

# retabloid

luglio 2026

Il racconto · Sasha Fletcher · *All'ospedale, sono innamorati*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique  
luglio 2026

«Penso a me stessa come a una di quelle matite  
lunghe e flessibili, quelle che cancellano ciò che  
scrivono mentre scorrono sulla pagina.»

Susan Daitch

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

*All'ospedale, sono innamorati* di Sasha Fletcher è  
stato pubblicato su «Roadmap» il 30 giugno 2023  
col titolo *At the hospital, they are in love*.

L'illustrazione del racconto è di Stefano Gauss.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

**Leggiamo le vostre proposte:** racconti, reportage,  
poesie, pièce.

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,  
illustrazioni.

Regolamento su [oblique.it](http://oblique.it).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

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

## Il racconto

|                                                      |   |
|------------------------------------------------------|---|
| Sasha Fletcher, <i>All'ospedale, sono innamorati</i> | 5 |
|------------------------------------------------------|---|

## Gli articoli

|                                                                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| # <i>Garbata, sentenziosa, ironica, una voce riaffiora dagli scaffali dell'usato</i><br>Massimiliano Morini, «Alias», 5 luglio 2026                    | 9  |
| # <i>Michele Mari vince l'ottantesima edizione del premio Strega con «I convitati di pietra»</i><br>Simonetta Sciandivasci, «La Stampa», 9 luglio 2026 | 11 |
| # <i>Michele Mari, vincitore del premio Strega: «Mi sono sentito manipolato».</i><br>Natalia Distefano, «Corriere della Sera», 10 luglio 2026          | 13 |
| # <i>Grande ragazza piccola città</i><br>Elvira Grassi, «Finzioni», 11 luglio 2026                                                                     | 16 |
| # <i>Carlo Ginzburg. Il racconto della storia</i><br>Paolo Pecere, «Finzioni», 11 luglio 2026                                                          | 19 |
| # <i>«Voglio aiutare il mondo ad amare i pazzi con i libri di mio fratello.»</i><br>Simonetta Sciandivasci, «La Stampa», 17 luglio 2026                | 23 |
| # <i>Il senso del pericolo</i><br>Chiara Barzini, «d», 18 luglio 2026                                                                                  | 26 |
| # <i>Susan Daitch, la trama? È andata a farsi una passeggiata</i><br>Paolo Simonetti, «Alias», 19 luglio 2026                                          | 28 |

|                                                                                                         |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| # <i>I viaggi di Conrad sulle rotte del limite</i>                                                      |    |
| Cristina Taglietti, «la Lettura», 19 luglio 2026                                                        | 30 |
| # « <i>Da piccola scappavo dagli orsi, oggi temo la guerra che minaccia donne e pianeta.</i> »          |    |
| Fiamma Tinelli, «Sette», 24 luglio 2026                                                                 | 33 |
| # <i>L'«Holden» di Salinger? Era «Vacanze a New York»</i>                                               |    |
| Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 24 luglio 2026                                                    | 36 |
| # <i>La traduttrice dell'Odissea alla cui opera Nolan si è ispirato per il suo film ha detto che...</i> |    |
| Redazione, «Rivista Studio», 28 luglio 2026                                                             | 39 |
| # <i>Muriel Spark. La signora ricompare</i>                                                             |    |
| Masolino d'Amico, «il venerdì», 31 luglio 2026                                                          | 40 |
| <b>Esordiaro/confermaro</b>                                                                             |    |
| a cura di Lavinia Bleve                                                                                 | 43 |
| <b>Giusto qualche parola</b>                                                                            |    |
| a cura di Oblique Studio                                                                                | 48 |
| <b>Dedicamenta e disgraziamenti</b>                                                                     | 50 |

Sasha Fletcher

## All'ospedale, sono innamorati

traduzione di Elvira Grassi

illustrazione di Stefano Gauss



LA DOTTORESSA DELL'OSPEDALE è innamorata dell'infermiere, ma se qualcuno lo scopre va a finire male. Ama tantissimo quell'infermiere. Le piace come gli risalta il culo dentro quella divisa, sente i suoi occhi su di sé mentre è lì a spaccare crani e a sezionare cervelli, come una cazzo di campionessa, e lui le porge i ferri, ed è il loro piccolo segreto, il loro piccolo segreto sexy, il fatto che siano innamorati; è un segreto che si passano, avanti e indietro, usando solo i loro corpi, i loro cuori, le loro menti, e insomma, cavolo, se qualcuno venisse a sapere di questo segreto e che se lo passano avanti e indietro, usando solo i loro corpi, i loro cuori, le loro menti, una singola porzione di calore che si insinua in ognuno dei due e li lega lentamente per sempre, insomma, Gesù Cristo, ve l'immaginate?

Dà! Vi aiuto io!

Lui verrebbe licenziato, il sindacato gli farebbe causa, lei verrebbe convocata dal Presidente dell'Ospedale che le direbbe Ne è valsa la pena Dottoressa? E lei Lo amo così tanto, cosa dovevo fare? e il Presidente dell'Ospedale direbbe L'ospedale non è un posto per l'amore, lo sanno tutti, noi siamo qui per fare soldi e per servire gli azionisti, agli azionisti non importa nulla dell'amore, e la dottoressa s'alzerebbe e direbbe Io salvo VITE! Lei cosa fa tutto il giorno? e il Presidente dell'Ospedale, beh piangerebbe, e la dottoressa, beh piangerebbe pure lei, perché nessun ospedale vorrebbe più assumerla, a causa dello scandalo.

La dottoressa sta maneggiando il cervello di un tizio, il tizio è una star del violoncello, e la sua musica risuona, dolcemente, dal telefono di lei, nell'angolo, mentre lei gli rimette a posto il cervello. C'è sangue ovunque deve esserci. È sulle sue mani e nel suo cuore, pompa nelle nostre vene, in ognuno di noi, dal primo all'ultimo. La star del violoncello le manda due biglietti. Lei e l'infermiere scopano velocemente nello stanzino dei medicinali, come fanno tutti. Lui sussurra Ti amo mentre viene, e subito dopo lo dice anche lei. Non possono farci nulla. In quale altro modo si dovrebbero festeggiare le vittorie, grandi e piccole, di ogni singolo giorno, della vita sulla morte? Funziona così: ogni giorno ti svegli, e non sei morto; ogni notte vai a dormire, e non sei morto; un giorno tutto questo finirà! Perciò, per festeggiare il fatto che non è ancora successo, prendi il tuo cuore e lo seppellisci dentro un'altra persona. Tremi e sussulti, la stanza si riempie di luce e, per un istante, il mondo intero è fatto d'amore. Nel frattempo, l'ospedale vede tutto. Le telecamere sono ovunque, casomai qualcuno voglia portarti in tribunale. Le conversazioni vanno esattamente come vi aspettereste, finché non salta fuori il video. Alla riunione del sindacato, il sindacato chiede all'infermiere se si sente vittima di sfruttamento. L'infermiere risponde No, siamo innamorati, e il fatto che fosse un segreto, sentite, era incredibilmente eccitante, sapere che non dovevamo farlo, ogni momento era carico di un'urgenza disperata, le nostre vite, la sua carriera, potevano essere spazzate via se qualcuno ci scopriva, e ora, e qui la voce si incrina un po' e lui ammutolisce perché si è reso conto, Ora, dice, dobbiamo vedere cos'è il nostro amore senza tutto questo. Una volta, racconta l'infermiere, siamo andati in vacanza insieme. Eravamo seduti ai lati opposti del letto, a fissare, credo, il pavimento, io fissavo il pavimento, con le mani aperte sulle cosce; avevamo una prenotazione per la cena. Lì nessuno ci conosceva. (Nella stanza fa freddo, sono fuori città, è tardo autunno, il legno è bianco, le finestre enormi, il pavimento in microcemento con tappeti bellissimi, è riscaldato, il pavimento, la dottoressa ha pagato la stanza, il sindacato è una buona cosa ma un sindacato non può competere con una dottoressa, questo è chiaro a tutti, l'infermiere è terrorizzato, crede che lei non possa amarlo fuori dalle mura dell'ospedale, teme che lui stesso non possa amarla fuori dalle mura dell'ospedale, ma certo che può, resta lì seduto, il suo amore per lei cresce e cresce, lacrime gli rigano le guance, sorride, le dà le spalle per tutto il tempo. E cosa faceva lei, la dottoressa, mentre era girata verso la finestra e l'infermiere era girato verso la porta? Ciò che faceva la dottoressa mentre l'infermiere rifletteva su tutto questo e lei sedeva dall'altra parte del letto era pensare a quanto desiderasse scoparsi l'infermiere! Lì! Fuori dalle mura dell'ospedale, dove nessuno li conosceva, dove non sarebbe mai potuta finire male. Si sentiva viva con lui lì, tanto quanto in ospedale, dove le loro vite potevano concludersi da un momento all'altro, come agenti nemici in terra straniera! Lei potrebbe nascondere i suoi soldi in modo da farli trovare

solo all'infermiere, e possono sempre scappare insieme, e non finirà mai male! Immaginatevi la scena! Naturalmente non se lo sono detti! È così difficile dire a un'altra persona quanto è speciale per te! È una delle cose più difficili in assoluto! Non è stupido? Non è semplicemente stupido? È stupido quanto la banca centrale che alza i tassi d'interesse per combattere l'inflazione così le persone non possono chiedere prestiti e le loro vite intere sono fottute, perché le grandi corporation abbassano i prezzi solo quando la gente non ha più soldi da spendere! Perché siamo fatti così?????) Ma eccoci qui. (La riunione sindacale si tiene nella sede del sindacato, ed è un edificio stupendo. La stanza è tenuemente illuminata dal basso, dove un neon caldo striscia a terra lungo le pareti. Un lucernario lascia entrare la luna, che incombe, sopra di loro.) Il sindacato si stringe attorno all'infermiere. Posano le mani su di lui. Nei loro cuori batte una canzone e la canzone trabocca d'amore. Quando il sindacato viene a sapere che l'ospedale filma chiunque, compresi i membri del sindacato, segretamente, in ogni momento, perfino durante le pause, beh.

Fuori è scesa la notte, in tantissimi cazzi di modi.

Di nuovo in ospedale, la luna incombe. Il parcheggio coperto è un mistero che è inutile sperare di risolvere. Gli amministratori si sono rintanati nelle loro case pagate dalle compagnie d'assicurazione per i cui profitti tutti noi ci spezziamo la schiena. Stanotte, l'ospedale non è per loro. Stanotte, l'ospedale è per gli infermieri di turno, per i medici che dormono in piedi tra i distributori automatici, per i morti, i moribondi, i condannati, i malandati, i non assicurati e pure gli assicurati, coloro per i quali prima o poi arriverà il conto, e calerà il sipario.

Lassù, alla commissione medica, c'è un putiferio. L'amore! L'amore! Cosa ne sa la commissione medica dell'amore? È un'ottima domanda, ci faranno sapere più avanti.

Là fuori, nel freddo, sotto la luna, la dottoressa sogna di avere le mani dentro quei cervelli, di scostare lentamente la pelle, spaccare il cranio e ficcarci le mani fino in fondo, il cervello che d'un tratto diventa perfetto e meraviglioso, liscio come un neonato, libero da ogni tormento, il cranio che si ricompone alla perfezione, come se è così che deve andare, la pelle che si ridistende, le pieghe che si spianano, il paziente una meraviglia, un miracolo, un testamento. L'infermiere sogna le delicate mani di lei, e una casa in montagna tra i boschi e il lago. Nei loro letti giace la commissione medica. Ricevono visite notturne dagli angeli. Poiché questa storia si svolge di venerdì sera, gli angeli sono due. Ciò che accade con gli angeli di venerdì sera, il motivo per cui vengono accese due candele per accoglierli, è che se hai rivolto il cuore all'amore, questa notizia sale dritta fino in cielo. Se invece hai rivolto il cuore lontano dall'amore, accade tutt'altro. Dio opera per vie misteriose. Davanti a noi, sempre, c'è la luce. Ci muoviamo verso di essa come possiamo, portando nei nostri cuori più amore di quanto potremmo mai sopportare.

Sasha Fletcher ha scritto, tra le varie opere, il romanzo *Be Here to Love Me at the End of the World* (Melville House, 2022). Vive a Crown Heights, Brooklyn. Potete trovarlo [qui](#).

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



## Massimiliano Morini

### *Garbata, sentenziosa, ironica, una voce riaffiora dagli scaffali dell'usato*

«Alias», 5 luglio 2026

Un ritratto della romanziera britannica Margaret Drabble, ancorata al realismo discorsivo e capillare dell'Ottocento ma poco conosciuta in Italia e non solo

Certe librerie dell'usato londinesi sono come portali nello spaziotempo: nascoste all'ultimo piano di un palazzo neogotico o nel sotterraneo di un supermercato, rimandano ai tempi in cui T.S. Eliot dettava il gusto letterario e Graham Greene era il romanziere inglese per eccellenza. Ma se uno scaffale di tascabili Penguin a strisce colorate verticali può evocare al bibliofilo gli anni Cinquanta e Sessanta, per dissotterrare volumi più recenti, e lasciati indietro dalle mode, a volte è più proficuo rimestare nei banchi esterni delle librerie qualunque. In uno di questi contenitori si nascondeva, fino a pochi mesi fa, una copia sbiadita di *The Gates of Ivory* (*I cancelli d'avorio*, 1991), terza puntata di una trilogia di Margaret Drabble (1939) che comprende *The Radiant Way* (*La via radiosa*, 1987) e *A Natural Curiosity* (*Una curiosità naturale*, 1989).

La vicenda editoriale di questo terzo volume, mai più ristampato dopo il 1992, riflette la fortuna critica di un'autrice rispettata ma non idolatrata, e ormai relegata a una posizione marginale nel canone novecentesco. Margaret Drabble è nata nel 1939 a Sheffield, in una famiglia borghese di buona cultura che ha prodotto quattro figli di successo in campi accomunati dalla centralità della parola. La cultura umanistica era infatti essenziale nel Regno Unito degli anni Cinquanta, dove la via della scalata

sociale passava spesso per una laurea in inglese o in filologia classica nelle due grandi università. Se il fratello Richard diventò avvocato di grido, le tre sorelle Drabble si dedicarono tutte alla scrittura: la minore, Helen, come storica dell'arte; la maggiore, Antonia, come romanziera (con lo pseudonimo di A.S. Byatt, e raggiungendo l'apice della popolarità nel 1990 con *Possessione*).

Margaret, dopo aver studiato a Cambridge negli ultimi anni di insegnamento di F.R. Leavis, intraprese una carriera teatrale che la portò sugli stessi palchi di Derek Jacobi, Ian McKellen e Vanessa Redgrave. Il matrimonio e la nascita del primo figlio, a inizio anni Sessanta, la persuasero a virare sulla narrativa e sulla scrittura saggistica. I primi romanzi di Drabble, a partire dal 1963, sono brevi e colloquiali istantanee della vita di giovani donne che cercano, come lei, di conciliare carriera e vita familiare: oggi possono apparire un po' datati, ma allora sia i temi sia i toni erano pressoché inediti. Nei decenni successivi, il suo obiettivo si allargò fino a inquadrare personaggi di entrambi i sessi e le classi, in opere che si possono assimilare alla categoria ottocentesca del *condition of England novel*.

La trilogia inaugurata da *La via radiosa* è il punto più alto di questa traiettoria. Anche se hanno al centro le esperienze di tre donne, queste milleduecento

pagine contengono innumerevoli vite, e ne fissano stato e divenire in un momento decisivo della storia britannica del Novecento: il passaggio dalla socialdemocrazia grigia e prudente del secondo dopoguerra al liberismo aggressivo di Margaret Thatcher. Il primo romanzo si apre con una lunghissima descrizione, degna di Virginia Woolf, della grandiosa festa che si tenne in una casa privata il 31 dicembre 1979 – pochi mesi dopo le elezioni generali che innalzarono al premierato la figlia del droghiere delle Midlands, e a due giorni dal primo grande sciopero delle acciaierie britanniche. Come epopea femminile, se non apertamente femminista, la trilogia segue il solco tracciato nel 1962 dal *Taccuino d'oro* di Doris Lessing. Come resoconto degli albori di un'epoca spietata, è una prefigurazione di opere come *La famiglia Winshaw* di Jonathan Coe (1994).

A differenza di Lessing, tuttavia, Drabble non ha alcun interesse per la sperimentazione linguistica postmoderna; e laddove Coe si ispira a modelli satirici settecenteschi, l'autrice di Sheffield è fermamente ancorata al realismo discorsivo e capillare dell'Ottocento, e di un'altra grande romanziera del nord come Elizabeth Gaskell. I dialoghi sono svelti e credibili, l'uso flessibile del discorso diretto e indiretto mantiene la narrazione in continuo movimento. Ma il maggior punto di forza dell'arte di Drabble è una voce narrativa capace di plasmare in pochi giri di frase anche i personaggi più effimeri, fissandoli per sempre nella mente di chi legge come farfalle su punte di spilli. Questo, per esempio, è il breve

epitaffio di una coppia anziana invitata a un'altra festa: «Suo marito, così chiamato in causa, non rispose: rispondeva di rado. Da quando aveva avuto il secondo ictus gli sembrava che lo sforzo di fare conversazione non valesse il poco che gli rendeva. Qualunque cosa dicesse, veniva regolarmente ignorato: per anni, anche quand'era in buona salute, quella prepotente di sua moglie l'aveva usato come pupazzo da ventriloquo, a supporto di una serie infinita di banalità contraddittorie; e ogni volta che si era arrischiato a fare un commento originale, o anche solo conciliante, lei lo aveva respinto con fermezza. Per cui ora se ne stava lì seduto col tovagliolo sotto al mento e un sorriso garbato: un vecchio mite, fiacco e infiacchito, fedele a quella prepotente di sua moglie, contento di fare presenza». Accompagnati da questa voce garbata, sentenziosa e ironica, all'intersezione fra Jane Austen e George Eliot, ci si inoltra nel mondo narrativo della trilogia e non si vuole più uscirne: ma ormai è difficile entrarci per i lettori anglofoni, quasi impossibile per quelli italiani. In patria, Drabble e altre scrittrici che esordirono negli anni Sessanta sono state oscurate dalla generazione successiva, immortalata in un famoso numero di «Granta» del 1983: Salman Rushdie, Julian Barnes, Ian McEwan, Martin Amis, Kazuo Ishiguro e così via. In Italia, il solo *La via radiosa* è uscito nel 1999 da una piccola casa editrice femminista, ed è fuori commercio da tempo: ne restano tracce geograficamente ben distribuite nel sistema delle biblioteche italiane, ultima risorsa di chi non desidera possedere tanti libri, ma solo leggerli.

«I dialoghi sono svelti e credibili, l'uso flessibile del discorso diretto e indiretto mantiene la narrazione in continuo movimento. Ma maggior punto di forza dell'arte di Drabble è una voce narrativa capace di plasmare in pochi giri di frase anche i personaggi più effimeri.»

Simonetta Sciandivasci

*Michele Mari vince l'ottantesima edizione del premio Strega  
con «I convitati di pietra»*

«La Stampa», 9 luglio 2026



A pagina sette di *I convitati di pietra* di Michele Mari (Einaudi), il romanzo vincitore dell'ottantesimo premio Strega, si legge: «Il massimo dell'incoscienza e, in un certo senso, dell'innocenza si associava in loro al massimo del cinismo». È un ritratto geometrico degli italiani, che Mari ha scritto (si perdonerà la decontestualizzazione) con la meno impegnativa intenzione di dire qualcosa sui trenta protagonisti della sua storia, i compagni di scuola del liceo Berchet di Milano che, dopo essersi diplomati, decidono di cenare insieme ogni anno, nello stesso posto (arco temporale: 1975-2050), tutte le volte versando una somma di denaro che andrà ai tre che sopravviveranno. Una riffa per scommettere contro la morte, scacciarne il pensiero.

«Io non sono capace di ridere» ha detto Mari a Pino Strabioli e Gloria Campaner, che hanno condotto la diretta tv per Rai3 (sempre la parte peggiore dello Strega, e quest'anno non ha fatto eccezione), perché sa che da sempre si ironizza sul fatto che non esista una foto che lo ritrae sorridente, e ora sappiamo perché: non lo sa fare. Ha bevuto a stento il liquore quando ha ritirato il premio e ha chiamato sul palco moglie e figli. Perentorio. «Immediatamente» ha detto. Sempre senza sorridere. Fa impressione, se pensiamo che l'anno scorso Bajani ha vinto con un libro sul voltare per sempre le spalle alla propria famiglia.

Ora. Ritrazione del sorriso a parte, e anedonia del vincitore pure, tutto, in questo Strega, è stato di perfetta italianità: ha vinto un autore, non

un'autrice (le scrittrici hanno vinto solo 13 volte su 80, sebbene – o forse proprio per questo – sia stata una scrittrice, Maria Bellonci, a ideare il premio); ha vinto un romanzo sull'invecchiare, attività che in questo paese è più diffusa del mangiare e che, soprattutto, è la sola resistenza che non crea divisioni; ha vinto la casa editrice fondata dal figlio del secondo presidente della Repubblica italiana, nell'edizione che festeggiava la concomitanza degli ottanta anni del premio e della medesima Repubblica; ha vinto il predestinato, un venerato maestro, figlio di un altro maestro, il designer Enzo Mari, e ha vinto proprio nonostante le polemiche, che in questo paese non travolgono mai davvero nessuno, specie se grande maestro, perché questa non è l'America: il danno reputazionale non solo fortifica, rende.

Qualche cuore ingenuo ha davvero creduto, per diverse ore e persino diversi giorni, che Michele Mari avrebbe pagato le polemiche, il quasi scandalo generato dalle sue frasi su Michela Murgia (sintesi arrotondata: «era incattivita dalla sua bruttezza») in una conversazione con Teresa Ciabatti, altra finalista della sestina, e invece non è successo niente. Chi aveva deciso di votarlo ha confermato la scelta: nella sestina, tra lui e Nucci c'erano 38 voti di differenza, ieri lo stacco era lo stesso.

Italiano anche il mistero che mai sarà risolto e che ha generato tutto, e che ricorderemo come l'Ustica dello Strega: chi ha fatto sapere alla stampa del diverbio tra Mari e Ciabatti? È stato supposto di

tutto: dall'ex moglie dello scrittore a Feltrinelli, editore concorrente, passando per l'autista del pulmino e il fantasma di Maria Bellonci.

Meno italiana la cerimonia: incredibilmente ha funzionato tutto. Per la prima volta si è tenuta in Campidoglio, e non al Ninfeo di Villa Giulia, per omaggiare la Repubblica, la Costituzione e la città di Roma, in cui il premio è nato e cresciuto. Ha funzionato la sinergia tra pubblico (il Comune di Roma) e privato (la Fondazione). Niente caos, nessuna ressa all'ingresso, graditi pochi inevitabili accompagnatori, graditi quindi invitati orfani, divorziati, sociopatatici. Meno Strega e più Booker Prize. Nessun ubriaco. Tutto educato, diradato, centellinato.

Nessun invito per Carrère, incredibilmente, neocittadino romano adottivo, che ormai s'incontra ovunque, e ha per questo perduto il suo sintomatico mistero. Pervenutissimo, invece, il ministro della Cultura Alessandro Giuli, vero invitato di pietra, seduto al tavolo della cena precerimonia, sulla terrazza della Promoteka, mozzafiato, zero Sentimento ma molto afflato, insieme a Sabino Cassese, al sindaco Gualtieri e al presidente dello Strega Alberti, D'Avino (beneventano, che due giorni fa ha sottolineato la sua vicinanza al suo sindaco Clemente Mastella, grande Amico della Domenica, augurandogli pronta guarigione). Cena antiromana: tutti al proprio posto, camerieri che persino invitavano tutti



a sedersi, cibo poco ma buono, sano, mesta torta finale da compleanno in comunità.

Il ministro Giuli è stato invitato, deduciamo, e ha letto tutti i libri, auspichiamo. Ricorderete che l'anno scorso decise di non presentarsi dopo aver dichiarato, con gran disdoro, di non aver ricevuto i libri finalisti in dozzina, aggiungendo di essere diventato «un nemico della Domenica», per far intendere che si era trattato di un non invito politico. Quest'anno, invece, ha dismesso i panni dell'underdog, compreso ed escluso, ostracizzato, e anche quelli del dandy destrorso: al Campidoglio era vestito quasi da amministratore, impeccabile ma cerimoniale, omologato. Non ha detto una parola, ha lasciato che Strabioli lo salutasse ma non è intervenuto. La linea meloniana ormai è non dire: a destra parla solo Vannacci.

I finalisti non hanno cenato insieme: ciascuno era al tavolo del proprio editore. Alcide Pierantozzi, classe 1985, secondo autore Einaudi in finale, e rivelazione di questo premio, autore di *Lo sbilico*, «un romanzo divergente», era bellissimo, in Valentino nero, con camicia rossa di seta. Sembrava Dylan Dog. Strabioli è riuscito a chiedergli se il suo sia un libro da ombrellone (il servizio pubblico, signora mia) e lui ha risposto: «Se la musica non avesse distrutto le spiagge lo sarebbe». Boato di applausi.

Pierantozzi è stato accompagnato come sempre, in ogni tappa del premio e del tour annesso, da suo fratello Francesco, il migliore degli attori non protagonisti del premio: un fratello caregiver, dedito e felice della sua dedizione, grato, come è stato Alcide dall'inizio, di «una grande distrazione dalla mia condizione».

Vincitrice in altro modo: Bianca Pitzorno, che ha venduto una vagonata di copie (quasi ottantamila, più del doppio rispetto alla media degli altri concorrenti) del suo *La sonnambula* (Bompiani, unica casa editrice che ieri ha potuto godersi la cena, la cerimonia, la sconfitta). Era la più elegante. La più bella. Ha saltato molte tappe del tour, inclusa quella di Bisceglie, quella in cui si è consumato il pasticciaccio,

«Ha vinto il **predestinato**, un venerato maestro, figlio di un altro maestro.»

e però è stata la sola a prendere posizione pubblicamente, intervenendo con un pezzo sul «Corriere della Sera» in cui ha scritto senza troppi giri di parole che gli scrittori italiani odiano le scrittrici italiane. Nessuna serenità in casa Mondadori: *Donnaregina* di Teresa Ciabatti non è andato bene, ed è l'ennesima prova dell'incompatibilità ancestrale di Ciabatti con lo Strega. Nucci bene, invece, ed è stato il solo, come in tutte le occasioni pubbliche del premio, a ricordare il genocidio a Gaza.

Cerimonia noiosa, elegante, irregimentata. La Rai ci ha messo il suo tocco ferale, proponendo registrazioni di interviste agli autori nelle loro città d'origine: per metà *C'è posta per te* e per l'altra la somministrazione di diapositive di viaggi agli anniversari di coppia. Il pubblico in piazza poteva almeno distrarsi beandosi del panorama: dispiace per quello da casa, maltrattato senza piani B.

Le vecchie feste del premio sono ufficialmente archeologia. Ma i libri battono tutto, e questo è il sortilegio di Maria Bellonci, che allo Strega non volle mai partecipare e, quando si decise a farlo, si ammalò e morì pochi mesi dopo la decretazione della vittoria.

...

Natalia Distefano, *Michele Mari, vincitore del premio Strega: «Mi sono sentito manipolato»*, «Corriere della Sera», 10 luglio 2026

Michele Mari, scrittore milanese e solitario, classe 1955, ha schivato per quasi cinquant'anni i meccanismi dei premi letterari («non fanno per me» ripeteva). Poi il salto, con la candidatura – e la vittoria – allo Strega 2026 per il suo *I convitati di pietra* (Einaudi), storia di un gruppo di ragazzi del liceo Berchet di Milano (dove Mari si è diplomato)

che siglano un macabro patto: versare una quota in denaro per ogni anno che passa, accumulando nel tempo una fortuna da spartirsi fra gli ultimi tre ex alunni sopravvissuti. Mari li segue dal 1975 al 2050, in un'epopea distopica raccontata con stile colto ma pragmatico, che non fa sconti alle emozioni.

Favorito della prima ora, è passato indenne nella bufera di indiscrezioni e polemiche esplosa intorno ad alcune parole offensive («Era intransigente e violenta perché brutta, sfogava così la sua rabbia») che lui avrebbe rivolto contro Michela Murgia (scrittrice morta nel 2023) a Teresa Ciabatti, altra finalista in gara. Una tempesta che non si vedeva da tempo allo Strega, riuscita a sollevare perfino l'ipotesi di un'esclusione dal concorso e a costringere la Fondazione Bellonci (che organizza il premio) a una irrituale presa di posizione: «L'esclusione non è consentita dal regolamento». Così, due giorni fa a Roma, con 190 voti ha trionfato nell'edizione degli ottant'anni del premio.

Mari non parla volentieri della lite (o quel che è stato). All'indomani della premiazione, non smentisce e ribadisce: «Le mie parole non volevano offendere nessuno, mi ha stupito che siano state lette in chiave sessista. Quando ho parlato, mi riferivo alla persona, indipendentemente dal suo sesso, uomo o donna che fosse. Il mio era un discorso sulla reazione alle nostre frustrazioni e insoddisfazioni. Nulla di personale». E ancora: «Quando qualcuno non si sente approvato sul piano dei canoni estetici o comportamentali è inevitabile che sviluppi una combattività, un'intelligenza, una creatività maggiore. Se ti senti disapprovato diventi poi un combattente». E su Ciabatti: «Con lei ci siamo chiariti e i rapporti sono cordiali, senza riserve. Se qualcuno si è sentito ferito ho già chiesto scusa. Ma la mia non era una ammissione di colpa bensì una forma di civiltà».

«Mi piace pensare abbia vinto il **romanzo**, e non io come persona.»

Infine, sul timore che la polemica potesse influenzare il risultato finale: «Mi sono detto *bisogna vedere che atteggiamento avranno molti degli Amici della Domenica*. Comunque se fosse stato coinvolto Matteo Nucci (arrivato secondo, Ndr) in questa polemica io non avrei voluto vincere speculando sulle disgrazie altrui».

*Ricevendo lo Strega ha detto di non essere capace di ridere. Non lo ha fatto, ma la felicità provata ce la può raccontare?*

Più della gioia prevale la soddisfazione. E un senso di scioglimento, rilassamento dopo tanta tensione, tanti impegni. Perché quando sei al centro di grandi aspettative ti senti chiamato a essere all'altezza. Tensione e stanchezza ci sono state anche nel momento di grande emozione e soddisfazione della premiazione. Non mi sono ancora abituato. Come fosse qualcosa che riguarda un'altra persona e non me.

*Come per i libri che, si dice, una volta scritti sono di tutti?*

Sì, in particolare *I convitati di pietra*. Mi piace pensare abbia vinto il romanzo, e non io come persona. Da autore faccio un passo indietro e lascio che venga letto, magari anche travisato. Che è uno dei motivi per cui sono abbastanza tollerante nei confronti delle traduzioni.

*Un libro, però, che lei ha dichiarato di non considerare il suo titolo migliore.*

È vero. Ma senza dire se sia più o meno bello di altri, posso confermare senza dubbio che mi rappresenta meno. È un romanzo basato su un'invenzione, uno scherzo, una trovata comicamente nera. Mi corrisponde per quel che riguarda la psicologia e la personalità di alcuni protagonisti. Però nell'insieme la vicenda mi rappresenta poco. Penso invece a libri come *Leggenda privata* o *Verderame* o *Tu, sanguinosa infanzia*, dove io mi sono quasi confessato. Sono romanzi paragonabili ad autoritratti. *I convitati di pietra* non lo è, e non potrebbe esserlo. Ci sono

trenta personaggi e io somiglio più al burattinaio che dall'alto li muove.

*Perché è entrato nel meccanismo di un concorso come lo Strega proprio adesso?*

Non lo so. La mia agente ha avuto quest'intuizione, ha pensato potesse essere il libro giusto. Ne ha parlato con me, ne ha parlato con la casa editrice e si è creato un consenso. Alla fine, mi sono lasciato convincere. Non è stata una decisione mia, né un colpo di testa o un capriccio. Mi sono detto: proviamo! Se ci credono loro, provo a crederci anche io.

*Non si è pentito neanche quando è trapelata la notizia della bagarre con Ciabatti?*

Assolutamente sì, senza esitazioni. Mi sono strapentito! Ho maledetto di essermi lasciato convincere a partecipare.

*Dunque le frasi su Murgia e la lite ci sono state?*

Indipendentemente da quello che è stato riferito ed è stato trascritto, sul quale non voglio tornare, resta sicuramente per me il fatto che una conversazione privata è una cosa, un intervento pubblico è un'altra. Quindi mi sono sentito, non dico violentato, ma manovrato, manipolato. E la cosa mi ha molto infastidito, così ho cercato di tenermene fuori il più possibile.

*Ha pensato che potesse compromettere il voto finale?*

Ho tirato giù la saracinesca e pensato: se la cosa deve finire qui, se per qualcuno è successa una cosa così grave da orientare il giudizio, allora tolgo il disturbo. Senza drammi. Non volevo irrigidirmi e farne una crociata per un principio. Mi sono detto: se la cosa degenera, amen. Vuol dire che non era destino.

*Invece ha vinto nell'edizione degli ottant'anni. C'è un libro dello Strega che ha amato particolarmente?*

Sessanta racconti di Dino Buzzati. Un po' perché è uno scrittore che amo molto e un po' perché i racconti in Italia non hanno mai avuto grande tradizione e fortuna, quindi mi sembra un risarcimento doveroso.

«È un romanzo basato su un'invenzione, uno scherzo, una trovata comicamente nera.»

*Oggi è un bel momento per la letteratura italiana?*

Mi sembra di sì, a giudicare dalla cinquina del Campiello, dalla sestina dello Strega e da altre cose che ho visto in giro. Mi sembra che rispetto a una trentina d'anni fa ci sia più curiosità, più sperimentalismo. Anche più intelligenza, più inventiva.

*Quale è l'elemento di forza del suo libro per imporsi in questo panorama?*

Credo abbia molto ritmo, è un romanzo vertiginoso che cattura la curiosità e l'attenzione. Un libro che ti costringe a procedere nella lettura tanto velocemente quanto velocemente l'ho scritto: in un mese. Il che mi sembra un pregio.

*Ha conquistato pure i giovani lettori e vinto lo Strega ragazzi.*

Immagino siano stati catturati prima dalla corrispondenza anagrafica con i protagonisti all'inizio del libro e poi dall'andamento del racconto.

*E i suoi ex compagni di liceo?*

Nessuno di loro è davvero nel libro, ma quelli con cui sono ancora in contatto si sono divertiti a seguire questa storia. Ho promesso che li avrei invitati a cena in caso di vittoria. E lo farò.

*Alla premiazione ha voluto la sua famiglia sul palco «immediatamente»...*

Stava finendo la diretta e ci tenevo ad averli accanto, anche per ribadire la mia idea di famiglia non canonica: con due figli di madri diverse e mia moglie che è arrivata dopo di loro.

*Ha già un libro in cantiere?*

No, dopo ogni pubblicazione mi concedo un anno e mezzo di pausa. Ma arriverà.

Elvira Grassi

## *Grande ragazza piccola città*

«Finzioni», 11 luglio 2026

Intervista all'autrice nordirlandese Michelle Gallen, pubblicata in Italia da Keller: «È fondamentale scrivere di comunità povere e marginalizzate».

Siamo a Aghybogey, una cittadina immaginaria dell'Irlanda del Nord divisa tra protestanti e cattolici benché i Troubles siano finiti da qualche anno: è il mondo di *Grande ragazza, piccola città* di Michelle Gallen (Keller editore), un universo marginale e proletario, dove si sopravvive grazie ai sussidi di disoccupazione e a suon di ironia e pettegolezzi e ci si annebbia il cervello con pinte di birra. Majella è la protagonista ventisettenne cinica e abitudinaria che lavora in un chipper cattolico ed è una «figlia dei Troubles», come l'autrice stessa. Visti i tempi di guerra che stiamo vivendo, mi preme iniziare con l'eredità dei Troubles.

*Se dovesse scegliere un ricordo che catturi la tensione di quel periodo, quale sceglierebbe?*

Un giorno a scuola, quando avevo diciassette anni, è circolata la notizia che un preside della mia cittadina era stato ucciso in una sparatoria. Sono andata nel panico perché mio padre era il preside della scuola cattolica. Nonostante questo una professoressa mi ha ordinato di continuare a seguire le lezioni come al solito, in attesa di notizie certe. Io ovviamente non riuscivo a concentrarmi e mentre ero lì seduta pregavo che la vittima fosse l'altro preside, quello protestante. Ho giurato a me stessa che se la vittima fosse stata mio padre

sarei entrata nell'Ira per vendicarmi. Non dimenticherò mai quanto siano intrecciati dolore e odio, né che l'impulso di uccidere può essere alimentato dalla vendetta ben più che da ideali politici o filosofici. Se mio padre fosse morto quel giorno, la mia vita avrebbe preso una piega completamente diversa.

*Ci sono parecchi aspetti ricorrenti nella narrativa nordirlandese contemporanea. Il primo che mi viene in mente è l'attenzione ai dettagli. È il risultato di una forma di ipervigilanza?*

Durante i Troubles prestare attenzione alle persone e ai luoghi poteva salvarvi la vita. Identificare quale reggimento britannico fosse in città ci aiutava a prevedere quanto sarebbe stato spietato o tollerante un posto di blocco. Un cartello stradale britannico poteva indicare una «strada senza uscita», ma le tracce degli pneumatici rivelavano invece che la gente del posto l'aveva resa agibile. Non notare un pacco abbandonato in un negozio affollato poteva essere fatale. Sorvegliavamo gli estranei per paura che stessero raccogliendo informazioni pericolose. Non facevano che ripeterci: «Qualunque cosa tu dica, non dire niente». Sono tutt'ora ipervigile. Di recente, mentre ero su un treno in Italia, un uomo ha lasciato lo zaino sul sedile e si è allontanato e io



ho fotografato subito la borsa per registrare la nostra posizione, nell'eventualità di un'esplosione.

*Un altro leitmotiv è il legame tra umorismo e dolore.*

L'umorismo aiuta a sopportare la sofferenza, ma noi non scherziamo solo durante le tragedie, ridiamo anche di cose normali. Mi piace come l'ironia spezza la tensione, come la risata sia uno sfogo fisico condiviso, una ribellione contro il dolore.

*Il mondo descritto nel romanzo porta su di sé il peso del conflitto. Credo sia fondamentale dare voce a queste realtà marginalizzate – in particolare sotto il profilo socio-economico – specialmente nei tempi che stiamo vivendo. Che ne pensa?*

Il nostro mondo è diviso tra chi ha tutto e chi non ha nulla. I super ricchi sono ricchi da far schifo, la classe media si sente schiacciata e quella operaia è ridotta allo stremo. Con l'intelligenza artificiale che sta stravolgendo l'economia della conoscenza e invadendo le arti digitali, la letteratura e la musica, siamo arrivati a un punto critico. È fondamentale scrivere di comunità povere e marginalizzate, però il mondo ha bisogno di editori che abbiano il coraggio di diffondere questi libri e di lettori che investano il proprio tempo in storie che non siano edulcorate, ma che sappiano catturare il fuoco e il fango dell'esperienza umana.

*Quanto è stato importante usare la parlata locale per restituire l'identità della sua comunità?*

Sono cresciuta parlando una forma di inglese fortemente influenzata dal gaelico e dallo scozzese. Usavamo parole e modi di dire che non esistono in nessun altro posto. Per me era cruciale catturare questo vernacolo per portare il mio piccolo mondo a un pubblico più vasto, senza però sacrificare l'autenticità e la dignità dei personaggi.

*Nelle sue opere i giovani riescono a normalizzare l'incubo del conflitto. Voleva mostrare come la vita quotidiana vada avanti nonostante tutto?*

I miei genitori hanno conosciuto la vita prima dei Troubles, perciò ci ripetevano spesso che quello che noi consideravamo normale era in realtà profondamente anormale. Da adolescente mi hanno mandata all'estero per dei «viaggi della pace» proprio per farmi sperimentare la normalità. Ma ormai io ero abituata alla violenza. I miei meccanismi di difesa erano tarati per gestire la tensione, le armi e le esplosioni, oltre al normale stress quotidiano. Per questo sento il bisogno di scrivere di ciò che conosco.

*L'Irlanda è una delle nazioni più pro Palestina del mondo. Lei come si pone?*

Essendo cresciuta in un mondo fatto di buoni e cattivi, santi e peccatori, sono molto cauta nel prendere una posizione in qualunque conflitto. Credo che la violenza, in ogni sua forma, sia sbagliata. So bene che chi è stato ferito tende a ferire a sua volta. Ci vuole un coraggio immenso per schierarsi con un popolo oppresso, specialmente se privo di risorse e in gran parte impotente, ma ci vuole anche una pazienza infinita per cambiare la rotta collettiva di

un popolo che ha trovato conforto nell'infliggere lo stesso dolore che lui e i suoi antenati hanno subito. Credo che i lettori israeliani e palestinesi ritroverebbero nel mio libro una situazione che conoscono bene: uno stallo tra due tribù che non riescono a condividere serenamente una terra che pure avrebbe spazio per entrambe; persone che non riescono a fidarsi, a perdonare o a dimenticare, e che bramano la «sicurezza» della violenza piuttosto che la noia di un cessate il fuoco.

*Alla luce dell'incontro con i bookclub al festival Testo, Firenze, pensa che la lettura condivisa possa offrire un barlume di speranza oggi che si legge meno e si passa tanto tempo sui social?*

I social media modificano il cervello e distorcono le opinioni in modi che danneggiano la nostra capacità di attenzione, le relazioni reali e la salute mentale. I contenuti digitali creati dall'uomo e serviti dagli algoritmi sono come il tabacco: creano dipendenza e fanno male. Ma la sbobba prodotta dall'Ia è come la metanfetamina: dà una dipendenza ancora maggiore ed è molto più distruttiva. Sono convinta che la lettura vivrà una rinascita non appena gli immensi danni inflitti dai social diventeranno più evidenti. La lettura condivisa è un modo per impiegare con dignità il nostro limitato tempo su questa terra. L'incontro con i gruppi di lettura a Testo mi ha trasmesso una grande energia: discutere insieme della trama e della storia irlandese è stato un momento di vera unione. Questo tipo di connessione umana, dal vivo, è la cosa più preziosa che possiamo sperimentare.

«La sbobba prodotta dall'Ia è come la metanfetamina: dà una dipendenza ancora maggiore ed è molto più distruttiva. Sono convinta che la lettura vivrà una rinascita non appena gli immensi danni inflitti dai social diventeranno più evidenti.»

Paolo Pecere

## *Carlo Ginzburg. Il racconto della storia*

«Finzioni», 11 luglio 2026

Come un romanziere, introduce il lettore in una storia che diventa scoperta dell'ignoto e dell'inaspettato. Tra i massimi storici per la sua capacità affabulatoria

Leggere i libri di Carlo Ginzburg vuol dire, fin dalle prime righe, entrare in un racconto di cui si desidera sapere come andrà a finire. All'inizio di *I benandanti*, un parroco friulano compare di fronte a un monsignore per riferire di «una strana vicenda occorsagli una settimana prima»; *Il formaggio e i vermi* si apre con il suo protagonista: «Si chiamava Domenico Scandella, detto Menocchio». *Storia notturna* con la cronaca di un anonimo monaco francese, in cui si legge che nel 1321 «cadde in febbraio moltissima neve» e «furono sterminati i lebbrosi». Come un romanziere, Ginzburg introduce chi legge in una storia che diventa ben presto scoperta dell'ignoto e dell'inaspettato. Per questa capacità affabulatoria, Ginzburg dovrà essere ricordato non soltanto tra i massimi storici, ma anche tra i grandi prosatori italiani della nostra epoca. Eppure si tratta di opere rigorose ed erudite, un arcipelago di saggi collegati da profondi nessi logici, etici e politici, che attraversavano i confini disciplinari con quell'«euforia dell'ignoranza» – come la chiamava lui – che presto contagia chi li apre.

Dopo la morte di Ginzburg, ho disposto i suoi libri sul tavolo e mi è tornato in mente il racconto di Karen Blixen sull'uomo che, all'indomani di una passeggiata notturna, trova le proprie orme sulla sabbia scoprendo che hanno tracciato la forma di

una cicogna, e si domanda: «Quando il disegno della mia vita sarà completo, vedrò, o altri vedranno, una cicogna?». A seguire le orme di Ginzburg, si rintraccia un percorso di ricerca che dalla seconda metà del Novecento arriva a oggi, e continua a interrogarci. Il primo passo, come ricordava lui stesso, fu il tentativo di interpretare le voci di oppressi e di membri delle classi subalterne, studiando i processi di stregoneria. Dietro questa scelta di studiare la cultura popolare c'erano dei modelli – come Gramsci, Marc Bloch e Ernesto de Martino – ma anche un'oscura tensione verso «l'inaspettato». Commentando un suo articolo giovanile (1961) su un processo modenese del 1519, Ginzburg ricordava di aver lavorato seguendo l'ipotesi che la stregoneria fosse una forma elementare di lotta di classe. Quando aveva scoperto il caso di Chiara Signorini, accusata di aver gettato un incantesimo contro la padrona che l'aveva cacciata, aveva provato delusione: «L'ipotesi non era più interessante se trovavo una conferma così rapida!». Si trattava di leggere, in quei documenti, anche qualcosa di più: un contenuto cifrato. Ginzburg scopriva, attraverso i processi per stregoneria, il valore dell'anomalia, che aiuta a capire le norme e, al tempo stesso, i contenuti che le violavano. Erano le prime microstorie, che aprivano verso un universo popolare di saperi e pratiche largamente ignoto e

assente dalla storiografia precedente. Così, in *I benandanti* (1966), si risaliva dalle notizie su un culto popolare friulano, i cui partecipanti compivano dei misteriosi viaggi notturni, verso un antichissimo e vasto orizzonte culturale eurasiatico, quello dello sciamanismo: un'ipotesi ambiziosa e ardua da documentare, che Ginzburg avrebbe messo alla prova con uno sforzo titanico in *Storia notturna*. Una decifrazione del sabba (1989). In *Il formaggio e i vermi*, veniva alla luce invece la cosmologia naturalistica del mugnaio Menocchio, che, come il suo contemporaneo Giordano Bruno, aveva orgogliosamente sfidato l'ortodossia cristiana. Rintracciando i libri su cui si era formata quella visione complessa e difforme, Ginzburg metteva in questione la rigida dicotomia tra cultura alta e bassa, ed entrambe sembravano dipendere da dottrine e racconti antichissimi, trasmessi in parte per via orale.

La ricerca sulle «voci degli altri» consisteva quindi nella ricostruzione di un sapere, intellettualmente e politicamente carico di senso. In ciò fu aspra la polemica contro l'«irrazionalismo estetizzante» promosso dal lavoro di Foucault che, secondo Ginzburg, evocava figure marginali e oscure per farne dei feticci affascinanti, selvaggi e insensati, senza interessarsi al loro autentico pensiero. Negli anni successivi, Ginzburg allargò ulteriormente la prospettiva storica e geografica, indagando le voci dei nativi attraverso testi pubblicati in Europa nei secoli del colonialismo globale. *Le voci dell'altro* s'intitola un saggio del 1994 su «una rivolta alle Isole Marianne», in cui attraverso un discorso immaginato si trovava un elemento autentico del discorso anticoloniale. Questo tema ricorre poi fino al recente *La lettera uccide* (2023), dove si trova un saggio su Jean-Pierre Purry, calvinista svizzero che all'inizio del

«Ginzburg metteva in discussione la rigida dicotomia tra cultura alta e bassa.»

Settecento lavorò per la Compagnia olandese delle Indie orientali e fondò una colonia nella Carolina britannica. Attraverso questa figura, Ginzburg riesaminava gli studi di Weber e Marx sull'etica protestante e il capitalismo, e approfondiva il nesso tra ideologia coloniale ed esegesi biblica. Era il torso incompiuto di un'altra monografia che Ginzburg decise di non scrivere, mentre si dedicava sempre più ai saggi brevi, la forma in cui poteva più rapidamente svolgere i suoi esperimenti di ricerca, che lo spingevano ancora a esplorare, attraverso i testi, gli incontri degli europei con le civiltà cinesi, americane e oceaniche.

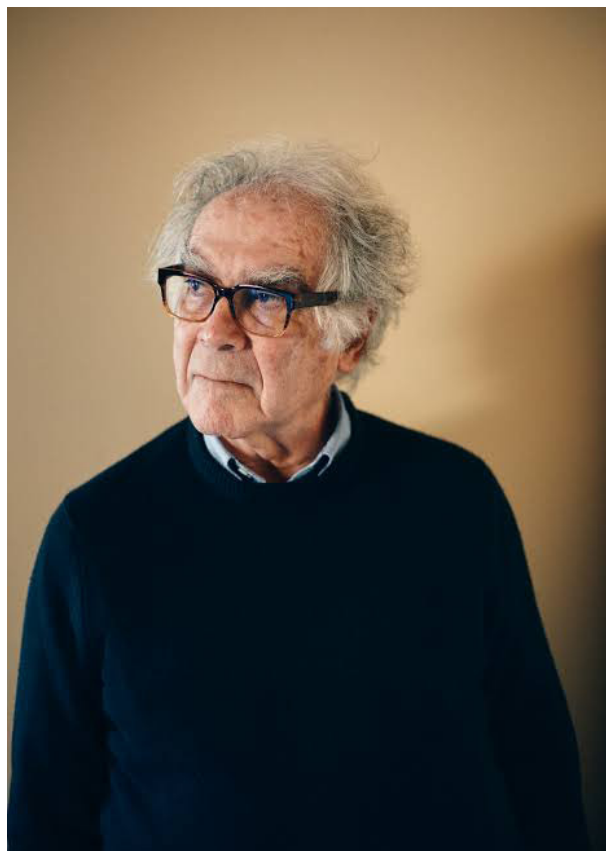
Al tempo stesso, partendo dallo studio del folklore, si era profilato un tema che occupò Ginzburg per decenni: il mito. Comprendere i miti significava, per un verso, comprendere come modelli inconsci sono elaborati nell'esperienza individuale; per l'altro, affrontare con rigore critico l'uso politico dei miti nella propaganda, soprattutto alla luce della mitologia politica del Novecento. Si trattava così di superare «le secche tra razionalismo e irrazionalismo», passando tra la frettolosa liquidazione e la cieca esaltazione del mito. Lo strumento per questa indagine divenne esplicito nel celebre saggio *Spie*, dedicato al «paradigma indiziario», il metodo che accomunava storici e medici, giuristi e intenditori d'arte, psicoanalisti e investigatori quali Sherlock Holmes. Si trattava di ricostruire un contenuto ignoto, o indovinare il suo autore, tenendo conto di dettagli «poco apprezzati o inavvertiti», come l'uso di una parola, o un certo modo di dare la pennellata. Risalendo al gesto dei cacciatori neolitici, Ginzburg applicò questo metodo del seguire tracce nella storia dell'arte, in *Indagini su Piero* (1981), e poi in molti saggi brevi. Dietro queste ricerche c'era il modello di Aby Warburg, a cui Ginzburg dedicò diversi studi, lavorando anche nella cornice dell'Istituto Warburg; ma c'era anche – come chiari più di recente nel saggio *Medaglie e conchiglie*, ripubblicato nella nuova edizione di *Storia notturna* – una più ampia genealogia di antiquari e naturalisti, accomunati dal tentativo di ricostruire,

attraverso le somiglianze tra i reperti, una conoscenza storica in assenza di testimonianze verbali. Il monumento di questo metodo, dove la storia passa il testimone alla morfologia, è Storia notturna, in cui la ricerca si spingeva fino a ipotizzare degli universali antropologici.

Di nuovo, però, Ginzburg teneva accuratamente le distanze dall'entusiasmo per archetipi e presunte tradizioni globali, puntando senz'altro alla verità storica. Erano gli anni del postmodernismo, e lavorando a lungo lontano da Bologna, soprattutto negli Stati Uniti – in California, a Princeton, alla Italian Academy della Columbia University –, Ginzburg ammoniva contro la deriva ermeneutica che si andava diffondendo tra storici e filosofi, invocando il valore delle prove, per distinguere il vero dal falso, e dal finto. In *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova* (1999), Ginzburg affrontava i teorici dell'indistinzione tra verità e retorica, prima di tutto lo storico Hayden White (ma c'erano dietro anche il decostruzionismo e il pensiero debole). Ginzburg faceva una mossa che – nell'intervista che mi concesse lo scorso febbraio – paragonò alla «guerra di movimento» teorizzata da Gramsci: si trattava di entrare nel campo dell'avversario, dove «tutto è narrazione, tutto è retorica», partendo a ritroso dal geniale filologo moderno che aveva proposto questa idea – Nietzsche – e mostrando che la stessa tradizione retorica antica, fin da Aristotele, includeva l'esigenza di fornire delle prove.

Lo strumento principe per rispondere ai falsi è proprio la filologia, che Ginzburg approfondì partendo dalle sue origini in Lorenzo Valla fino a esplorare l'ipotesi di una «filologia digitale» per orientarsi nel mondo contemporaneo.

Su questa via, negli ultimi vent'anni della sua ricerca, Ginzburg tornò a più riprese sull'intreccio tra dittatura, propaganda e fake news. Il saggio «Mito», che apre la raccolta *Occhiacci di legno* (1998), ripercorre una genealogia che dalle riflessioni di Platone arriva al falso volume antisemita dei *Protocolli dei savi anziani di Sion*. Un testo cruciale, su cui Ginzburg



torna ancora nel suo recente *Il vincolo della vergogna* (2026), era la *Psicologia delle folle* di Gustave Le Bon, modello ideologico e strategico per le idee antidemocratiche di manipolazione collettiva recepite e messe in pratica da Mussolini e da Hitler. Il tema ritorna in varie forme, dalle indagini su un cartellone pubblicitario a quelle sulla figura dell'ipnotista, indagando i meccanismi della persuasione occulta e le tecniche del suo disvelamento. Si trattava ancora di decifrare pensieri nascosti sotto la superficie dei documenti; ma stavolta non si trattava di evocare le voci degli oppressi, bensì di ricostruire i meccanismi retorici dei sistemi di potere.

Questa linea di ricerca andava dal pensiero politico di Machiavelli e di Hobbes (figura centrale in *Paura reverenza terrore* del 2015) fino al fascismo e alla destra americana contemporanea, mettendo in

evidenza come l'indagine storica fosse sempre animata da questioni attuali.

Torniamo così alle domande dello storico, che Ginzburg teneva accuratamente distinte dalle risposte. Questo serviva a evitare il «ventriloquismo», per cui si attribuiscono le proprie idee ai personaggi del passato, tenendo fermo l'obiettivo di raggiungere le voci degli altri e respingendo la tentazione di una fusione empatica (e illusoria) con l'altro, o inventare tradizioni inesistenti. Era il limite, per esempio, di Mircea Eliade, influente storico delle religioni nella cui opera Ginzburg rilevò con severità l'ispirazione ideologica di destra; ma anche di un autore a lui congeniale come Ernesto de Martino, nelle cui letture, pure, Ginzburg intravedeva una prossimità rischiosa con le risposte del fascismo alla questione del mito, della magia e degli sciamani. Per Ginzburg, bisogna mantenersi tra due poli – presente e passato, etnocentrismo e rivalutazione di culture lontane – e riconoscere che la realtà non è narrata da una voce sola. L'attenzione polemica per questo tema corrispondeva a un coinvolgimento personale, che venne in luce gradualmente nei suoi lavori: lo studio sugli oppressi e i perseguitati si associava all'esperienza vissuta sulla propria pelle di ebreo sotto il fascismo, ai rastrellamenti, alla necessità di presentarsi con un nome falso per salvarsi. Quando aveva deciso di diventare uno storico, come raccontò più volte, questo elemento autobiografico era inconsapevole. Un altro aneddoto rivelatorio: mentre era con la madre Natalia presso il luogo in cui era imprigionato suo padre Leone, Ginzburg ascoltò, da una giovane balia, fiabe in dialetto in cui si narrava di streghe e altre creature fantastiche. La risonanza immediata è in un saggio di *Miti emblematici*, in cui i sogni del celebre «uomo dei lupi» curato da Freud erano collegati alle storie che erano state narrate al paziente da una balia russa, che a loro volta risalivano all'orizzonte sciamanico che Ginzburg stava studiando in quegli anni. Il rispecchiamento personale di Ginzburg, rivelato da questi aneddoti, non era una mera curiosità autobiografica; faceva parte del metodo: per comprendere

meglio il senso della ricerca storica bisogna riconoscere l'origine delle proprie domande. Torniamo così ai contenuti cifrati, all'inconscio indagato a partire dal linguaggio, al riemergere delle strutture del testo, della società e del potere che innervano il soggetto individuale. Il rapporto con la tradizione ci condiziona. «L'autonomia dell'io è relativa.»

Seguendo questa vena schiettamente antropologica e filosofica – anche se lui si schermiva dichiarandosi incompetente in materia – in *Il vincolo della vergogna*, Ginzburg analizzava l'identità personale come «punto di convergenza di più insiemi». Ogni identità è multipla, intreccio di più appartenenze. L'identità, per esempio, si svela attraverso il senso di vergogna, che Ginzburg scopre di provare rispetto alla politica italiana mentre si trova a insegnare negli Stati Uniti, e di recente, come ebreo, prova per la «feroce, criminale risposta del governo Netanyahu» a Gaza in risposta al massacro del 7 ottobre. La dimensione autobiografica ci riporta all'inizio: figlio di una delle grandi narratrici italiane del Novecento, Ginzburg riconobbe più volte l'influenza dei modelli letterari per la sua ricerca. Non soltanto dedicò saggi a Proust e Calvino, Flaubert e Mann. La struttura narrativa si trovava già, nascosta in piena vista, nell'articolazione dei suoi saggi in paragrafi brevi, per cui riconobbe di aver seguito il modello del *Pinocchio* di Collodi. Letterari (e filosofici) erano anche i modelli dello straniamento, il procedimento per cui una cosa familiare ci appare diversamente, grazie a uno sguardo diverso: l'oggetto di un saggio bellissimo contenuto in *Occhiacci di legno*, che in fondo parlava della stessa opera di Ginzburg. Un'altra fonte narrativa era il cinema, che pure compare sia come tema di diversi saggi, sia attraverso l'uso del montaggio nella struttura dei saggi stessi, per cui valeva la lezione di Ejzenštejn. Rileggendo oggi le opere di Ginzburg, bisognerà fare attenzione agli accostamenti, ai salti, alle scelte narrative, che possono ancora dirci molto di quel percorso di ricerca, radicato nel passato e rivolto al futuro, che porta a uscire dalla ristrettezza dell'io – poiché alla fine del racconto ci accorgiamo che la storia parla anche di noi.

## Simonetta Sciandivasci

«*Voglio aiutare il mondo ad amare i pazzi con i libri di mio fratello.*»

«La Stampa», 17 luglio 2026

Intervista a Francesco Pierantozzi, fratello e atipico caregiver di Alcide, autore di *Lo sbilico*, finalista ai premi Strega e Campiello

Francesco Pierantozzi ha smesso di lavorare per dedicarsi a suo fratello, Alcide, e al suo libro, *Lo sbilico* (Einaudi), oltre trentatremila copie vendute, quest'anno finalista allo Strega, vincitore del premio Valle d'Aosta e dello Strega Deutschland, ora in corsa per il Campiello. Lo accompagna in ogni tappa del tour di presentazione, in tv, in radio, alle cerimonie, ai premi. Come un agente. Invece, è il suo caregiver. Atipico: non un figlio di genitori anziani, sfiato dal carico mentale ed economico delle cure palliative; non un genitore di bambini con disabilità motorie. Difficilmente immagineremmo un trentaseienne energico e sereno, allegro, completamente dedito al fratello scrittore quarantenne, che senza di lui non potrebbe incontrare i suoi lettori e viaggiare, perché non può rimanere solo a lungo, perché può piombare nel panico e poi nelle convulsioni per un treno in ritardo, per lo sgarbo di uno sconosciuto, per un imprevisto minimo. Alcide soffre di una malattia psichiatrica complicata, multiforme. Disturbo bipolare e depressivo, spettro dell'autismo, dissociazione dell'io: negli anni, gli è stato diagnosticato di tutto. Per lui non c'è cura ma solo terapia, gestione. Da tempo, ogni giorno, assume stabilizzatori, attivatori e dopominergici, che gli cambiano la vita, gli stravolgono la percezione del mondo, le emozioni, la scrittura. «Nel mio caso, le medicine possono solo

resettare un cervello nato storto, riportarlo alla sua stortezza di partenza» scrive in *Lo sbilico*, il romanzo in cui ha raccontato l'impazzimento, l'impatto sulla famiglia, sulle persone intorno, la crudeltà della loro normalità. Senza Francesco, Alcide non avrebbe potuto portare nel mondo, fra le persone, il suo libro. «Mi chiedo come faremo a tornare alla vita di prima» dice a «La Stampa». Ci parla da Asiago, dove ha accompagnato Alcide per una tappa del tour del Campiello. Sono le sette del mattino: è uno dei pochi momenti della giornata in cui è solo.

*Sa che il primo dei consigli per i caregiver della National Family Caregivers Association è: non permettere che la malattia del tuo caro sia costantemente al centro della tua attenzione?*

Molti mi dicono che io non penso a me. In realtà lo faccio costantemente, perché stare vicino a Alcide significa stare vicino all'essere umano che mi è più prossimo e simile. Dargli tutto, per me, è sempre stato scontato. Anche perché gli devo la vita: mia madre ha perso un figlio in grembo, il suo secondogenito dopo Alcide. I medici le dissero che un'altra gravidanza avrebbe messo in pericolo la sua vita. Ma Alcide, quando aveva sei anni, le chiese un fratellino. Erano tutti in vacanza a Assisi, mia madre ne parlò con mio padre, lui si oppose, ma lei

lo supplicò. Nove mesi dopo, nacqui io. Se davvero esiste un mondo di sopra dove le anime scelgono in quale corpo andare, io sono sicuro di aver raccolto la chiamata di quell'uomo e quella donna che poi sono diventati i miei genitori.

*Francesco e Alcide sono un duo artistico?*

Ma no. Il genio è lui e basta. Quando ero piccolo, era timido, voleva fare il regista, andava sempre in giro con la telecamera. Una volta, mentre giocavo a calcetto, mi raggiunse e mi disse che era arrivato un biglietto per me. Me lo mostrò. C'era scritto: «Ciao Francesco, siamo di Cinecittà. Ti abbiamo reclutato per fare il nuovo Tarzan a settembre, mandaci entro domani sera un video di te che reciti la parte di Joey in *Dawson's Creek*. Io dissi ai miei amici che dovevo andare, perché stavo per diventare una star hollywoodiana, e andai a girare con Alcide uno dei suoi tanti piccoli film. E ricordo che nessuno capiva che cosa speciale fosse, questa: tutti lo bullizzavano, o gli ridevano dietro. E quindi il mondo mi ha aiutato subito a capire da che parte stare: quella di mio fratello, che è il mio migliore amico e la mia più grande ricchezza. Se non avessi avuto Alcide, non avrei letto i libri che mi hanno cambiato la vita. Non sono un grande lettore, ma li leggevo perché lui me li lasciava sul divano come a dire: fanno per te, se vuoi, prendili. Mi ha regalato la mia prima chitarra.

*E ora ha smesso?*

Forse non ho mai iniziato. Dopo il liceo, mi sono trasferito dalla provincia di Teramo a Milano, dove

«Il mondo mi ha aiutato subito a capire da che parte stare: quella di mio fratello, che è il mio migliore amico e la mia più grande ricchezza.»

«L'altruismo l'ho appreso da Alcide.»

viveva già Alcide. Mi sono iscritto a un'accademia, e per qualche anno ho suonato e scritto canzoni. Tornavo a casa ogni tanto per lavorare nella concereria di mio padre e pagarmi la vita milanese. Poi, con il covid, siamo rientrati definitivamente, e io ho preso a lavorare nella concereria a tempo pieno. Ma Alcide ha avuto il suo crollo definitivo. E ho potuto stargli vicino perché ogni volta che aveva una crisi, potevo raggiungerlo: guardavo mio padre, e lui capiva. Se fossi stato dipendente di un qualsiasi altro ufficio, sarei stato licenziato.

*Ora che lavoro fa?*

Nessuno. Mi sono preso un anno sabbatico per aiutare Alcide con il suo libro.

*Riceve sostegno pubblico?*

Non so nemmeno se esistono. Einaudi ci tratta con i guanti, paga tutto per me. Sempre. Idem la Fondazione Bellonci per lo Strega, idem il Campiello. Tutti ci sono venuti incontro. Non lo davamo per scontato, siamo infinitamente grati. Ma aiuti statali per la nostra quotidianità non li ho mai chiesti, perché ho paura del tempo dell'attesa. E io non posso aspettare, e nemmeno perdere tempo in procedure, lotte. Conduco una vita in cui devo minimizzare i problemi, fare sì che non si accumulino. Sono supportato dalla mia famiglia e da Alcide, che sa di avere bisogno di aiuto e collabora per farsi aiutare.

*Ma lei ha competenze per aiutarlo?*

No. Non ho studiato. Lo aiuto empaticamente: lo conosco, è mio fratello, capisco quando ha pensieri terribili, o qualcosa lo mette a disagio. Quando ha una crisi so che non va lasciato solo. Bisogna sederglisi accanto e creare una zona di comfort, sempre diversa, perché ogni crisi richiede qualcosa di nuovo, una piccola invenzione, un'altra tenerezza.

*Non ha mai paura?*

Di mio fratello, no. Di crollare io, nemmeno. Ho paura di quello che non dipende da me. Sono terrorizzato dalla guerra perché temo che un giorno possano smettere di arrivare i medicinali alle farmacie. Qualche mese fa abbiamo avuto un'esperienza terribile in treno, e da allora cerco di accompagnare Alcide in macchina. Eravamo appena saliti su un Frecciarossa, e ci siamo accorti che non c'era ricircolo dell'aria, quindi Alcide ha iniziato a stare male, io gli ho detto di restare immobile, gli ho giurato che sarei tornato in cinque minuti e lo avrei salvato. Ho trovato il capotreno e gli ho spiegato che mio fratello avrebbe avuto un attacco psicotico e poi le convulsioni, scatenando il panico delle persone a bordo. Lui mi ha detto che mi avrebbe dato dell'acqua e allora io ho minacciato di chiamare la polizia. A quel punto, è venuto con me, abbiamo portato Alcide in prima classe, dove c'era l'aria condizionata funzionante. Alcide si è seduto, davanti a lui c'era Fausto Leali, mi ha sorriso e ho tirato il sospiro di sollievo più grande di tutta la mia vita. Ho proseguito il viaggio nello spazio tra la sua carrozza e l'altra. In piedi. E ho visto che gli altri passeggeri di quella carrozza rotta venivano trasferiti e sono stato felice, mi sono sentito utile. L'altruismo l'ho appreso da Alcide.

*È il senso alla vita, no?*

Vengo dalla musica e quindi dai fallimenti. So che il mondo non si cambia con una canzone, che non si cambia e basta, ma quando aiuto mio fratello è come se il mio aiuto si moltiplicasse, perché lui aiuta centinaia di persone che poi diventano migliaia con i suoi libri e soprattutto con questo libro. E allora mi chiedo: se non aiuto mio fratello, che faccio?

*E il suo privato?*

Le ragazze non accettano che io non sono mai solo.

*Ha potuto contare su scrittori in questi mesi?*

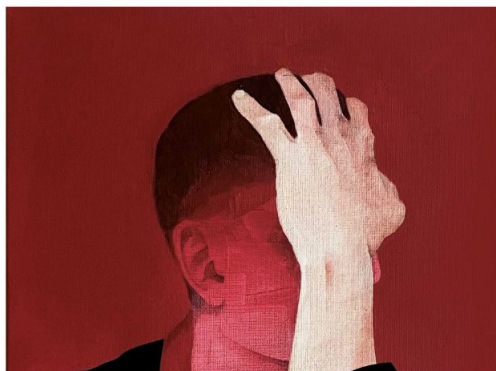
Tanti. Ma quella che più ci è stata vicina è stata Donatella Di Pietrantonio. Una seconda mamma.

*Cosa chiede alle istituzioni?*

I problemi sono tantissimi, mi sembrano irrisolvibili tutti, a parte la solitudine. Alcide ormai è famoso, gli amici di mio padre sono fieri di lui, e lo è mio padre stesso, che all'inizio era ostile e spaventato, e tutti lo tutelerebbero, ma che facciamo con chi non scrive e non vince premi? Con quelli che ci fermano in stazione per chiederci una sigaretta e che noi lievitiamo, schifati? Non vogliono sigarette: vogliono solo parlare. Ecco, sogno che il nostro governo si impegni in una campagna che trasmetta a tutti l'importanza di smettere di trattare i matti come scarti, smettere di averne paura.

**ALCIDE PIERANTOZZI**

**LO SBILICO**



Finalista **LXXX PREMIO STREGA** 2026



sessantaquattresima edizione  
**PREMIO CAMPIELLO**  
Selezione Giuria dei Letterati

Chiara Barzini

*Il senso del pericolo*

«d», 18 luglio 2026

Con i suoi racconti perturbanti Samanta Schweblin pone questioni necessarie e lascia il lettore in una zona d'ombra. Sempre in bilico tra bene e male

Un po' di anni fa un amico, giovane editore appassionato, mi ha regalato un libro che si chiama *Uccelli vivi* (Sur). «Ti cambierà la vita.» Aveva ragione. Ma chi era Samanta Schweblin? Ho divorato quei racconti e poi sono arrivata a *Distanza di sicurezza* (Sur), romanzo finalista all'International Booker Prize da cui Netflix ha tratto l'omonimo thriller. Schweblin è argentina, in Italia è da poco uscito *Il buon male* (Einaudi, traduzione di Maria Nicola), viene dalla grande tradizione di Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e Antonio Di Benedetto, ma riesce a fare una cosa che oggi fanno in pochissimi: creare un senso di pericolo enorme in pochissime pagine. Nessuno come lei ha capito che la domesticità è il vero luogo dell'orrore. Fa parte di quella costellazione di scrittrici – penso a Shirley Jackson, Patricia Highsmith, Angela Carter, Lydia Davis e Clarice Lispector – che sanno come le cose più inquietanti non succedono nei castelli infestati o nei boschi, ma in cucina. A tavola. Tra marito e moglie. Nel racconto che dà il titolo a *Uccelli vivi*, un padre cerca disperatamente di capire perché sua figlia mangi soltanto volatili. È una premessa assurda, quasi comica, ma il vero orrore è il momento in cui un genitore si rende conto che il suo bambino gli è diventato improvvisamente estraneo. Anche *Il buon male* torna ostinatamente nello stesso territorio. Il

primo racconto si apre con una donna che prova ad annegarsi. Non ci riesce. Torna a casa, si cambia, prepara da mangiare e continua a fare la moglie e la madre come se nulla fosse successo. È un racconto straordinario sulla solitudine, sul peso delle aspettative e sulla fatica di portare avanti la coreografia della vita domestica quando dentro qualcosa si è ormai rotto. I figli sentono che qualcosa non va ma non hanno ancora il linguaggio per capirlo. Il marito vede tutto, ma sembra incapace di intervenire. È questo che Schweblin sa fare meglio di chiunque altro: prendere un tavolo da pranzo, o una vacanza di famiglia e trasformarli in qualcosa di profondamente perturbante. Senza spiegare troppo. Senza risolvere il mistero. Lasciando il lettore in quella zona d'ombra dove la letteratura continua a lavorare molto tempo dopo aver chiuso il libro.

*Affronta spesso grandi questioni come il bene e il male senza mai nominarle direttamente.*

Credo che ci sia qualcosa nell'idea stessa della morale che spaventa profondamente il lettore, e proprio per questo funziona come dispositivo narrativo. È lì per generare tensione. Ci chiediamo continuamente se ciò che sta accadendo sia accettabile, se potrebbe succedere anche a noi, se saremmo capaci di riconoscere il bene dal male. Questa domanda affascina e

«L'horror ci offre  
una scorciatoia.»

disorienta. Ma una delle funzioni della letteratura è proprio permetterci di esercitare queste possibilità. Il lettore viene collocato dentro il corpo del personaggio e da lì cerca di capire quale sia il peso delle sue azioni, quanto danno provochino. È un meccanismo narrativo che mi interessa moltissimo».

*In America Latina gran parte delle trasformazioni culturali degli ultimi anni nasce proprio da queste domande. Sì, e nel libro mi interessava esplorare se esista una forza capace di mettere in crisi tutte le altre. Per me quella forza è il bene e il male. È ciò che arriva e rompe la tua vita. All'inizio può sembrarti negativo perché è sconosciuto, perché nessuno ti ha preparato a riconoscerlo. E forse lo sarà davvero, ma ciò che fa è costringerti a riorganizzare la tua scala di valori. Ti porta in un luogo che non avevi immaginato per te, ma dal quale esci in qualche modo più intelligente.*

*Nelle sue storie la famiglia non è mai semplicemente una famiglia. È quasi una struttura invisibile che determina con una certa violenza il modo in cui guardiamo il mondo.*

Credo che non esista un amore più puro di quello dei genitori verso i figli. Eppure, inevitabilmente produce dei danni. Non esiste un padre o una madre che, cercando di preparare un figlio alla vita, non finisca anche per deformarlo. Trovo che questa sia una delle idee più dolorose che esistano. Io non sono madre, ma immagino che qualsiasi genitore senta l'ingiustizia di questa verità. Se il primo amore della nostra vita è già così complesso, allora da lì nascono inevitabilmente anche tutti gli altri.

*Parla spesso della curiosità, motore della scrittura.*

Un essere umano che non vive mai momenti nei quali sente di toccare qualcosa di trascendente, muore senza aver davvero vissuto. È come imboccare

un'autostrada diretta verso il mondo degli zombie. Negli ultimi dieci anni mi ha colpito moltissimo vedere quanto siano cresciuti la letteratura e soprattutto il cinema horror. Credo che questo succeda perché l'horror riesce ancora a provocare uno shock capace di portarci rapidamente verso quel momento in cui qualcosa supera il linguaggio ordinario. Viviamo in un'epoca in cui vogliamo che tutto accada velocemente. L'horror ci offre una scorciatoia, a me piace molto, ma se restiamo soltanto lì siamo perduti.

*Gli editori sono solitamente allergici alle raccolte di racconti. Eppure lei è riuscita a ottenere il prestigioso Aena Narrative Prize, oltre ad aver vinto lo Shirley Jackson Awards.*

Penso che questo genere sia stato un po' messo da parte e svalutato. Ma io vengo dalla tradizione argentina, dove si nasce scrittori solo scrivendo racconti.



Paolo Simonetti

*Susan Daitch, la trama? È andata a farsi una passeggiata*

«Alias», 19 luglio 2026

Volutamente antirealistico, il primo romanzo tradotto in italiano di Susan Daitch, il cui talento fu segnalato già a fine anni Ottanta

Nell'estate del 1993, «The Review of Contemporary Fiction» dedicò il suo Younger Writers Issue a tre autori allora emergenti: David Foster Wallace, William T. Vollmann e Susan Daitch. Se a più di trent'anni di distanza i primi due sono entrati stabilmente nel canone della narrativa americana, Daitch – apprezzata da Wallace e da critici autorevoli come Larry McCaffery, e autrice di una raccolta di racconti e sette romanzi, il più recente uscito nel 2025 – è rimasta completamente esclusa dall'orizzonte editoriale italiano.

Le edizioni Safarà colmano ora questa lacuna pubblicando per la prima volta in Italia un suo libro: *La colorista* (traduzione di Claudia Durastanti), apparso negli Stati Uniti nel 1985, come numero 22 della collana sperimentale Top Stories, poi ampliato e pubblicato in volume nel 1990. Per descriverne l'andamento obliquo e il continuo spostarsi della prospettiva alla ricerca di uno sguardo che non ceda all'illusione del realismo, Daitch ha paragonato il libro – che racconta la New York degli anni Ottanta, segnata dal degrado urbano e attraversata da una vivace scena artistica – a «una fisarmonica che cade da una sedia». Nata nel 1954 a New Haven, nel Connecticut, Daitch pubblicò nel 1986 *L.C.*, un romanzo storico postmoderno costruito sul diario apocrifico di una donna coinvolta nella rivoluzione parigina del 1848,

che comprendeva anche le successive traduzioni e manipolazioni del testo.

Lo spunto per *La colorista* le venne da alcuni disegni dell'episodio conclusivo di *Spider-Woman*, ricevuti dalla sorella animatrice quando la serie stava per essere cancellata. Julie, la voce narrante del romanzo, lavora per l'immaginaria Fantômes Comics, dove colora le tavole del fumetto dedicato alla supereroina Electra: «Riempivo le scene con i colori che preferivo, ma non scrivevo mai le storie. Quello era il compito dello sceneggiatore»: ovviamente maschio.

Nella seconda metà degli anni Ottanta, l'industria del fumetto americano attraversava una profonda trasformazione, pur restando in larga parte ancorata ai modelli tradizionali. La produzione mainstream, dominata dai colossi Dc e Marvel, continuava a basarsi sulle serie di supereroi realizzate attraverso una rigida divisione del lavoro tra sceneggiatori, disegnatori, inchiosticatori, letteristi e coloristi.

Ai margini di quel sistema, «Raw», la rivista di fumetto sperimentale fondata nel 1980 da Art Spiegelman e Françoise Mouly, offriva spazio ad autori estranei alle convenzioni del mercato supereroistico, ospitando tra l'altro la serie, destinata a diventare famosa, intitolata *Maus*. Nel 1986 la pubblicazione in volume dell'opera di Spiegelman contribuì a legittimare il fumetto nella cultura letteraria, mentre

graphic novel come *Watchmen* e *Il ritorno del cavaliere oscuro* decostruivano dall'interno la mitologia del supereroe, criticandone le implicazioni politiche e psicologiche.

Mentre lavorava al romanzo, Daitch visitò gli uffici della Marvel e ebbe modo sia di discutere con Mouly, sia di osservare da vicino i meccanismi dell'industria del fumetto e le spinte che ne ridefinivano i confini. Inscrivendo i pensieri della colorista in un mondo artistico dominato dagli uomini, Daitch le affida una voce distaccata, quasi «senza colore», che privilegia la mera percezione sul sentimento, sottraendola tanto al modello dell'antieroe modernista quanto ai ruoli tragici e sacrificali tradizionalmente assegnati alle donne.

Quando la serie alla quale sta contribuendo viene cancellata, la colorista perde il lavoro. Ed è allora che sceglie la figura di Electra – tante volte colorata e ormai diventata un suo alter ego – per proseguirne le avventure: nel farlo sovverte la regola del suo direttore editoriale secondo cui «i due destini possibili, il matrimonio felice e la morte, potevano essere accennati ma non dovevano mai avverarsi».

Nella riscrittura di Julie, la supereroina Electra diventa una senz'atletica disadattata – «perché i suoi talenti speciali non servono a nulla tra gli emarginati»; poi cade nelle mani di un fotografo pornografo che ne sfrutta la passività e la abbandona alla morte. Ma è un finale provvisorio: Electra verrà, infatti, ancora una volta riportata in vita e avviata a una nuova esistenza. Proprio nella capacità di duplicarsi all'infinito consiste il suo potere, una abilità che, però, trasferita nel qui e ora di questa Terra degenera in patologia.

La supereroina finirà per riflettere o imitare «ogni situazione in cui si trovava» trasformandosi «non proprio in un uomo, ma nell'idea che aveva Electra di cosa fosse un uomo». Abbandonata dall'editore che ne ha sfruttato la capacità di far moltiplicare la tiratura degli albi, Electra diventa così un'immagine riproducibile, cancellabile e riscrivibile all'infinito. Da questo punto di vista, *La colorista* mette in scena la crisi dell'aura nell'epoca della riproducibilità

tecnica dell'opera. E, per altro verso, le metamorfosi di Electra traducono in termini metanarrativi un problema centrale del romanzo postmoderno: come costruire personaggi e vicende senza ricorrere alla tradizionale caratterizzazione psicologica e allo sviluppo lineare della trama.

Come Daitch ha spiegato a Larry McCaffery: «Una delle ragioni per cui un libro si ritrova senza trama è che cerca di pensare attraverso forme diverse della rappresentazione: il fumetto, la fotografia, i geroglifici egizi. Tutto ciò che accade nel libro passa attraverso filtri o cornici differenti, per cui la "trama", nel senso tradizionale del termine, va a farsi una passeggiata».

Se nulla può essere rappresentato realisticamente, ogni ambiguità è soggetta a continue rifrazioni, e il mondo delle percezioni può essere osservato attraverso cornici diverse, che non rivelano verità più autentiche, ma sono in grado di mostrare i filtri messi in atto per trasformare la percezione in racconto.

Anche i due uomini della vita di Julie sono figure sfocate, incapaci di coincidere con l'immagine che hanno costruito di sé: Eamonn, fotografo militante che documenta i Troubles nordirlandesi e indaga su un traffico d'armi internazionale, finisce a fotografare matrimoni; Martin, letterista trasognato con ambizioni da sceneggiatore, accumula storie incompiute prima di eclissarsi. Nella fantasia di Julie, Eamonn e Electra «si scambiano di posto e non sembra importare», mentre Martin potrebbe incarnare nel fumetto tanto «l'uomo sbagliato, quello incontrato per caso, il disastro ambulante», quanto «quello che la rimette in riga, la sposa», imponendole «un altro tipo di dominio». Per sottrarsi a simili copioni, Julie indossa il «cappello del cinema», una scatola da mettere in testa che le consente di assumere il ruolo di protagonista e al tempo stesso di spettatrice della propria vita. «Penso a me stessa come a una di quelle matite lunghe e flessibili, quelle che cancellano ciò che scrivono mentre scorrono sulla pagina» ha detto di sé Susan Daitch; e – in effetti – il suo *La colorista* è un romanzo deliberatamente antirealistico, nel quale l'io narrante costruisce la propria vita mentre decostruisce il racconto cui sta dando forma.

Cristina Taglietti

*I viaggi di Conrad sulle rotte del limite*

«la Lettura», 19 luglio 2026

La visione di un grande autore in una raccolta di testi rari pubblicata da Cluster-A. Due saggi dedicati alla tragedia del Titanic

«La geografia» scrive Joseph Conrad «al massimo ha adescato qualcuno ad andarsene lontano dalla propria casa; forse alla morte, or sì or no a un po' di contrastata gloria, non di rado al vituperio, mai ad alte fortune». Non il mito eroico dell'esploratore, né la conquista romantica dell'ignoto, ma un'esperienza che espone l'uomo al fallimento, alla paura, alla responsabilità. L'avventura non promette ricompense: promette trasformazioni. È con questo spirito che si legge *Il naufragio del Titanic e altre storie di mare*, raccolta pubblicata da Cluster-A che riunisce alcuni dei più importanti scritti marinari di Conrad, tra cui i due saggi dedicati alla tragedia del Titanic, pubblicati nel 1912 a poche settimane dal disastro e da tempo non più disponibili in italiano.

A una prima lettura sembrerebbero articoli d'occasione, interventi destinati a commentare l'evento che aveva sconvolto l'opinione pubblica mondiale. In realtà sono molto di più: una riflessione sulla crisi della modernità industriale, sul mito del progresso e, soprattutto, sulla fine di una certa idea dell'avventura. Insieme ci sono altri sette testi brevi che trattano dell'evoluzione delle forme e del senso della letteratura di viaggio, dei ricordi della vita in mare, a fronte di un mondo già profondamente mutatore. Redatti per i giornali in quasi quindici anni di lavoro, dal 1909 al 1923, sono tutti attraversati

dal costante interrogativo sul valore del progresso umano.

Conrad possedeva un'autorità che pochi scrittori potevano vantare. Prima di diventare uno dei più grandi romanzieri a cavallo tra Otto e Novecento, era stato marinaio. Nato nel 1857 come Józef Teodor Konrad Korzeniowski in una Polonia allora divisa tra gli imperi, visse una giovinezza segnata dall'instabilità politica e personale. Frequentò gli ambienti della marina mercantile francese, fu coinvolto nel traffico d'armi destinato ai carlisti spagnoli, sperperò il proprio denaro al gioco, tentò il suicidio nel 1878 e infine trovò nella marina britannica una disciplina capace di dare ordine a una vita errabonda. Per sedici anni attraversò oceani e continenti fino a conseguire il grado di capitano: «Ai miei tempi ho ricevuto ordini di fare del lavoro pericoloso; ho dato ordini ad altri di fare del lavoro pericoloso; non ho mai ordinato a un uomo di fare un qualsiasi lavoro che non fossi pronto a fare io stesso». È difficile immaginare una biografia più coerente con la sua opera.

Conrad non inventa il mare: lo conosce. E questa conoscenza concreta distingue radicalmente i suoi libri da molta letteratura marinesca. Il mare non è un fondale pittoresco, né una metafora astratta dell'infinito. È una realtà materiale, ostile, indifferente alle

aspirazioni dell'uomo. In *Lo specchio del mare* ogni pagina insiste sulla disciplina, sull'esperienza, sulla precisione del gesto marinaresco. Navigare per lui significa anzitutto imparare il limite. Anche il viaggio in Congo del 1890, destinato a trasformarsi nella materia narrativa di *Cuore di tenebra*, nasce dallo stesso impulso. Conrad parte inseguendo l'avventura coloniale che affascinava l'Europa della Belle Époque e ne torna profondamente disilluso. L'Africa gli rivela non l'esotismo dell'ignoto, ma il volto oscuro dell'imperialismo europeo. Da quel momento l'avventura, nella sua narrativa, smette definitivamente di coincidere con la scoperta geografica e diventa un'esplorazione morale. Il viaggio conduce sempre verso un confine interiore.

È proprio questa esperienza a spiegare la lucidità con cui guarda alla vicenda del Titanic affondato nelle prime ore del 15 aprile 1912 nell'oceano Atlantico settentrionale, provocando la morte di oltre 1500 persone. Per il mondo del 1912 il grande transatlantico rappresentava il trionfo della civiltà industriale. Era il più grande oggetto mobile mai costruito dall'uomo, il simbolo della potenza economica britannica e della fiducia illimitata nella tecnica. La Belle Époque aveva trasformato il progresso in una fede. L'elettricità, l'acciaio, le grandi esposizioni universali, la navigazione a vapore, il telegrafo, le nuove metropoli sembravano annunciare una stagione nella quale la natura sarebbe stata definitivamente assoggettata all'intelligenza umana. Conrad comprende immediatamente che il Titanic non è semplicemente una nave affondata. È il simbolo di un'illusione. «Vi assicuro che non c'è molto di misterioso in una nave di quel genere. È un cassone di lamiera. È un cassone accostolato, intravato, puntellato, ma non ha maggior mistero di un cassone» scrive con feroce ironia. Dietro la formula provocatoria c'è un pensiero preciso. La modernità ha sostituito la conoscenza con la fiducia nella macchina. L'inaffondabilità del Titanic non nasce dall'esperienza dei marinai, ma dalla retorica pubblicitaria, dall'ottimismo industriale, dalla convinzione

«Vi assicuro che non c'è molto di misterioso in una nave di quel genere. È un cassone di lamiera.»

che l'ingegneria abbia ormai abolito il rischio. Lo sguardo del marinaio dice esattamente il contrario. Una nave più grande non è necessariamente una nave migliore. Anzi, osserva Conrad, le dimensioni possono trasformarsi in un fattore di debolezza. La massa rende più difficile la manovra, rallenta le reazioni, amplifica le conseguenze dell'errore. Quando ricorda le vecchie baleniere capaci di sopportare per anni gli urti contro i ghiacci della Baia di Baffin, oppone due idee diverse della tecnica: a una parte la macchina costruita per affrontare il mare; dall'altra la macchina costruita per impressionare il mercato. Qui la riflessione si allarga ben oltre il Titanic. Conrad aveva intuito che il progresso non coincide con l'accumulo di potenza. Ogni innovazione modifica anche il tipo di rischio che l'uomo è chiamato ad affrontare. Il Titanic inaugura una nuova forma di catastrofe: tanto più perfetta appare la macchina, tanto più devastante sarà il suo eventuale fallimento. Non sorprende allora che Conrad riservi pagine durissime alla stampa. Ciò che lo irrita non è soltanto il sensazionalismo con cui viene raccontata la tragedia. È il fatto che il naufragio venga trasformato in uno spettacolo invece che in un'occasione di riflessione. Mentre giornali e opinione pubblica cercano colpevoli individuali, egli individua una responsabilità molto più vasta: una civiltà che ha confuso il progresso con la crescita quantitativa, il comfort con il lusso, la sicurezza con la fiducia nelle macchine. Le piscine, i saloni, i caffè-ristorante, gli appartamenti di prima classe non sono semplici ambienti, rappresentano per lui la trasformazione della nave in un prodotto commerciale «perché il progresso, pur avendo a che fare con i problemi di un mondo materiale, ha una specie di aspetto morale; se non altro, diciamo, quello della conquista, che ha un suo valore

definito poiché l'uomo è un animale conquistatore». Il Titanic, suggerisce Conrad, è stato costruito per vendere meglio. La logica dell'albergo ha preso il posto della logica del mare.

L'avventura autentica nasce sempre dall'accettazione dell'incertezza. Il marinaio sa di non poter dominare il mare. Può soltanto prepararsi, studiarlo, rispettarlo. Il Titanic rappresenta invece il tentativo di eliminare l'incertezza attraverso la tecnica. Non è più l'uomo che affronta il mare, ma la macchina che pretende di neutralizzarlo. «Il mare non rivela tutti i suoi segreti all'ansietà degli uomini che lo scrutano. Per lui l'angoscia dei cuori non vuol dire niente. Non è abbastanza addomesticato per rinunciare ai terrori che ancora gli rimangono dopo il progresso della scienza e la documentazione dell'esperienza, i rilevamenti pazienti e gli scandagli patentati, l'alleanza del ferro e del fuoco, la sapienza accumulata di una moltitudine di marinai, e la ribaditura perfetta delle paratie stagne» scrive Conrad ricordando che esiste sempre una parte del reale destinata a sfuggire ai nostri calcoli. In questo Conrad dialoga idealmente con Herman Melville. Come in *Moby-Dick*, il mare rimane il luogo dove l'uomo misura la propria finitezza, ma mentre Herman Melville costruisce una grande allegoria metafisica, Conrad resta fedele alla concretezza dell'esperienza marinaresca. L'oceano per lo scrittore non è un simbolo: è una presenza fisica che resiste a ogni volontà di dominio. Per questo i saggi sul Titanic sembrano scritti anche per il presente. Oggi il Titanic può assumere forme diverse. Può essere un algoritmo ritenuto infallibile, una piattaforma digitale globale, una rete finanziaria, un sistema di intelligenza artificiale. Ogni epoca costruisce il proprio dispositivo «inaffondabile»,

«Il progresso, pur avendo a che fare con i problemi di un mondo materiale, ha una specie di **aspetto morale**.»

convinta di avere finalmente ridotto il margine dell'imprevisto. Conrad ci ricorda invece che il rischio non scompare mai.

L'avventura non finisce quando le mappe si riempiono di nomi o quando la tecnologia sembra avere conquistato ogni spazio, risolto ogni problema. Finisce quando gli uomini smettono di riconoscere il limite. Per Conrad il mare continua a rappresentare ciò che nessuna civiltà può definitivamente addomesticare. È il luogo dove ogni certezza viene rimessa alla prova e dove l'uomo scopre che la vera avventura non consiste nel conquistare il mondo, ma nell'imparare a convivere con la sua irriducibile imprevedibilità.



Joseph Conrad  
Il Naufragio del Titanic  
e altre storie di mare



# Fiamma Tinelli

*«Da piccola scappavo dagli orsi, oggi temo la guerra  
che minaccia donne e pianeta.»*

«Sette», 24 luglio 2026



## Intervista a Margaret Atwood

Da bambina, Margaret Atwood viveva in una tenda. Per leggere le fiabe, doveva accendere la torcia. Figlia di un entomologo e di una biologa, ha trascorso l'infanzia nei boschi del Québec e non è andata a scuola fino alla quarta elementare. A sei anni aveva creato il suo primo racconto – protagonista, una formica di nome Annie –, a sedici aveva deciso che sarebbe diventata scrittrice. Da quella libertà di immaginare sono nate oltre cinquanta opere, dalla realtà distopica di *Il racconto dell'ancella* all'umanità inquietante della *Trilogia di MaddAddam*. Nel lavoro di Atwood, attivista per l'ambiente, il rapporto tra l'uomo e la Natura è sempre al centro. È stata la prima a immaginare un mondo desertificato, la prima a descrivere l'impatto del disastro planetario sulle democrazie.

Camicia fucsia, ottantasei anni di ironia, la scrittrice due volte Booker Prize è in collegamento dalla sua casa di Toronto. Questa intervista nasce da un workshop realizzato con le lettrici e i lettori del «Corriere della Sera» durante il festival Pianeta 2030. Ecco le loro domande all'autrice che ha saputo narrare il futuro prima di tutti.

*È cresciuta in modo unico, inseguendo coleotteri tra gli alberi, libera. In che modo la sua infanzia ha plasmato la sua identità?*

Chiariamo: mio fratello Harold e io non eravamo animali selvatici che correvano nei boschi senza nessuno che ci nutrisse, avevamo dei genitori e anche

dei pasti, giuro. Mio padre era uno scienziato, quindi siamo cresciuti con una profonda consapevolezza di piante, animali, pesci e uccelli. Ma è vero che in quell'ambiente non c'era elettricità, né acqua corrente, né radio, televisione o cinema. C'era solo la lettura e noi leggevamo di tutto: scienza, storia, gialli, romanzi. Nessuno ci ha mai detto che un libro era «per grandi». Sia io che mio fratello siamo stati scrittori precoci e probabilmente questo ha condizionato la mia scelta di fare della scrittura la mia professione. Di certo non potevo diventare una cantante d'opera, non c'erano molte possibilità di fare musica, in mezzo agli abeti.

*Qual è l'esperienza più strana che ha vissuto durante quegli anni e che cosa le ha insegnato?*

Sapete, per un bambino tutto è normale, comprese le cose magiche. Un prestigiatore direbbe che non si fanno trucchi di magia ai bimbi sotto i cinque anni perché non trovano strano che un coniglio esca da un cappello: per loro è perfettamente logico. Solo quando cresci capisci il trucco. Perciò, mio fratello e io non ci stupivamo di molto. Le cose a cui dovevamo fare attenzione erano molto reali: gli incendi, gli animali. Un giorno che avevamo dimenticato la merenda all'aperto mia madre fu costretta a cacciare un orso con la scopa. L'insegnamento per noi bambini era semplice: non annegare, non scherzare coi bestioni e stare lontani dalle fiamme.

*Viviamo immersi nella tecnologia. Cosa stiamo perdendo, a livello emotivo e intellettuale, in questo distanziamento dalla natura?*

L'abilità di improvvisare. Pensateci: se l'elettricità scompare, tutta questa tecnologia di cui la gente si preoccupa tanto sparisce all'istante. Una delle grandi sfide dell'AI oggi è proprio la mancanza di energia per farla funzionare; ci sono città in cui per costruire immensi data center stanno spegnendo le lampadine ai cittadini. Se devo fare una previsione, credo ci sarà un ritorno al nucleare, non con le grandi centrali ma con piccoli generatori locali. Se cresci senza preoccuparti dell'elettricità te la cavi, ma se la corrente salta gli abitanti delle città vanno nel panico. Credo che tutti dovrebbero fare l'esperienza di un campeggio estivo per imparare cosa fare quando tramonta il sole: la torcia elettrica è la priorità numero uno. Compratevene una.

*Negli ultimi anni il mondo sta vivendo un numero record di conflitti. Oltre alla tragedia umana, che impatto hanno le guerre sulla salute del pianeta?*

Sono terribilmente inquinanti. Le enormi nuvole di fumo tossico e chimico fanno male all'uomo, agli animali, alle piante. Poi c'è l'immensa produzione industriale bellica; ricordo che nella Seconda guerra mondiale i civili non avevano nulla perché tutto veniva inviato al fronte. Quindi vediamo, abbiamo un mondo più inquinato, più povero e più diviso, una spirale mortifera. Tutto nasce dall'avidità: qualcuno vuole sempre la roba di qualcun altro. Per chi sta dall'altra parte dell'oceano forse è interessante leggere delle manovre militari, ma di certo non lo è per chi è sotto le bombe.

*Ha detto che esiste una correlazione tra crisi ambientale e ascesa dei regimi autoritari. Perché?*

«Tutto nasce dall'**avidità**: qualcuno vuole sempre la roba di qualcun altro.»

Semplice, i regimi autoritari si impongono quando c'è un grosso problema sociale: fame, carestie, povertà. La Rivoluzione francese scoppiò perché lo Stato era indebitato e i raccolti furono pessimi. Quando le persone non hanno più nulla da perdere la situazione diventa instabile e qualcuno che sia da destra o da sinistra entrerà sempre a riempire quel vuoto. Se lo stretto di Hormuz venisse bloccato, avremmo una carestia globale per mancanza di fertilizzanti. Più il clima si surriscalda, peggiori saranno i raccolti. Più gli oceani vengono distrutti, più ne risentiranno i paesi già poveri. La catastrofe ambientale significa instabilità, che porta a rivolte e all'ascesa dell'uomo forte: è la catena che finisce nei regimi autoritari.

*In «Il racconto dell'ancella», la dittatura nasce proprio da un disastro ecologico. Il cambiamento climatico può minacciare i diritti delle donne?*

Certo, per gli stessi motivi di cui dicevamo prima: l'incertezza del pianeta diventa economica e l'incertezza economica mina il libero arbitrio. Oggi sono tutti ossessionati dal calo delle nascite, e questo aumenta la pressione sulle donne. Il metodo più diretto è la coercizione: in alcuni Stati americani hanno limitato l'accesso alla contraccezione, vietato l'interruzione di gravidanza, se hai un aborto spontaneo rischi di finire dissanguata in un parcheggio perché i dottori hanno troppa paura di curarti. Poi c'è il metodo manipolativo, la restaurazione del mito vittoriano della madre perfetta. E pazienza se una donna sceglie consapevolmente di non avere figli o li vorrebbe ma non ci sono i soldi per mantenerli. L'incertezza del pianeta avrà un impatto enorme sui diritti delle donne: o saranno costrette a procreare o verrà detto loro che saranno importanti e venerate solo se lo faranno. Entrambi i casi fanno paura.

*Le nuove generazioni sono il nostro ponte verso il futuro. Come può l'istruzione aiutarle a costruire un mondo migliore?*

L'istruzione è un tema caldissimo. A destra dicono che le università siano piene di marxisti infarciti di

pensiero woke, a sinistra interpretano tutto ideologicamente, non puoi leggere un libro senza criticarne le idee sociali. Poi c'è il problema degli schermi: in passato si usava la tv come baby-sitter, oggi lo smartphone. Ogni nuova tecnologia ci ipnotizza finché non ci abituiamo, come accadde con la radio o con la tv. Ora siamo fissati con l'Ai, ma ne scopriremo i limiti: non è una persona, non è il tuo psicologo e di certo non dovrebbe essere una baby-sitter.

*Il presidente Trump ha definito il collasso climatico una «truffa». Qual è, secondo lei, l'obiettivo politico dietro l'uso di parole così radicali?*

Trump è un uomo del petrolio e del gas. Vorrebbe che le cose restassero ferme agli anni Cinquanta, quando nessuno si sognava di riflettere su quanto carburante stava consumando. Il problema è che mentre Trump ostacola apertamente qualsiasi energia rinnovabile, il resto del mondo si sta elettrificando. Chi lo ha votato sperando in una riduzione del costo della vita rimarrà deluso, perché i costi del gas negli Usa sono altissimi, mentre i paesi che sono passati all'elettrico soffrono meno. L'Europa lo ha scoperto a caro prezzo con la guerra in Ucraina: se dipendi dal gas degli altri, sei sotto scacco.

*La tecnologia può essere una via per la sostenibilità o dobbiamo cambiare radicalmente le nostre aspettative di vita?*

Ogni invenzione umana ha tre lati: il lato buono (altrimenti non sarebbe stata inventata), il lato cattivo (i difetti che i creatori conoscono bene) e il lato stupido, ovvero le conseguenze che nessuno aveva previsto. Per dire, nelle pubblicità delle automobili degli anni Cinquanta mica si vedeva la gente bloccata in macchina per ore e ore. Oppure, pensiamo alla rete fognaria di Londra: il problema non si è

«Ora siamo fissati con l'Ai, ma ne scopriremo i limiti: non è una persona, non è il tuo psicologo e di certo non dovrebbe essere una baby-sitter.»

posto per decenni, ognuno aveva il pozzo nero in cortile, fino a che la popolazione è aumentata così tanto che il terreno si è saturato e i liquami filtravano nelle case. Eppure, nessuno si è mosso fino a una calda estate in cui il Tamigi – praticamente un canale a cielo aperto di acque reflue – puzzava talmente tanto che i politici decisero che bisognava costruire un vero sistema fognario. L'invenzione umana è spesso così: non fai nulla finché il problema non diventa troppo grande e inevitabile. È per questo che ora dovremo tirarci fuori dai guai inventando qualcos'altro. Quali conseguenze avranno queste invenzioni? Non lo sappiamo, perché non le abbiamo ancora inventate.

*Nel 2026, il «Corriere della Sera» ha compiuto 150 anni. Se potesse inviare un messaggio ai lettori del 2126, quando si celebrerà il 250° anniversario del quotidiano, cosa direbbe loro?*

Cari lettori del futuro, innanzitutto spero che esistiate e che leggiat ancora i giornali. Noi siamo l'unico animale capace di porre fine alla propria specie: spero che non lo abbiate fatto e che la lettura sia ancora l'attività più stimolante per voi. Di fatto, è ciò che più somiglia all'essere dentro la testa di qualcun altro. Leggete e rileggete, delle persone, del loro comportamento e di cosa potrebbe succedere alla vostra democrazia. È l'unica salvezza.

«L'Europa lo ha scoperto a caro prezzo con la guerra in Ucraina: se dipendi dal gas degli altri, sei sotto scacco.»

Leonardo G. Luccone

## *L'«Holden» di Salinger? Era «Vacanze a New York»*

«la Repubblica», 24 luglio 2026

Documenti e aneddoti affiorano a settantacinque anni dall'uscita americana del capolavoro di Salinger. Fu Calvino a suggerire il titolo in Italia

Deve aver lavorato parecchio bene l'ufficio stampa di Little, Brown and Company perché il giorno dell'uscita di *The Catcher in the Rye*, il 16 luglio 1951, i maggiori quotidiani americani hanno una sontuosa recensione del libro. Impressiona ancora oggi il pezzo di Nash K. Burger sul «New York Times», per come coglie tutte le dominanti del romanzo: «La storia di Holden è raccontata nello stesso linguaggio strano e meraviglioso di Holden, in un romanzo di straordinaria brillantezza... Holden è disorientato, solo, ridicolo e commovente. I suoi problemi, i suoi fallimenti non dipendono da lui, ma da un mondo che va a rotoli. [...] Salinger rende in modo fantastico il linguaggio adolescenziale: l'umorismo inconsapevole, le ripetizioni, il gergo e le parolacce, l'enfasi, tutto è perfetto. I cambiamenti di umore imprevedibili di Holden, la sua testardaggine, il rifiuto di ammettere la propria sensibilità e le proprie emozioni, la sua allegra indifferenza verso ciò che a volte viene definito "realtà" sono tipicamente e straziantemente adolescenziali. C'è pure qualche parere discordante, Anne L. Godman su «The New Republic», per esempio: «Nel corso delle 277 pagine, il lettore si stanca del suo essere così esplicito, delle ripetizioni e della sua immaturità [...]. Holden è talmente egocentrico che gli altri personaggi – con la notevole eccezione della

sorella Phoebe – non hanno nulla della sua autenticità... Da uno scrittore dal talento innegabile come Salinger ci si aspetta qualcosa di più». Ho qui una copia fac-simile di quell'edizione: l'illustrazione di Mitchell col cavalluccio e la giostra invasi dal rosso è ancora di grande impatto, mentre nel risvolto di destra compare una biografia fatta quasi esclusivamente di virgolettati dell'autore. Si conclude così: «Ho lavorato a *The Catcher in the Rye* per dieci anni, a fasi alterne», e in effetti dieci anni prima il «New Yorker» gli aveva inaspettatamente accettato un racconto intitolato *Slight Rebellion off Madison*, dove compare per la prima volta Holden Caulfield, anche se la narrazione è in terza persona (c'è la Pencey Prep School che lo ha bocciato, ci sono Sally Hayes e Carl Luce, c'è la *phoniness* che imperversa nella stessa identica New York). Il racconto, però, «per colpa della guerra», viene pubblicato solo nel 1946, e questo è un bene perché Salinger rimugina su Holden e sulla sua voce. Nel 1945 «Collier's» accoglie il vero esordio di Holden, stavolta in prima persona. In *I'm Crazy* si riconoscono i modi sghebbi e dinoccolati del sedicenne più bugiardo d'America: «Sono proprio io. Pazzo. Non scherzo. Mi manca qualche rotella. Ma dovevo restare lì per sentire l'addio alla giovinezza di quel posto, come se fossi un vecchio». In *Catcher* Holden si sente troppo cresciuto per il

suo corpo e millanta perfino di avere quarantadue anni: «Non scherzo. Su un lato della testa, il destro, ho un milione di capelli bianchi».

Il successo del libro è straripante e iniziano presto le traduzioni, con i problemi di resa che affliggono tutt'ora i traduttori che lo affrontano di nuovo. L'imprendibilità della voce di Holden, la complessità di restituzione del suo graticcio linguistico, che è un terremoto di registri, sono proverbiali. Della prima pionieristica versione italiana (1952, Casini editore, a opera di Jacopo Darca) ho parlato qualche tempo fa su queste pagine. Oggi, anche grazie a mie ricerche d'archivio e alla pubblicazione a cura di Teresa Franco – seppure in una strenna Einaudi fuori commercio – di un volume dedicato alla traduttrice Adriana Motti, possiamo entrare nell'officina dell'edizione che ha veicolato per cinquant'anni la conoscenza di Holden in Italia e renderci conto di difficoltà e intuizioni. Quando traduce *Catcher*, Motti ha trentasei anni, l'esperienza di chi ha maneggiato varie opere di Wodehouse (non è stato sufficientemente messo in evidenza quanto quella lingua le sia stata utile per inventare il gergo di Holden in italiano, anche se in una famosa intervista a Sofri apparsa su *Diario* Motti ha dichiarato che la sua maggiore fonte di ispirazione erano stati i nipoti: «Allora i ragazzi parlavano così. [...] in americano poteva essere più sobrio, aveva lo stile di Salinger che lo sosteneva, in italiano io dovevo reinventarmelo»), Wells e Tutuola, ed era stata giornalista per l'«Avanti».

*Holden*, però, è il libro che le cambia la vita. Grazie a questo incarico lascia la Società Autostrade (dove faceva l'ufficio stampa) e si dedica alla traduzione a tempo pieno. Del suo *Holden*, tutti ricordiamo i «vattelpesca», l'«infanzia schifa», gli «e compagnia bella», il «marpione sfessato», «l'aria fredda come i capezzoli di una strega», gli «stantuffare» per non dire «scopare». Vediamo come andò quell'impresa. Il 21 aprile 1961 la «signorina» Adriana Motti deve aver letto il libro nella preziosa copia americana che Einaudi le ha inviato al suo appartamento di via Flaminia e si dice pronta a tradurlo («lo trovo molto bello, e mi diventerà farlo»).

«Ogni volta che mi pareva di aver trovato la parola giusta, mezza pagina dopo dovevo sballare tutto perché non funzionava più. L'accidente che lo colga!»

Il contratto viene spedito il 9 maggio 1961, compenso previsto: «1856 lire per ogni cartella dattiloscritta di 2000 spazi». A sovrintendere queste operazioni è Luciano Foà, segretario generale, che di lì a poco avrebbe lasciato la casa editrice per fondare Adelphi. Entusiasta com'era, Motti traduce «a tutto vapore» con la copia di *Vita da uomo* di Darca sulla scrivania. Di fronte a «BB guns», scrive a Carlo Fruttero, allora redattore dell'Einaudi, «può darsi che sia come traduce Darca, “fucili ad aria compressa”, ma francamente non lo so»; poi confessa di non essersi procurata la versione italiana della poesia di Robert Burns da cui si origina il titolo: «Per ora mi sono limitata a riprendere suppergiù la traduzione di Darca. Visto che Darca è Corrado Pavolini è probabile che su questo sia informato». Pavolini era in effetti uno stimato traduttore di teatro e poesia.

A luglio inoltrato Motti ha finito e rivisto la sua stesura e sta per spedire il plico a Torino, così scrive a Fruttero e affronta alcune delle criticità: «Quando leggerà la traduzione, vedrà che non ho potuto trovare una soluzione unica per “and all” e “phoney” e “and something” ecc. Impossibile. Ogni volta che mi pareva di aver trovato la parola giusta, mezza pagina dopo dovevo sballare tutto perché non funzionava più. L'accidente che lo colga!». C'è da dire che i dubbi s'infittivano anche perché si avvaleva di eccellenti e peritissimi consiglieri, Giacomo Debenedetti («il mio signore») e Roberto Bazlen per esempio. Non so se è chiaro: Adriana Motti aveva a disposizione il fine intelletto di due tra i più acuti lettori che abbiamo avuto in Italia. Ma non solo loro – continua Motti: «[...] tutti, indistintamente

tutti (da Paolo Milano a Emilio Cecchi), sostengono che la traduzione di *phoney* è “fasullo”. E in effetti Motti sceglierà proprio «fasullo» per tradurre una parte (13) delle 66 occorrenze di *phon\**, riservandosi un certo margine di variazione. La sua ricerca linguistica era pervasiva: «Stavo per scrivere a Battaglia [Salvatore Battaglia, il celebre linguista che proprio quell'anno inizia la pubblicazione del *Grande dizionario della lingua italiana* – ma per il volume con la F si dovrà attendere il 1968] per sapere se includerà la parola “fasullo” nel suo dizionario, ma è inutile, perché so già che ce la mette. Allora tanto vale che qualche volta la usi anch'io, non le pare? Non ne ho abusato, comunque. Del resto, non diciamo tutti “fasullo” quando vogliamo dire “fasullo”?». Ancora: «Non ho trovato – come già le ho scritto – una soluzione unica per certe espressioni che in Salinger sono sempre uguali; ma la ripetizione “costante” di certe frasi e parole credo che renda ugualmente l'idea». Motti è fiera dell'idioletto che ha escogitato: «[...] sono andata avanti a mettere “a me mi” e cose del genere. So che se ci si mette a spulciare la grammatica è sbagliato ma a me devo dire che mi piace molto. Del resto, equivale a una certa disinvoltura sintattica di Salinger. [...] Ma se il signor correttore di bozze mi toglie tutti i “mi” ripetuti di sua iniziativa, lo scanno, quant'è vero iddio». Motti sente che il libro così funziona, «corre, e corrisponda parecchio all'americano» e allo stesso tempo pensa al lavoro successivo: «Ho faticato come un mulo dell'esercito, ma mi sono divertita moltissimo. Avete già deciso che cosa mi tocca dopo il Salinger? Per favore, fate presto, sennò poi mi tocca fare la galoppata coi soliti ritardi». Al rientro dalle vacanze, l'8 settembre, Fruttero non ha ancora letto l'opera e Motti lo incalza: «Aspetto le bozze corrette da Lei, se ci sono ancora dei dubbi, vediamo di risolverli insieme». Il 12 settembre Motti insiste: «Sono molto curiosa di sapere il suo giudizio sulla traduzione, perciò si spicci a leggerla. E mi dica se è d'accordo di dire “il vecchio tal dei tali”, “la vecchia Phoebe” ecc. Io non so. Noi lo dicevamo, ma che ne so cosa dicono i giovani oggi?». In attesa della

rilettura di Fruttero, che sembra essersi eclissato, pochi giorni dopo Motti confessa di non aver capito alcuni passaggi: «Ivy League non so cosa sia, e nessuno ha saputo dirmelo. Per ora ho lasciato in inglese».

La questione del titolo riempie le settimane successive. Il 29 settembre Calvino le manda un espresso un po' preoccupato. Da quel momento è lui a prendere in mano le redini editoriali del libro, visto che Fruttero è misteriosamente fuori gioco: «L'abbiamo cercata al telefono per mare e per terra. Perché le vogliamo bene e ci piace sentire il suono della Sua voce, e anche per tutte le questioni in sospeso. [...] Come lo traduciamo il titolo del Salinger?». Il 4 ottobre Motti manda una lettera scritta a mano in cui ribadisce quello che ha detto a Fruttero, cioè che come titolo sceglierebbe *Il pescatore nella segale*, perché fino a quel momento ha tradotto (sbagliando) così il passaggio dove Holden confonde il verso della poesia di Burns (*If a body catch a body*, anziché *If a body meet a body*). Motti sottolinea che al suo «signore e padrone e consigliere spirituale» non piaceva («gli ho fatto fare un salto per aria») ma «alla fine ci si è abituato» e solletica: «A lei che bazzica i visconti e i baroni dimezzati e rampanti non dovrebbe dispiacere troppo un tale che pesca tra le biade». Sentite che scrittrice? Che fine hanno fatto i suoi venti e più racconti bocciati da Vittorini e apprezzati da Ponchirolì?

Il 7 ottobre Motti torna per iscritto sulla questione, e abbiamo la certezza che tra lei e Calvino c'è stato uno scambio telefonico. Motti dice di gradire la proposta di intitolare il libro semplicemente *Holden*, ma rilancia con tre alternative piuttosto brutte: *Vacanze in città*, *Vacanze a New York*, *Libertà provvisoria*. Ve lo immaginate il capolavoro di Salinger intitolato *Vacanze a New York*? L'abbiamo scampata bella.

Il libro, come sappiamo, si chiamerà indelebilmente *Il giovane Holden* e Calvino si sente in dovere di vergare nel colophon una nota che è ormai parte della storia dell'editoria: «Il titolo *The Catcher in the Rye*, letto come puro accostamento di parole, suona come potrebbe suonare da noi *Il terzino nella grappa*».

*La traduttrice dell'Odissea alla cui opera Nolan si è ispirato  
per il suo film ha detto che Odissea di Nolan è orribile da ogni  
punto di vista*

«Rivista Studio», 28 luglio 2026



In fondo all'elenco delle cose che non funzionano nell'Odissea di Christopher Nolan, Emily Wilson – la traduttrice inglese dell'Odissea di Omero – ne mette due che sembrano appartenere a un'altra recensione: non ci sono scene di sesso e tutto il cibo sembra orribile. Sopra ci sono le altre, disposte in fila come capi d'accusa. Mancanza di profondità psicologica, emotiva, politica ed etica. Struttura narrativa artificiosa. Sceneggiatura pessima. Nessun personaggio con motivazioni credibili per quello che fa o dice. Il pezzo è uscito su «London Review of Books» (qui lo riprende «The Guardian») e lo firma proprio la studiosa che ha tradotto il poema nel 2017 (e che fu anche lei criticatissima per delle scelte che si allontanavano parecchio dalle precedenti traduzioni dell'opera, come si legge in questo meraviglioso profilo del «New Yorker») e che Nolan ha passato l'intero tour promozionale a ringraziare come una fondamentale ispirazione per il suo film. L'affinità dichiarata era il punto di partenza anche per lei, che insegna studi classici all'Università della Pennsylvania. Sperava che il rapporto di Nolan con i temi omerici lo portasse verso qualcosa di nuovo e verso personaggi più credibili, invece quello che Wilson ha trovato nel film è «la combinazione di

magniloquenza e superficialità, con una visione troppo confusa per reggere le idee che il film promette a malapena. A fare le esplosioni e i giganti – concede Wilson – è bravissimo». A *Empire*, mesi fa, **Nolan aveva raccontato** di aver costruito l'Ulisse di Matt Damon a partire dal primo verso della traduzione di Wilson, «Raccontami di un uomo complicato» («Tell me about a complicated man»). Wilson chiude la recensione scrivendo che si vergognerebbe di aver scritto anche solo una parte di quella sceneggiatura.

Come scrive «Variety», il **pubblico** non ha gli stessi problemi di Wilson. Il film ha preso una A su CinemaScore all'esordio, ha incassato 650 milioni di dollari in tutto il mondo in due settimane ed è già uno dei maggiori successi dell'anno. Wilson lo sa e non fa finta di niente: al «Sunday Times» **ha detto che l'uscita del film** è comunque un evento da festeggiare, perché riporta gente in sala, perché torna a far parlare di Omero, e perché forse convincerà qualche dirigente universitario a non tagliare i fondi alle facoltà di Letteratura, Lingue e Storia. Poi c'è l'ultima voce del bilancio: le traduzioni dell'Odissea stanno andando a ruba da quando è uscito il film di Nolan. Anche quella di Wilson.

# Masolino d'Amico

## *Muriel Spark. La signora ricompare*

«il venerdì», 31 luglio 2026

Di origine scozzese, la scrittrice visse in Africa, a New York, in Toscana. Il suo stile beffardo e spregiudicato piacque a scrittori e registi famosi

Come comportarsi, mi domandai una volta tanti anni fa, con gli scrittori iperprolifici – pensavo ai narratori viventi e in attività? Leggere «tutto» come, poniamo, si è tentati di fare con Simenon, o farci indicare cosa scegliere, come, poniamo, con Patricia Highsmith? Tra quelli di cui Adelphi sembra intenzionato a proporre, piano piano, «tutto» (beh, quasi tutto), c'è, appunto Simenon; e c'è anche Muriel Spark. Sono due autori che hanno poco in comune tra loro tranne la fertilità, e, forse, la predilezione per casi da cronaca nera. Ma, requisito importante, entrambi hanno prodotto a buon ritmo libri brevi e compatti, in uno stile di concisa precisione che consente al lettore di non distrarsi mai dalla trama.

Di Muriel Spark, che già allora viveva quietamente in Italia, dove non frequentava nessuno dell'ambiente letterario, da noi si cominciarono a pubblicare negli anni Sessanta tre brevi romanzi derivati da spunti di cronaca del momento, due dei quali su fattacci a Roma, a Villa Borghese o nei suoi pressi. Di questi il secondo, *Non disturbare*, era sul clamoroso omicidio-suicidio Casati, mentre il primo si ispirava al caso di una turista misteriosamente assassinata. Al contemporaneo scandalo Watergate si rifece poi il terzo, *La badessa di Crewe*, spionaggio e lotte per il potere tra monache in un convento.

Il primo di questi tre romanzi mi mise in contatto diretto con l'autrice. Lo avevo letto come racconto sul «New Yorker», e (allora facevo anche queste cose) lo avevo segnalato a chi cercava un soggetto adatto per un film che mettesse insieme, pensate un po', Luchino Visconti e Julie Christie. Il film poi lo fece Giuseppe Patroni Griffi con Elizabeth Taylor, e fu un mezzo disastro. Si chiamava *Identikit* come il racconto che avevo prontamente tradotto e al quale avevo trovato quel titolo, non esistendo un facile equivalente per *The Driver's Seat* (oggi il libro, nuova versione Adelphi, non mia, si chiama *Biglietto di sola andata*). Quanto a Muriel Spark, come dicevo la conobbi in quella occasione, e anche in seguito la frequentai un po'; ma ne ebbi l'impressione di una persona completamente concentrata sul suo lavoro, del quale peraltro non amava affatto parlare, e poco interessata a quanto ne esulava.

L'Italia per lei, che non aveva nemmeno curiosità per la lingua locale, era il perfetto rifugio dove nessuno la conosceva. Del resto non aveva mai messo radici in nessun posto. Il padre era figlio di immigrati ebrei dell'Est, la madre era scozzese. Lei aveva passato l'adolescenza a Edimburgo e poi i primi anni della Guerra mondiale in Africa, con un marito del quale avrebbe conservato solo il cognome e al quale, quando tornò sola nel Regno Unito (in seguito visse

a lungo anche a New York), lasciò l'unico figlio maschio, con cui non ebbe mai un buon rapporto.

© Eamonn McCabe · Getty

### L'ESORDIO AGGRESSIVO

Adelphi ha gestito Spark con calma, senza lasciarsi condizionare dalla cronologia. *I consolatori*, che era stato l'esordio, lo ha fatto uscire dopo altri assai più recenti, certo pensando che un pubblico già preparato al talento estroso della scrittrice lo avrebbe accolto con meno sconcerto dei suoi primi destinatari. In questo libro aggressivo, che l'editore inglese, poco convinto, aveva tenuto a lungo nel cassetto, c'è già molto della Spark successiva, specializzata in storie convenzionali messe accanto ad apologhi beffardi, in autobiografie camuffate, in caricature di comunità (monasteri, ospizi, cenacoli intellettuali), in racconti di umorismo noir, con in più qualche audacia sperimentale. Qui c'è, per esempio, una protagonista che risente di turbe psichiche e che quindi ogni tanto ascolta voci che le recitano brani del romanzo che stiamo leggendo e del quale lei non si rassegna ad essere personaggio passivo. All'epoca di *I consolatori*, la Spark si era dichiarata cattolica romana, ricevendo la benedizione e il sostegno di due colleghi anche loro famosamente convertiti come Graham Greene e Evelyn Waugh: i quali certamente trovarono la spregiudicatezza della sua pagina congeniale almeno quanto la fede comune. Per il successo tuttavia Spark dovette aspettare il sesto romanzo, anche questo disponibile da Adelphi, *Gli anni fulgenti di Miss Jean Brodie*, dal quale l'americana Jay Presson Allen trasse una commedia che trionfò a Londra con Vanessa Redgrave. Tre o quattro anni dopo arrivò il film – distribuito da noi con l'assurdo titolo *La strana voglia di Jean* – che nel 1970 fruttò a Maggie Smith il suo primo Oscar.

### CLUB PER DONNE SOLE

*Ragazze squattrinate*, appena uscito, appartiene a un buon periodo. Come molti dei lavori più riusciti di Spark, segue le vicende degli appartenenti a un gruppo circoscritto, qui le pensionanti di una



casa-albergo londinese per donne sole, fondata con intenti benefici, giovani donne nubili e lavoratrici, in una Londra che sta uscendo dai terribili anni di guerra. L'incipit stabilisce subito una nota di ironia un po' macabra. Come non citarlo? «Molto tempo fa, nel 1945 [il libro è del 1963], le brave persone in Inghilterra erano tutte povere, con poche eccezioni. Per le vie della città si vedevano edifici in cattivo stato – se non fatiscanti – alti cumuli di macerie pietrose lasciati dai bombardamenti, case come giganteschi denti cariati pieni di buchi aperti da un trapano. Alcuni degli edifici sventrati sembravano antichi castelli in rovina, ma più da vicino si scorgeva la carta da parati di diverse stanze, normalissime, una sopra l'altra, esposte come su un palcoscenico; qualche volta dal soffitto di un quarto o quinto piano penzolava sul nulla la catena di un gabinetto; le scale erano sopravvissute, quasi tutte, come una nuova forma artistica, e salivano su verso una destinazione non meglio specificata che poneva domande inedite all'occhio della mente. Le brave persone erano tutte povere; o perlomeno, l'assioma generale era che, tra i ricchi, i migliori fossero poveri di spirito.»

May of Teck Club si chiama l'istituto, fornito di giardino dal quale gli artificieri hanno già tolto una bomba inesplosa, e le ospiti sono diverse per temperamento e attività. Joanna, figlia di un parroco di campagna, dà a pagamento lezioni di dizione (molte vogliono liberarsi dai loro accenti provinciali), declamando versi dei suoi poeti preferiti. Jane è molto fiera di lavorare nell'editoria perché legge manoscritti, ma in realtà ha anche il compito di scrivere a scrittori famosi, magari fingendosi un caso pietoso, allo scopo di ottenerne una risposta che sarebbe un autografo da rivendere (G.B. Shaw non ci casca). Selina è molto bella e conta sui vantaggi che questo le procura. «Si stravaccò elegantemente sulla sua

poltrona come se la minaccia di rimanere zitella non la sfiorasse, anche perché, per male che andassero le cose, non sarebbe mai stata quel genere di zitella.» Tutte vorrebbero sistemarsi, ma i frequentatori di sesso maschile ammessi, poeti squattrinati o militari sposati, sono poco adatti. Ammirevoli comunque le strategie delle ragazze per sfruttare al massimo i bollini del razionamento, magari scambiandoli con l'uso dell'unico lussuoso abito da sera posseduto da una di loro. Quelle snelle possono avvalersi di una finestrella stretta per sgattaiolare sul tetto e procurarsi piaceri proibiti... Sì, la guerra è appena finita; ma la tensione regna ancora; l'ottimismo fatica a imporsi. E Muriel Spark sottoscrive.



# Esordiatario/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Fu più o meno quando si smise di parlare di natura e del riscaldamento climatico e di eventi estremi come di una nostra colpa e si cominciò a parlare di guerra totale e di come difendersi dagli eventi estremi e dai missili ipersonici e super-ultrasonici---si sapeva che servivano missili antimissile, intercettori più veloci dei superevoluti in arrivo---ma nessuno, tranne specialisti di armi, sapeva con precisione queste cose e fu durante il sesto o settimo anno di guerra a medio-bassa intensità russo-ucraina, russo-finnica, israelo-palestinese-iraniana, turco-curda, ma fu sicuramente dopo l'asportazione della prostata e l'operazione alle cataratte, che gli aveva conferito uno strano sguardo perso e dopo che anche il ginocchio destro aveva iniziato a dargli seri problemi, ma prima che cominciasse a pensare seriamente a un'altra protesi in titanio---era attirato da tutto ciò che è di titanio e orgoglioso dei suoi quattro impianti, uno al ginocchio e tre mascellar-mandibolari---e fu dopo che i muscoli dei Frecciarossa smisero o quasi di ricoprirsi di insetti spiaccicati---insetti che non fossero zanzare, dico---ma prima che Rothko raggiungesse le quotazioni attuali, e fu dopo i due Covid importanti, dopo le vaccinazioni di rinforzo e i moti anti-vaccinali e pan-negazionisti, fu dopo che i neganti entrarono nei governi d'Europa ottenendo dei ministeri, fu molto dopo il distacco del Lombardo-Veneto dal resto d'Italia---per troppa ricchezza, si disse---e fu molto dopo la scomparsa delle vongole veraci, sterminate dal granchio blu, e dopo la scomparsa del granchio blu, sterminato da un'ondata di *Scyllarides Latus*, mutato e selvaggio, e fu dopo la comparsa massiccia sui banchi dei mercati dei filetti di lion-fish made in Italy, *il lion-fish che tutto il mondo ci invidia*, diceva la propaganda para-fascistico-medio-mondista, emanata dal Ministero dell'Orgoglio Patrio, fu dopo la scaramuccia militare con la Grecia per l'affermazione commerciale dell'orata del Dodecaneso, invisa ai governi sovranisti perché migliore e più economica dell'orata del Tirreno, fu dopo che il debito pubblico arrivò al 200% del PIL, ma considerato ancora accettabile, fu dopo la semi-privatizzazione come parchi a tema del Centro Storico di Roma, di Firenze, di Napoli, Palermo,

Siracusa e dell'intera città di Venezia, fu dopo l'installazione di uno scivolo a spirale attorno al campanile di San Marco---«del tutto smontabile» si disse, non ostanti le zanche infisse nella muratura---e fu dopo l'installazione in massa fuori delle finestre (con incentivi) di piattaforme di atterraggio, a norma per i droni di consegna merci, fu dopo l'espulsione dai musei di stato di tutte le opere astratte a partire dai post-futuristi, fu in pieno avvento del neo-futurismo e di un paio di fascisti senatori a vita, fu dopo la piattatura culturale dei manuali scolastici, dei programmi televisivi, dei film sovvenzionati, e fu dopo molti altri fatti di importanza planetaria e non, e dopo il succedersi di catastrofi climatiche tremende, che lui, spinto da Carla, prese casa nell'Ipotassi Urbana Cetomedioides.

Il punto fermo alla fine del primo paragrafo di *La fine del mondo* rende felice il lettore che sa subito avere sotto gli occhi la punteggiatura più bella di quest'anno – chi legge conta le virgole e gli incisi che Francesco Pecoraro possiede in modo naturale e lontano da ogni sforzo del punteggiare borioso e meccanico di tanti scriventi – in un libro che non ha bisogno della trama per camminare e si concede lo stacco del paragrafo per giocare con la terza e la prima singolari in una lunga riflessione sul mondo guardato dalla finestra della cucina di una casa romana. Sono i pensieri di un uomo anziano che sognava «Come abitazione terminale» «una casa sul mare, assolutamente moderna, con pareti di vetro, qualcosa di geometrico dagli spigoli vivi, che si opponesse al caos circostante e dialogasse direttamente con l'assoluto marino» e che invece è costretto al trasloco e a occupare «spazi estranei, non propri» «per i quali è difficile immaginare un futuro di progetti vitali se ci avvolge subito la quasi certezza di morirci» «in una casa grande di un quartiere morto», abitato da «studi professionali, b&b e vecchi parassiti in dismissione dalla vita, spesso autori di corpose scie generative di ulteriori giovani aspiranti parassiti, ancora ignari delle durezze del Ventunesimo Secolo», nati e cresciuti in «questo brano di città troppo disegnato, troppo geometrico e ordinato, per non incidere sulle loro menti»; lo scrittore non si preoccupa di mettere ordine nei pensieri e ogni considerazione presentata ritorna nelle pagine successive – tenendo fermi al loro posto l'incipit e la conclusione il lettore può leggere aprendo il libro come vuole, risalire la scrittura di Pecoraro o seguire la sua volontà, in un incastro di frasi che resta armonioso mentre nelle pagine scorre l'analisi di un secolo concluso e la vita impazzita di un tempo nuovo che non è stato capace di raccoglierne l'eredità.

L'anziano di Pecoraro è un uomo disilluso – di quella disillusione pacifica che può permettersi chi ha vissuto il Novecento «convinto che la Storia, cioè nientedimeno che il complesso dei fatti e dei fenomeni e delle vicende della nostra specie, avesse una direzione positiva: l'emancipazione dell'uomo da ogni forma di sottomissione» –, fermo a osservare «La banale complessità» «di una civiltà che sta auto-distruggendosi, ma solo temporaneamente» – «si ritrovava ancora ateo, laico e comunista, ma massacrato dalla disillusione e, come per seguire un destino inevitabile, di recente era finito ad abitare nella città morta dei residui della sinistra novecentesca, che era un po' come essere già al cimitero, anzi in un deposito di rottami ai piedi di un cimitero» –, travolto dal «Flusso» – «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, social ormai storici, ottenendo qualche like e vilmente bloccando i dissenzienti, aggiunto al tempo passato davanti alla tv a guardare telegiornali e fiction, che dimentico nel momento stesso in cui lo guardo. Questo è il Flusso» –,

Naturalmente io nemmeno riesco a immaginare società migliori di questa. Solo peggiori. Ed è ciò che negli ultimi 40 anni, a partire dai Novanta, con l'accelerazione dell'Undici Settembre, abbiamo fatto tutti: immaginare futuri peggiori. Finché Distopia, evocata da così tanto tempo, non è arrivata davvero e adesso, dicono, ci viviamo dentro e ci adatteremo. Mi sto adattando, tutti si stanno adattando. Giorno dopo giorno, di questi anni pazzeschi, il Flusso ci porta via con sé, e non è possibile aggrapparsi a qualcosa di solido, un appiglio che tenga per il tempo necessario a costruirsi un rifugio mentale, prima di essere, di nuovo, trascinati verso la realizzazione concreta delle peggiori distopie fin qui immaginate. Fatti salvi, per ora, Godzilla e l'Asteriode, tutto il resto c'è.

La scrittura di Pecoraro lavora per tutto il libro sulla doppia dimensione di interno ed esterno che diventa corpo dentro una città – un corpo che subisce la vecchiaia, che «bussa da dentro in mille modi, alcuni nuovi di zecca, per dirmi eccomi ci sono, sono ancora in funzione ma fatico, tutti i bulloni si stanno allentando, le unità funzionali si stanno deteriorando, la fatica dei materiali si fa sentire, la sacra pompa non si sa quanto reggerà, le arterie sono dure, i nervi hanno le guaine assottigliate, le cartilagini si eclissano, tutti i sensori, tranne l'olfatto, sono meno ricettivi», in un città «che è la più strana, la più stupida, la più nobile, la più volgare del mondo, che conserva i ruderi dei suoi assetti precedenti per mostrarli a pagamento al visitatore» – e nelle ultime pagine i due punti di osservazione diventeranno uno solo:

Ritrovo questo vecchio appunto di quasi 20 anni.

Oggi scendendo verso il bar Gorgona e sbucando sulla spianata di cemento che qui funge da lungomare ho visto da lontano un altro me stesso seduto su una panchina di cemento, che guardava verso l'orizzonte. Quello ero io, senza dubbio. È così che probabilmente appaio, mi manifesto nello spazio-tempo, mio e dei miei contemporanei. Con quel grosso cranio tondo rasato. La barba corta. Gli occhiali neri. La corpulenza complessiva che mi è propria, ormai ineliminabile. I numerosi segni degli anni da lontano non si percepivano più con precisione, ma si notava una certa stanchezza generale, in quel corpo seduto, lontano, bianco, antico, estraneo, orrendo.

Il lettore leggerà pagine bellissime su Roma e sul quartiere Prati – «Qui la vita non frigge, non ribolle, non scorre, non vibra. Qui la vita non c'è, e quella che c'è è rarefatta e anziana e cammina silenziosa lungo i bordi del quadrato troppo grande della piazza dominante, per andare soprattutto in farmacia, ma anche dall'avvocato, dal dentista, dal notaio, in banca, in palestra per lo yoga e il pilates, a fare la spesa, un banco-mat, a comprare un paio di sneakers inutili da aggiungere alla decina che già possiede, in libreria, persino» –, sulla vecchiaia intesa «come una specie di stato autistico, di indifferenza per cose che prima mi attizzavano: donne, viaggi, lavori d'arte, città, musei alberghi cibi passeggiate panorami sport», sull'amore per il mare – «Resta solo l'Estate, cioè acqua e ancora acqua, sempre e per sempre» –, sul desiderio di essere un «vecchio tonno da 250 kg, stupido & velocissimo, la pelle liscia lucida, gli occhi enormi, attoniti nel buio, il corpo a forma di siluro, privo di asperità» – «una ricorrente fantasia di regressione ittica» – per vivere «finché non incontrerò l'arpione, o l'esca o l'amo e la lenza che mi ucciderà», sui desideri passati –

Mentre vivevo, cioè mentre mi manifestavo misteriosamente come materia vivente, non avevo un'idea precisa di come dovesse essere il futuro per me. Confusamente---mentre imparavo alcune cose sul mio lavoro e scopavo malamente e sapevo ormai come si uccide una zanzara---mi aspettavo

il riconoscimento delle mie qualità: il mondo avrebbe pensato un *Apperò!* e mi avrebbe concesso la giusta quota di risorse e gloria, quella cioè che credevo mi spettasse,

sull'attesa della fine della vita «dentro una stanza su un'isola del Mediterraneo che è anche morte delle illusioni – «Voglio dire la mai seconda definitiva fine, essendo io già morto una volta, in occasione e a causa, del mio fallimento. Non ci fu amore, non ci fu musica, arte, scienza, non ci fu scrittura che riuscisse a compensare il fallimento basale della mia vita, l'inattuabilità quasi organica del mio iniziale voler essere e diventare» –, sulla velocità che svuota la vita e che Pecoraro è bravissimo a spiegare al lettore visivamente con la punteggiatura –

Questa è vita mi dico, vita è scorrere-trafficare-incontrare-temere-contrastare-lottare-rubare-donare-scopare all'impiedi in ufficio, nei letti d'albergo, nelle stanze delle case, è bere e mangiare e tutto il resto, vita è questo andare al ristorante-al cinema-al teatro-in discoteca-alle mostre-in pizzeria-trattoria-sala giochi-centro sociale, in bicicletta, sulla pista ciclabile, in monopattino, andare in motorino al pub per lunghe birrette acefale, per guardare la partita, per niente, per dirsi niente: più raramente cose e rarissimamente *tutto*. Perché dire *tutto* distrugge mondi.

Per tutta la lettura il lettore si è chiesto come sia stata possibile l'esclusione di questo libro dal gruppo dei testi presentati all'anziano premio letterario – probabilmente è accaduto perché l'editoria attuale ha la residenza nell'«Ipotassi Urbana Cetomedioides» e non nella «casa cartesiana» –; conclusa la lettura però il lettore è contento che a *La fine del mondo* non sia toccata la terribile sorte che capita ai libri ben scritti che finiscono nella cinquina stregata – essere costretti a diventare persone – e che gli siano state risparmiate fondamentali domande come «Lei, signor libro, cosa pensa di Roma? E della vecchiaia? E il Novecento è davvero finito come dicono?»; la sola ribellione possibile al «Flusso» è leggere questo libro, rileggerne altri dello stesso scrittore, procurarsi il suo esordio e scoprire che era già espressione di scrittura – lamentarsi perché un vecchio libro di poesie è introvabile – e parlarne da qualche parte con chi sa leggere bene.

Quando finisce di leggere un bel libro il lettore lo archivia nella sua libreria con il folle senso partico di chi crede che i libri parlino tra di loro – al momento i libri di Francesco Pecoraro stanno chiacchierando con quelli di Franco Cordelli: *L'Italia di mattina* dice che «gratta gratta, ciò che troviamo nel fondo delle cose che mutano è ciò che, strano a dirsi, non pretende di mutare» e *Lo Stradone* lo conforta con «Se stai fermo, la storia prima o poi ripassa», *Guerre lontane* sostiene «si vede che il mondo è fatto di atomi che procedono a velocità inaudita e che vanno in un'altra direzione. Mi sembra che non troverò più la grande salute, qual senso di indifferenza, uscire di casa, camminare sui marciapiedi, attraversare le piazze, insensibili a quanto accade intorno a noi, esseri senza tossine!» e *La vita in tempo di pace* gli spiega che «In fisica si chiama effetto Coriolis, Brando: ogni traiettoria subisce una curvatura, talvolta fino ad avvitarci su sé stessa... Non sei mai dove saresti voluto essere, non arrivi mai nel punto dove hai messo la prua, ma sempre da qualche altra parte e ti dice bene se riesci a finire nei pressi del tuo obiettivo... Io, ammesso che avessi un obiettivo, l'ho mancato in peno, ma da qui nemmeno lo vedo più...», *I puri spiriti* insiste a convincere gli altri del suo progetto di «scrivere un racconto di “fantascienza del cuore” (così diceva) che fosse anche un racconto dell'orrore. Il racconto avrebbe avuto come titolo *Il seminario* e sarebbe stato un racconto dell'orrore nel senso che avrebbe prefigurato il giorno in cui alla Biennale e in altri luoghi del genere si sarebbe tenuto un convegno sulla letteratura, in cui la letteratura, per così dire, avrebbe ritrovato il suo

pubblico» ma «Il match» in *Dove credi di andare* e *La fine del mondo* non gli danno retta perché impegnati a discutere di colori – ne parlano da diciannove anni, da quando il primo ha detto che «C'è un azzurro che non mi piace: è troppo acceso e poco dubbioso, bisogna correggerlo. Con l'azzurro ho sempre avuto problemi, a me piacciono i rossi e i neri» e il secondo non ha ancora deciso cosa scegliere

Tra il cominciare con un rettangolo rosso e il finire con un rettangolo nero.

Tra l'idea di sfondo e quella di superficie.

Tra usare/non usare il verde da solo, ma sempre dentro a qualche altro colore.

Tra dare/non dare un tocco di giallo a marcare ciò che non andrebbe marcato.

Francesco Pecoraro, *La fine del mondo*, Ponte alle Grazie

### ALTRI PARERI

«[...] un monologo incessantemente ruminante, perfettamente depurato da ogni traccia di narrazione. Mai come in questo caso infatti la definizione di «romanzo», in copertina, inganna chi s'appresta a leggere. Se il libro di Pecoraro che più assomiglia a questo, *Lo Stradone*, alternava alle esternazioni ulcerate della prima persona i lacerti di una storia appassionante di lavoro e redenzione (quella dei fornaiari nella Valle dell'Inferno), qui si viene sfidati all'oltranza della *Pecoraro-experience* allo stato puro.»

Andrea Cortellessa, «la Lettura»

«[...] uno dei nostri più originali scrittori. [...] questa ruminazione debordante sarebbe fatalmente stucchevole se a salvarla non ci fosse un senso del comico memore del Gadda più intrattabile e di Paolo Villaggio.»

Filippo La Porta, «Robinson»

«Da sempre liminare all'apocalisse e in particolare alla vertigine che viene generata dalle ossessioni della vita urbana nell'epoca contemporanea, Francesco Pecoraro tocca con il suo ultimo poderoso romanzo punti nevralgici di un tempo che ormai si è convinto di essere contemporaneo, ma la cui inconsistenza – confusa e vergata di ferocia – non appare più in grado di reggere una memoria che diviene potentemente attuale proprio perché si assume il compito di preannunciare la fine come forse unica e vitale possibilità di salvezza.»

Giacomo Giossi, «il Tascabile»

# Giusto qualche parola

a cura della redazione



«Sono io, no, che scrivo questo libro, io o l'Estranea, che se ne sta nello specchio e fa sempre la stupita, proprio così, fa, perché in realtà sa tutto benissimo [...]». Chi è che scrive? E cos'è questo libro che una delle due (o entrambe?) sta scrivendo?

È una confessione allucinata, un tentativo, dell'anonima voce narrante, di normalizzare il trauma, di rendere vivi i dolori provati fin da giovanissima – «dolori di parti non cercati, di crepuscoli solitari»... – e di ripercorrere i tradimenti e gli sbagli commessi negli anni della sua opaca amicizia con Grete, Ulla e Anette (ma le tre amiche esistono davvero? o è l'io scomposto? e l'Estranea, sempre accoccolata nello specchio, tutta crema e cipria, è reale?) e delle sue storie d'amore tribolate ma irrinunciabili («Come faccio a – anche solo ad attraversare la strada – senza di lui?»; «gli uomini sono disgustosi»; «in fondo tutte viviamo grazie agli uomini, ognuna a modo suo»). E intanto il tempo scorre veloce e incurante – «Quindi non c'è stata un'estate, onde azzurre, campi di grano che matura nella caligine afosa? Che mi succede? Ho i brividi? Chi – mi – ha – rubato – la – mia – estate?.....» (sì, sette puntini di sospensione). A cosa porta questa confessione scomposta, fatta di pensieri «violenti, disperati e strampalati»? A ben poco: «Dopotutto non aiutano, questi scarabocchi»; «Sono matta, certamente matta, neanche questo libro può essermi d'aiuto».

Una vertiginosa opera su sofferenza e liberazione, che Maria Lazar batté a macchina tra il 1928 e il 1929 ma che è rimasta nascosta in un baule per quasi cento anni prima di approdare nella Biblioteca della letteratura austriaca dell'esilio alla Literaturhaus di Vienna – ed è stato un bene, perché «questo libro deve arrivare a chi è sola e non sa affrontare la sua solitudine».

**Maria Lazar**, *Quattro volte me*, Adelphi, traduzione di Laura Ragone

~

La riscrittura è una scrittura poco praticata da queste parti, il paese del buona-la-prima o dell'io-l'ho-scritto-fate-voi, del non-toccatemi-l'ispirazione. Nossignori: la riscrittura è la quintessenza della scrittura, lo stato più elevato.

Massimo Palermo, a testa bassa, mostra quanto sono importanti coerenza e coesione, e quanto è determinante preoccuparsi degli *antecedenti* lungo tutta la catena della frase. I capitoli più gustosi sono quelli dedicati al gerundio e alle secondarie relative, dove la decisione argomentativa di Palermo è quella giusta. In un'epoca politica di artificieri normativi, è sacrosanto insistere sull'aspetto testuale della scrittura. «Le regole testuali sono più discrete e nascoste, non hanno l'evidenza dello strafalcione ortografico o morfologico e per capire dove, come e perché non sono rispettati i principi di buona costruzione del testo può essere utile andare a cercare proprio nei testi non ben costruiti i punti di caduta, di rottura, di trasgressione di tali principi.»

**Massimo Palermo**, *Scrivere è bene, riscrivere è meglio*, Laterza

# Dedicamenta e disgraziamenti

un genere letterario

A Federico ed Eleonora,  
che ora hanno ali grandi e forti per volare.  
Ai Florio, che mi hanno dato le loro.  
E a colei che trasforma le pagine in ali salde,  
capaci di affrontare ogni tempesta:  
Cristina Prasso.

Stefania Auci, *L'alba dei leoni*, Nord

~

A Vicki Satlow per avermi spronato a pensare, scavare, insistere fino a trovare il tema possibile per un'altra storia, e alla mia prima editor Ricciarda Barbieri per avere accolto e commentato con il suo entusiasmo il progetto di un nuovo romanzo. Un abbraccio per quanto abbiamo vissuto insieme fino a qualche tempo fa. Lo stesso vale per Giovanna Salvia.

A Laura Cerutti che ha rinsaldato con professionalità e lungimiranza le fondamenta di una trama ancora acerba e intricata. Il suo tocco sapiente ha regalato il brio indispensabile a questa storia.

Ad Alessandra Maffiolini per avere dosato con energia e ottimismo gli ingredienti di pagina in pagina. Con te è stato puro divertimento.

A Susanna De Guio che con efficienza, intelligente precisione e allegra leggerezza mi ha condotta per mano fino a mettere il punto finale a questo romanzo. La nostra è stata un'intesa senza bisogno di troppe parole, nonostante le troppe parole.

A Gianluca Foglia e a tutta la casa editrice Feltrinelli per avere riposto ancora la fiducia in me. A Giulia Taddeo che mi segue in questa avventura.

A Chiara, Elisabetta, Giovanni e Paola, che per la seconda volta si sono prestati a leggere e commentare con amichevole ammirazione e critiche costruttive la prima stesura del libro.

All'operatrice scolastica Sandra Chinaglia per avere recuperato gli appunti sugli snodi narrativi finiti per errore tra la carta straccia. Al prof. Roberto Martello che mi ha rivelato i segreti dello spegnimento del sigaro. Alla collega Maria De Angeli e all'avvocato Patrizia Barchi per le preziose indicazioni sui processi, che mi hanno permesso di descrivere la scena del tribunale. Alla collega Cristina Mazagg che al momento giusto, in un giorno qualunque e in un incontro casuale si è fatta latrice dell'idea di trasformare la narrazione al presente storico. A tutte le colleghe e i colleghi che aspettano sempre il prossimo libro.

A zio Fernando, che ha riscattato dalla sua fornita biblioteca certi manuali sulla storia di un lanificio. Alla mia famiglia, che sempre sopporta e apprezza. A Nancy, l'amica di giovinezza ritrovata grazie alla storia di Teresa e all'amore per i libri.

Ai librai, ai bibliotecari e agli organizzatori di eventi che hanno parlato di me e che mi hanno sostenuta, in particolare ad Antonio Zaglia di Este, ad Anna Pizzati di Valdagno e a Mattia Signorini.

Ai lettori del mio primo romanzo e a quanti si sono approcciati a questo secondo libro, a chi è giunto all'ultima pagina con gioia o nostalgia e a chi no, perché i no servono per individuare i propri limiti e per cercare il modo di migliorarsi.

Con gratitudine.

**Manuela Faccon**, *La fabbrica delle donne*, Feltrinelli

