasciato per sempre i tubetti di colore consumati in settant'anni di opere, di ritratti, di trasparenti piscine, di paesaggi del suo Yorkshire o dell'amata California. La stazione definitiva è stata Londra, dove era tornato a causa delle condizioni di salute fragili e dove si è spento. Ma parte del suo cuore era nella casa sulle colline di Hollywood e in quella villa di campagna in Normandia, la Grande Cour, dove riceveva poche persone.

«Ha dipinto e fumato fino alla fine» dicono dal suo entourage. «Il suo motto era: ama la vita». Hockney ha consegnato alla storia dell'arte tutto quello che ha creato: dai primi disegni, al Royal College, fino ai dipinti realizzati con l'applicazione Brush dell'iPad. Ne aveva fatta di strada il ragazzino nato a Bradford, Yorkshire, il 9 luglio 1937 da una famiglia semplice che ogni tanto lo portava al museo per incontri folgoranti. «Ricordo la riproduzione di una strada dipinta da Cézanne appesa nella casa accanto alla nostra: per me era la cosa più bella vista da piccolo – ho sempre voluto fare l'artista: a sette anni lo sapevo già. A sedici ero alla Bradford School of Art

e a diciotto mi sono trasferito a Londra.» Il successo arriva presto. Negli anni Sessanta, Hockney si trova già a Los Angeles: la luce della California è la stessa che cattura sulle sue tele con le trasparenze delle piscine: un soggetto che finirà per essere indissolubilmente legato al nome del pittore: «Riuscire a rendere la trasparenza dell'acqua è una sfida complicata che mi elettrizza ogni volta» dice. Lo fa in opere diventate icone pop come *A Bigger Splash* (1967), che raffigura semplicemente gli effetti di un tuffo: lo sbuffo dell'acqua, il trampolino vuoto che si inserisce tra le linee simmetriche del bordovasca. Oppure *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, 1971, che ferma la fine dell'amore dell'artista con Peter Schlesinger, il suo modello. Con questa tela, venduta da Christie's, a New York, per 90,3 milioni di dollari, il 16 novembre 2018, diventa l'artista vivente più quotato del mondo, poi superato da Jeff Koons. L'omosessualità ricorre in opere precoci come *We Two Boys Together Clinging* (1961) e viene vissuta da Hockney con estrema naturalezza, senza militanza. Non c'è dramma nelle sue rappresentazioni del corpo maschile. Gran parte della sua fortuna è fatta dai ritratti, i cui soggetti sono quasi solo amici o personaggi che gravitano intorno allo studio. Detesta le committenze: «Non devo passare il tempo a pensare di realizzare un'opera gradevole per qualcuno».

Posano per lui, fra gli altri, Christopher Isherwood e il compagno Don Bachardy, Wystan Hugh Auden, lo stilista Ossie Clark e sua moglie Celia. Di questi Hockney è testimone di nozze: li fissa in un salotto borghese quando sono già in crisi, diventano i coniugi Arnolfini aggiornati al Novecento, in quella che oggi è una delle opere più riprodotte della Tate Britain. Hockney stesso fa da modello a Lucian Freud, che ricambia il favore, fino a un certo punto. «Ho posato per Freud per tre mesi, ogni giorno» ricorderà l'artista. «Mentre dipingeva facevamo molto gossip. Lucian amava recitare la parte del principe delle tenebre, incoraggiava questa idea di lui, ma in realtà era un timido. Ha ricambiato il favore posando per me solo un pomeriggio per poche ore. Ma va bene così. Quando fai il ritratto a un artista, conoscere il suo lavoro ti aiuta.» Hockney è stato un artista longevo perché non ha mai diffidato del potere delle immagini (*Una storia delle immagini* è il titolo del suo straordinario saggio scritto con Martin Gayford e tradotto da Einaudi).

Ne ha create di nuove con uno sguardo eternamente giovane e il desiderio sempre acceso di sperimentare con le tecniche più diverse. Nella fase creativa più

tarda, i fotocollage, i video con cui ha catturato i colori delle quattro stagioni nel nativo Yorkshire e gli ultimi dipinti realizzati con l'Ipod restano le prove di una vitalità costante. Per i suoi ottant'anni, nel 2017, le sue opere fanno di nuovo il giro del mondo con le retrospettive alla Tate, al Centre Pompidou, al Metropolitan. Contemporaneamente gli viene concesso di disegnare una vetrata per l'Abbazia di Westminster. Nel 2025 la Fondation Vuitton di Parigi ha ospitato la sua mostra più grande di sempre. Fino alla fine di agosto, la Serpentine di Londra espone i lavori recenti. Tributi sono in programma l'anno prossimo alla Tate e al Munch Museum di Oslo. Il suo lascito sarà gestito dal partner di lunga data Jean-Pierre Gonçalves de Lima e dal pronipote Richard.

Affascinato dalle nuove tecnologie, Hockney considerava comunque il disegno la prima scintilla della creatività, proprio come gli artisti del Rinascimento. «Il disegno resta importante. È un modo di vedere e comprendere meglio la realtà che hai davanti. È qualcosa che appartiene alla natura umana. Come cantare, ballare. Si può chiedere a un bambino di non disegnare?» A lui, che rideva come un ragazzo con la sigaretta tra le dita, non si poteva chiedere mai.



Marco Rispoli

Ingeborg Bachmann–Max Frisch, la paura ci rende crudeli

«Alias», 14 giugno 2026

Tra Ingeborg Bachmann e Max Frisch l'inizio della relazione, nel 1958, fu fulmineo; ma lento e straziante l'epilogo, dal '62. Il loro lungo carteggio

È certo possibile deprecare il morboso interesse per la vita privata delle persone pubbliche ed osservare con fastidio l'erodersi di principi generali mentre gli spazi collettivi appaiono dominati da una tirannia dell'intimità. Ma si tratta di un fenomeno che inevitabilmente accompagna le trasformazioni e l'ampliarsi della sfera pubblica nella modernità: questa dimensione si sviluppò infatti grazie alla circolazione di riviste, romanzi epistolari e altri scritti in cui di continuo erano posti a tema la dimensione privata, l'intimo e più soggettivo sentire delle persone. E una volta innescato, un simile processo non poteva condurre a una mera e statica ridefinizione dei confini tra pubblico e privato, doveva piuttosto innescare un progressivo, incessante spostamento di questi stessi confini. Come ha osservato Hannah Arendt, il dominio del pubblico e del privato «confluiscono costantemente l'uno nell'altro, come onde nella corrente incessante dello stesso processo della vita». Viene da ripensare a queste dinamiche quando si ha tra le mani il carteggio tra Ingeborg Bachmann e Max Frisch. La pubblicazione destò grande scalpore qualche anno fa nel mondo di lingua tedesca, e ora il libro viene proposto in italiano, con le traduzioni di Cristina Vezzaro e di Emilia Benghi, *Non siamo stati bravi. Lettere 1958-1972* (Feltrinelli Le Comete). Le lettere raccolte, documentando una assai difficile

vicenda amorosa, suscitano sentimenti contrastanti: da un lato si ha la sensazione di trovarsi indebitamente a spiare una intima tragedia, dall'altro ci si può soffermare sulla qualità letteraria del carteggio e quasi immaginare di avere davanti a sé un romanzo epistolare, in cui due fra le maggiori voci di lingua tedesca del secondo Novecento incrociano tra l'altro alcuni comprimari d'eccezione – da Paul Celan a Hans Magnus Enzensberger – alternando qualche momento di fragile gioia alle frequenti incertezze, alle recriminazioni reciproche, alla rassegnazione finale.

La relazione tra i due cominciò senza troppi preliminari nell'estate del 1958. Nel primo documento della raccolta, Bachmann esprime il desiderio di fare visita al collega a Zurigo; nella seconda lettera, di poco successiva, si ode già la voce profondamente turbata di Frisch, che confessa: «aspetto e trepido. [...] non smetterò di sperare di vederti». Quasi per contrappasso, a un inizio tanto fulmineo corrisponde un finale lento e straziante, mentre Frisch nel 1962 andava legandosi sempre più strettamente a Marianne Oellers, che sposò in seconde nozze qualche anno più tardi. E se dopo il 1963 lo scambio epistolare si limita a comunicazioni minime, dettate da circostanze esterne, gli echi nelle opere letterarie risuonano ancora e a lungo, diventando parte

essenziale della loro scrittura, in modo più o meno palese. In Frisch ciò avviene attraverso una più prossima adesione al vissuto in un romanzo come *Il mio nome sia Gantenbein* (là dove a Bachmann toccò l'infelice ruolo di correggere in presa diretta alcuni troppo evidenti riferimenti alla propria persona, simili a un «cartello con un'indicazione verso di me») oppure ancora, più tardi, in *Montauk*. In Bachmann si ha invece una più radicale trasfigurazione letteraria, per cui le tracce autobiografiche, pur presenti nella poesia *Una sorta di perdita* o nel romanzo *Malina*, testimoniano di quello straordinario talento poetico che rese Bachmann una figura celebrata e capace di intimidire autori come Enzensberger o lo stesso Frisch, che in una lunga lettera del luglio 1959 confessa la propria soggezione davanti all'amata: da lei si sente a tratti ripreso come «uno stupido scolarotto», immagina che assieme ad amici come Paul Celan ella senta per lui «un muto disprezzo», e osservando quindi come sia «soprattutto la paura a renderci crudeli».

Il carteggio offre materiali preziosi per la genesi di alcune tra le maggiori opere letterarie del secondo Novecento e per una più precisa ricostruzione delle biografie di Bachmann e Frisch. Ma il confronto tra la scrittura e il vissuto si rivela non privo di problemi, anzitutto per il carattere lacunoso dello scambio epistolare. Ciò costringe i curatori non solo a inserire, opportunamente, lettere di terzi (come Hans Werner Henze o Siegfried Unseld), ma anche e soprattutto a sviluppare un'ampia sezione di commento, che nella sua estensione di oltre quattrocento pagine quasi eguaglia la parte dedicata alle lettere e appare d'altronde necessaria a seguire il doloroso dipanarsi della relazione. La documentazione è fortemente asimmetrica: le lettere di Bachmann costituiscono i due terzi della raccolta, e in molti casi le lettere di Frisch sono tratte dalle copie e da trascrizioni parziali che lo stesso autore aveva conservato nel proprio archivio – probabilmente nell'intento di farne materiali riutilizzabili nella propria opera, più o meno consapevole del fatto che tra intimità e sfera

«La mancanza di un netto confine tra vita e letteratura rende vana la ricerca della realtà ultima e univoca.»

pubblica, tra vita privata e opera letteraria non si dà alcun confine certo.

All'indomani della pubblicazione è stato allora possibile scoprire alcuni dettagli altrimenti sconosciuti nell'agitato rapporto, e in generale si è osservato quanto fosse riduttivo attribuire a Frisch il ruolo di carnefice, dal momento che (com'era d'altronde ovvio immaginare) le responsabilità della straziante infelicità che accompagna la relazione e il suo fallimento sono più equamente distribuite. Pure, la mancanza di un netto confine tra vita e letteratura rende vana la ricerca della realtà ultima e univoca, così come rende impossibile considerare con imparziale sovranità il viluppo delle reciproche recriminazioni: lo suggerisce, tra le altre cose, la curiosa presenza di due distinte postfazioni, volte a illustrare la documentazione raccolta da diverse prospettive: l'una è infatti scritta da una coppia di studiosi dediti all'opera di Frisch (Thomas Strässle e Barbara Wiedemann), l'altra da due dei maggiori studiosi di Bachmann (Hans Höller e Renate Langer).

Non poteva d'altronde essere altrimenti, poiché la realtà appare qui di continuo trasfigurata nella letteratura, per esempio quando Frisch in una delle prime lettere evoca una dimensione fiabesca e spinge l'amata Ingeborg nel ruolo di creatura irriducibile alla terrestre quotidianità, definendola «un animale marino che mostra i suoi colori solo nell'acqua», o quando Bachmann pur nella disperazione racconta da Napoli del proprio stupore davanti al «silenzio» e all'«incanto» di alcuni palazzi, o alle «giornate [...] incredibili, fosche e blu nella calura» e «le sere poi: quando il golfo ha indossato tutte le sue luci». [...] E, pur se in modo diverso, entrambi si

mostrano consapevoli di quanto la propria vita intima sia esposta al pubblico: l'invito rivolto nel 1963 da Bachmann a Frisch a distruggere le lettere, «af-finché nessuno un giorno ne abbia spettacolo», lascia il posto alla rassegnazione quando, l'anno successivo, in modo involontariamente beffardo, in un paio di enciclopedie letterarie, i due vengono dati per coniugati. Ciò che dall'uno viene avvertita come una violazione della «sfera intima», viene accostata da Bachmann, con riferimento al *Gantenbein*, ad altre precedenti violazioni della loro vita privata, giungendo a chiedersi, riguardo alla propria «sfera intima», se «ne ho ancora una».

...

Massimiliano De Villa, *Ingeborg Bachmann, la prosa si sfalda lungo le venature di un cuore ucciso*, «Alias», 14 giugno 2026

A due anni dalla pubblicazione del *Trentesimo anno*, nelle lettere del 1963 Ingeborg Bachmann cominciò a parlare del progetto narrativo *Cause di morte*, proprio mentre avviava il lavoro a una delle sue tessere, il nucleo sull'attrice viennese Fanny, pubblicato solo quindici anni più tardi con il titolo *Requiem per Fanny Goldmann*. Un anno dopo, di ritorno da un viaggio in Egitto e Sudan, l'autrice sospese questo primo abbozzo che aveva già come titolo provvisorio *Gli anni rubati* – poi inserito come parte conclusiva della storia – per mettere mano a un altro complesso, più ampio e più ambizioso testo, che confluirà nel *Libro Franza*: un culto tra gli anni Settanta e Ottanta.

Nel 1966, i due romanzi – quello su Fanny Goldmann e quello su Franza – riprendono a camminare in parallelo, anticipati infine dalla pubblicazione nel 1971 di *Malina* ed entrambi apparsi, postumi e incompiuti, nel 1978. Ripubblicato da Adelphi nella storica traduzione di Magda Olivetti, il frammento in prosa *Requiem per Fanny Goldmann* (Biblioteca Minima) racconta della donna con le spalle più belle

di Vienna, *pars pro toto*, seguendo lungo tutto il libro l'avvenenza via via più languida e sfinita dell'attrice Fanny Wischnewski.

Figlia di un misterioso colonnello, probabile complice nell'omicidio del cancelliere Dollfuss e suicida all'indomani dell'Anschluss, Fanny va in sposa a Harry Goldmann, ufficiale addetto alla sezione cultura presso le truppe d'occupazione americane, originario di Vienna e di ritorno in città dopo l'esilio californiano; di lì a sette anni, il matrimonio è rotto. Fanny non è una grande attrice ma ha garbo, esibisce un eloquio inappuntabile e sa stare in società: per qualche anno fa furori, più sulle copertine che sui palcoscenici e, sulla scia della notorietà, incontra il giovane scrittore Toni Marek, originario della provincia austriaca e assetato di fama, avido delle entrate che Fanny può garantirgli nel bel mondo viennese, e disposto a sacrificare ogni legame pur di piazzare un romanzo d'esordio.

Fanny ha ormai passato i quaranta e il rampante bellimbusto non esita a lasciarla per la giovane fotografa Karin, pur continuando a pretendere da lei il suo tornaconto e inviandole in bozza il suo romanzo di debutto, dove Fanny intravede – non si sa con quale grado di distorsione della realtà – riferimenti obliqui o diretti ai racconti che gli aveva affidato in confidenza. Mentre Toni procede con il vento in poppa verso dubitabili allori, al fianco la bionda e soccorrevole valchiria, Fanny, impigliata in un intrico emotivo insieme soffocante e spettrale, si dà all'alcol e poco dopo muore, forse di broncopolmonite. Questa la trama, esile e disadorna, dell'ultimo abbozzo di Ingeborg Bachmann: poco più che un torso romanzesco solcato da lacune, salti, omissioni, incoerenze del dattiloscritto su cui, tuttavia, sono integralmente innestate le questioni che, come una dorsale, attraversano la sua prosa: la sofferenza femminile e la persistenza del nazionalsocialismo nella violenza, sottile e chirurgica, inflitta ogni giorno senza spargimenti di sangue, replicata negli atti puntiformi di fascismo quotidiano che riproducono

«L'argomento di fondo è, anche stavolta, l'annientamento della protagonista da parte dell'autorità maschile e il delitto dell'anima di cui è vittima.»

su scala minore, forse meno magniloquenti ma identici nell'esito, i crimini del recente passato. Se il *Libro Franza* oscilla tra atmosfere ora mistiche ora allucinatorie – con un'ambientazione che si squaderna dal mito primordiale e sfumato della nativa Carinzia alla lisergica pulsionalità del deserto egiziano, teatro di tanti sdoppiamenti identitari – *Requiem per Fanny Goldmann* è meno torbido e abissale. L'argomento di fondo è, anche stavolta, l'annientamento della protagonista da parte dell'autorità maschile e il delitto dell'anima di cui è vittima; ma, riavvolgendo il nastro della vita di Fanny, il tema si dispiega in una patografia a tratti irriverente, modulata su toni che trascorrono dall'umoristico al tragicomico, accordati a un virtuosistico discorso indiretto libero che fa precipitare sulla pagina, quasi a cascata, i pensieri della protagonista, con *pointe* ironiche che talvolta mostrano affinità con le tirate di Thomas Bernhard, seppure prive della sua furia verbigerante, e a volte invece contigue – è la stessa Bachmann a riconoscerlo scrivendo al musicista Hans Werner Henze – al registro da operetta.

Tolta la sezione *Gli anni rubati*, risalente al 1963, prima per cronologia e quasi austera nel registrare il dissesto della protagonista, la composizione più matura, posteriore di tre anni, è inquadrata, con le parole della stessa autrice all'editore Siegfried Unseld, nella cornice di un contrasto ironico tra austriaci e tedeschi. L'idiosincratico atteggiamento della protagonista appare evidente nelle descrizioni di Karin, nativa della regione del Taunus, mezza unna dal nome improbabile, del tutto privo dell'indolente e musicale eleganza austriaca, il tono di voce di molti decibel sopra la media, la macchina fotografica sempre appesa al collo: una «figlia del Reich millenario, lunga e graziosa, concepita sotto il ritratto di Hitler».

Più che in altre prose, la scia autobiografica è nelle pagine del *Requiem* assai marcata: l'incontro tra Fanny e Toni avviene, non a caso, il 3 luglio, lo stesso giorno in cui Bachmann, nel 1958, aveva incontrato Max Frisch a Parigi, intessendo con lui una relazione che sarebbe durata cinque anni. Impossibile non scorgere – nelle altalene emotive nel rapporto tra Fanny e Toni e nella profonda amarezza che le provocano le indiscrezioni sul suo conto contenute nel romanzo del giovane esordiente – precisi riferimenti al legame con Frisch, quasi Bachmann volesse ripagarlo dopo la pubblicazione nel 1964 di *Il mio nome sia Gantenbein*, rielaborazione letteraria della loro tormentata storia d'amore. Forse anche per questo carattere scopertamente personale, altrimenti che nel *Libro Franza* di cui Bachmann lesse passi in pubblico già nel 1966, *Requiem per Fanny Goldmann* non fu mai oggetto di letture.

È però nella progressiva alterazione della protagonista che il *Requiem* raggiunge il suo nucleo più perturbante: più Toni si allontana, più il mondo attorno a Fanny perde stabilità, si deforma in un teatro di segni ostili, di allusioni, di nomi e gesti pregni di minaccia. E la distruzione, più che evento spettacolare, assume la forma di un lento slittamento percettivo; attorno alla protagonista il mondo si fa sempre più estraneo e allusivo: i nomi, le inflessioni, i gesti minimi, gli oggetti condivisi con Toni sembrano caricarsi di un'inquietudine opaca e persecutoria. Fanny fluttua così in una zona intermedia tra memoria, visionarietà, ossessione e chiaroveggenza, mentre i contorni delle cose e degli ambienti sembrano dileguare. Anche perciò, il carattere frammentario del testo non è un limite, ma quasi una forma necessaria: il romanzo rimane aperto perché aperta, irredenta e irrimarginabile è la ferita che attraversa Fanny e, forse, l'intera prosa tarda di Bachmann.

Christian Raimo

«Io e la malattia siamo una squadra.»

«Style», 15 giugno 2026



Alcide Pierantozzi, scrittore forte e fragile. Dialogo col finalista dei premi Strega e Campiello con il memoir ibrido *Lo sbilico*

Alcide Pierantozzi è un uomo alto e muscoloso, che esprime anche a pelle una dolcezza e una fragilità che non ha il pudore di nascondere. È uno scrittore con una lingua metropolitana e internazionale ma con un'anima iperprovinciale. Abruzzese/marchigiano, classe 1985, nato e cresciuto in provincia (San Benedetto del Tronto), il suo ultimo libro, *Lo sbilico*, ventimila copie vendute, candidato al premio Strega, è un memoir ibrido che intreccia corpo, psicofarmaci e mascolinità gay attraverso gli spazi anomali di studi medici e piccole palestre. Siamo stati insieme al tour del premio Strega (cui l'autore di questa intervista è candidato a sua volta, per il romanzo *L'invenzione del colore*, La nave di Teseo, Ndr) ed è venuta fuori questa conversazione in cui la letteratura, come al solito, è un pretesto per parlare del mondo, e quindi anche di noi.

Uno degli aspetti più potenti della sua scrittura è il racconto di un'ipersensibilità quasi viscerale, acuita sia dall'autismo, sia dalla sofferenza psichica che provoca. Come ha imparato a viverla?

Ho sempre sofferto di un sovraccarico sensoriale dovuto al fatto che sono autistico, e ci tengo a specificare che sono a basso funzionamento: non sono autosufficiente in nulla, se non forse nella scrittura. Fin da bambino, i cambiamenti della

luce o certi suoni erano per me un martirio fisico indecifrabile.

Persino i pensieri?

Ah, quelli in special modo. Assumono una dimensione fisica: li percepisco nella testa e riesco a capire esattamente da quale punto del cervello entrano. Prima di iniziare le cure farmacologiche ero tormentato dai tic e cercavo di placare l'ansia contorcendo il corpo. Per me la malattia psichiatrica non è un'astrazione: è fatta di psicosi da ipocondria, dispercezioni e allucinazioni su me stesso. L'allenamento in palestra è nato come una reazione istintiva quando la terapia è arrivata a sette pasticche al giorno: speravo in un controbilanciamento fisico, anche se oggi non so dire se siano stati proprio i farmaci a incrementare la mia attività motoria in men che non si dica.

Nel libro tiene ferma la priorità dei farmaci, ma senza ridurre l'essere umano alle sue molecole. Come convivono queste due posizioni?

Nel libro non metto mai in discussione la priorità dei farmaci, anche se questo può farmi somigliare a un consulente del manuale diagnostico americano. Sento una profonda responsabilità verso chi è in terapia: è fondamentale fare psicoeducazione

su aspetti che i medici spesso minimizzano, come l'orario di assunzione, l'alimentazione o il pericolo estremo di sospendere o scalare le dosi da soli. C'è un'urgenza medicosanitaria e politica che va arginata. Detto questo, se mi chiedi se l'essere umano si riduca solo a queste quattro molecole, la mia risposta è ovviamente «no», ma la componente biochimica è una realtà con cui bisogna fare i conti.

La riflessione sulla mascolinità attraversa tutta la sua opera. L'identità omosessuale ha aiutato a smontare l'aspetto maschile?

All'inizio del libro faccio tre confessioni che un maschio eterosessuale non farebbe mai: ammetto di essere impotente, di non avere soldi e di aver fallito come scrittore. Cerco di mettere in discussione il maschile smontando i cliché sul desiderio gay da un osservatorio privilegiato come lo spogliatoio di una palestra di provincia. Tuttavia, sento di fallire in questo: l'ossessione per i muscoli, l'imbarazzo per la passività o il desiderio di riparare un «errore biologico» sono sintomi di un retaggio culturale maschilista e cattolico, legato alle mie radici contadine abruzzesi, da cui fatico a emanciparmi.

Perché scrivere di sesso, di masturbazione, di impotenza, in modo così diretto?

La sessualità è un tema centrale della medicalizzazione più che della malattia stessa. Quando un ragazzo in terapia sperimenta disfunzioni sessuali, cosa che accade nove volte su dieci, il rischio è che sospenda i farmaci autonomamente, con conseguenze tragiche. Gli psichiatri spesso ignorano che un diciottenne innamorato non aspetta un mese per un appuntamento costoso; se il farmaco gli impedisce di vivere il sesso, lo interrompe e rischia il suicidio. Anche quando racconto la masturbazione lo faccio per spiegare che le disfunzioni da psicofarmaci sono complesse: anorgasmia, insensibilità del glande, chiusura emotiva. Non temo di mostrarmi disabile o non autosufficiente. Non inseguo una guarigione

«È stato il terrore di restare da solo nel mondo a disabilitarmi, a farmi perdere ogni orizzonte di senso.»

impossibile, ma cerco di collaborare con la malattia: io e lei siamo una squadra, come Bud Spencer e Terence Hill. Identificarmi con la letteratura mi serve per restituire una narrazione a qualcosa che ancora non ce l'ha, seguendo l'insegnamento della Ginestra leopardiana.

Parla della sua famiglia con una sincerità quasi clinica. È il suo centro affettivo ma anche la sua prigione.

Ciò accade spesso a persone autistiche. Per molte di esse il distacco dalle figure genitoriali è drammatico, l'attaccamento è totale. Non è un caso che sono letteralmente impazzito quando a mia madre hanno diagnosticato un tumore al seno. Lì ho preso coscienza della mia mancata autonomia, e sono entrato nella disabilità. L'autismo non lo è, la malattia mentale sì. È stato il terrore di restare da solo nel mondo a disabilitarmi, a farmi perdere ogni orizzonte di senso. Se mi avessero diagnosticato lo spettro autistico da piccolo, probabilmente le cose sarebbero andate diversamente, avrei evitato il crollo psichico che ho avuto dopo i trent'anni.

Un incidente che assume un significato preciso.

L'origine del dramma per me è stata a scuola: bocciato due volte, esami da privatista, è stato a causa del liceo che ho cominciato a prendere i primi psicofarmaci, ricevendo la patente di paziente psichiatrico. Credo che la scuola abbia una responsabilità fondamentale nell'individuazione e nel rispetto delle neurodivergenze. Non siamo tutti uguali. E non tutti siamo in grado di fare le cose esattamente così come ci vengono imposte.

Antonio Gnoli

Addio Ginzburg, la microstoria come virtù civile

«la Repubblica», 18 giugno 2026

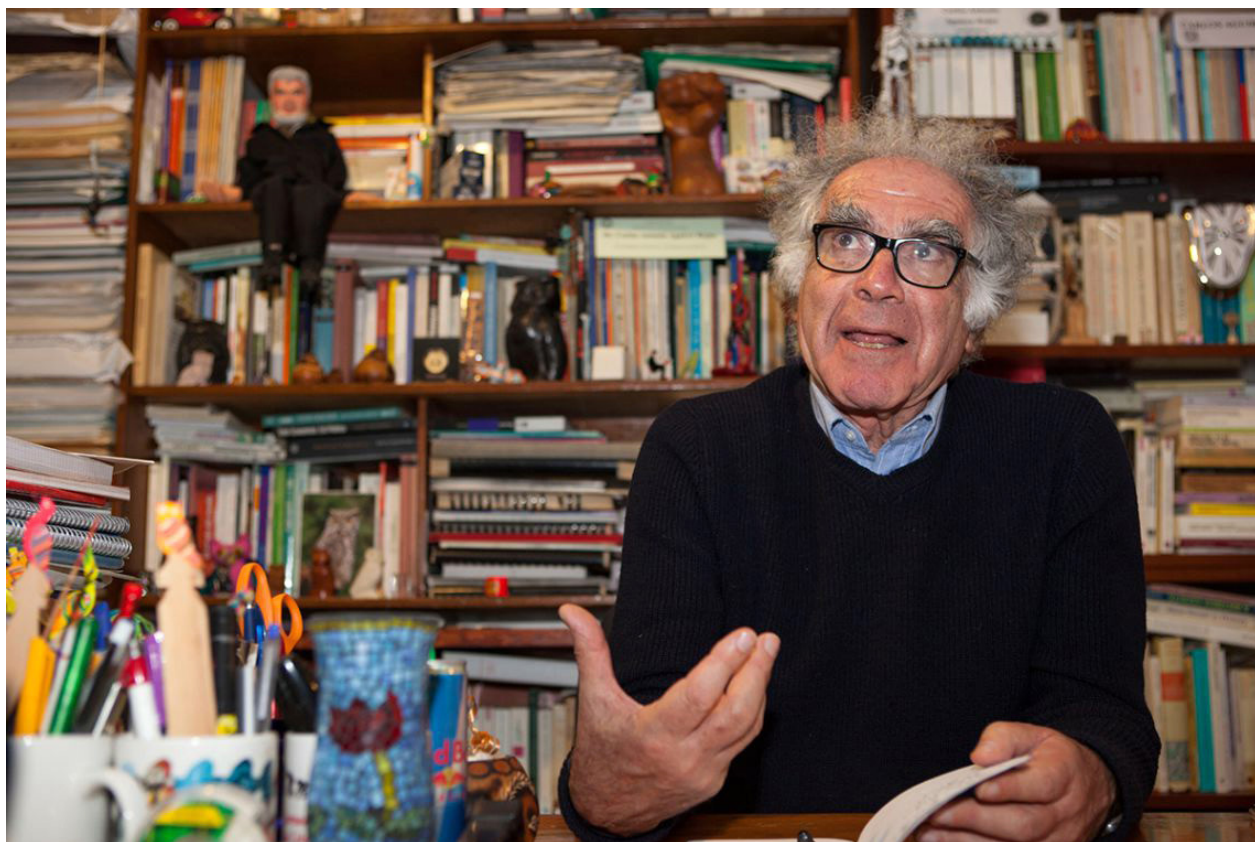
Due ricordi del grande studioso, pioniere di un approccio che unisce piccoli e grandi avvenimenti del passato, per capire meglio il presente

In questo ricordo di Carlo Ginzburg vorrei partire dal suo ultimo libro (pubblicato da Adelphi che negli anni ha ristampato in nuove edizioni tutti suoi lavori), *Il vincolo della vergogna*. Mi piaceva questo titolo così tremendamente allusivo su un sentimento che ci coinvolge fino a farci sentire inermi. Con Carlo, in occasione dell'uscita del libro, c'eravamo scambiati alcune mail l'11 febbraio. L'idea era che andassi a trovarlo a Bologna per parlare di questa sua ultima produzione e più in generale del suo lavoro di storico. Ma poi non se ne fece niente. Restò tutto come sospeso nell'aria, come se le parole che avrebbero dovuto trovare la naturale conclusione in un nostro incontro deviassero altrove sull'incerto confine tra la vita e la morte. Ho amato i libri di Carlo Ginzburg, li ho amati per lo sbalordimento che mi provocava la loro lettura da cui si usciva puntualmente più arricchiti.

Una volta dovendo immaginare la reazione di un lettore mi capitò di usare una metafora marina. Pensai che immergersi nei suoi testi era come scendere in certe profondità del mare. Fino a un certo punto segui una verticale e poi improvvisamente cominci a divagare, a perdersi, magari facendo gli incontri più strani: uomini-pesce, libri-scoglio, parole che si depositano sui più remoti fondali. E una parola che da tempo lo interpellava è stata appunto

«vergogna». Da dove nasce questo sentimento e quali implicazioni comporta sul piano individuale e collettivo? Era questo il perimetro entro cui Ginzburg volle collocarla. Partendo da una constatazione tanto elementare quanto sorprendente: «Il paese al quale apparteniamo non è, come vuole la retorica, quello che si ama, ma quello di cui ci si vergogna, o di cui ci si può vergognare». La vergogna, concludeva, può essere un legame più forte dell'amore.

Sono affermazioni non recenti che Ginzburg collocava in una sapiente ricostruzione storica: incursioni nel mondo greco e in quello giudaico-cristiano, spiegando come si fosse passati da una cultura della vergogna a una cultura della colpa. Ma a quel punto, ecco la sorpresa, l'attualità viene incontro allo storico, quasi a spiegare perché ci si può vergognare del proprio paese. E i fatti ai quali Ginzburg si riferisce e riassume in poche righe sono quelli provocati dall'orrendo massacro del 7 ottobre e della relativa vergogna generata negli uomini e donne palestinesi che non si sono riconosciuti nelle violenze perpetrate da Hamas. A tali fatti, commentava Ginzburg, seguì «la feroce, criminale risposta del governo Netanyahu, segnata dalle stragi di bambini e di adulti ridotti alla fame nella striscia di Gaza». Fatti, conclude, «che hanno suscitato un senso di vergogna sia



in Israele sia nella diaspora ebraica: per esempio, in un italiano ebreo come il sottoscritto».

Carlo era figlio di Leone e Natalia Ginzburg. Aveva studiato alla Normale di Pisa e si era specializzato al Warburg Institute di Londra, che fu un'esperienza fondamentale per realizzare uno dei suoi libri più belli: *Indagini su Piero*. Senza dimenticare *Miti emblematici*, dove tra i tanti personaggi spunta Sherlock Holmes e il «paradigma indiziario» che anche uno storico, come un detective, deve saper maneggiare. Il libro con cui esordì fu *I benandanti* (1966): una storia di presunta stregoneria e di inquisizione tra Cinquecento e Seicento cui seguì, un decennio dopo, *Il formaggio e i vermi*, la storia di un mugnaio del Sedicesimo secolo accusato di eresia. Ma vale la pena citare anche *Il giudice e lo storico*, in cui analizzò i documenti del processo Sofri concentrandosi sul

rapporto tra prove e verità, nella convinzione dell'innocenza del condannato (prima edizione Einaudi, poi ripubblicato da Quodlibet).

Quelle che spesso Ginzburg ha affrontato sono state delle vere e proprie microstorie. Partire da un dettaglio (perché è lì che si nasconde il buon Dio, avrebbe detto Warburg) per scoprire il reticolo complesso di un'epoca. Paradigma indiziario, per intenderci.

Una volta gli dissi che le sue ricerche avevano la caratteristica di apparirmi come letture bifocali: erudite per la cura che sapeva dedicare ai dettagli minimi e insoliti di una storia ma, al tempo stesso, nutrite da una grande divagazione. Come pochissimi ha saputo esercitare l'arte dell'accostamento sorprendente. Era in grado di trovare fili segreti che legassero Stevenson e Malinowski, Sterne (autore del *Tristram Shandy*) e Pierre Bayle (celebre per il suo

Dictionnaire), Machiavelli e Pascal. Sapeva lavorare sui testi e sulla loro tradizione. Quell'impostazione – per cui un testo non è mai innocente e deve tener conto della molteplice e contraddittoria tradizione che si interpone tra noi e loro – l'aveva appresa dall'insegnamento di Arnaldo Momigliano e Delio Cantimori. Attraverso i suoi libri Ginzburg non ha mai smesso di riflettere sul lavoro dello storico, sulle sue competenze che interpellano anche l'arte, l'antropologia, la letteratura. Ancora una volta mi sorprese con il suo *Rapporti di forza*, una raccolta di saggi apparentemente molto eterogenei dove, alle incursioni nel mondo di Picasso e di Aby Warburg, seguivano circostanziate considerazioni su Lorenzo Valla, Aristotele, Flaubert e Proust, fino alla riesumazione di Charles Le Gobien, un gesuita che verso la fine del Seicento descrisse la rivolta contro gli spagnoli degli indigeni delle isole Marianne. Tutto ciò poteva apparire stravagante, in realtà c'era in lui l'uso imprevedibile di certi testi e di certi autori. Ginzburg sapeva posare il proprio sguardo in angoli della storia dove nessuno avrebbe mai guardato. Per pigrizia o forse disinteresse.

Mi stupì il suo commento a un testo di Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*. Perché mai uno storico doveva occuparsi di un filosofo? In realtà Ginzburg attribuiva grande e nefasta importanza a quel testo e alla sua ricezione. Al fatto cioè che Nietzsche è all'origine della svalutazione del lavoro dello storico, decretata successivamente da quei filosofi (ermeneutici) per i quali non ci sono fatti ma solo interpretazioni. Se le parole si separano dalle cose, se non esistono più prove (per quanto falsificabili) allora, concludeva Ginzburg, la verità finisce col prescindere dalla realtà. La storia diventa solo narrazione. Ai suoi occhi era chiaro che se il discorso storico espelle la prova si arriva facilmente alla tentazione di utilizzare la retorica come elemento di rimozione del passato. L'approdo al negazionismo è breve. Pochi storici hanno avuto come Ginzburg un orecchio musicale per la storia. Qualcosa che a me richiama la fuga e il contrappunto.

Mi torna in mente quando alcuni anni fa, a Bologna, presentavo il libro di Roberto Calasso *L'in-nominabile attuale*. Carlo era seduto in prima fila. Alla fine ci fu una cena a casa di Romano Montroni (scomparso pochi giorni fa [...]). Li sentii per un momento parlare con la spontaneità che si addice a due quasi coetanei (Carlo era più grande di due anni). Avvertii la musicalità del dire, lo scherzoso fraseggio di due persone in quel momento felici di conversare. A loro modo hanno arricchito la storia culturale di questo paese e almeno di questo non dobbiamo vergognarci.

...

Roberto Colajanni, *Un raddomante, ha ridato una voce ai dimenticati*, «Corriere della Sera», 18 giugno 2026

La prima volta che ho letto il nome «Ginzburg» mi trovavo nello studio di mio padre. Avevo tredici anni e gironzolavo tra gli scaffali della sua biblioteca, senza uno scopo preciso. Il libro era in alto e spiccava per il bianco smaltato del dorso. Il nome dell'autore e il titolo erano molto piccoli, appena riconoscibili da quella distanza, sullo sfondo di una fascia orizzontale nera, discreta ed elegante. Presi la scala di legno appoggiata alla porta, salii furtivamente alcuni gradini e afferrai il libro. Sulla copertina c'era uno strano pettine d'oro, dove si intravedevano dei guerrieri a piedi e a cavallo, anch'essi dorati. Lo aprii a caso e una figura sinistra, munita di corna di cervo, un volto umano dal sorriso appena accennato e una lingua gigantesca mi fecero quasi cadere. In epigrafe, due citazioni a prima vista sconnesse e incomprensibili. Ebbi il tempo di leggere solo la seconda: «Non c'è spazio attorno a loro, e ancor meno tempo» (Goethe, *Faust*, parte II, scena delle Madri). Qualcuno mi stava chiamando, rimisi il libro a posto e uscii dallo studio in uno stato di strano turbamento. Si trattava di *Storia notturna*.

Per lungo tempo non riaprii il libro né mi tornò in mente. Poi, a distanza di più di dieci anni, mentre tentavo di buttare giù un'improbabile e fumosa tesi di laurea sul cinema di Carl Theodor Dreyer – *Ordet* e in particolare *Dies irae*, il suo capolavoro, che racconta un processo di stregoneria in una piccola comunità danese del Seicento – mi imbattei di nuovo nel libro, per ragioni banalmente tematiche. Lo aprii nel medesimo stato di turbamento in cui ero quando lo avevo lasciato e lo lessi lentamente, nel giro di una settimana, come sprofondando in un sogno. Dopo aver letto l'ultimo rigo, della mia tesi non restava più nulla. Abbandonai l'idea il giorno stesso e comunicai al mio relatore che avrei cambiato direzione, senza dare ulteriori spiegazioni. Solo in seguito scoprii che quel film di Dreyer era stato decisivo nel suscitare l'interesse di Ginzburg per i processi di stregoneria, che lo avrebbe portato a *Storia notturna* e alla sua decifrazione del sabba – per via «dell'aria composta dei giudici» confessò una volta, che «cercano di capire... quietamente pongono le loro domande, dopo avere quietamente torturato la strega». La figura cornuta e linguacciuta invece la rincontrai nel geniale saggio di Alfred Salmony su alcuni motivi ricorrenti del simbolismo cinese arcaico, intitolato per l'appunto *Corna e lingua*, uno dei primi libri Adelphi.

Quando nel 2015 Ginzburg decise di trasferirsi in Adelphi, quella notizia inattesa mi sembrò la cosa più naturale del mondo. Inattesa perché in Italia, nella testa di tutti Ginzburg voleva dire in primo luogo Einaudi. Libri come *I benandanti*, *Il formaggio e i vermi*, *Storia notturna*, *Miti emblematici* o *Indagini su Piero* erano ormai, oserei dire, così fisiologicamente einaudiani che con grande difficoltà si sarebbe potuto immaginarli in un'altra veste. Eppure, anche se non posso provarlo con certezza, ho il sospetto che quella decisione arrivasse da lontano, come se fosse stata preparata nell'ombra da molto tempo. Forse, come Roberto Calasso amava dire, quei libri, dopo un lungo periodo, erano «tornati a casa». O, forse, anche la storia editoriale segue le

leggi di una morfologia occulta, che muta la sostanza del libro insieme alla sua forma.

Non è possibile dire in queste poche righe quello che Ginzburg è stato come storico, anche perché Carlo era refrattario a ogni metodo. Una delle frasi che più amava era quella del grande sinologo Marcel Granet: «Il metodo è la strada dopo che la si è percorsa». Ora che Carlo non c'è più, possiamo però voltarci verso quella strada, usare i suoi libri come tracce per seguire il filo di Arianna del suo pensiero, della sua visione singolarissima della storia. In questa visione regnano il caso, la sovranità delle fonti, la loro capacità di estendersi a tutto, la natura di muto enigma di ogni traccia storica. Per interrogare quell'enigma, per farlo parlare, lo storico, come un necromante, deve saperlo evocare. «Tutto può essere il passato, ma non disponibile, perché la scomparsa, l'assenza lo investono fino ai capillari», questa frase di Calasso, che sembra contraddire ogni possibilità di ricerca per lo storico, non ha mai spaventato Ginzburg, che ha fatto di quell'incolmabile distanza il punto di partenza delle sue indagini. Sempre ricordando l'opposizione fondamentale tra il giudice, come quelli di Dreyer, che «con aria composta» condannavano a morte, e lo storico, che vuole condannare il passato a vivere.

Tutto questo mi riporta alla lettura di *Storia notturna*, alle vittime e ai carnefici dei processi di stregoneria, all'«esercito furioso» dei morti, alle voci dei benandanti e a quella indecifrabile, indimenticabile di Menocchio. Testimoni muti che Ginzburg richiama e fa irrompere sulla scena della storia, strappandoli all'ombra, per farli parlare di nuovo. Forse per la prima volta, certamente per sempre («tutto quello che è importante accade nell'ombra. Non si sa nulla della vera storia degli uomini» – questa frase di Céline si trova in epigrafe al *Formaggio e i vermi*). Senza Ginzburg, senza la sua capacità rabdomantica di aprire uno spiraglio nella loro intimità, condannandole momentaneamente a vivere, oggi quelle voci non sarebbero udibili. E per questo non smetteremo mai di essergli grati.

Simonetta Fiori

Il signor Feltrinelli e una certa idea di editoria militante

«la Repubblica», 19 giugno 2026

A cento anni dalla nascita di Giangiacomo, una corrispondenza finora inedita con Fofi restituisce una concezione di fare libri legata alla realtà

Gli archivi incrociano vite e destini, come i castelli di Calvino. E a volte ci si mettono anche gli anniversari a intrecciare percorsi diversi, gettando punti di luce sulle eredità che restano. Per i cent'anni dalla nascita di Giangiacomo Feltrinelli (scomparso nel 1972) la fondazione che ne porta il nome rende pubbliche alcune carte inedite sul suo incontro con Goffredo Fofi – a luglio cade il primo anniversario della morte –, che ci aiutano a mettere a fuoco l'anima della casa, la sua ragione sociale, «il marchio d'azienda». E insieme disegnano il lascito più vivo di un editore che avverte come bisogno primario quello di «tuffarsi nella realtà, anche a rischio di annegare». Perché solo conoscendola, prendendone accuratamente le misure, si possono riparare le storture, «nell'ipotesi di lavoro assai azzardata che tutto, ma proprio tutto, deve cambiare e cambierà».

Si era appena inaugurato il decennio dell'impossibile che diventa possibile, nel caos elettrico di via Andegari, tra le promesse del miracolo economico e le inevitabili fratture prodotte dalla modernizzazione. Uscita nel 1964, l'inchiesta di Fofi sull'immigrazione meridionale a Torino per la prima volta rivela le ombre del massiccio esodo nella città della Fiat, dando voce ai protagonisti, agli operai che pativano turni di lavoro logoranti, alle ampie zone di esclusione certificata dai cartelli **NON SI AFFITTANO CASE AI MERIDIONALI**. Una

mappatura innovativa, pensata e condotta dal basso, che riconosceva agli ultimi dignità di testimonianza, nell'intenzione di «capire insieme, e insieme progettare il domani». Rifiutata da Einaudi ufficialmente perché «non sufficientemente scientifica» – in realtà perché troppo critica verso la Fiat, avrebbe raccontato Fofi –, venne accolta con slancio da Feltrinelli, proprio per la capacità di intercettare quella «fame di verità» che era motore del progetto editoriale.

«Uscire dal salotto.» «Andare a vedere.» «Mettersi in ascolto.» Le nuove istanze della militanza culturale forgiata da Fofi rispecchiano le linee lungo le quali Feltrinelli andava costruendo la sua impresa editoriale: a questo è dedicato il saggio di David Biddusa in *Fare inchieste, fare libri*, l'ebook curato da Serena Rubinelli per la Fondazione (con testi di Nicola Villa). L'immigrazione meridionale a Torino si inseriva in una stagione febbrile che, attraverso le nuove collane proposte da Paolo Rossi, Ernesto De Martino, Alessandro Pizzorno e Danilo Montaldi, voleva liberare la cultura italiana dalle incrostazioni crociate aprendola alle scienze sociali e alle ricerche interdisciplinari, senza più arcigni guardiani vigili ai confini delle specializzazioni.

La saggistica andava cambiando stile e linguaggio, rivolta non più al solo ceto dei colti ma a un pubblico più ampio, come sollecita il «signor Feltrinelli» in

una riunione dell'ottobre del 1962. Bisogna andare «oltre il libro di erudizione», per aspirare a «un saggio di creazione» che non consista solo «in un'analisi o in una interpretazione ma sia uno strumento essenziale» per comprendere la realtà e quindi cambiarla. Pur ammettendo la sua preferenza per «la saggistica di consumo», che gli consentiva di pareggiare i conti, l'editore apriva ai saggi sperimentali da mille copie. Al fondo agiva quella che avrebbe definito «una moralità», il «senso e la destinazione» del mestiere di editore, ossia la scelta di «non far parte della schiera dei tappezzieri del mondo, dei verniciatori, dei produttori di mero superfluo» preferendo al lavoro di imballaggio della realtà quello assai più rivoluzionario di farsi «carretta» dei «libri necessari». «Io cerco di fare un'editoria che magari ha torto lì per lì, nella contingenza del momento storico, ma quasi per scommessa io ritengo abbia ragione nel senso della storia» (da *Che cos'è un editore*, pubblicato nel 1967 sulla rivista «King».)

Anche un testimone con l'esperienza di Enrico Regazzoni, nel recente memoir *Nella casa dei libri* (Feltrinelli), libera l'officina di via Andegari dalle trappole dello stereotipo, mettendo fine all'iconografia dei guerriglieri ubriachi di rivoluzione, per dare spazio a un gruppo di intellettuali rigorosi. «Aveva Cuba nel cuore Giangiacomo, ma non fu il castismo la vera utopia che trasmise alla casa editrice, ma l'idea del mestiere editoriale come prassi di libertà.» Nel disordine di quegli anni, «nell'universo frastornato di informazioni vere e false e di valori che sono pseudovalori» scriveva Feltrinelli, l'unico modo per restituire significato al mestiere è fare «libri che mettono le mani addosso», «che fanno qualcosa alle persone che lo leggono», «che hanno l'orecchio ricettivo» e «che nel guazzabuglio della storia quotidiana ascoltano l'ultima nota, quella che dura una volta finiti i rumori inessenziali».

Un lavoro che corre parallelo all'impresa grande di «riconoscere e conservare l'essenziale» anche nella memoria storica che rischia di andare dispersa, compito assolto fin dal 1949 dalla Biblioteca Feltrinelli,

poi diventata Istituto e più tardi Fondazione. Salvando «le tessere più preziose di quell'immenso mosaico che è la documentazione storica e politica» dice Feltrinelli, si offrono gli strumenti per studiare e quindi modificare la realtà, ampliando gli spazi di cittadinanza. C'è un filo rosso che accomuna l'editore, il fondatore della biblioteca, l'imprenditore culturale, poi morto dissennatamente per la stessa «tormentata coerenza» con cui era vissuto (parole di Giampiero Brega). Un'unica postura che consiste nel «prendersi in carico il presente, andare a cercare le radici storiche, ascoltare voci e raccogliere storie per contribuire a una possibilità di futuro diverso» scrive Bidussa nel suo saggio.

Un progetto di rinnovamento totale nel quale un ruolo di pilastri spetta alle librerie: da semplici botteghe destinate alla vendita diventano luoghi civici di formazione, motori di comunità, «giardini di incontri e di emozioni», secondo la definizione di Romano Montroni, storico libraio della tribù feltrinelliana scomparso nei giorni scorsi a Bologna. Se gli anniversari hanno un senso, è proprio quello di «scegliere e conservare l'essenziale» anche da eredità lasciate da uomini nati cent'anni prima. E che si ripropongono con immutata vitalità in un'epoca sideralmente diversa, ancora più caotica e indecifrabile, dove la fortuna economica non coincide e addirittura contrasta quella culturale e non c'è più spazio per un'opinione pubblica strutturata, ormai schiacciata dal frastuono di mille voci assordanti. Ma la fame di realtà resta inalterata, insieme a quella di libri necessari.

Resta poi da chiedersi quando gli intellettuali di sinistra abbiano smesso di indagare la realtà per indagare soprattutto sé stessi (non tutti, però). È una delle questioni che tormentava Fofi, che in occasione della riedizione dopo mezzo secolo della sua storica inchiesta diceva di rammaricarsi soprattutto di una cosa: che un popolo di migranti come il nostro fosse capace di infliggere agli stranieri ferocia anche peggiore rispetto alle cattiverie subite tanti anni prima. Ma non riusciva a trovare una ragione plausibile, ed è una delle tante domande destinate a rimanere senza risposta.

Margherita Ghilardi

Constance Fenimore Woolson e Vernon Lee, scrittrici diverse a Firenze

«Alias», 21 giugno 2026

Due racconti «italiani» di Constance Fenimore Woolson e Vernon Lee, riuniti da Marsilio. Destini incrociati, ma senza conoscersi, nel nome di James

Sembra proprio che non si conoscessero. È strano, perché negli anni in cui vissero a Firenze, prima di spostarsi su colline agli estremi opposti della città, abitarono vicine, una passeggiata di un quarto d'ora sui Lungarni. Poco distante, in un albergo affacciato sul fiume, alloggiava un noto scrittore la cui amicizia ebbe un singolare riverbero sulla vita di entrambe. È anche vero però che Constance Fenimore Woolson e Violet Paget, in arte Vernon Lee, non avrebbero potuto essere più diverse. Né ad allontanarle era solo il divario dell'età.

Nata in New Hampshire nel 1840 da una vecchiaia famiglia americana, un prozio era l'autore dell'*Ultimo dei Mohicani*, cresciuta tra infiniti lutti e continui spostamenti verso ovest, Woolson arriva in Europa nel 1879, quando è già un'autrice apprezzata di racconti di frontiera e ha appena concluso la stesura di *Anne* (1880), il romanzo che le darà il successo. Rifugge la mondanità fiorentina, oltre che dedicarsi alla scrittura ama spingersi in lunghe passeggiate solitarie. È timida, riservata, malinconica; determinata tuttavia e indipendente. Ci sente poco da un orecchio. Appartiene invece a un ambiente cosmopolita l'esuberante, loquace, trasgressiva Vernon Lee, nata a Boulougne-sur-Mer nel 1856 da genitori britannici ma espatriati, stravaganti e colti. Dopo molto girovagare tra Francia, Germania, Svizzera, Italia

la famiglia nel 1873 si stabilisce a Firenze, dove la loro casa, non ancora la famosa villa del Palmerino, diventa un crocevia per artisti e intellettuali del vecchio e nuovo mondo. Nel 1880, quando esordisce, è soprattutto una saggista: la attraggono le fiabe, la musica del Settecento, il rinascimento italiano. I suoi interessi innervano le fantasiose ghost stories che firmerà cominciando dal fortunato *Hauntings* (1890).

Ad avvicinare le due terribili signorine, modelli diversi ma ugualmente icastici di scrittrice e di new woman, ci provano Giovanna Mochi e Benedetta Bini, affiancandone due racconti in un volumetto impeccabilmente curato per Marsilio, intitolato *Miss Grief, Lady Tal* e corredato dall'esplicativo sottotitolo *Due donne, due scrittrici, due storie* (Letteratura universale). Composto da Woolson alla fine del 1879, qualche mese prima di arrivare a Firenze, pubblicato in rivista nel maggio 1880 e mai riproposto in una sua raccolta, *Miss Grief* è apparso in una prima traduzione italiana da Sellerio nel 2002; inedito da noi anche se scritto in Italia, *Lady Tal* uscì originariamente in apertura di *Vanitas. Polite stories*, trittico licenziato da Lee nel 1892.

Al di là della comune benché discorde ambientazione italiana (una Roma astratta in Woolson e una realistica Venezia in Lee), annoda i due testi

l'analoga coppia di protagonisti: l'aspirante scrittrice e il famoso scrittore sollecitato a diventarne il mentore o il maestro. In *Miss Grief* lo scrittore, privo di un nome ma incaricato di condurre la narrazione in prima persona, è «un costruttore di teorie» orgoglioso della sua «piccola fama» e della «grana finissima» del proprio «gusto letterario». Il Jervase Marion di *Lady Tal* si riconosce più perfidamente governato dal «demone dello studio psicologico» e dall'«alta missione di ficcare il naso nell'anima» degli altri. Le due curatrici li presumono ispirati entrambi a Henry James. Ovverosia al noto scrittore che alloggiava in un albergo sull'Arno.

L'ipotesi è suggestiva e molto probabilmente azzeccata; alcuni dettagli della trama lasciano addirittura

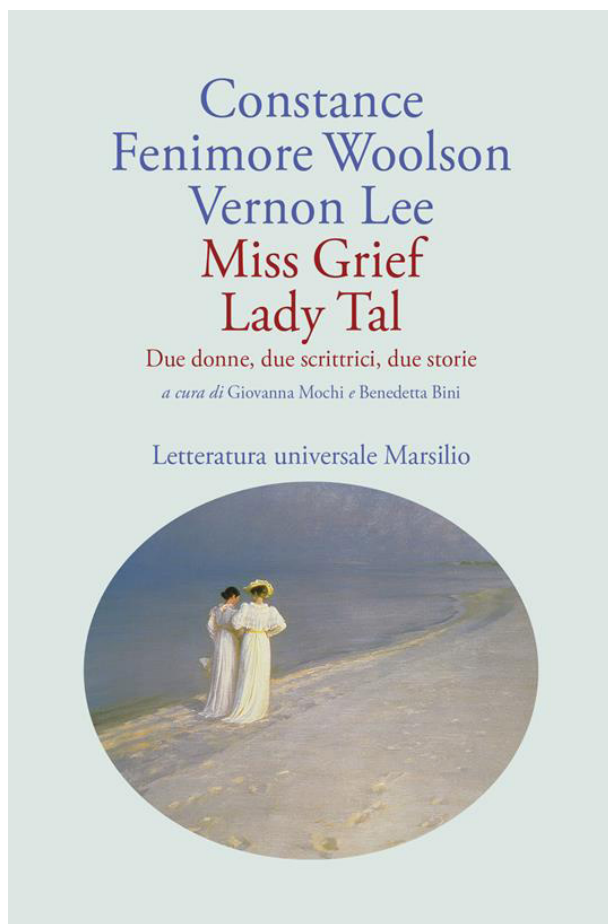
«Lei aveva il successo – ma
La grande forza l'avevo io.
 Non è forse vero? Lo dica.»

supporre che Lee abbia composto *Lady Tal* pensando a *Miss Grief*, quasi fosse la risposta in un dialogo segreto o il secondo pannello di un dittico. Appare vistoso il richiamo dei ghirigori astrali da cui è trapunto *Lady Tal* – «il candido tappeto formato dal chiarore della luna» o l'«antico disegno persiano» ricamato dai «raggi della luna» – alla «figura» che in *Miss Grief* risulta impossibile estrarre dalla «fitta trama di un tappeto».

Né si tratta di un'immagine inerte, impigliatasi per caso nella memoria, se è anzi così potente che nel 1896, due anni dopo la morte di Woolson, proprio l'amico James gliela ruberà per cucirla al centro di uno dei suoi racconti più famosi, appunto «La figura nel tappeto». Il narratore di *Miss Grief* la inventa a proposito di un personaggio del dramma che la scrittrice ha sottoposto alla sua lettura, un personaggio disarmonico secondo lui, però malgrado ogni suo tentativo inestricabile dall'insieme: «sfilacciai il tutto, e la storia non era più buona e non era più di Aaronna. Era fiacca, ed era mia».

Lo scrittore, prima risoluto a sfuggire colei che teme voglia vendergli «un vecchio merletto» e ostinato poi a correggere quel «dramma testardo» per farlo pubblicare, cede in explicit al giudizio ferreo della scrittrice: «Lei aveva il successo – ma la grande forza l'avevo io. Non è forse vero? Lo dica!».

La postura paternalistica, il narcisistico impegno profuso nel modificare l'opera femminile per adattarla a un maschile orizzonte mentale sono analoghi nei due racconti e certo ne rappresentano il comune snodo tematico; ciò non toglie che il loro legame si chiuda qui. Quasi tutto ambientato in interno, così come del tutto interiore appare la sua atmosfera espressiva, il racconto di Woolson adotta uno stile piano, dimesso, monocorde, benché lo infiammino a tratti sotterranee accensioni. La tavolozza predilige



«Per mettere alla berlina il mondo in cui vive, Lee disegna con il suo Marion una **caricatura** piuttosto eloquente di James, imitandone anche lo stile.»

tonalità spente e polverose, scolorite come l'abito indossato da Aaronna: umile solo in apparenza, se benché mai pubblicata si sente fiera di quel lavoro a cui «il maestro» dovrà riconoscere il segno del «genio». È la drammatica dissonanza nella vita delle donne tra capacità e successo che Woolson intende raccontare. Quando compose *Miss Grief* non conosceva ancora Henry James, lo incontrerà pochi mesi dopo a Firenze diventandone per sempre un'amica vera; da tempo ammirava profondamente il suo lavoro, lui dirà più tardi che era l'unica persona capace di comprenderlo. Amava allora in particolare *Daisy Miller*. Respira un'aria diversa *Lady Tal*, si colloca a una diversa temperatura espressiva. Lee sceglie per il suo racconto un'atmosfera piena di colore e molto high society; adotta il registro brillante, un timbro spesso terribilmente comico quando non sarcastico. La «frivola» protagonista è un'aristocratica decisa a comporre un romanzo: riesce perfino a vederlo stampato grazie al pur riluttante Jervase Marion che lo riscrive di sana pianta. Se l'intenzione è morale, né le armi né tantomeno il bersaglio di Lee appaiono gli stessi di Woolson.

Per mettere alla berlina il mondo in cui vive, Lee disegna con il suo Marion una caricatura piuttosto eloquente di James, imitandone anche lo stile. Incoraggiata da un atteggiamento che le sembrava «paterno», nel 1884, poco dopo averlo conosciuto a Londra, gli aveva dedicato il suo primo romanzo,

Miss Brown: all'epoca James aveva represso il proprio disappunto, ma questa volta non la perdonerà, troncando ogni loro frequentazione.

Eppure, proprio a quella frequentazione Henry James doveva l'idea del *Carteggio Aspern*, nato da un aneddoto ascoltato in casa Paget nel 1887. Quel libro magicamente unisce nella biografia del «Maestro» le due signorine che non si incontrarono mai, se James lo scrisse durante le settimane in cui fu ospite di Woolson a Bellosguardo. Inutile cercarle insieme dentro la sua opera, dove certo, per quanto la definisse «stupefacente», non avrebbe potuto trovare posto una ragazza irriverente come Lee.

Molto offre invece di sé l'«intensa» Woolson alla Isabel Archer di *Ritratto di signora* o alla protagonista senza nome dell'*Altare dei morti*. Gli occhi rapaci di James, così «privi di espressione» da sembrare «biglie» a una giovane Virginia Woolf, non sapranno arrendersi nemmeno davanti al suicidio di Woolson, saltata giù dalla finestra di un palazzo veneziano, se nel riordinare le sue carte la depruderà del progetto di un racconto divenuto «La belva nella giungla». Con una scelta eloquente, lei aveva espresso la volontà di essere sepolta come Daisy Miller nel cimitero acattolico di Roma. Difficilmente in quel giorno di gennaio, malgrado facesse bel tempo, il clima le avrà concesso «i rigogliosi fiori primaverili» che la terra dona invece all'altrettanto intrepida eroina jamesiana.

«Al di là della comune benché discorde ambientazione italiana, annoda i due testi l'analoga coppia di protagonisti: **l'aspirante scrittrice e il famoso scrittore** sollecitato a diventarne il mentore o il maestro.»

Nicola Mirenzi

Resistere non serve. Ma io resisto

«il venerdì», 26 giugno 2026

In una raccolta di saggi e in questo dialogo Walter Siti difende la sua idea di letteratura: «Deve attingere all'inconscio, non dare lezioni».

Quando parla di Dostoevskij, Leopardi, Proust, Oscar Wilde, Tolstoj, gli occhi di Walter Siti si illuminano come il sorriso di un bambino. «Pur avendo quasi ottant'anni, continuo a credere nella letteratura» dice al «venerdì». Premio Strega nel 2013 con *Resistere non serve a niente*, solido e implacabile critico letterario, ci accoglie nella sua casa di Milano preparando un caffè: «Alessandro Piperno l'ha definito il peggiore che abbia mai bevuto in vita sua». Da alcuni anni pronuncia verità altrettanto amare sulla letteratura italiana: la considera in pericolo di vita, minacciata dallo smarrimento di ogni idea di valore. Il suo ultimo libro, edito da Rizzoli, ha per titolo *Il romanzo sotto accusa* (per non parlare dei versi) ed è una raccolta di saggi che spazia da Carlo Emilio Gadda a Antonio Scurati, da Franz Kafka ai cantanti trapper, da Dante a Erin Doom al nuovo filone del romance. Scritti che hanno oggetti molto diversi gli uni dagli altri, ma uniti in filigrana da un'idea forte di cosa sia la letteratura: «Ossia la capacità di far emergere verità sconosciute persino al proprio autore, e non – come si pensa oggi – di influenzare il lettore con le proprie opinioni, con l'impegno morale, con la volontà di fare del bene».

Un'idea psicoanalitica della letteratura?

L'ho imparata da Francesco Orlando, un maestro fuori moda, il primo che abbia applicato le idee

freudiane non per analizzare l'autore di un romanzo, ma la forma delle opere letterarie. Un metodo che fa venir fuori i rimossi, le negazioni, l'indicibile che teniamo nascosto.

Esistono ancora scrittori italiani che apprezza?

Sì, la vera letteratura continua a vivere, ma non è mainstream, è nascosta in mezzo a tutto il resto. Per esempio, Michele Mari è uno scrittore di valore. Giulio Mozzi e il suo romanzo *Le ripetizioni* li apprezzo. Di recente, c'è stata la sorpresa di Alcide Pierantozzi con *Lo sbilico*. Ma il punto è che negli ultimi cinquant'anni la letteratura ha perso il suo valore istituzionale. C'era una lingua, uno statuto dell'autore, un canone. C'era un «campo» della letteratura. Oggi non c'è più nulla di tutto ciò.

E cosa c'è?

C'è la performance, a cui viene attribuito un valore superiore a quello del testo letterario. Oggi conta più un'intervista che il libro che si scrive. Il canone è considerato un'anticaglia novecentesca. Fino a non molto tempo fa, se chiedevi a Pier Vittorio Tondelli chi era il suo riferimento, ti rispondeva: «Alberto Arbasino». Se lo chiedevi a Andrea De Carlo, faceva il nome di Italo Calvino. Quando l'hanno chiesto a Alessandro Baricco, lui ha detto: «John McEnroe».

I recinti della tradizione sono saltati, ma la letteratura non si è espansa, si è dissolta nell'indifferenziato.

Perché lei non si dedica solo alla vera letteratura e ignora il resto?

Perché è venuta meno proprio la possibilità di formulare questa distinzione. L'obiezione è: «Chi sei tu per stabilire ciò che ha valore e ciò che non lo ha?». Sui social impazzano le booktoker che parlano di libri che le hanno fatte piangere, che misurano i romanzi in base a quanto le ha prese e non le ha prese. La legittimità di esprimere un giudizio di valore è scomparsa. Ma è come per la bellezza. Se non si può più dire che la vicina di casa non è bella quanto Claudia Cardinale, per non rischiare di offendere la sensibilità della vicina di casa, a venire meno è l'idea stessa della bellezza.

Ma perché non si può più fare?

Un tempo, quando abitavo con Francesco Orlando, giocavamo al torneo della grandezza letteraria. Classificavamo gli autori su quattro livelli, dal più basso al più alto. Al primo, c'era una lotta tra Balzac e Flaubert: «Chi è più grande tra i due?» ci chiedevamo «e perché?». In teoria lo potrei fare pure oggi, questo gioco, ma in pratica sarei considerato un elitario, se non un vecchio rimbambito.

E lei teme per la sua reputazione?

Ma si figuri.

E allora chi metterebbe al primo posto tra gli scrittori italiani viventi?

Michele Mari l'ho già citato, aggiungerei senz'altro Domenico Starnone e Aldo Busi.

«La legittimità di esprimere un giudizio di valore è scomparsa. Ma è come per la bellezza.»

«I recinti della tradizione sono saltati, ma la letteratura non si è espansa, si è dissolta nell'indifferenziato.»

E al secondo?

Mi vengono in mente Lidia Ravera, Antonella Latanzi e io stesso.

E Roberto Saviano?

Gomorra elevava il giornalismo all'altezza della letteratura. Quello che ha scritto dopo è stato un disastro. Più prossimo al manifesto politico che alla letteratura.

E Elena Ferrante?

Non la capisco. Non sapere chi c'è dietro quel nome mi impedisce di darle profondità. L'impressione è che si tratti di una scrittura da laboratorio.

Teresa Ciabatti?

Mi ha proibito di scrivere di lei, temendo di essere stroncata, ma in realtà penso che sia brava e che *La più amata* avrebbe meritato di vincere lo Strega.

Chiara Gamberale?

È l'opposto di Teresa. Lei non si fa largo nella foresta dello stile a colpi di machete. All'inizio, aveva una grazia naturale. Da quando è diventata mamma, ho l'impressione che vada più sul sicuro.

E...

Questo gioco le ha preso troppo la mano.

Allora le chiedo cos'ha capito di ciò che chiama la «Tri-vialliteratur 2.0».

Ho analizzato la letteratura di consumo odierna attraverso otto libri campioni d'incassi, da Erin Doom a Giancarlo Gotto. Quello che mi sembra evidente è

che ricorre un bisogno: garantire al lettore che tutto andrà bene, che non correrà nessun pericolo. I protagonisti di questi romanzi sono sempre personaggi trasgressivi e strani, però mai problematici: hanno sempre in mente le idee «giuste». Sono libri che hanno un'ossessione terapeutica, vogliono curare l'individuo e la società, pieni di ansia di correttezza. Ben presto, temo, sarà possibile scriverli con l'intelligenza artificiale.

E quali libri non potrà mai scrivere l'Ia?

I libri che attingono all'inconscio, individuale e collettivo. Tutte le altre cose l'intelligenza artificiale le potrà scrivere, anche meglio di noi: ma l'inconscio no, non l'avrà mai.

Cosa pensa dell'inconscio di Antonio Scurati?

Che è sorvegliato da un senso etico molto forte, che gli impedisce qualsiasi trasgressione. Ha scritto migliaia di pagine su Mussolini senza mai dargli la parola, senza mai consentire a sé stesso e al lettore di entrare nella sua testa. Per paura di non apparire sufficientemente antifascista. Ma anche Tolstoj ha scritto di Napoleone in *Guerra e pace*. Lo ritrae stanco. Non ne può più di carneficine. Vorrebbe essere altrove. Eppure è costretto a dare l'ordine di continuare ad attaccare. Ecco, in quella paginetta di Tolstoj si entra nella testa di Napoleone più di quanto si faccia con le migliaia di pagine di Scurati su Mussolini.

Pensa davvero che i trapper sfiorino la poesia?

Penso che lo facciano più di quanto facciano molti cosiddetti «poeti». Il dato di partenza è la memorabilità. E oggi, nella testa dei ragazzi, ci sono i versi di Madame, Massimo Pericolo, Marracash, Rancore, Fabri Fibra, Pippo Sowlo. Sono cantanti che in modo inconsapevole, immediato, tornano alle basi ritmiche della poesia. Spesso senza saperlo,

«La letteratura è il grande sogno dell'umanità e l'umanità non smetterà mai di sognare.»

riproducono schemi della tradizione. E in maniera ingenua, incoerente, involontaria, stanno reinventando la poesia.

Perché rimpiange di aver studiato troppo Pasolini?

Perché l'Italia ha nella sua storia letteraria Dante, e io ero alla Normale di Pisa quando crescevano studiosi dell'Alighieri come Marco Santagata. Il mio vero rimpianto è di non aver lavorato a sufficienza su di lui.

Al gioco della grandezza come se la caverebbe Pasolini?

È un romanziere di terzo grado. Come poeta di secondo. Come saggista è di prim'ordine.

È possibile che i più grandi scrittori italiani siano in realtà i saggisti?

È una tesi affascinante, teorizzata da Alfonso Berardinelli e Matteo Marchesini, ma non mi convince fino in fondo. Penso che *Il saggiatore* di Galileo Galilei sia uno dei più bei libri della cultura italiana, ma nonostante ciò ritengo che i suoi contemporanei, pur minori, che si sono lanciati nel campo dell'invenzione abbiano salito un gradino in più sulla scala della letteratura.

Lei teme che la letteratura possa morire?

No, non penso che potrà mai morire. Perché la letteratura è il grande sogno dell'umanità e l'umanità non smetterà mai di sognare. Però è doloroso osservare che sempre meno persone riescono a riconoscere dove si trova.

«Non penso che potrà mai morire.»

Olga Campofreda

Cercasi lieto fine disperatamente. Il fenomeno romance

«d», 27 giugno 2026



Tutto inizia con gli Harmony. Il romance traina il mercato attuale. Numeri, curiosità e possibili effetti collaterali dell'editoria dei sentimenti

«Ci tengo troppo che le cose che racconto siano credibili. Per esempio, la favola di una Cenerentola moderna ambientata a Carpi non lo è, a New York invece sì.» Sono parole di Felicia Kingsley, regina indiscussa del romance italiano che, durante una conversazione alla Fiera internazionale di Francoforte nel 2024, giustificò l'ambientazione straniera dei suoi romanzi. Autrice di circa venti libri tradotti in altrettanti paesi, Kingsley è lo pseudonimo di Serena Artioli, emiliana doc originaria di Carpi e da anni in testa alle classifiche dei best seller. Sullo stesso palco c'era Erin Doom (al secolo Matilde), altro grande caso letterario di quell'anno con *Fabbricante di lacrime* (Salani). Anche lei, come la collega, aveva scelto di ambientare la sua storia negli Stati Uniti. Le geografie evocative dei romance (nelle varie ramificazioni del genere), insomma, sono parte integrante del loro incredibile successo. Negli anni Ottanta c'erano gli Harmony, piccoli libri dalle copertine sensuali che si vendevano in edicola a poco prezzo e venivano letti come un *guilty pleasure*, qualcosa da non dire troppo ad alta voce. Quelle storie d'amore ed erotismo si sono poi bagnate nella romcom americana e, a partire dalla serie *I love shopping* di Sophie Kinsella (Mondadori), hanno cominciato a evolvere in molte direzioni, arrivando oggi a conquistare una fetta importante di lettrici (e lettori).

I dati degli ultimi anni dicono che il romance riesce ormai a trainare l'intero mercato editoriale in rinnovata crisi. Nel 2025, in particolare, il terzo volume della saga *romantasy* di Rebecca Yarros, *Onyx Storm* (Sperling & Kupfer) – in cui elementi romance si intrecciano al mondo dei draghi e della magia – ha raggiunto i 2,7 milioni di copie negli Stati Uniti a una sola settimana dall'uscita, diventando il romanzo più venduto degli ultimi vent'anni. In Italia, nel 2024, il romance ha toccato le cinque milioni di copie, fatturando – secondo i dati dell'Associazione italiana editori – più di 56 milioni di euro.

Questi numeri incidono anche sulle geografie delle città: l'anno scorso a Notting Hill, Londra, è comparsa Saucy Books, primo bookstore indipendente che vende soltanto romance, mentre in Italia nelle librerie tradizionali sono spuntate intere sezioni dedicate al genere, con scaffali anche molto specifici, che riconducono ciascuna storia a diverse categorie, i tropi (dal greco *trópos*). Qualche esempio? *Enemy to lovers*: all'inizio i due protagonisti non si sopportano ma poi finiscono per mettersi insieme; *friends to lovers*, nel caso in cui il personaggio principale si innamori del suo migliore amico/a; *fake relationship*, quando invece da una relazione finta ne nasce una vera (e questo è il caso di *Off Campus* di Elle Kennedy, Newton Compton, da cui è stata

tratta la fortunata serie tv su Prime). Alcuni siti elencano più di cento categorie, che possono anche coesistere in diverse combinazioni. Il risultato (o meglio, l'obiettivo) è quello di aiutare lettrici e lettori a trovare in una storia esattamente quello che stanno cercando. E, considerati i tempi che corrono, non sarebbe sbagliato leggere nella fortuna di questi romanzi il desiderio di un momento di sospensione da una realtà percepita come sempre più indecifrabile.

Di conseguenza, le offerte si moltiplicano. Per citarne solo alcune: durante l'ultimo Salone del libro di Torino, sono stati trentamila i volumi firmati durante i Meet&Greet su prenotazione con autrici romance; l'anno scorso il gruppo Feltrinelli ha fondato Night+Day, una collana specializzata in romance edita da Sem, mentre Mondadori ha lanciato My New Romance, un hub digitale per tenere insieme la community e promuovere eventi come il Romance Day.

Dal 2019, poi, esiste il festival Romance italiano. «Il primo anno eravamo cento autrici e settecento lettori, adesso siamo arrivati a trecento scrittrici e sorpassiamo in un solo giorno i cinquemila ospiti» racconta Lidia Ottelli, fondatrice del festival. «Sicuramente il mondo dei social ha aiutato la crescita del romance, che prima era visto solo come un genere di nicchia. On line è nata una grande comunità con un forte senso di appartenenza.»

In questo contesto, a crescere non è solo il pubblico, ma anche le scrittrici, grazie in particolare a una piattaforma come Wattpad, sulla quale è possibile condividere i propri romanzi. Ma cosa ne determina il successo? Secondo Ottelli, «la passione e la dedizione di chi scrive». Ma c'è di più: «Il sessanta per cento sono libri che nascono dal self-publishing. Tante esordienti sanno scrivere, ma la cura dei dettagli, dei social e dei propri lettori possono fare una grande differenza».

Un altro dato interessante riguarda l'età, sia delle nuove scrittrici che delle lettrici, che oggi si è abbassata fino ai tredici anni. È un fenomeno che ci

pone davanti a questioni di opportunità, soprattutto considerando la forte componente erotica di certi titoli. Felicia Kingsley, sul suo sito personale, indica con dei peperoncini il livello dell'elemento *spicy* di ciascuna storia (da uno a cinque). Ma non lo fanno tutti, e spesso succede che genitori non siano messi nella condizione di capire con immediatezza il tipo di libro che si trovano a comprare per le proprie figlie. Su questo argomento Ottelli ha idee molto chiare: «In generale andrebbe messa un'avvertenza, soprattutto per i dark romance, un sottogenere incentrato su relazioni moralmente ambigue, quelle che oggi definiremmo tossiche, oppure che giocano intorno a determinati tabù. Le ragazze di oggi sono sveglie, lo sanno che si tratta di finzione, ma resta importante il ruolo dei librai per fare da guida a chiunque approcci questo genere per la prima volta». Certo è che leggere romance significa entrare a far parte di una comunità di persone ancora desiderose di credere nel lieto fine. Con ostinazione, nonostante tutto.

...

Silvia Schirinzi, *Il fattore H*, «d», 27 giugno 2027

Chi si sorprende del fenomeno romance probabilmente non conosce due storie di successo dell'editoria italiana: «Grand Hotel» e Harmony. La prima nasce da un'idea dei fratelli Alceo e Domenico Del Duca (Editrice Universo) e di Matteo Macciò, che si inventano un settimanale a basso costo di storie d'amore a fumetti, destinato al pubblico femminile. Considerato «il giornale delle sartine e delle cameriere», «Grand Hotel» arriva in edicola il 29 giugno del 1946, lo stesso anno in cui le italiane votano per la prima volta. Senza ignorare le problematiche di questi fotoromanzi, dagli stereotipi di genere che hanno perpetuato fino ai contenuti sessualmente espliciti non segnalati che oggi espongono lettori giovanissimi a temi che non sanno affrontare, la loro è una parabola utile a comprendere il presente. «È

stato l'unico prodotto narrativo che siamo riusciti a esportare nel Novecento. Sarà paradossale, ma è così: è arrivato in Sudamerica, in Francia e in Spagna» racconta Mauro Novelli, docente di Letteratura contemporanea all'Università di Milano. «Con il mix di illustrazioni e fumetti, "Grand Hotel" dimostrò quanta presa avesse sull'immaginario popolare tutto ciò che veniva dal cinema. Si pensi alla collana degli Oscar Mondadori (che esordì nelle edicole nell'aprile del 1965, Ndr), che aveva un richiamo al grande schermo già nel nome e le cui prime copertine erano opera di Mario Tempesti, illustratore di locandine da film come quella indimenticabile di *La ragazza di Bube* con Claudia Cardinale e *Addio alle armi* con Rock Hudson.» A rompere il monopolio nel marzo 1981 arriva il primo Harmony, *Per amore di un gitano* di Anne Mather. È una joint venture tra Mondadori e l'editore canadese Harlequin: romanzi periodici, divisi in serie (tra cui le celebri Collezione, Destiny, Bianca e Jolly) con codici colore riconoscibili. «Erano libri che si trovavano nelle edicole e questo spinse molte persone ad acquistarli perché, all'epoca, la libreria era ancora un luogo respingente» contestualizza Novelli. «Li trovavi vicino alle casse, per un acquisto d'impulso. Non erano gli unici negli anni Ottanta: c'era anche la Bluemoon di Curcio editore dove scriveva, sotto pseudonimo, la madre di Giorgia Meloni.»

«Gli Harmony piacciono ancora perché parlano alle donne di tutto il mondo» spiega Laura Donnini, amministratrice delegata e publisher dell'attuale editore, HarperCollins Italia, che pubblica anche dark romance, come la popolare trilogia *Priceless* di Jenna G. Banks, e autrici best seller quali Emily Henry (*Funny Story* e *Great Big Beautiful Life*). I numeri parlano chiaro: «Harmony ha venduto 300 milioni di copie in 45 anni, con all'incirca 800 titoli all'anno. Un successo anche in Giappone, Usa, Inghilterra, Spagna, Polonia, Germania. Oggi i titoli sono 350, disponibili sempre per un mese. Nel 2025, a fronte di dodicimila edicole (rispetto alle quarantamila di una volta), abbiamo venduto più

di un milione di copie. Poi c'è un 20% di ebook» continua Donnini. Cifre importanti che riguardano lettrici over 50, le quali si sommano alle più giovani cresciute on line negli ultimi due decenni. «La formula, fatta di pubblicazione a puntate e codici estetici precisi, con l'inevitabile lieto fine, si è evoluta grazie ai social e alle piattaforme come Wattpad e i siti di fanfiction. In molti hanno iniziato a pubblicare e commentare on line amplificando il senso di comunità e il fenomeno romance.» Il pubblico contribuisce a creare il gusto e alla fine se ne sono accorti anche gli editori, si pensi alle saghe di *Cinquanta sfumature di grigio* e *Twilight*. «Anche prima di internet le lettrici Harmony si incontravano: il senso di comunità è sempre esistito, i social lo hanno amplificato.»

Come i gialli hanno intercettato un bisogno che esisteva ma non era ancora riconosciuto con chiarezza, così il romance è il sintomo di qualcosa di più ampio, a cominciare dalla predominanza femminile nel mercato editoriale: «Se un editore sa (dati Aie) che tra le donne le lettrici e acquirenti di un libro sono il 71% e tra gli uomini il 59%, modulerà le sue scelte in quel senso. Il fatto che i ragazzi leggano di meno è un bel problema, mentre è un bene che le ragazze siano così appassionate» dice Donnini. E per quanto riguarda il disprezzo con cui questi prodotti sono spesso guardati, Novelli, che presiede il Centro nazionale studi manzoniani, ricorda che un ruolo lo gioca «una misoginia di fondo. Il fatto che oggi il "rosa" si chiami "romance" vuol dire che questo genere si sta emancipando. Classici come *Cime tempestose* e *Orgoglio e pregiudizio* dimostrano che esistono degli schemi narrativi che coinvolgono le persone. Anche negli Harmony c'erano dei prodotti migliori di altri: non siamo nel regno dei capolavori ma in quello dell'artigianato, che può essere di qualità com'è nel caso Camilleri. Se le scrittrici di romance vanno in questa direzione, significa che finalmente abbiamo una letteratura nazionalpopolare e non è affatto una cattiva notizia».

Andrea Cortellessa

Contro la fiction

«Finzioni», maggio 2026

La forza della fiction è rappresentata dall'«invenzione»
che rivela tic e sottintesi tutti appartenenti al vero
ma che «il ricordo non possiede»

È sempre in agguato la celebre questione dell'*ombelico*, del *guardarsi l'ombelico*. Così Emanuele Trevi, già vent'anni fa, in uno dei suoi primi libri «in prima persona», *L'onda del porto* (Laterza, 2005). A tutt'oggi resta questa, inappellabile, la condanna che infligge la doxa agli artisti che non lascino ricondurre il proprio lavoro alla più accigliata stentorea e generica partecipazione alle cose-del-mondo. La tavolozza è ristretta d'ufficio all'agenda catastrofista dei media, e non si contano i fervorini in favore della pace, della tutela dell'ambiente, dei diritti delle minoranze: replicando all'infinito quanto ci mette tutti d'accordo a priori. Se qualcuno un minimo prova a smarcarsi dall'ovvio, ecco lo stigma: basta guardarsi l'ombelico! Ci si sollevi dalla posizione fetale, si getti il proprio corpo nella lotta!

In un altro libro di quegli anni (Einaudi, 2004), *Corpo* – paradossale atlante anatomico live composto da chi ne è insieme soggetto e oggetto –, diceva Tiziano Scarpa che se qualcuno riuscisse davvero a scrivere uno tutto sul suo ombelico magari sarebbe un libro formidabile. In effetti in tutte le culture antiche l'ombelico – segno materiale del nesso dell'individuo col corpo materno dal quale è fuoriuscito – riveste un significato cruciale. Per i Greci il tempio di Apollo, a Delfi, era appunto *l'ombelico del mondo* (epiteto che passò in seguito a designare Roma e

poi, come nel Purgatorio dantesco, la Gerusalemme delle Religioni del Libro), mentre nell'*homo vitruvianus* di Leonardo è in quello letterale, che abbiamo tutti in mezzo al ventre, che si trova il centro della figura umana, il nesso fra microcosmo e macrocosmo. E infatti, proseguiva Trevi, «con terrore, scoprendosi prudentemente la pancia, ci si rende conto che *tutto il mondo*, lo si voglia o meno, è un *ombelico*» (quello che provava a fare lui, infatti, era reagire – coi propri strumenti cognitivi e retorici, si capisce – a una catastrofe come il maremoto nell'oceano Indiano che alla fine del 2004 fece più di duecentomila morti: il titolo rende nella nostra lingua il composto giapponese *tsu*, «porto», e *nami*, «onda»). La forma stessa dell'ombelico è quella di un vortice: una depressione ciclonica che fa segno, dal centro del nostro corpo, a tutte le direzioni della rosa dei venti. Nella proverbialmente oscura «Premessa gnoseologica» del grande saggio *Il dramma barocco tedesco* scriveva Walter Benjamin, giusto un secolo fa, che «l'origine sta nel fiume del divenire come un vortice e trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita». Di ogni fenomeno – storico, sociale, politico, così come esistenziale, psichico, morale – si può tentare di comprendere le ragioni o «le irragioni», per dirla alla maniera di Gadda, solo rimontando alle loro cause e concause, al vortice

delle spinte contrastanti che lo hanno prodotto. Al suo *ombelico* insomma.

È attraverso il loro racconto che l'arte letteraria ha sempre interpretato quei fenomeni: non a caso il passo di Benjamin si trova citato in un saggio illuminante di Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto* (ora nel suo *La mente sgombra*, Einaudi, 2023). Ma narrare qualcosa non significa certo riportarne pedissequi la versione che ne ha già precotto la doxa, l'informazione o, peggio mi sento, la comunicazione: quella pellicola esteriore che oggi non smettiamo di fissare ipnotizzati sui nostri schermi ma che Carlo Emilio Gadda, già negli anni Cinquanta, chiamava «il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia» («Un'opinione sul neorealismo», in *I viaggi la morte*, ora Adelphi, 2023).

OMBELICALI

Basterà passare in rassegna i libri eminenti delle nostre ultime stagioni letterarie per rendersi conto che sono tutti libri ombelicali – nel senso appena precisato – quelli che vale la pena leggere. Libri che prendono le mosse dalla soggettività di chi li ha scritti, dal complesso idiosincratico di punti di vista squisitamente personali, per indagare sulle ragioni e le irragioni delle cose-del-mondo: tanto del mondo esteriore, della vita di relazione e di quella che un tempo si chiamava società (quella cosa, cioè, che i sedicenti social hanno ormai quasi definitivamente disgregato), quanto della nostra vita interiore e psichica: della filogenesi simbolica e mitica, cioè, che si riassume nell'ontogenesi della nostra esistenza individuale.

A dispetto di quanto quasi sempre vi si trova scritto in copertina (per accalappiare gli stessi gonzi che credono essere «società» la bolla social in cui si sono imprigionati), non sono in alcun modo «romanzi», per un motivo o per l'altro, *La casa del mago* (e gli altri testi raccolti in *Ritratti dal vivo*, Ponte alle Grazie, 2025) del citato Trevi, *La verità e la biro* del citato Scarpa (Einaudi, 2023), e poi ancora *Storia aperta* di Davide Orecchio (Bompiani,

2021), *Il fuoco che ti porti dentro* di Antonio Franchini (Marsilio, 2024), *Invernale* di Dario Voltolini (La nave di Teseo, 2024), *Lo sbilico* di Alcide Pierantozzi (Einaudi, 2025), *Patologie* di Antonella Moscati (Quodlibet, 2024), *Il cielo più pietoso è quello vuoto* di Eugenio Baroncelli e *Cartella clinica* di Serena Vitale (tutti e due pubblicati da Sellerio nel 2025), sino ai più recenti *L'invenzione del colore* di Christian Raimo, *Storia di un'amicizia* di Ermanno Cavazzoni, *Di ora in ora* di Giorgio Falco e *La fine del mondo* di Francesco Pecoraro (usciti tutti e quattro quest'anno, rispettivamente da La nave di Teseo, Quodlibet, Einaudi e Ponte alle Grazie).

LA PAROLA MAGICA

Quella paroletta magica in copertina, «un romanzo», è diventata addirittura il sottotitolo (un sottotitolo ironicamente «di materia», à la Thomas Bernhard: tipo *Estinzione. Uno sfacelo* o *Il freddo*. Una segregazione) dell'*Anniversario* di Andrea Bajani, l'ultimo, meritato, infatti autobiograficissimo premio Strega (edito da Feltrinelli): che con la consueta intelligenza problematizza opportunamente la nozione. La «forza brutale del romanzo», «che si disinteressa quasi sempre del reale e fornisce sempre il vero», è rappresentata dall'«invenzione» che rivela gesti rivelatori, tic e sottintesi tutti appartenenti al vero, ma che «il ricordo non possiede»; è «l'invenzione» a metterli a fuoco – e a fare di una famiglia reale un vero «romanzo famigliare»: nel senso di Freud, si capisce.

La fine del mondo di Pecoraro, che rinuncia a ogni fiction per parlare in prima persona dalla prima all'ultima pagina, affronta a viso aperto il versante politico del problema. A un certo punto chi dice «io» prende in mano il romanzo di un autore del passato recente che nel proprio passato recente ha letto e amato, *L'urlo e il furore* di William Faulkner, e si rende conto di non «riuscire a capirci niente». Perché, riflette, «ormai sono distratto, anzi travolto dal Flusso»: cioè «l'insieme di stimoli, sollecitazioni, avvisi, richieste, messaggi & messaggini WhatsApp, rare telefonate, notifiche di pagamenti da verificare,

articoli on line e sui giornali, il tutto aggiunto al tempo dedicato a segnalare la mia esistenza in vita con interventi su Instagram e TikTok e Telegram e Facebook e Threads [...], aggiunto al tempo passato davanti alla tv a guardare telegiornali e fiction, che dimentico nel momento stesso in cui le guardo».

Non è un problema solo suo, è la forma del nostro vivere contemporaneo: quella che ci ha imposto in forma tacita, ma non per questo meno drastica, un intreccio di interessi macroeconomici e microaccommodamenti personali («Accetto» è la formula amara di Pecoraro: mutuando quello che facciamo tutti, in gregge, tutte le volte che apriamo una pagina web). Senza che la politica, incredibilmente, abbia mai messo a tema questo bradisima cognitivo, questo tsunami silenzioso che da un pezzo ha disintegrato quella che una volta si chiamava appunto «politica» (l'iniziativa già adottata dal governo di sinistra in Australia, e quella annunciata da quello di sinistra in Spagna, di vietare l'uso dei social agli under 16, è insieme lodevole e ovviamente fuori tempo massimo).

POST NARRATIVA

Da poco uscito nelle Vele Einaudi, un saggio del cineasta (ma anche fine letterato) Davide Ferrario ha un titolo a effetto: *La fine della fine*. Dal punto di vista di chi è cresciuto col sentimento «che un film poteva cambiare la vita» è una catastrofe muta, la fine di un mondo appunto, la trasformazione della narrazione per immagini da oggetto testuale dotato di un inizio e una fine, che del mondo poteva fungere da modello (ancorché, e proprio perché, mediato dalle più diverse astrazioni), a successione tendenzialmente indeterminata di storielle variamente intrecciate e tirate in lungo fino all'inverosimile (cioè la «serialità» più soporifera, le fiction che dimentico nel momento stesso in cui le guardo, al cui sedicente studio accademici demagoghi dedicano corsi di laurea affollati e saggi inutilmente pensosi, di fatto contribuendo allo spaccio di queste sempre più elementari macchine d'intrattenimento): ossia la derelizione del «racconto» nel «flusso» che ci asfissia.

Questa «miseria simbolica» (come l'ha definita nel libro omonimo, tradotto da Meltemi nel 2021, il filosofo Bernard Stiegler, toltosi la vita nel 2020 – come Mark Fisher, Gilles Deleuze e Guy Debord prima di lui...) è omogenea, secondo Ferrario, all'evaporazione dei *fatti* nell'eterno presente di cui, almeno dall'11 settembre 2001, siamo tutti prigionieri. Come non pare più possibile organizzarne un racconto coerente, così le cose-del-mondo non si strutturano più, al modo in cui le abbiamo conosciute per millenni, come tragedie (o commedie). Non prevedono più una conclusione, magari catastrofica: un'apocalisse dalla cui rivelazione trarre l'insegnamento di ricominciare da zero. Il nostro tempo, isterizzato dal tempo reale, non ha letteralmente più tempo di elaborare la propria fine: «Non ha più la pazienza di aspettare quello che da sempre è lo sviluppo naturale di una narrazione o di un ciclo politico, la sua fine»: «Dalla politica all'intrattenimento viviamo quotidianamente dentro una corrente che non ha inizio né fine, ma semplicemente fluisce».

Un altro filosofo (questo per il momento sopravvive), Byung-chul Han, ha definito la degradazione del racconto in storytelling nei termini di uno svuotamento per eccesso. «Il fatto che un certo paradigma diventi un tema esplicito e sia, inoltre, diventato di moda farne un oggetto di ricerca» scrive «è possibile solo in virtù di una *profonda alienazione rispetto a esso*». E infatti, se nella comunicazione contemporanea (dalla cucina alla ricerca di una casa, dall'appuntamento alle previsioni del tempo) tutto è diventato «narrazione», è segno che non esiste più quella che chiamavamo «narrativa»: «Nel momento in cui le narrazioni vengono viste come un qualcosa che può essere *costruito seguendo delle regole di composizione*», seguano cioè dei format predefiniti a livello macroindustriale (e l'«autore», spiega con opportuno materialismo Ferrario, diventa «showrunner»), «viene meno il loro *momento di verità interno*».

Non da oggi il racconto d'invenzione ha smesso di perseguire quel momento di verità, sostituendolo coi più stucchevoli «momenti wow»: quelle sorprese che

tutti si aspettano, e che non hanno la classica funzione di concludere il racconto, ma viceversa lo rilanciano in avanti. Perché la «serie» deve continuare, e *the show must go on*.

Per questo viviamo ormai in «un'epoca post-narrativa», conclude Han (che non manca di citare, a sua volta, San Walter Benjamin): se quella del «racconto» era la forma che definiva «una comunità», «lo storytelling, di contro, dà forma solo a una community, che è la versione mercificata della comunità» (lo storytelling coincidendo con lo storyselling). La metafora stantia, che malintende una storica formula di Jean-François Lyotard, con la quale si definisce oggi «narrazione» qualunque demenziale routine di propaganda (di peggio c'è solo l'abuso della parola «filosofia», a designare le formulette prêt-à-porter di stilisti di moda e chef stellati) è un sintomo preciso della perdita di prestigio e del degrado in cui è caduta quell'arte già gloriosa che è la narrativa.

A questa crisi della narrazione (così s'intitola il saggio di Byung-chul Han, Einaudi, 2024), che è o dovrebbe essere sotto gli occhi di tutti, si può rispondere in due modi opposti. Da un lato si può continuare a consumare impenitenti le favolette spacciate dagli showrunner, non cambia se fatte di immagini o di parole. Dall'altro esercitare sulla fiction una moratoria, più che un'epochè; e ammettere quello che chi legge per professione ha capito da un pezzo: e cioè che l'arte del racconto la pratica davvero, ormai, solo chi sostiene di non inventare nulla. Perché, per fortuna!, chi dice questo mente sapendo di mentire.

Ogni autobiografia infatti, dalle *Confessioni* di Agostino alla *Recherche* di Proust passando per la *Vita nova* di Dante e il *Secretum* di Petrarca (il Canzoniere, diceva Gadda, «è tutta una bugia, ramificata»: ma «nella sua finzione», aggiungeva Vittorio Sereni, «è la sua verità»), è autofiction – etichetta dunque tautologica e infatti superflua. «Confessione e bugia sono la stessa cosa», ha scritto una volta Kafka: «Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, la menzogna».

SABOTAGGIO

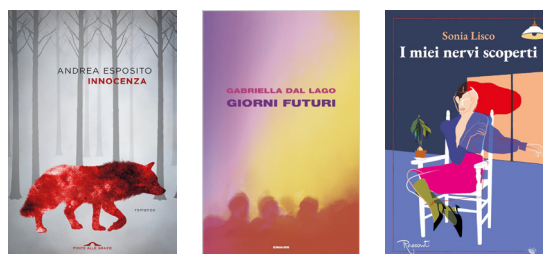
Tanto tempo fa, in una galassia lontana lontana, al tempo delle avanguardie oggi pour cause vituperatissime, un editore geniale come Vanni Scheiwiller intitolò una sua collana di «racconti» ai «Denarratori» (pubblicando libri «impossibili» di geniacci come Corrado Costa e Vincenzo Agnetti). Sabotare i modelli narrativi già allora formattati dall'industria era un modo, arrabbiato e ribelle come *the age demanded*, di provare a immaginare un modo più «autentico», cioè più salutarmente menzognero o semplicemente fantastico, di misurarsi col mondo. L'esperimento di Scheiwiller durò pochissimo, si capisce: censurato da quello stesso mercato che, oggi come allora, non perdona chi osi metterlo in discussione.

Oggi, altrettanto stufi ma meno esibitamente ribelli, è venuto il tempo di tornare a ragionare con la nostra testa – e scrivere con le nostre mani. Pena ridurre ogni racconto a narrazione, a fiction, a story confezionata dagli algoritmi per gli «amici» e i follower. Cioè, come ha sbottato una volta Deleuze, «la letteratura da supermercato, da bazar, da best seller, la vera merda».

Usciva giusto dieci anni fa da Einaudi, ed è stato celebrato di recente all'Istituto italiano di cultura a Parigi presentandone la versione eroicamente tradotta in francese da Christoph Mileschi e Martin Rueff (Verdier, 2026), un libro che riassume nel modo più icastico quello che sto cercando di dire. Chi potrebbe dire che non fosse «politico», che non si confrontasse con le cose-del-mondo, un libro come *Works* di Vitaliano Trevisan? Chi potrebbe dire – sapendo come sei anni dopo sono andate a finire le cose per l'autore – che quella narrazione tutta ossessivamente in prima persona non fosse una questione – alla lettera – di vita o di morte? E chi potrebbe dire che non avesse una forza travolgente di racconto, proprio, quello che l'autore non chiamava né romanzo né autobiografia ma semplicemente – all'inglese, come suo costume – «memoir»? Pensiamoci, la prossima volta che ci lamenteremo dell'ombelico di qualcun altro.

Esordienti/confermati

a cura di Lavinia Bleve



Caterina esce e cammina intorno alla casa senza rendersene conto. Chiama il padre per nome, Salvatore, e le sembra assurdo. Gira in cerchi concentrici via via più ampi senza allontanarsi troppo dalla casa finché vede un tetto sbucare dalle siepi poco lontano. Forse il padre è lì, o forse li sanno qualcosa. Scende per una strada coperta di foglie chiassose e terra senza erba. Anche qui la porta è socchiusa e la spinge. C'è qualcuno, chiede, e indugia ancora finché non la fa entrare una forza di spavento.

A destra vede un salone e un divano e una persona stesa che le sembra occupare tutto il pavimento. Accanto a un tavolo di legno con sopra un vaso di fiori vuoto e trasparente c'è il corpo di un uomo vestito con una camicia e i pantaloni e gli stivali. Lo stacco tra la camicia rossa e il bianco indefinibile della carne. Un foro sulla guancia e la bocca socchiusa storta e gonfia. Il nerume del buco si dilata sulla mascella. Quel corpo mai visto prima è sconcertante e incomprensibile e così semplice che è banale. La testa inclinata e le palpebre sovranamente chiuse. Non riesce più a guardare e si volta e corre fuori per disgusto e per paura che ci sia qualcuno altro in casa. Si rannicchia oltre la siepe per provare a vomitare e guarda dietro di sé ma non arriva nessuno. Si guarda intorno e la nausea non va via e non vomita ma sputa. Scende per la strada col telefono in cerca di segnale. Le risponde una voce che la prega di articolare meglio.

Innocenza racconta di Caterina che, preoccupata dal silenzio telefonico del padre, lascia Roma per tornare nel paese in cui è nata – qui il cadavere di un vicino di casa, la sparizione misteriosa di suo padre e di quello che crede il figlio dell'assassinato, i sospetti di omicidio e rapimento la obbligano a un viaggio per restituire al genitore innocenza e affetto filiale. Andrea Esposito si impegna nella costruzione di questo giallo utilizzando due espedienti che crede di maneggiare bene e il lettore nelle prime pagine gli accorda una certa misura di consenso: la frase breve mantiene l'equilibrio tra l'angoscia e il mistero, l'uso dell'indicativo presente aiuta l'autore a restituire sulla pagina quella che è l'atmosfera da serie televisiva e favorisce l'attesa

della puntata successiva in cui compaiono tutti i personaggi utili alla narrazione – la pubblico ministero che interroga Caterina e le comunica che «È un vicino, il testimone, e dato che è un vicino di casa di tuo padre gli abbiamo chiesto se poteva aver riconosciuto l'anziano col bambino. Il vicino ha detto che era quasi sicuro che fosse il signor Rubino, Salvatore, il suo vicino. E fa un gesto un po' teatrale con la mano aperta e sospesa a indicare Caterina», l'amica Antonia pronta a portare soccorso, il poliziotto Luca che avvisa della scomparsa di un fucile, lo zio che dettaglia alla nipote le teorie complottistiche del padre ritenute da Esposito determinanti per la storia che ogni tanto congela per lasciare spazio a conversazioni del passato tra genitore e figlia:

Non lo chiamare complotto. Non sono pazzo. E se tu leggessi lo sapresti. Ci ammalano e ci rendono sterili. Ci rapiscono, continuamente. Non lo sai quanti bambini spariscono. Tu nemmeno immagini quanti bambini vengono portati via. E non gli basta. Ci vogliono esaminare. Ci vogliono chiudere in casa. Ti rendi conto. Io non potevo venire qui. Qui non mi facevano venire. In montagna, da solo. Le restrizioni. Ma ti rendi conto. Dovevo chiedere un permesso per venire a casa mia. Ma che senso ha. Bruciare e ricominciare il mondo. È l'unica cosa che possiamo sperare. Io non ho perso la speranza. Tu hai perso la speranza, voi avete perso la speranza. Eppure siete giovani. Ma io lo sento, sento il mio corpo, sento i nostri corpi. I corpi sono tutti malati. Peggiorano, giorno per giorno, si ammalano. Si rovinano, invecchiano. Perdono pezzi, resistono e poi vengono feriti, si spaccano. La malora, vanno in malora. E succede questo, che siamo tutti spaventati, perché vediamo questi corpi che precipitano.

Esposito consegna al lettore tutte le informazioni per ritenere il libro avvincente e chi legge lo asseconda seguendo Caterina che, ritrovata una vecchia foto in cui le rovine di un'abbazia le ricordano un luogo caro dell'infanzia visitato col padre, si incammina nel bosco sicura di poter risolvere il mistero; l'autore prosegue con la sua pioggia di frasi brevi – «Caterina siede sotto un albero. Gli uccelli si chiamano e si rispondono. Si scuote. Si rialza. In alto sopra gli alberi il profilo di una montagna. Scende tra gli arbusti» – e il lettore è così tragicamente incuriosito da come quelle riescano a trasmettere singhiozzo anziché ritmo che a malapena si accorge della comparsa di Agata – «la moglie dell'uomo che ha trovato in casa. È goffa e inarticolata. Senza pensare Caterina la chiama dall'alto e lei le rivolge uno sguardo spaventato» – che diventa compagna di missione per ritrovare il bambino e di dubbi – «Nemmeno so dove stiamo andando, sto qui con una sconosciuta in mezzo al niente. E non so nemmeno se tuo padre c'entra qualcosa. Se sei d'accordo con tuo padre. Se sei pazza come lui. Se mi stai portando da lui per farmi qualcosa. Per farmi sparire pure a me» –, del monologo silenzioso del poliziotto Luca che cerca le due donne (poco utile alla narrazione ma permette all'autore di sfoggiare qualche virgola prima delle e in frasi più lunghe della sua media – «Intorno a lui e a quello con cui ha parlato altri due poliziotti e due della forestale, e tre cani che tirano e non smettono di tirare, tra gli alberi, e loro li seguono sotto la pioggia, senza una pausa, e tutti hanno l'impermeabile tranne lui», «Luca non conosce quella zona e adesso è lì e dovrebbe comandare lui la spedizione, ma in realtà comandano i cani, e ora che sono incerti lui è sospeso come gli altri, sotto la pioggia che non accenna a smettere, come gli altri a guardarsi intorno nel giorno senza luce», «Ed è mattina ma è tutto in ombra, e la pioggia ora è fitta e vaporosa»), dei problemi di udito del bambino – «Non lo sappiamo. Non sente, è sordo quasi del tutto. Ma non parla, non ti guarda, sta nel suo mondo. Non è facile. Nemmeno averci a che fare. Ora deve essere così spaventato».

Il solo enigma che interessa al lettore arrivato a metà lettura è la presenza del lupo rosso in copertina e Esposito lo accontenta; la sensazione di chi legge è che l'autore, scoperta la volontà della casa editrice, sia corso ai ripari inserendo parti che sembrano posticce tanto sono ben pianificate – la vecchina che addebita antiche sparizioni di bambini a «una lupa rossa. Era rossa come una volpe. Era già lì quando lei era piccola. Le avevano detto di non andare nel bosco perché alla lupa avevano ucciso i cuccioli e da quel giorno cercava i bambini per portarli con lei nei boschi», Caterina che «Vede una macchia rossa e nera venire verso di lei. È buio e non la riesce a decifrare. Guarda la lupa o l'orsa senza riuscire a vederla», gli uomini che «Trascinano il corpo pesante e sgraziato di una lupa. La lupa è morta e il corpo è vecchio e il pelo rosso a chiazze bianche e in altri punti il pelo non c'è e la pelle sotto è livida e grigia» –. Appagata la sua curiosità, il lettore è in pace e arriva all'ultima pagina di *Innocenza*; i colpi di scena sono numerosi come in ogni giallo che si rispetti e non si vuole qui anticipare nulla – chi legge si limita a nominare l'apparizione di un lungo monologo a opera di un misterioso personaggio, scritto usando solo verbi all'infinito, che purtroppo porta con sé il principale difetto di questo libro: l'eccessiva progettualità della trama e non della scrittura. Quando l'autore si preoccupa del lettore, quando vuole stupirlo con la storia, quando è così certo di possedere le chiavi del regno funettiano delle frasi brevi da ritenere inutile l'ipotesi di un tentativo di ragionamento, quando la decisione stilistica perde naturalezza e diventa scheletro per episodi in nome di un mercato editoriale che chiede quello, quando è la storia che si veste come la copertina e non viceversa forse la cosa più pratica da fare per l'autore – per ogni autore – è non ascoltare le dichiarazioni di lettura che urlano dalla quarta di copertina e seguire i consigli silenziosi di un monologo all'infinito.

Prudenza. Eliminare ogni possibile inciampo. Le deviazioni, i pericoli, le frizioni, gli strappi. Facilitare, togliere, ripulire. Non avere meriti né colpe.

Andrea Esposito, *Innocenza*, Ponte alle Grazie

ALTRI PARERI

«Esposito gestisce con padronanza i dispositivi di genere – i colpi di scena, le agnizioni, i ribaltamenti di prospettiva sui personaggi – ma la trama non prende mai il sopravvento sul racconto del mondo. [...] Esposito riesce a dare un nome e una storia a ciò che non si può dire, in un romanzo costruito come un giallo per sovvertire le regole di genere. E dà vita sulla pagina a una natura monumentale e enigmatica come un'opera di Anselm Kiefer, magnificamente indifferente alle sorti della civiltà, alla sua distruzione.»
Peppe Fiore, «la Lettura»

«L'ambientazione noir è resa attraverso una narrazione che segue i personaggi mentre attraversano il paesaggio: l'inquadratura è stretta, offusca e taglia fuori i contorni. Il discorso diretto libero e la punteggiatura minimalista contribuiscono ad abbattere il confine tra focalizzazione interna ed esterna, tra verità e abbaglio. [...] Esposito costruisce un romanzo che aggancia e veicola il desiderio di arrivare fino alla fine di questa strana storia. Lascia alle ultime pagine una sensazione d'inafferrabile che, più che alla natura del male, sembra far riferimento alla casualità della vita.»

Nadeesha Uyangoda, «Internazionale»



È una questione prospettica: allontanandosi un po' dalla libreria e ruotando la testa verso sinistra, Irene è in grado di vedere la fotografia di chi erano stati prima e contemporaneamente, riflessa nel vetro della fotografia, la panoramica di chi sono diventato adesso. I loro corpi sono cambiati in peso, forma, dimensioni, nel modo in cui occupano lo spazio e lo attraversano; dalla gamma delle loro pettinature sono scomparsi i dread, le sbombolettate verdi o viola, le trecce in quasi tutte le variabili, specialmente quelle fatte sulla spiaggia a fine estate. Abbondonano le frange e le mezze lunghezze, avanzano le stemiature e i primi timidi tentativi di nasconderle; sono però comparsi dei mullet audaci, nella misura in cui possa essere definita *audace* una scelta dettata dalla moda. Qualcuno si è arreso alla presenza delle polo nel proprio guardaroba; le magliette dei gruppi musicali sono ormai del tutto assenti, relegate al rango di pigiami o divise da casa e indossate nei giorni di smart working, per le pulizie della domenica. I piercing si sono ridotti di numero, sostituiti di anno in anno dai gioielli: gli anelli di fidanzamento, le fedi, i regali preziosi per eventi cruciali – la laurea, un compleanno dalla cifra tonda, una promozione sul lavoro.

In *Giorni futuri* Irene, silenziate carriera accademica all'estero e scelte di vita in cui non si rispecchia e rientrata a Torino, si ritrova nella condizione immobile di non saper decidere del proprio futuro e Gabriella Dal Lago è sufficientemente brava a raccontare il sentimento di inadeguatezza della sua protagonista che non nasce dall'aver ottenuto o meno una qualsiasi forma di successo in seguito a titoli conseguiti ma dallo stabilire se siano valsi il sacrificio e l'impegno.

Tornare in Italia e vivere a casa dei genitori – «Ma come si fa a non fare la bambina, con le lenzuola lavate e stirate dalla signora che fa le pulizie in casa, e il frigo riempito da suo padre, nessuna bolletta da pagare, la morbidezza degli asciugamani dopo un giro nell'asciugatrice, Nena, quel nomignolo che spunta quando non sanno dirle Ti voglio bene, o anche Ci sono per te, o anche Coraggio» –, affrontare di presenza la malattia della madre – «E ora invece la sua versione docile, addomesticata, lontana anni luce da quella foto appesa al muro della sala che Irene ha guardato con meraviglia tante volte, intimidita dalla gioventù così assertiva, così perentoria di sua madre, una ventenne con i capelli cortissimi che regge uno striscione con le altre, la scritta tagliata via dall'inquadratura se non per una parola, INSIEME» –, prendere le misure con l'assenza della ex migliore amica Ottavia – «Che cosa sia successo tra lei e Ottavia è il nodo irrisolto, la domanda che Irene sa che molti (compresa Camilla) vorrebbero farle ma per cui lei non avrebbe comunque una risposta soddisfacente. Immagina che per giustificare l'allontanamento di due persone che per tutta la propria adolescenza sono state due facce dello stesso pianeta serva una storia potente, un conflitto che scateni una quale partigianeria, uno strappo netto» –, la rottura con il fidanzato Jamie – «Digita anche lei un messaggio, Buon Natale, mi manchi anche tu, poi cancella quell'ultima parte non perché non sia vera, ma perché queste cose non si possono più dire, bisogna tenersele, perché arriva il momento in cui è giusto tenersi l'amore, specialmente quando è cambiato di segno, quando ha cambiato sostanza. È una cura che gli deve: proteggerlo da quella falsa speranza, impedire che si accenda anche solo una piccola fiamma. Un esercizio di sottrazione continua, quello che fa per cercare di rendere i suoi sentimenti molto più netti e affilati di quanto in realtà non siano. È la sorte che tocca a chi decide di dichiarare la fine di qualcosa, perdere il lusso del lutto» – la relazione con Pietro che alla festa di ex compagni di scuola non si ricorda la goffa ragazza che era ai tempi del liceo – «Non si conoscono, o meglio, lui non conosce lei e lei conosce

una versione di lui che probabilmente non aderisce alla versione che è lì, a darle la schiena per gioco, per ritardare ancora un po' il momento in cui si troveranno faccia a faccia, occhi negli occhi, e dovranno decidere cosa fare. È così che iniziano le cose, qualsiasi esse siano: con una scelta da fare. Quale pedina muovere; per quale strada svoltare; quale università frequentare quale direzione dare al proprio giovedì sera, 22 dicembre, festa di Natale» – sono per Del Lago pretesti narrativi svolti con diligenza e in stile Einaudi e come da tradizione spesso marchiati dalla frasetta che fa sospirare il lettore – «quel desiderio di aprire la porta di un posto che chiamiamo casa e trovarci davanti qualcuno che ci aspetta, che è lì per noi», «Solo che adesso non c'è più nessuna porta a dividerli, nessuna porta a separarli, a nasconderli. Scoperti, si lasciano guardare», «Stare a guardare il futuro che arriva: questo, per adesso le basta».

La storia prosegue tra guarigioni di antiche ferite e colpi inferti che ne creeranno altre, rapporti ricuciti e perdite irrimediabili in un libro che non è disastroso – si può leggere per la discreta gestione narrativa dei salti temporali e dei cambi di prospettiva che non lasciano vuoti di trama, per il racconto poco lagnoso di una generazione che subisce lo sradicamento del luogo in cui è nata anche quando è stata lei a deciderlo – ma non è nemmeno un testo che il lettore ricorderà in fatto di scrittura.

Gabriella Dal Lago, *Giorni futuri*, Einaudi

ALTRI PARERI

«Fedeli al mondo rappresentato nel romanzo sono le scelte linguistiche, volte a restituire mimeticamente modalità espressive nuove, ad accogliere il linguaggio dei social e parole nate per nominare le cose in un mondo in rapidissimo mutamento. Il risultato è uno spaccato realistico che squarcia il velo sulla precarietà del reale e sull'ossessione per i forestierismi, spesso proprio per ammantare la disillusione: non si dice mai, perciò, di essere disoccupati ma piuttosto *between jobs*, letteralmente tra un lavoro e l'altro.»

Marzia Fontana, «la Lettura»

«[...] una scrittura asciutta che parla di dettagli minimi [...]. La leggerezza del tono è uno dei punti di forza del romanzo. Anche quando sfiora zone dolorose, Dal Lago evita l'enfasi e la nostalgia. La malinconia arriva di lato, nelle canzoni amarcord, nei messaggi senza risposta, nei poster delle case al mare, nelle conversazioni che si spengono dopo le domande di rito.»

Marina Leonardini, «tuttolibri»



Il lettore inizia la lettura della raccolta di racconti *I miei nervi scoperti* pronto a essere stupito da Sonia Lisco che «costruisce il suo personalissimo *linguaggio del corpo* mostrandoci come questo ossimoro tutto letterario costituisca la trama stessa della nostra realtà: attuale, eventuale e persino irrealizzata» come dichiara la seconda di copertina.

In «San Lorenzo» la prima persona singolare spiega che il segreto per scrivere un buon racconto è «partire da un corpo. Non da un'idea, né da un titolo, proprio da un corpo. Anzi no, fate in modo che la vostra idea si incarni *in* un corpo, con ossa muscoli e capelli», valutare i motivi che lo spingono a compiere

determinate azioni – «Partire dalle azioni è un buon metodo per dare movimento alla scrittura» –, dare un nome a quel corpo, concentrarsi sui movimenti e sulle parole suoi e degli altri corpi che entrano nel racconto,

Ecco, ora che avete un corpo, delle mani che si muovono e avete anche un nome e un mestiere, deve succedere qualcosa,

«cosa potrebbe succedere? Anche niente, se preferite, ma quel niente sarebbe comunque qualcosa, perché *diventerebbe* niente se non lo sarebbe davvero, sarebbe piuttosto *vuoto*» –; a questo punto della lettura il lettore sospetta di avere sotto gli occhi il peggior corsivo che si possa leggere quest'anno e arriva con coraggio alla fine sperando che la voce narrante imperi che per scrivere un buon racconto occorre una buona scrittura – spoiler necessario: non lo dice –; il racconto successivo, «Questione di empatia», sembrerebbe più interessante del primo: accusato di essere poco empatico circa lo scambussolamento degli ormoni dovuto al ciclo mestruale – «Per te è un gioco, vero? *La-mia-ragazza-diventa-matta-una-volta-al-mese*, no?» – Roberto asseconda Marta nella decisione di utilizzare una bizzarra tecnologia che gli permetterà di provare le stesse sensazioni della sua compagna; il maschio in preda agli ormoni poteva anche essere divertente da leggere ma Lisco rovina tutto con il solito corsivo fastidioso – «Vorrebbe prenderla lì, davanti a tutti, con forza e vigore, entrarle dentro fino a toccarle le viscere. Non si è mai sentito così *in sintonia* con sé stesso» – e con l'immagine conclusiva di Marta che prende atto di un brufolo sulla fronte dell'amato.

I racconti successivi guardano al corpo da diversi punti di vista e circostanze e il lettore ha ormai chiaro il progetto di Lisco: in «Proprietà transitiva» una ragazza invidiosa della nuova frequentazione di quella che era la sua migliore amica registra un lunghissimo audio a una conoscente per raccontarle l'incredibile ipotesi che si possa essere amiche così intime da provare in differita l'orgasmo che sente una delle due, «Mi ha raccontato che tutto è iniziato con una specie di scossa lenta, dal basso ventre allo sterno. Poi ha sentito freddo, e subito dopo caldo, e poi i brividi, testa vuota e arti molli, una roba strana, e poi la schiena le si è piegata da sola e ha come *strozzato* un sospiro in gola»; in «Prisma» due sconosciuti si incontrano in uno medico e il corpo paralizzato di uno ha voglia di conoscere quello probabilmente malato dell'altra –

Succede una cosa strana, vero? Sopra le nuvole non piove mai, anche se sotto c'è un temporale come quello di prima. Il che è fantastico, pensi di salvarti, paradossalmente sembra più facile volare che guidare quando piove. Ma c'è un problema, ed è che devi prima attraversarle, le nuvole: mentre ci passi in mezzo i sensi possono ingannare il pilota, potrebbe sembrargli di andare dritto ma magari si sta inclinando pericolosamente. Si chiama *disorientamento spaziale* –;

in «Sonnetanz» per proteggersi dal sole caldissimo si dorme di giorno e si lavora di notte e Anita si ribella a questa nuova dittatura partecipando a un rave clandestino all'aperto e alle tre del pomeriggio e il suo corpo si scioglie; in «Futuro anteriore» il primo appuntamento è rovinato dalla mancanza di confidenza tra due corpi i cui proprietari ritengono doverono il silenzio sulla cistite di cui soffre uno e sul bruciore di stomaco di cui è vittima l'altro –

Tra un'ora e venti, uscirai dalla porta del locale e penserai: che figura di merda. Camminerete rapidi per le strade del centro, l'asfalto ancora bagnato, il tono di voce più alto del solito. Un'inspiegabile fretta ti farà ignorare il suo passo lento e abbassando le difese ti fermerai davanti al portone di casa.

Stringerai le gambe, impaziente, lo saluterai con un rapido bacio sulla guancia e l'espressione di chi cerca lo scontrino per cambiare un regalo appena ricevuto.

Conclusa la lettura il lettore sa di aver letto una serie di racconti zoppicante per colpa di un colloquiale fastidioso persino in un esordio e che rovina anche quel poco di interessante che poteva essere raccontato meglio, con meno virgole e meno banalità – se è programmato per il futuro un master organizzato dalla casa editrice e dalla Scuola del Libro che spieghi l'utilizzo del corsivo il lettore farà domanda di iscrizione.

Sonia Lisco, *I miei nervi scoperti*, Racconti

ALTRI PARERI

«[...] esordio brillante. [...] L'autrice ha preso i corpi e li ha lasciati andare per la loro strada, più che assecondarli li ha seguiti, è stata a guardare, si è messa di fianco e ha dato voce a personaggi molto riusciti, empatici, anche nei loro aspetti più negativi, o negli slanci.»

Gianni Montieri, «il manifesto»

«[...] brillante esordio. [...] in *I miei nervi scoperti*, c'è un'esplorazione molto interessante del rapporto scrittura-corpo.»

Claudia Putzu, lafugarivista.it

Giusto qualche parola

a cura della redazione



«La vita è di una volgarità sconcertante. Avrei proprio voglia di impiccarmi a un ramo» dice Melchior. «La prigionia rende gli uomini suicidi» dice ancora Melchior. «Sono felicissima di essere una ragazza; se non fossi una ragazza mi ucciderei» dice Wendla. «Ho provato a picchiarmi da sola» dice ancora Wendla. «Prima dell'esame ho supplicato Dio di farmi venire la tisi» dice Moritz. «La vita mi ha voltato le spalle» dice ancora Moritz. Sono solo alcune delle battute secche e annichilenti pronunciate dai quattordicenni di questa bellissima e spietata opera teatrale scritta nel 1891 da Frank Wedekind, massimo caricaturista della borghesia del suo tempo. Ma da dove vengono tanti pensieri di morte? I genitori, gli insegnanti, i medici – la categoria «adulti» – non li prendono sul serio, li educano con cieca rigidità («un figlio ha diritto alla nostra sacrosanta severità»; «L'obiettivo principale è lo sviluppo di una mentalità e di una sensibilità cristiana»), li riempiono di frottole moralistiche (all'affermazione di Wendla: «Non pretenderai che a quattordici anni creda ancora alla cicogna», la madre risponde: «Per avere un bambino – bisogna... *amare* – *amare*, ti dico – l'uomo con cui si è sposate [...]. Bisogna amarlo tanto, *con tutto il cuore*, come – come non si può spiegare! Bisogna *amarlo*, Wendla, come tu alla tua età ancora non puoi amare... Adesso lo sai») e, se trasgrediscono, se giocano «un tiro [...] infame ai genitori», o se solo hanno brutti voti a scuola, li picchiano, li puniscono, li bollano come «degenerati», li rinchiodano in istituti di correzione, così impareranno finalmente a «perseguire il *bene* anziché l'*interessante*, e a interpellare [...] non la propria indole, ma la *legge*». Le conseguenze a cui tale ipocrisia può condurre sono devastanti. E allora, forse, per questi adolescenti smarriti, la speranza è quella di incontrare il Signore Mascherato, che li prenda per mano e gli prometta la vita – «Io voglio spalancarti il mondo».

Frank Wedekind, *Risveglio di primavera. Una tragedia di adolescenti*, Adelphi, traduzione di Matteo Iacovella e Laura Ragone

Tempo cicatrice, tempo lacuna, tempomissione. Quattordici anni di differenza. Amiche a Roma. Varie case, via Bocca di Leone, via Giulia.

Succede un giorno di fine settembre del 1973, colpa di una sigaretta e di una vestaglia di nylon: dicono; la signora non era sola: dicono. Ingeborg si è ustionata, le dicono al telefono da Zurigo il primo ottobre. «Non voglio crederlo ma so che è la fine.» Sono passati giorni e le amiche tedesche non hanno fatto niente. «Esiste una teoria del silenzio? Del silenzio accanito. Perché mai le due donne e una terza decisero di tacere?»

Jaeggy e Bachmann parlano al citofono; camera asettica con mosche; visite gradite e no. L'11 ottobre Ingeborg le dice: «Abbiamo vissuto bene».

Prima. «Non abbiamo mai parlato della morte. [...] Avevo messo a posto, o nel sogno, gli anni futuri e l'avevo con me, lei Ingeborg. Immaginavamo le visite, gli ospiti, e parlavamo del nome degli ospiti, bevendo un bicchiere. Lei seduta sul divano Biedermeier, di legno biondo, la tappezzeria a strisce. Il tavolo rotondo Biedermeier con un vaso di fiori che sembrava ascoltare. Eppure non ero del tutto convinta della sua partecipazione. Non vuoi allora che andiamo in campagna insieme, quando saremo vecchie?»

Cose fatte insieme. Le paste della pasticceria Musil a Klagenfurt sembravano parrucchini. In villeggiatura a Poveromo con Oriele e Marcella, due testimoni di Geova che pensavano a tutto – cuoche provette, raccogliatrici di rucola selvatica. Si mangiava poco – la monotonia necessaria e rituale, da reclusi.

Va a trovarle Calvino, muto di parole com'era lui. «Ci eravamo messe d'accordo: Se lui non parla, anche noi non parliamo. A Ingeborg bastava poco per non parlare.» Rifiutano inviti; all'editore Fisher, però, non può dire di no, dopo un po' di chiacchiere e drink ci si annoia. Ingeborg preferisce stare a casa.

Cosa ha scelto e cosa no; le acconciature spericolate, gli scritti spericolati, spesso incompiuti.

«Voleva essere sepolta al cimitero degli inglesi a Roma. Ma i parenti hanno fatto diversamente.»

Fleur Jaeggy, *Gli ultimi giorni di Ingeborg*, Adelphi

Dedicamenti e disgraziamenti

un genere letterario

Questo libro è dedicato a chi ha bisogno di (ri)cominciare. A qualunque età possiamo cambiare la traiettoria della nostra esistenza. Il bastoncino 38 del chien tung dice: sei tu l'artefice della tua fortuna.

Csaba dalla Zorza, *Io sono Adele*, Marsilio

~

Grazie a te, lettrice, lettore... per essere qui. Forse è la prima volta che incontri le mie parole, o magari già mi conoscevi, ma, ecco, voglio dirti che non do per scontato che tu ci sia, è una cosa preziosa che tu abbia deciso di fermarti, di insistere, di arrivare fino in fondo. Spero che il viaggio sia stato bello, nonostante le crepe, le ferite, le voragini... Non era possibile evitarle o fingere che non esistessero, andavano affrontate.

Spero che ti abbia emozionato, o almeno mosso qualcosa dentro. Quello che hai letto è un pezzetto del mio mondo, del mio universo interiore, l'ho scritto perché era importante, perché sono stato anch'io Bea, ho avuto anch'io quel buio nel mio cuore, ho sentito quel freddo, sono andato in frantumi come lei, sono stato tradito da chi giurava di amarmi, ed è stato inevitabile dover affrontare un percorso personale e profondo di ricostruzione, che prima di tutto è passato per la consapevolezza di non essermi mai amato davvero, di non essermi mai scelto. L'ho scritto perché ho visto vivere quel dolore in molte persone che amo, in particolare donne, prima tra tutte mia madre. Sentirsi invisibili ci spezza. Ci rompe. Ci segna per sempre. L'ho scritto per non dimenticare, per non perderci ancora, per non darci mai più per scontati. L'ho scritto perché premeva qui dentro. Tra il cuore e lo stomaco. L'ho scritto perché era necessario.

Roberto Emanuelli, *Scegliti sempre*, Feltrinelli